



ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA, MILANO

Dipartimento di Progettazione e Arti Applicate

Biennio indirizzo Costume per lo spettacolo

Corso di Scenografia

IL TEATRO POLITICO DI MARTA CUSCUNÀ

L'arte della resistenza, immaginare storie per la rivoluzione

Relatrice Tesi: Prof.ssa Rossella Menna

Relatrice Progetto: Prof.ssa Donatella Mondani

Docente di indirizzo: Prof.ssa Paola Giorgi

Lidia Zanelli
matricola n° 40063

Anno Accademico

2022/2023

INDICE

INTRODUZIONE	5
1. UN VIAGGIO NELLA CARRIERA ARTISTICA DI MARTA CUSCUNÀ	8
1.1 La formazione (2001-2008)	8
1.1.1 Affrontare il rifiuto e abbracciare le opportunità: l'apprendimento con i grandi maestri	9
1.1.2 Il passaggio da studentessa/apprendista a professionista del teatro	11
1.2 L'emersione di una nuova autrice	13
1.2.1 Attrice e autrice: È bello vivere liberi! (2009)	15
1.2.2 Marta Cuscunà fa parte del progetto Fies Factory	17
1.2.3 Resistenze femminili, si aggiunge La semplicità ingannata (2012)	19
1.2.4 Sorry, boys (2016)	21
1.3 Nel Mito e nel Presente: La Creazione di Scenari Inediti	23
1.3.1 Il canto della caduta (2019)	23
1.3.2 Earthbound, ovvero le storie delle Camille (2021)	28
1.3.3 La fabbrica del mondo. Televisione e teatro. Corvidae, sguardi di specie. La volontà di uno sguardo accessibile (2022)	35
Corvidae. Sguardi di specie	41
1.3.4 Bucolica. Paesaggio con fischiatori, pecore e umani (2023)	42
Bucolica, linguaggio con altri mondi	43
2. ESTETICA, POETICA, LINGUAGGIO	45
2.1 Come definiresti il tuo teatro?	45

2.2 Il teatro politico	46
2.3 Partire dal reale per stravolgere la concretezza.	48
2.4 Costruzione dello spettacolo, le fasi e il lavoro di squadra	54
2.5 Linguaggio: dal Teatro di Figura alle marionette animatroniche	56
3. EARTHBOUND, OVVERO LE STORIE DELLE CAMILLE (2021)	60
3.1 Sentire con i sensi, le poetiche dell'antropocene	60
3.2 Uno spettacolo Ctonio, profondo	62
3.3 Trama tentacolare	63
3.4 Earthbound. La storia delle Camille. Teatro Strehler, Milano, 29 aprile 2022	66
3.5 Produzione, debutto e date	73
3.6 Costruire mondi, Camille, e scheletri animatronici	78
CONCLUSIONI	86
APPENDICE	87
1. Trascrizione prima intervista a Marta Cuscunà dedicata all'approfondimento storico della sua carriera	87
2. Trascrizione seconda intervista a Marta Cuscunà dedicata all'estetica dell'artista: poetica e linguaggio	103
3. Trascrizione intervista a Marco Rogante dedicata al suo lavoro come collaboratore nel teatro di Cuscunà ed artista	110
4. Trascrizione intervista a Alessandro Oliviero, fondatore di Fruì Kombucha dedicata al suo lavoro come produttore di bevande e sperimentatore di materiale biocomposto	121
5. Il mio diario: KOMBUCHA LOVERS	138
BIBLIOGRAFIA	167
SITOGRAFIA	172
RINGRAZIAMENTI	174

INTRODUZIONE

L'idea per questo elaborato nasce dalla curiosità e dalla fascinazione verso il mondo sotterraneo, invisibile, complice di alleanze vitali che si inserisce nel panorama tanto selvaggio quanto affascinante e spaventoso della foresta. Connessioni, scambi e comunicazioni sono le fondamenta della biodiversità e del continuo rigenerarsi e mutare dell'ecosistema foresta. Vorrei, aggirandomi in questa foresta con una flebile luce, illuminare dei panorami.

Che cosa fate quando il vostro mondo comincia a crollare? Io vado a fare una passeggiata e, se ho davvero fortuna, trovo funghi. I funghi mi riportano in me, non soltanto - come i fiori - per i loro colori sgargianti e i loro profumi, ma perché spuntano in modo del tutto inaspettato, ricordandomi quanta fortuna ho avuto nel trovarmi proprio lì.¹

Nel contesto del teatro italiano ed internazionale, come artista di riferimento per sviluppare una riflessione su questa questione, ho individuato Marta Cuscunà, fautrice di un teatro che intreccia dimensione politica e fantastica. Attraverso un'osservazione "affettuosa", l'artista svolge indagini in archivi privati e pubblici, per approfondire questioni sociali riguardanti temi quali il femminismo, l'ecofemminismo, l'ecologia, il capitalismo e la sostenibilità che influenzano la vita e le relazioni all'interno della società. Attraverso la ricerca di un linguaggio efficace, l'artista propone un'arte in grado di seminare pensieri e di far crescere riflessioni sollecitando l'immaginazione. Provando a scavare nella terra, proprio come un fungo, approfondisco nelle pagine successive la carriera di Cuscunà in collaborazione con il talento di Paola Villani, Marco Rogante e Giacomo Raffaelli. In questo scritto conduco infatti un'indagine per comprendere le motivazioni drammaturgiche e le aspirazioni future dell'artista. Il primo capitolo, intitolato "Un viaggio nella carriera artistica di Marta Cuscunà", è focalizzato sulla sua carriera dal punto di vista

¹ Anna Lowenhaupt Tsing. *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller, 2021, p. 23.

storico. La metodologia di indagine non si basa solamente sulla ricerca tramite testi e articoli online, ma è anche costruita grazie a una prima intervista effettuata il 23 ottobre 2023, che mi ha offerto l'opportunità di conoscere personalmente Cuscunà. Nello stesso capitolo, sono riportate note personali, scaturite dall'esperienza come spettatrice degli spettacoli *Bucolica. Paesaggio con fischiatori, pecore e umani* e *Corvidae. Sguardi di specie*. Nella seconda parte di questo scritto, la ricerca è particolarmente mirata alla comprensione dell'estetica scelta dall'artista, costituita dalla scelta poetica e di linguaggio. Si dedica spazio anche ad approfondire la definizione di teatro politico, proposta direttamente dall'autrice per riferirsi al proprio lavoro. È altresì necessaria la descrizione della costruzione delle opere di Cuscunà, la cui analisi è stata generosamente condivisa attraverso una seconda intervista datata 19 gennaio 2024. Nel descrivere il team che accompagna Cuscunà nel proprio lavoro, emerge la figura di Marco Rogante come depositario dell'incrocio tra tutti gli aspetti tecnici e drammaturgici degli spettacoli, in veste di assistente alla regia, direttore tecnico, esecutore dal vivo di luci, audio e video, e in alcuni casi anche realizzatore animatronico. Paola Villani ha invece il ruolo di scenografa, progettatrice e realizzatrice animatronica, mentre Giacomo Raffaelli svolge la funzione di drammaturgo. Si conclude che attraverso il linguaggio di un innovativo teatro di figura, il mondo animatronico di Cuscunà agisce con lo scopo di attivare lo spettatore, affrontando tematiche contemporanee che si ritiene inevitabile chiunque assista allo spettacolo colleghi a sé stesso, poiché le questioni politiche trattate in qualche modo hanno sempre a che fare con l'esistenza di ciascuno di noi. Il terzo capitolo è interamente dedicato allo spettacolo *Earthbound, ovvero le storie delle Camille* del 2021. Si analizzano le scelte poetiche, le referenze teoriche ed estetiche che hanno portato alla costruzione dello spettacolo. La trama è descritta attraverso la testimonianza dell'esperienza personale derivante dalla partecipazione come spettatrice al Teatro Strehler di Milano il 29 aprile 2022. Si affronta la produzione e il debutto internazionale e, infine, si approfondiscono la costruzione

scenografica e le scelte tecniche, con un focus sulle creature animatroniche chiamate Camille, offrendo anche un focus sulle collaborazioni dedicate alla realizzazione animatronica. L'intero capitolo offre insomma una panoramica delle scelte creative e delle sfide affrontate nella realizzazione dello spettacolo. In appendice riporto le diverse interviste dedicata a Marta Cuscunà e al collega Marco Rogante. Nella tesi, dedico spazio anche a un'ultima intervista fatta ad Alessandro Oliviero, fondatore di Fruì Kombucha con sede a Bologna, in relazione alla ricerca personale dedicata, in questa occasione, al progetto pratico. Nell'ultima parte del lavoro riporto un diario, da marzo 2023 a novembre 2023, come archivio della personale produzione di pelle di kombucha che farà parte del progetto pratico che ho deciso di affrontare parallelamente allo studio presentato fino ad ora. Ho deciso di intraprendere questa avventura con uno spirito sperimentale e di costruire un abito per il personaggio di Gaia, Intelligenza artificiale dello spettacolo *Earthbound*, ovvero *le storie delle Camille*. L'abito è realizzato in cellulosa e presenta un mosaico di fessure liquide con bordi sottili, orientando l'attenzione verso ciò che si trova sotto ed esprimendo il coraggioso connubio tra natura e tecnologia. Utilizzando la cellulosa ottenuta dal batterio del Kombucha, si genera una sorta di doppia pelle che svela il substrato di Gaia. Un disco nel grembo simboleggia il globo terrestre, richiamando l'iconica immagine del "Blue Marble" del 7 dicembre 1972. Gaia è un'assistente personale intelligente della Rete, con una luce Led blu intermittente sulla testa che simbolicamente indica la sua connessione con la Rete. Il cablaggio e la programmazione di questo Led sono realizzati tramite Arduino, controllato da un pulsante accessibile all'attrice. L'abito simboleggia il desiderio di umanità di Gaia, rappresentando la vita, il futuro e l'immaginazione.

1. UN VIAGGIO NELLA CARRIERA ARTISTICA DI MARTA CUSCUNÀ

1.1 La formazione (2001-2008)

Marta Cuscunà è un'autrice, regista e drammaturga specializzata nel teatro politico e visuale, con una costante tensione attivista. Si è avvicinata alla carriera teatrale fin dall'adolescenza:

Il punto di inizio è stato questo laboratorio *Fare Teatro*² offerto dal Comune di Monfalcone, senza limiti di età e gratuito. Era condotto da Luisa Vermiglio³, una regista e attrice professionista. Quindi, dalla terza superiore in poi, ho iniziato a frequentare questo laboratorio in cui Luisa ci proponeva di sperimentare tecniche teatrali, anche attraverso la scrittura di brevi testi o la raccolta di interviste legate al nostro rapporto con Monfalcone. Inoltre, Luisa aveva una formazione nel teatro di figura, quindi spesso ci proponeva di usare oggetti. Per me, questo è stato fondamentale per capire che, essendo lei una professionista del teatro, il teatro poteva essere più di un hobby.⁴

L'avventura di Marta Cuscunà comincia quindi nel 2001, grazie a un laboratorio che aveva come obiettivo l'esplorazione di diverse tecniche teatrali attraverso l'indagine di storie e memorie radicate nel tessuto friulano, con l'intento di approfondire le proprie radici. Gli aspetti investigati inizialmente, durante questa fase, costituiscono il nucleo fondamentale dei progetti futuri dell'artista, che unisce la ricerca storica, con particolare riferimento al territorio di appartenenza, alla struttura drammaturgica della narrazione. Dopo aver completato il diploma scolastico, Cuscunà ha voluto proseguire la sua

² 2000/2010 Laboratorio fare Teatro del Comune di Monfalcone organizzato da Luisa Vermiglio.

³ Diplomata all'Accademia dei Filodrammatici di Milano, l'attrice e autrice Luisa Vermiglio conduce dal 2000 progetti teatrali dedicati a bambini e ragazzi in collaborazione con il Teatro Comunale di Monfalcone e l'Ente Regionale Teatrale del Friuli Venezia Giulia.

⁴ Tutte le citazioni di Marta Cuscunà, da questo punto in avanti ove non diversamente specificato, sono tratte dalla prima intervista realizzata a cura di chi scrive, il 23 Ottobre 2023 a Milano. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

formazione come attrice e interprete. Nonostante un'audizione infruttuosa alla Scuola Paolo Grassi di Milano, insiste nel suo obiettivo e frequenta l'Accademia di Udine, ma non le viene consegnato alcun diploma da questa istituzione. Formalmente, non avendo nessun documento che attesti la sua formazione teatrale, incontra difficoltà ad accedere a corsi specialistici riconosciuti. Tuttavia ha l'opportunità di studiare presso la Scuola Europea per l'Arte dell'Attore *Prima del Teatro* a San Miniato, in provincia di Pisa, dove conosce Joan Baixas,⁵ José Sanchis Sinisterra⁶ e Christian Burgess.⁷

Sono stati questi incontri a influenzare e far svoltare il mio percorso.

1.1.1 Affrontare il rifiuto e abbracciare le opportunità: l'apprendimento con i grandi maestri

Quando Marta Cuscunà non ha conseguito il diploma accademico, ha iniziato a nutrire dubbi su come procedere, sentendosi limitata rispetto ai suoi colleghi a causa dell'assenza di un diploma riconosciuto. Questa situazione spinge l'artista friulana a cercare altre opportunità per continuare la sua formazione e colmare quella che lei avvertiva come una lacuna. Decisa ad intraprendere la carriera di teatrante inizia, sin dalla giovane età nel 2004, a lavorare nel Teatro per ragazzi presso *CTA-Centro Regionale di Teatro d'Animazione e di Figure* di Gorizia.

⁵ Joan Francesc Baixas Arias (Barcellona , 4 novembre 1946) è un pittore, regista e burattinaio spagnolo riconosciuto in tutto il mondo grazie soprattutto alla sua compagnia La Claca , da lui co fondata nell'agosto del 1968 , e alla produzione di spettacoli e performance dall'intenso contenuto visivo, basate sul live painting, sull'animazione di oggetti e sulla proiezione di immagini, che raccontano piccole storie contemporanee.

⁶ José Sanchis Sinisterra (Valencia 1940) è un drammaturgo e regista teatrale spagnolo. Pluripremiato, le sue opere sono state pubblicate in più lingue e rappresentate in Europa e in America Latina. Ha scritto anche saggi di teoria teatrale e viene considerato uno dei principali punti di riferimento delle giovani avanguardie dei paesi di lingua spagnola.

⁷ Christian Burgess si è formato alla Guildhall School of Music & Drama, Londra. Ha lavorato come attore per molti anni in teatro, TV e cinema.

Con questa compagnia di Gorizia, ci si occupava di teatro di figura per bambini e ragazzi. Mi sono fatta una grande gavetta nei loro spettacoli, sia al mattino che al pomeriggio, coinvolgendo scuole e famiglie. La cosa positiva è stata che erano estremamente corretti e precisi a livello contrattuale. Ho avuto le prove pagate, il che è stato il modo attraverso cui ho messo da parte i risparmi per poi frequentare i corsi a *Prima del Teatro*. Quella è stata la mia prima, quasi immediata, esperienza in un mondo professionale.

Il punto di svolta nel suo percorso è l'incontro con *Prima del Teatro, la Scuola Europea per l'Arte dell'Attore*. Inizialmente, Marta Cuscunà partecipa a un provino indirizzato al corso di teatro musicale. Tuttavia, il direttore, Roberto Scarpa, riconoscendo il suo talento nell'uso degli oggetti le suggerisce di intraprendere il corso di teatro visuale con Joan Baixas. Scettica sul percorso proposto, l'artista friulana preferisce comunque il corso di commedia musicale. Roberto Scarpa le concede, però, una borsa di studio permettendole di seguire entrambi i corsi: uno a pagamento e l'altro, il corso di Joan Baixas, offerto dalla scuola, che inaspettatamente le permette di comprendere appieno il suo potenziale nel linguaggio teatrale di figura

È stato Joan Baixas, alla fine del corso, che mi ha detto: 'Guarda, secondo me, questa è la tua strada, e se avrò l'occasione, ti chiamerò a lavorare con me.' Più o meno un anno dopo, ricevo la telefonata.

Prima del Teatro diventa per lei un trampolino verso un futuro teatrale ricco di opportunità, in quanto punto di incontro con grandi maestri del teatro contemporaneo che lasciano un'impronta permanente nel suo teatro. Tra questi, il drammaturgo spagnolo José Sanchis Sinisterra si rivelerà di particolare importanza per la sua formazione drammaturgica.

Con José Sanchis Sinisterra ho iniziato lo studio della drammaturgia. I suoi protocolli drammaturgici sono le basi della mia scrittura perché mi permettono di manipolare le fonti dei miei lavori che spesso sono letterarie, teoriche o storiche nel tentativo di renderle efficaci sul palco e non didascaliche.

Nello stesso anno l'artista friulana scopre la biografia di Ondina Peteani. Marta Cuscunà si prodiga alla ricerca di drammaturghi in grado di scrivere un

monologo da portare in scena partendo dal documento sopracitato. Si iscrive al corso di José Sanchis Sinisterra nel percorso formativo *Prima del Teatro*, il quale era suddiviso in due filoni: uno per gli attori e uno per i drammaturghi. Ci sarebbero stati dei momenti durante il corso in cui per i due gruppi erano previsti incontri e gli attori avrebbero avuto la possibilità di sperimentare i testi scritti dai drammaturghi. Marta Cuscunà si iscrive al corso in quanto intenzionata a seguire il percorso come attrice ed avere la possibilità di incontrare ed intessere rapporti con potenziali drammaturghi. La sera prima dell'inizio del corso, a cena, incontra il maestro Sinisterra il quale le chiede la motivazione della sua iscrizione.

Lui mi ha detto: "Domani vieni a fare il corso, ma non come attrice, bensì come drammaturga." Non avevo mai scritto nulla, ma quella è stata la mia salvezza. Da lì, con José Sanchis Sinisterra, ho trovato gli strumenti per iniziare a scrivere drammaturgie.

1.1.2 Il passaggio da studentessa/apprendista a professionista del teatro

Un anno dopo, il telefono di Marta Cuscunà squilla ed ecco la prima grande opportunità come attrice.

Quando è arrivata la proposta di Joan Baixas sono passata dal recitare in Italia in spettacoli come *Pippo Pettiroso*, al debutto presso la Tate Modern di Londra con uno spettacolo coi pupazzi di Joan Miró. È stata un'esperienza unica in una produzione che offriva compensi agli attori come non avevo mai visto prima. In Italia, la contrattualizzazione si basava su fattori come l'iscrizione all'ENPALS e il numero di anni di iscrizione, indipendentemente dal ruolo. A Barcellona, invece, contava il personaggio che interpretavi, e il tuo compenso era legato al ruolo assegnato, indipendentemente dalla tua età, dagli anni di esperienza e dal fatto che magari non avevi un diploma. Questa è stata una vera visione del mondo professionale.

Una delle collaborazioni cruciali con Baixas per Marta Cuscunà è quella a Barcellona, dove lavora per la produzione di *Merma Neverdies*⁸ nel 2006.

⁸ *Merma Neverdies*, spettacolo con pupazzi di Joan Miró con la regia di Joan Baixas e prodotto da Elsinor-Barcellona in esclusiva per la Tate Modern Gallery di Londra nel 2006.

Questo spettacolo le offre l'opportunità di recitare in diversi luoghi in Europa, come il *The Irish Museum of Modern Art* di Dublino, il *Teatro Español* di Madrid e il *Museo Guggenheim* di Bilbao.

Sotto la guida di Joan Baixas, Marta Cuscunà interpreterà poi *Zoé, inocencia criminal* nel 2009, che unisce la tradizione del *bunraku* giapponese e quella delle ombre cinesi, la *live painting* e la manipolazione di burattini e oggetti., una nuova produzione della *Compañía Teatre de la Claca* di Barcellona.

Parallelamente a queste esperienze all'estero, Marta Cuscunà inizia a collaborare con Giuliana Musso⁹ a partire dal 2007. Rimane colpita dal lavoro di Musso, in particolare dalla sua capacità di affrontare argomenti estremamente politici e dalla sua modalità di intervistare direttamente le persone coinvolte nelle storie di cui parlava.

Giuliana Musso è stata una figura fondamentale. [...] Questa Idea di investigare, di raccogliere testimonianze e trovare il modo di metterle in scena sono state influenze significative.

Grazie a Giuliana Musso Cuscunà si interessa al teatro d'inchiesta, concentrandosi sulle tematiche delle resistenze femminili e delle disparità di genere. Questo interesse diventa particolarmente significativo durante il progetto *Indemoniate, la soglia*:

Una storia di contrasti, che dalla fine dell'Ottocento possono riverberarsi anche sul presente e favorirne una lettura laterale e alternativa o coglierne le latenti contraddizioni, aperte a un gioco di chiaroscuri tra ragione, follia, potere ed emersione anarchica del profondo, cosmos e caos, spirito apollineo e dionisiaco e - volendo - principio maschile di ordine e impulso femminile di ribellione e protesta.¹⁰

Anche questa collaborazione è fondamentale per la Cuscunà in quanto radica l'abitudine alla ricerca di fonti, documenti e testimonianze orali, che

⁹ Giuliana Musso, classe 1970, vicentina d'origine e udinese d'adozione.

Attrice, ricercatrice, autrice, Premio della Critica 2005, Premio Cassino Off 2017 e Premio Hystrio 2017 per la drammaturgia, è tra le maggiori esponenti del teatro d'indagine: un teatro che si colloca al confine con il giornalismo d'inchiesta, tra l'indagine e la poesia, la denuncia e la comicità.

¹⁰ Musso, «INDEMONIATE - LA SOGLIA» dal sito www.giulianamusso.it

successivamente diventeranno fondamentali per i suoi progetti artistici. Tanto Giuliana Musso quanto Marta Cuscunà pongono l'accento sul valore delle testimonianze reali come punto di partenza per i loro lavori teatrali, enfatizzando la necessità di mettere il contenuto al centro della creazione artistica, utilizzando il linguaggio teatrale in modo da valorizzare il messaggio e la testimonianza. Entrambe conducono ricerche approfondite e interdisciplinari per comprendere appieno il contesto storico e sociale delle tematiche che trattano nei loro spettacoli. In questi primi anni si consolida una collaborazione che porterà i suoi frutti in altre creazioni dove Marta Cuscunà viene coinvolta come autrice ed interprete. Nel 2013, per il *Gaypride* di Vicenza, Marta Cuscunà presenta due progetti teatrali: *The Beat of Freedom* e, successivamente, *Glauce in, La città ha fondamento sopra un misfatto*, una riscrittura teatrale dell'opera *Medea* di Christa Wolf, interamente ideata, scritta e diretta da Giuliana Musso. In *The Beat of Freedom*, l'attrice friulana esplora tematiche di grande rilevanza sociale e culturale attraverso la recitazione. Il suo coinvolgimento in questo *reading*, rappresentato durante il *Gaypride* di Vicenza, dimostra l'impegno dell'artista nei confronti della comunità LGBTQIA+ e delle questioni legate alla libertà e all'uguaglianza. Nel 2014, Marta Cuscunà lavora poi a un altro progetto, *Wonder Woman*, *reading*, scritto e interpretato insieme a Giuliana Musso e Antonella Questa: un'ulteriore dimostrazione del talento e dell'impegno della Cuscunà nel campo delle arti sceniche.

1.2 L'emersione di una nuova autrice

La chiave della trasformazione vera e propria da interprete ad autrice è rappresentata dalla partecipazione dell'artista friulana, come già in precedenza ho sottolineato, al corso tenuto da José Sanchis Sinisterra: è proprio questo percorso di conoscenza ad innescare un cambiamento profondo, portando

Cuscunà ad immergersi in un nuovo mondo espressivo, la scrittura. Nel 2009 la giovane artista sceglie di mettersi alla prova in un contesto altamente competitivo, iscrivendosi al Premio Scenario. La sua partecipazione a questo concorso delinea il momento in cui Cuscunà abbraccia scadenze rigorose, un aspetto fondamentale della vita dell'autrice e attrice.

Ho cominciato a scrivere dopo aver frequentato il corso con José Sanchis Sinisterra. Mi sono iscritta al premio Scenario, lì ho iniziato ad avere delle scadenze precise. Ho scritto il testo e mi sono presentata alle varie selezioni con pezzi da 5 minuti, 10 minuti e mezz'ora ecc...

La vittoria nel premio Scenario per Ustica 2009 rappresenta un autentico trampolino di lancio, aprendo le porte a un mondo professionale di cui Marta Cuscunà non era ancora del tutto consapevole. La gestione di una *tourné*, la vendita e la distribuzione degli spettacoli diventano sfide che si ritrova ad affrontare senza una preparazione specifica. Questi aspetti, che spesso sfuggono ai riflettori, richiedono un apprendimento rapido e un adattamento costante. La sua esperienza teatrale è stata, fino a questo momento, caratterizzata da contratti da dipendente ed è sprovvista di una partita IVA come lavoratrice autonoma del teatro. La sua transizione in un contesto indipendente richiede competenze e conoscenze completamente nuove. Tuttavia, la svolta si materializza grazie a una collaborazione significativa con *Centrale Fies*, alla quale dedicherò un approfondimento più avanti in questo scritto. In questo contesto, l'artista ha l'opportunità di confrontarsi con professionisti del settore, imparando come navigare nella complessa rete di responsabilità e opportunità che l'aspettano. Questa esperienza segna l'inizio di un percorso autonomo e indipendente, una fase in cui Marta Cuscunà può esplorare la sua identità artistica con maggiore libertà e determinazione.

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



ph Marco Caselli Nirmal¹¹

Il percorso come autrice ha inizio nel 2009 con *È Bello Vivere Liberi! Un progetto di teatro civile per un'attrice, 5 burattini e un pupazzo*, uno spettacolo ispirato alla biografia di Ondina Peteani, scritta dalla storica Anna Di Giannantonio nel 2007. Attraverso la biografia di Ondina Peteani, Marta Cuscunà costruisce una narrazione dedicata alla lotta al nazifascismo, mettendo l'accento sul ruolo delle donne e delle nuove generazioni e su come non sarebbe stata possibile la lotta al nazifascismo senza una riconsiderazione del ruolo delle donne nella società. Tale riconsiderazione ha consentito infatti alle donne, durante la Resistenza, di assumere incarichi e compiere azioni, nonché stabilire relazioni affettive, amorose e amicali che risultavano inconciliabili con il modello imposto dal fascismo per le donne, cioè il modello dell'angelo del focolare. La storia narra della giovane Ondina, che a soli 17 anni, sprizza desiderio di libertà e si impegna attivamente nella lotta antifascista nella Venezia Giulia, collaborando con i gruppi partigiani sloveni già nel 1941. Il suo coinvolgimento inizia con incontri clandestini di educazione politica, promuovendo valori di emancipazione femminile e parità di genere. A 18 anni, diventa staffetta partigiana e si imbarca in missioni

¹¹ Fig. 1. Dal Sito internet di Marta Cuscunà www.martacuscuna.it/e-bello-vivere-liberi/

audaci, tra cui l'eliminazione di un noto traditore chiamato Blechi. Partecipa anche alla formazione della Brigata Proletaria, con oltre 1500 operai che si uniscono alle formazioni partigiane. Tuttavia, nel 1943, la sua vita subisce una brusca svolta quando viene deportata dai nazisti a soli diciannove anni. Nonostante le avversità, Ondina mantiene una ferma determinazione: la Resistenza è la sua unica risposta. L'essenza dello spettacolo *È bello vivere liberi!* è recuperare la gioia, le risate e le speranze soffocate, offrendo un'immersione nell'atmosfera vitale e speranzosa di quel periodo storico in cui tutto sembrava possibile. Fatto tesoro degli insegnamenti appresi durante il percorso formativo, Marta Cuscunà mette in scena uno spettacolo intimo e politico utilizzando diversi linguaggi. Il lavoro è particolarmente efficace e denota la straordinaria sensibilità dell'autrice che con ironia, talento e maestria fonde il linguaggio attoriale con il teatro di figura confrontandosi con un testo ricco di sfumature e legato al suo territorio di origine. In scena vediamo l'uso di burattini e burattine, realizzati da Belinda De Vito: una scelta necessaria nella drammaturgia, come afferma la stessa regista:

L'uso dei burattini è arrivato in momenti in cui non sapevo come mettere in scena determinate parti. Ha aperto molte possibilità sceniche e drammaturgiche estremamente efficaci per le sfide che stavo affrontando. In *È bello vivere liberi!*, l'aspetto dei burattini è legato al fatto che nei documenti storici, quel determinato episodio dell'uccisione della spia veniva raccontato dai Partigiani stessi nei paesini più sperduti del Carso attraverso dei bozzetti drammatici. Quindi, loro avevano fondamentalmente bisogno di informare anche la popolazione più isolata che il pericolo della spia era finito, quindi potevano ricominciare a collaborare con le formazioni Partigiane. E come facevano? Mettevano in scena, visto che era stato un'uccisione molto rocambolesca e organizzavano queste sorte di piccole feste per festeggiare la morte della spia, in cui mettevano in scena i fatti. Quindi questa idea del Teatro Popolare come strumento funzionale durante la lotta di liberazione mi ha fatto pensare: 'Ok, forse ha senso recuperare questi linguaggi tradizionali dei burattini per raccontare questa vicenda.'

Grazie a questo lavoro, costruito anche con la collaborazione di Marco Rogante,¹² assistente alla regia, Cuscunà vince il Premio Scenario per Ustica del 2009. *È Bello Vivere Liberi!* sarà solo il primo spettacolo di una fortunata *Trilogia sulle Resistenze Femminili*, di cui Marta Cuscunà sarà autrice e interprete.

1.2.2 Marta Cuscunà fa parte del progetto Fies Factory

Quando ho ottenuto il premio, mi sono ritrovata in un mondo professionale al quale non ero preparata. La gestione di una *tournee*, la vendita e la distribuzione degli spettacoli erano aspetti per cui non ero preparata.

Nel 1999 nasce il progetto *Fies Factory* con lo scopo di rigenerare un'archeologia industriale a fini artistici e culturali. Forte è la volontà di aprire con fiducia ai pubblici i fronti più attuali della ricerca, coinvolgendo il territorio in una logica di rete. L'idea di Barbara Boninsegna e Dino Sommadossi, con la Cooperativa il Gaviale, sull'esperienza del festival Drodesea (nato nel 1980), è di realizzare una vera e propria impresa culturale la cui attività è connotata da un modello di sostenibilità ibrido, cui concorrono contributi pubblici e privati. Nel 2007, nasce la Fies Factory in provincia di Trento, un incubatore, il primo in Italia, dedicato agli artisti performativi under 30. Nel 2007, l'obiettivo primario era quello di sostenere artisti e compagnie emergenti in Italia, fornendo loro un percorso a lungo termine di iniziale durata triennale, nel quale venivano offerti spazio e competenze necessarie per lo sviluppo della *live art* e la creazione di nuove strategie di produzione. Questo approccio mirava a preservare l'indipendenza artistica da logiche di mercato spesso incompatibili con i tempi e i processi richiesti per la ricerca, la

¹² Marco Rogante, Laureato in lingue e letterature straniere all'Università di Udine, ha intrapreso la sua formazione attoriale prima alla Civica Accademia d'Arte Drammatica Nico Pepe di Udine ed per poi proseguire con percorso formativo come danzatore e attore. Collabora con Marta Cuscunà fin dalla loro formazione all'Accademia di Udine, dove si sono conosciuti.

sedimentazione e la crescita artistica. La prima selezione di talenti, avviata nel 2007, si basava sull'osservazione continua che Centrale Fies aveva sempre condotto riguardo alle nuove generazioni e ai nuovi linguaggi artistici. Questa selezione comprendeva una varietà di realtà emergenti, tra cui artisti visivi e collettivi teatrali, ognuno dei quali aveva sviluppato un proprio stile espressivo, drammaturgico ed estetico unico. Tra i candidati, selezionati per la loro predisposizione alla ricerca artistica, vi erano: Dewey Dell,¹³ Sotterraneo,¹⁴ Anagoor,¹⁵ Francesca Grilli,¹⁶ Codice Ivan,¹⁷ Pathosformel,¹⁸ Sonia Brunelli¹⁹ e Marta Cuscunà. Fies, inoltre, offriva anche l'occasione agli artisti di incontrarsi ed intessere relazioni, come nel caso di Marta Cuscunà e Paola Villani, che partecipa al progetto della factory con Pathosformel. Proprio da un'intuizione di Barbara Boninsegna, fondatrice e direttrice artistica del progetto, le due artiste hanno iniziato a formulare un discorso di collaborazione lavorativa. La collaborazione tra le due artiste ha inizio con lo spettacolo *Sorry, boys*. I temi principali della loro collaborazione riguardano le meccaniche teatrali, le modalità per muovere le figure e le figure stesse, dal momento in cui l'attrice non agisce su di esse. Altro tema fondamentale di collaborazione riguarda lo studio dei materiali, domandandosi quali siano più

¹³ Dewey Dell è una compagnia di danza e performing arts attiva dal 2006 e ora composta da Teodora Castellucci, Agata Castellucci, Vito Matera, e dal musicista Demetrio Castellucci.

¹⁴ Sotterraneo si forma a Firenze nel 2005 come gruppo di ricerca composto da un nucleo autoriale fisso cui si affianca un cluster di collaboratori che variano a seconda dei progetti.

¹⁵ La compagnia Anagoor è fondata da Simone Derai e Paola Dallon a Castelfranco Veneto nel 2000, configurandosi fin da subito come un esperimento di collettività. Oggi alla direzione di Simone Derai e Marco Menegoni si affiancano le presenze costanti di Patrizia Vercesi, Mauro Martinuz e Giulio Favotto, Monica Tonietto, Gayané Movsisyan, Piero Ramella, mentre continuano a unirsi artisti e professionisti che ne arricchiscono il percorso e ne rimarcano la natura di collettivo.

¹⁶ Francesca Grilli utilizza un linguaggio multidisciplinare incentrato su performance, video e pratiche installative.

¹⁷ Codice Ivan è un progetto di ricerca performativa nato nel 2008 dall'incontro tra Anna Destefanis, Benno Steinegger e Leonardo Mazzi. Le provenienze eterogenee dei componenti, orientano l'attenzione del gruppo in una direzione inevitabilmente multidisciplinare.

¹⁸ Pathosformel è una compagnia teatrale italiana fondata a Venezia nel 2004 ad opera di Daniel Blanda Gubbay e Paola Villani, in attività fino al 2014.

¹⁹ Sonia Brunelli, coreografa e danzatrice con base a Verona e Forlì, studia arte e pratica un movimento atletico interrogandosi sulla rappresentazione di una forma artistica, sulla creazione di una danza libera da sovrastrutture e capace di sospendere il gesto nel tempo

funzionali sia dal punto di vista scenico che di sopravvivenza durante le *tournée*.

Credo che Paola Villani fosse incuriosita da questa cosa che andava progettata e creata. Con Pathosformel avevano avuto comunque anche loro un percorso di teatro di figura ed erano argomenti e filoni di ricerca che le risuonavano evidentemente.

1.2.3 Resistenze femminili, si aggiunge *La semplicità ingannata* (2012)

Nel 2011, grazie ad una borsa di studio Marta Cuscunà partecipa a *Think only this of me...* progetto inedito per attori e musicisti della *Guildhall School of Music and Drama* di Londra, diretto da Christian Burgess. Successivamente a questa nuova esperienza formativa e dopo lo spettacolo *E' bello vivere liberi!*, che rappresenta la prima tappa di un lungo percorso dedicato al tema delle *Resistenze femminili*, inizia una fase di elaborazione per un nuovo spettacolo come attrice ed autrice. Durante la lotta di Liberazione, le giovani partigiane fecero un'importante scoperta: considerare la Donna come un elemento fondamentale per la promozione della pace, della giustizia e, di conseguenza, per la società nel suo complesso. Questa scoperta, anticipando di molte decadi la nascita del movimento femminista, affondava le sue radici nella storia italiana sin dalla seconda metà dell'Ottocento. Tuttavia, a malapena si conoscono i tentativi di emancipazione femminile che si svolsero in Italia già nel Cinquecento, tentativi che furono soffocati e poi dimenticati. Con il suo secondo progetto teatrale come autrice, Marta Cuscunà intende dare voce alle storie di alcune giovani donne che, in quel periodo, sfidarono le convenzioni sociali, rivendicando il diritto al libero pensiero e alla critica dei dettami imposti dalla cultura maschile. Al contempo, esse ambivano a conquistare la libertà di forgiare un modello femminile alternativo a quello che, per secoli, era stato imposto dagli uomini.



Ph Alessandro Sala/Cesuralab per Centrale Fies²⁰

Nasce così *La semplicità ingannata, Satira per attrice e pupazze sul lusso d'esser donne*, seconda tappa del progetto sulle *Resistenze femminili*, spettacolo di e con Marta Cuscunà liberamente ispirato alle opere letterarie di Arcangela Tarabotti e alla vicenda delle Clarisse di Udine, sempre con Marco Rogante come assistente alla regia. Le monache del Santa Chiara di Udine hanno incarnato una forma di resistenza straordinaria e senza precedenti. Queste donne trasformarono il convento udinese in un luogo di contestazione, di libertà di pensiero, di sfida ai dogmi religiosi e alla cultura maschile con un fervore intellettuale che era impensabile per le donne del loro tempo. Naturalmente, l'Inquisizione cercò con determinazione di ristabilire un rigido controllo sul convento e sulla comunità femminile, ma le Clarisse riuscirono ad opporre resistenza per anni, sfidando il dominio maschile e creando all'interno del convento di Santa Chiara di Udine un'alternativa sorprendente, in un'epoca in cui le donne erano escluse da ogni aspetto della vita politica,

²⁰ Fig. 2. Dal Sito internet di Marta Cuscunà www.martacuscuna.it/la-semplicita-ingannata/

economica e sociale. Anche questo spettacolo riscuote un certo successo. L'autrice inizia così a collaborare con diverse realtà appoggiandosi per la co-produzione a Centrale Fies e Operaestate Festival Veneto, collabora con Delta Studios²¹, Elisabetta Ferrandino per le realizzazioni scenografiche ed Antonella Guglielmi per le realizzazioni costumi:

Nella semplicità ingannata c'era la necessità di rendere questo coro, è una storia corale e quindi, insomma, avevo bisogno di moltiplicarmi. Inoltre, c'era questa forte immagine nelle opere della Tarabotti in cui lei descrive le Monache forzate come degli uccellini presi nel vischio. Quindi, mi aveva immediatamente risvegliato l'immaginario in modo concreto per visualizzarle sulla scena.

1.2.4 *Sorry, boys* (2016)

Sorry, Boys. Dialoghi su un patto segreto per 12 teste mozze, terza tappa del progetto sulle *Resistenze femminili*, è liberamente ispirato a fatti realmente accaduti a Gloucester, Massachusetts. La vicenda ebbe inizio come un semplice pettegolezzo in diffusione tra i corridoi della scuola superiore di Gloucester. Ben diciotto ragazze si trovavano in stato di gravidanza, un numero quattro volte superiore alla media, e non tutte queste gravidanze erano frutto di incidenti. La notizia si diffuse rapidamente in città, alimentando la speculazione che alcune di queste ragazze avessero pianificato congiuntamente la loro gravidanza, in un patto segreto volto a crescere i loro bambini in una sorta di comunità femminile. Quando il preside della scuola portò questa storia alle pagine di un quotidiano nazionale, scatenò una vera e propria tempesta mediatica. La vita privata delle diciotto ragazze divenne uno scandalo che gettò l'intera comunità di Gloucester nell'imbarazzo. Giornalisti provenienti da tutto il mondo, dall'Australia alla Gran Bretagna, dal Brasile al

²¹ Delta Studios, Struttura polifunzionale specializzata nel settore dello spettacolo. Ideazione, realizzazione e gestione di impianti per riproduzione del suono, allestimenti scenici ed illuminotecnici, produzione di materiale sonoro originale e registrazione audio con le migliori tecnologie disponibili. La sede si trova a poca distanza da Udine.

Giappone, invasero la cittadina alla ricerca di una spiegazione per un patto così straordinario. Tuttavia, rimasero a mani vuote poiché l'intera comunità preferì il silenzio, turbata dal fatto che la vita sessuale delle proprie figlie fosse diventata oggetto di discussione nei talk show di mezzo mondo. Il documentario prodotto da John Michael Williams nel 2013, *The Gloucester 18*, offre una voce alle ragazze coinvolte, lontano dai riflettori dello scandalo. Per la prima volta, in questo documentario, alcune di loro raccontano la loro storia. Una di loro confessa di aver desiderato di creare un nuovo mondo e una propria famiglia, soprattutto dopo aver assistito a un terribile omicidio di genere.

In *Sorry, boys* mi sembrava fondamentale che le ragazze, le protagoniste, non fossero in scena, e quindi che ci dovessero essere tutti gli altri che in qualche modo hanno creato il contesto in cui queste ragazze hanno sentito le esigenze di fare un patto così misterioso e sconvolgente. E quindi c'era la necessità di riuscire ad avere veramente tanti personaggi sulla scena.

In *Sorry, boys* si consolida sempre più la relazione con Marco Rogante come assistente alla regia e avviene la prima collaborazione con Paola Villani come scenografa. Per lo spettacolo Villani progetta e realizza, come se fossero figure animate, due schiere di “teste mozze” ispirate alla serie fotografica *We are beautiful*, del fotografo ventisettenne Antoine Barbot, in cui i ritratti di “gente di provincia” sono affissi al muro come trofei.



*Ph Alessandro Sala/Cesuralab per Centrale Fies*²²

²² Fig. 3. Dal Sito internet di Marta Cuscunà www.martacuscuna.it/sorry-boys/

1.3 Nel Mito e nel Presente: La Creazione di Scenari Inediti

Dopo la trilogia sulle *Resistenze femminili*, si apre per Marta Cuscunà un nuovo scenario di possibilità creative. Sempre più affascinata da un teatro che lei stessa definirà come “teatro politico”, l'autrice lavora alla prossima tappa della sua carriera, consolidando le basi della sua esperienza passata con sempre maggiore solidità. Riflettendo sulla funzione del teatro come luogo di aggregazione comunitaria, oggi esso rappresenta uno dei pochi spazi capaci di riunire le comunità e promuovere una riflessione su noi stessi. Miccia di domande profonde, Marta Cuscunà ragiona sul linguaggio necessario per trasmettere i temi di ricerca di suo interesse che affondano le radici in un tempo lontano ma quanto mai vicino. L'autrice è in continua esplorazione tra pensatori, immagini e simboli che mescola nel suo linguaggio del teatro visuale. Il *team* di lavoro è ormai solido: Marta Cuscunà come autrice ed attrice, Marco Rogante come assistente alla regia e Paola Villani come Scenografa.

La combinazione delle nostre 3 diverse formazioni è fondamentale nel trovare un linguaggio comune tra noi e per capire come progettare le figure, come fare aderire il testo alle figure e alle meccaniche e viceversa cosa deve immaginare Paola perchè la meccanica sia funzionale alla drammaturgia che io scrivo. In questo Marco è l'intermediario, il punto di incontro tra le nostre due esigenze a volte diverse o per trovare linguaggio comune che entrambe riusciamo a comprendere ed ad uno studio rispetto al mio corpo e le scene.[...]Questo è il trio ed ognuno di noi è fondamentale.

1.3.1 *Il canto della caduta* (2019)

La creazione, del 2019, è prodotta da Centrale Fies, CSS Teatro stabile d'innovazione del Friuli Venezia Giulia, Teatro Stabile di Torino e São Luiz Teatro Municipal (Lisbona). Questo nuovo progetto prosegue il discorso femminista iniziato con la Trilogia sulle *resistenze femminili* e raccoglie il

lavoro di altre studiose ed artiste.

Dopo questa trilogia incentrata sulla resistenza femminile, pensavo di potermi finalmente occupare di altro. Tuttavia, ho scoperto gli studi di archeomitologia di Marija Gimbutas,²³ che rivelano segni di resistenza a questo modello gerarchico e disuguale persino nella preistoria.

Il canto della caduta cerca di offrire nuove prospettive per antiche problematiche e, tramite il mito di Fanes, riporta alla luce il racconto perduto di come eravamo, presentando un'alternativa sociale auspicabile per il futuro dell'umanità, che spesso viene vista come un'utopia irrealizzabile ma che, forse, è già esistita. Il mito di Fanes costituisce una tradizione popolare dei Ladini, una minoranza etnica delle Dolomiti; si tratta di un ciclo epico che racconta la caduta di un regno pacifico guidato da donne regnanti, rovesciato dall'era del dominio maschile e della guerra. Il mito di Fanes, insomma, rievoca un'epoca d'oro di pace ormai perduta. *Il canto della caduta* cerca di riportare in primo piano il nostro passato, suggerendo che un'alternativa sociale desiderabile per l'umanità è esistita e potrebbe ancora essere possibile, contrapponendosi all'idea che sia solo un'utopia irrealizzabile. Secondo l'analisi di Kläre French-Wieser²⁴, *l'epos ladino* di Fanes riflette tre importanti trasformazioni nell'essere umano:

1. La transizione dal diritto materno al patriarcato.
2. Il passaggio da un sistema pacifico a uno belligerante.
3. Il passaggio dalla cultura del totem, in cui la natura era in armonia con gli esseri umani, alla cultura dell'estrazione mineraria dalle montagne.

²³ Marija Gimbutas (Vilnius, 1921 – Los Angeles, 1994) è stata un'archeologa e linguista lituana naturalizzata statunitense.

²⁴ Kläre French-Wieser, nel 1974 pubblicò un articolo, *Il regno dei Fanes – una tragedia del matriarcato* sul periodico di Bolzano “Der Schlern.”

Il pensiero mitico è un sistema organizzato di credenze e simboli che riflette una struttura concettuale. Ogni cultura ha la sua mitologia, che narra le origini dell'universo, degli dei e dell'ordine sociale, rispondendo a domande fondamentali sull'identità umana. Il saggio di antropologia *Il calice e la spada* di Riane Eisler²⁵ esplora le strutture sociali e l'evoluzione dell'umanità, sollevando domande cruciali sulla guerra, l'ingiustizia, il dominio maschile e la possibilità di una società pacifica. Eisler suggerisce che, al fine di trovare soluzioni per la costruzione di un futuro migliore, dovremmo fermarci a considerare sistemi sociali che sono esistiti nella preistoria europea, descritti dall'archeomitologa Marija Gimbutas. L'archeomitologia è un approccio multidisciplinare che combina l'archeologia descrittiva con la mitologia comparata, il folklore, l'etnologia storica e la linguistica. Nel suo saggio *Il linguaggio della Dea*, Marija Gimbutas ricostruisce un mondo perduto che esisteva nell'Europa neolitica, in cui la presenza del femminile era centrale nella visione del sacro e nella struttura sociale. Questa società neolitica era molto diversa da quella successivamente patriarcale, caratterizzata dal predominio maschile e dalla sopraffazione dei popoli più deboli. Gimbutas sostiene le sue tesi utilizzando tracce e simboli ancora presenti nelle leggende, nei miti, nel folklore e nella spiritualità delle epoche successive, che conservano la memoria di questa cultura neolitica. Marta Cuscunà conosce i testi di Riane Eisler e Marija Gimbutas grazie a Giuliana Musso, essendo stata coinvolta come attrice nel suo progetto *La città ha fondamenta sopra un misfatto* ispirato alla *Medea* di Christa Wolf.²⁶

Nel Canto della Caduta era molto chiaro questo aspetto di essere osservati come umani da un'altra specie che si interroga su questa natura umana che ci spinge alla carneficina, ad ucciderci uno con l'altro e questo piccolo barlume di umanità nei piccoli Fanes che sopravvivono, che in qualche modo cerca di conservarsi. Quindi, da un lato, era evidente che le figure mi servivano per rendere queste altre specie e, dall'altra, per rendere comunque estranea alla

²⁵ Riane Eisler, (Vienna, 1931) è una sociologa e saggista statunitense.

²⁶ Christa Wolf, (Landsberg an der Warthe, 1929 – Berlino, 2011), è stata una scrittrice tedesca.

mia presenza. Io sono l'unica umana in scena. Quel barlume di umanità che rimane nella grotta è l'infanzia, è qualcosa di altro che io non sono, e i corvi sono qualcosa che io non posso essere.

La scena de *Il canto della caduta* è ambientata sui Monti Pallidi, noti per la loro roccia chiara. Secondo la leggenda, questa chiarezza è il risultato di una ragnatela di raggi di luna tessuta dai nani. Tuttavia, la spiegazione scientifica è che la roccia è costituita da dolomite, un minerale composto principalmente da carbonato doppio di calcio e magnesio ($MgCa(CO_3)_2$). Il team di artisti, in particolare Paola Villani, hanno lavorato su questa idea con l'ispirazione di Andreco²⁷, un artista ospite a Centrale Fies.



Ex Voto. Andreco, incisione e bronzatura su marmo, 2018. Ph Daniele Borghello²⁸

Con la collaborazione del fabbro Franco Righi è stata possibile la trasformazione dell'idea dei Monti Pallidi in una struttura in ferro che va a contestualizzare l'opera dell'autrice. *Il canto della caduta* ha ricevuto una nomination ai Premi Ubu 2019 nella categoria miglior scenografia, grazie all'eccezionale contributo di Paola Villani. La sua passione per i meccanismi e gli ingranaggi, unita agli studi in design industriale e all'esperienza performativa con Pathosformel, ha contribuito a dare vita a scenografie

²⁷ Andrea Conte, Roma 01-12-1978, dirige Studio Andreco, dove unisce una formazione scientifica, dottorato in Ingegneria Ambientale, collaborazioni post dottorato con Università di Bologna e Columbia University di New York sulle infrastrutture verdi per la gestione sostenibile delle risorse in diverse condizioni climatiche, con un percorso artistico che investiga i rapporti tra spazio urbano e paesaggio naturale, tra uomo e ambiente, realizzando progetti che vanno a comporre un'unica ricerca multidisciplinare.

²⁸ Fig. 4. Dal blog di Marta Cuscunà: cantodellacaduta.blogspot.com

innovative applicando i principi di animatronica per la costruzione dei pupazzi. Le macchine sceniche progettate dalla Villani si basano sull'utilizzo creativo di componenti non convenzionali, come ad esempio i freni delle biciclette. Questo approccio rivela l'ingegnosità dell'ingranaggio scenico, che il pubblico può vedere senza nascondere il funzionamento interno, trasformando l'illusione teatrale in un elemento poetico. Inoltre, Paola Villani ha studiato attentamente come il sistema scenico interagisce con l'operatore, in questo caso l'interprete, per adattare ogni dettaglio scenico alle capacità del corpo umano. Questo corpo performativo diventa l'unità di misura e il motore della macchina scenica, consentendo una vasta gamma di sfumature e movimenti. Marta Cuscunà scrive:

Nonostante io sia quanto di più lontano al modello vitruviano (tutto maschile) di Leonardo, Paola riesce a valorizzare ogni centimetro delle mie estremità, ogni singola falangetta, plasmando gli attriti sulle mie forze e permettendomi di animare con innumerevoli sfumature le sue figure meccaniche.²⁹



ph Daniele Borghello³⁰

²⁹ Post Twitter postato da Marta Cuscunà il 3 December 2019.

³⁰ Fig. 5. Dal sito di Marta Cuscunà www.martacuscuna.it

1.3.2 *Earthbound, ovvero le storie delle Camille (2021)*

Questo spettacolo, ulteriore tappa di carriera per Marta Cuscunà, si colloca nel genere della fantascienza femminista e si propone di esplorare un futuro prossimo in cui la manipolazione del genoma umano, in simpoiesi,³¹ viene impiegata per ripristinare la vita nelle aree del pianeta danneggiate dall'azione dell'uomo.

La scoperta della fantascienza femminista credo sia stato un percorso abbastanza lineare. Nel senso che iniziando a leggere e studiare i pensieri femministi, Donna Haraway³² era ovviamente una delle più citate. Nel momento in cui entri nel mondo di Donna Haraway, lei a sua volta cita autrici di fantascienza e spinge moltissimo su questa idea di immaginare il futuro, anche il futuro della tecnologia, e raccontare storie che riescano in qualche modo a offrire delle soluzioni per dei problemi contemporanei. Quindi, diciamo, la fantascienza per lei è proprio una chiave attraverso cui allenare la pratica femminista.

Nella fantascienza femminista, attraverso la narrazione fantastica, le autrici smantellano il sistema sociale e le dinamiche di potere del presente, mettendo in evidenza le identità che spesso rimangono marginalizzate. Le visioni del futuro contengono spesso messaggi politici e fanno riferimento all'intersezionalità, che oggi è diventata centrale nel discorso trans-femminista contemporaneo. In questa nuova creazione quindi l'autrice svolge un profondo lavoro di ricerca e studio cogliendo oltre alla filosofia di Donna Haraway, notoriamente eco-femminista, anche le idee di personalità come Anna Tsing³³ - con tutte le sue ricerche sui funghi Matsutake e l'insieme dei mondi

³¹ 'Si dicono simpoietici i sistemi che producono in maniera collettiva, che non hanno confini spaziali o temporali definiti dal loro interno. L'informazione e il controllo sono distribuiti tra tutti i componenti. i sistemi sono evoluti e possono generare cambiamenti sorprendenti.' Donna Haraway, *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*. Tradotto da Claudia Durastanti e Clara Ciccioni. Terza edizione. Roma: Nero, 2020. p.55

³² Donna Haraway (Denver, 1944) è una filosofa e docente statunitense, capo-scuola della teoria cyborg, una branca del pensiero femminista che studia il rapporto tra scienza e identità di genere.

³³ Anna Lowenhaupt Tsing (1952) è un'antropologa americana. Professoressa presso il Dipartimento di Antropologia per l'Università Santa Cruz, California. Nel 2018 le viene conferita la Medaglia commemorativa Huxley dell'Istituto Reale di Antropologia.

multispecie - Ursula le Guin³⁴ ed anche Vinciane Despret³⁵ ; queste autrici, attraverso la costruzione di mondi alternativi, mandano all'aria tutti gli stereotipi di genere, ma anche razziali come nel caso di Octavia Butler.³⁶ Questo approccio alla complessità delle relazioni di potere tra le altre specie e tra la nostra specie e il pianeta è un tema centrale nell'opera di Donna Haraway. Per Cuscunà uno dei testi chiave, nel periodo di indagine, in funzione del nuovo spettacolo è stato *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* (2019) nella versione italiana, mentre la versione inglese, che si intitola *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, è un testo del 2016. Haraway è laureata in zoologia e fisiologia con un dottorato in biologia a Yale. Ha insegnato per anni teoria femminista e scienze tecnologiche, e all'interno di queste tematiche nasce il suo testo cardine, *Manifesto Cyborg. Donne, Tecnologie e Politiche del Corpo*. Questo è un testo complesso, ma che ha dato una svolta ai pensieri femministi contemporanei. In *Staying with the Trouble*, Donna Haraway si concentra più sulle questioni dell'eco-femminismo, un filone di pensieri femministi che analizzano il processo universale di dominio sui soggetti marginalizzati. Fondamentalmente, la conclusione del pensiero eco-femminista di Donna Haraway e non solo, è che i pensieri femministi, per essere veramente radicati nella contemporaneità, non possono limitarsi ai rapporti di genere all'interno della nostra specie. Devono aprire lo sguardo e includere i rapporti di potere anche tra le altre specie e tra la nostra specie e il pianeta, che in qualche modo viene sottoposto alle stesse dinamiche di dominio e sopraffazione. All'interno di questo saggio, Donna Haraway fa

³⁴ Ursula Kroeber Le Guin (Berkeley, 1929 – Portland, 2018), è stata una scrittrice e glottoteta statunitense, autrice di fantascienza e di fantasy. Ha vinto cinque premi Hugo e sei premi Nebula - i massimi riconoscimenti della letteratura fantastica - ed è considerata una delle principali autrici di fantascienza. La profondità e attualità dei suoi temi, che spaziano dal femminismo all'utopia e al pacifismo, hanno reso i suoi romanzi noti e apprezzati ben oltre il tradizionale circolo di lettori di genere.

³⁵ Vinciane Despret (Bruxelles, 1959) è una filosofa delle scienze, professoressa associata presso l'Università di Liegi, in Belgio.

³⁶ Octavia Estelle Butler (Pasadena, 1947 – Washington, 2006), è stata una scrittrice statunitense. Importante voce del movimento afro futurista, ha vinto tutti i maggiori premi di fantascienza ed è tra gli artisti ricordati nella Science Fiction Hall of Fame.

riferimento al termine che dà il titolo allo spettacolo *Earthbound*, dalla pronuncia pressappoco incomprensibile, un neologismo menzionato da un suo collega, il grande amico Bruno Latour.³⁷

Il termine *Earthbound* è una parola conosciuta da Bruno Latour, un sociologo della scienza e filosofo francese, che alcuni anni fa ha pubblicato questo libro: *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime* Ovvero, *Otto lezioni sul nuovo regime climatico*. All'interno di questo libro, Latour menziona il termine *Earthbound* che è una parola composta formata da *earth* e *bound* e che ha lo scopo di notificare l'idea di un legame, di esseri attaccati a qualcosa. Infatti, letteralmente *Earthbound* significa proprio coloro che sono attaccati alla terra.³⁸

Chiamiamo Ipotesi Gaia la teoria inizialmente proposta da due studiosi, il chimico James Lovelock³⁹ e la biologa Lynn Margulis.⁴⁰ Questa teoria è stata la prima ad essere accettata dalla comunità scientifica e concepisce il nostro pianeta non come una semplice massa rocciosa abitata da individui e singoli esseri viventi, ma come un intricato sistema che mantiene un equilibrio vitale così sottile da poter essere considerato un organismo unico. In altre parole, la Terra non è solo un aggregato di individui e esseri viventi, ma un unico organismo complesso, un olobionte, una sorta di entità coesa composta da una molteplicità di esseri viventi in costante simbiosi reciproca. Quindi, Donna Haraway, per sviluppare questa immagine di comunità politica, offre agli *Earthbound* una società attraverso il racconto fantascientifico. Nell'ottavo capitolo, intitolato *Le Storie delle Camille* all'interno del saggio ecofemminista

³⁷ Bruno Latour (Beaune, 1947 – Parigi, 2022) è stato un sociologo e antropologo francese. Era professore ordinario presso l'Istituto di studi politici di Parigi e la Scuola di economia e scienze politiche di Londra.

³⁸ Citazione di Giacomo Raffaelli all'interno della conferenza Festival Tensioni 2020/ MAKING OF EARTHBOUND min 26:41 www.youtube.com/watch

³⁹ James Ephraim Lovelock (Letchworth, 1919 – Abbotsbury, 2022) è stato un chimico britannico. Scienziato indipendente e scrittore, fino alla morte ha vissuto in Cornovaglia, nel sud-ovest dell'Inghilterra. È particolarmente noto per aver formulato l'ipotesi Gaia, che descrive il pianeta Terra, con tutte le sue funzioni, come un unico superorganismo.

⁴⁰ Lynn Margulis (Chicago, 1938 – Amherst, 2011) è stata una biologa statunitense. Famosa per aver scoperto una modalità evolutiva delle specie diversa e complementare a quella postulata dal neodarwinismo, ovvero tramite cooperazione di specie: la Teoria endosimbiotica.

Chthulucene, sopravvivere su un pianeta infetto. l'autrice scrive delle storie come proposta di racconto collettivo. Donna Haraway scrive:

I bambini del compost vogliono che le *Storie delle Camille* siano un progetto pilota, un modello, un oggetto di lavoro e di gioco, per comporre progetti collettivi, non solo a livello immaginativo ma anche nella scrittura di storie. sopra e sotto terra.⁴¹

Nelle *storie delle Camille*, ci sono queste piccole comunità umane che, in un futuro prossimo, scelgono di migrare verso i luoghi del pianeta devastati dall'inquinamento e dallo sfruttamento delle risorse, con l'obiettivo di risanarle attraverso alleanze con altre specie. Il popolo di Camille immagina e mette in atto due strategie fondamentali per risanare il pianeta infetto e malato. In primo luogo, promuovono una drastica riduzione della popolazione umana sulla Terra attraverso una politica di controllo delle nascite, enfatizzando la creazione di legami anziché la generazione incontrollata di bambini. Questo approccio si basa sulla consapevolezza delle risorse limitate del pianeta e la necessità di condividere tali risorse con tutte le specie. Ogni nascita diventa un evento raro e prezioso, con la responsabilità collettiva della comunità. In secondo luogo, gli *Earthbound* cercano di creare alleanze con altre specie attraverso il concetto di simbiosi. I nuovi nati vengono modificati geneticamente con geni di specie in via d'estinzione, mirando a preservare il patrimonio genetico di tali specie e a migliorare l'adattamento umano all'ambiente. Questa simbiosi mira a superare la separazione tra natura e cultura, integrando gli esseri umani come parte essenziale di un organismo unico, in armonia con l'Ipotesi Gaia.⁴² Il nucleo dello spettacolo *Earthbound*,

⁴¹ Donna Haraway, *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*. Tradotto da Claudia Durastanti e Clara Ciccioni, Terza edizione, Nero, 2020. p.152

⁴² L'ipotesi Gaia è un'ipotesi formulata per la prima volta dallo scienziato inglese James Lovelock nel 1979 nel libro *Gaia. A New Look at Life on Earth* e co-sviluppata dalla microbiologa Lynn Margulis negli anni '70. Secondo tale ipotesi gli organismi viventi sulla Terra interagiscono con le componenti inorganiche circostanti per formare un complesso sistema sinergico e autoregolante che aiuta a mantenere e perpetuare le condizioni per la vita sul pianeta.

ovvero le storie delle *Camille* di Marta Cuscunà è la messa in scena di questa visione, ed essa sta alla base delle creature animatroniche sul palco. L'autrice friulana, durante la ricerca, si imbatte nelle opere di Patricia Piccinini,⁴³ nota per l'installazione *We Are Family* esposta alla Biennale di Venezia nel 2003. Ciò che distingue il lavoro di Piccinini è la sua rappresentazione di creature umanoidi iperrealistiche, sospese tra bioetica e biotecnologie, ma contrariamente alle distopie comuni, queste creature non sono minacciose per l'umanità; al contrario, sono pacifiche e capaci di convivere con gli esseri umani, manifestando empatia verso di loro.



*Patricia Piccinini - A World of Love*⁴⁴

⁴³ Patricia Piccinini (Freetown, 1965) è un'artista australiana di origini italiane nata in Sierra Leone, interessata alla biotecnologia che lavora su vari media: stampa digitale, video e scultura. Ha rappresentato l'Australia alla Biennale di Venezia nel 2003.

⁴⁴ Fig. 6. Dal catalogo della mostra presso *ARKEN Museum of Modern Art, Ishøj, Denmark*. Pubblicato in data 12/02/2019. https://issuu.com/arken_museum

Le opere di Piccinini sono state fonte d'ispirazione iniziale per la creazione dei personaggi animatronici. Grazie al supporto del progetto europeo *I-Portunus*,⁴⁵ incentrato sulla mobilità creativa tra paesi europei, Marta Cuscunà insieme a Paola Villani e Matteo Rogante hanno avuto la possibilità di trascorrere diverse settimane a Lisbona dove, sotto la guida di esperti nel campo degli effetti speciali cinematografici, hanno potuto apprendere e relazionarsi con professionisti che si occupano di scene e pupazzi per i film d'animazione, nonché degli effetti speciali e della prostetica.

la collaborazione ha funzionato e abbiamo deciso di coinvolgerli in tutte le fasi di produzione

Paola Villani ha guidato lo sviluppo del primo disegno tecnico per le creature animatroniche. A differenza delle teste animatroniche di *Sorry boys*, questa nuova creazione non è controllata da leve esterne, ma richiede che l'operatore inserisca il braccio nella parte centrale del corpo, la bocca e il collo. Alcune parti sono ancora azionate da leve esterne, principalmente pedali che permettono ad esempio il movimento della coda. Un aspetto distintivo del lavoro della Villani è l'uso di componenti non concepiti per il teatro, come i freni delle biciclette, dei tandem e persino i cavi dei freni delle Apecar. Un'altra caratteristica dell'approccio al lavoro nello studio di Lisbona è il prototipaggio dei pupazzi. Non dando per scontato che il primo prototipo sia quello finale per la performance, sperimentano con materiali e design ingegneristici, identificando ciò che non funziona per poi ricominciare dal principio. A Lisbona, hanno iniziato a manipolare il primo prototipo ideato da Paola Villani insieme a Marco Rogante. Dopo aver individuato le sue limitazioni, sono passati al secondo prototipo, rivoluzionando completamente

⁴⁵ I-Portunus è stato creato per ampliare le opportunità di mobilità e promuovere le collaborazioni internazionali che consentono agli artisti e ai professionisti della cultura di lavorare, esibirsi e partecipare a coproduzioni in tutti i paesi, dando loro accesso a mercati diversi, aiutandoli ad attrarre nuovi pubblici o ammiratori, rafforzando le collaborazioni internazionali e aprendo nuove prospettive di carriera.

la struttura meccanica e i meccanismi di movimento. Grazie al supporto di sponsor industriali, hanno migliorato l'affidabilità e la precisione dei movimenti utilizzando componenti industriali. La sfida successiva è stata aggiungere una sorta di "pelle" allo scheletro. Attraverso esperimenti con uno strato di gommapiuma, hanno identificato attriti durante il movimento, che non erano stati previsti durante la fase di progettazione teorica. Hanno quindi proceduto a realizzare la pelle effettiva, scolpendo una scultura in creta delle dimensioni desiderate per il pupazzo. Questa scultura è stata utilizzata per creare un calco in vetroresina, all'interno del quale è stata colata la pelle liquida, un materiale siliconico che solidificandosi diventa il rivestimento esterno della creatura. I nuovi sistemi di movimentazione progettati, basandosi su un'animazione generata da un movimento umano, richiedono una componentistica leggera e allo stesso tempo affidabile che solo i prodotti Igus®,⁴⁶ sponsor del progetto, sono in grado di garantire.



*ph Guido Mencari*⁴⁷

⁴⁶ Igus® è una azienda milionaria fondata nel 1964 da Margret e Günter Blase a Colonia (Mülheim). Specializzata in produzione di polimeri ad alte prestazioni per applicazioni in movimento per lo sviluppo e la produzione di motion plastics.

⁴⁷ Fig. 7. Dal Sito internet di Marta Cuscunà www.martacuscuna.it/earthbound/

Earthbound, ovvero le storie delle Camille debutta in prima nazionale il 25 maggio 2022 al Teatro Storchi di Modena prodotto da Ert Fondazione, Csa Teatro Stabile di Innovazione del Fvg, Etnorama con il sostegno di São Luiz Teatro Municipal (Lisbona). Interessante anche l'anteprima dello spettacolo datata 5 Giugno 2021 per *Rai Radio 3*, in occasione della Giornata Mondiale dell'Ambiente, intitolato *Dimmi cosa vuoi vedere, audiodescrizione dello spettacolo*.⁴⁸ La collaborazione di Marta Cuscunà con Al.Di.Qua Artists, la prima associazione di e per le persone con disabilità nello spettacolo, porta alla realizzazione, attraversando strade percettive differenti, di una produzione dedicata alla radio uscendo dai confini del teatro visuale; tale pratica successivamente stimolerà l'artista friulana a conquistare lo spazio oltre il teatro di figura, come vedremo nei successivi capitoli.

1.3.3 *La fabbrica del mondo. Televisione e teatro. Corvidae, sguardi di specie. La volontà di uno sguardo accessibile (2022)*

L'approccio al contesto televisivo, per il programma *La fabbrica del mondo*, condotto da Marco Paolini⁴⁹ e Telmo Pievani,⁵⁰ è stato estremamente positivo, come la stessa artista afferma:

Avevamo sempre il pubblico vero durante le riprese; non eravamo in uno studio televisivo con solo le telecamere davanti, ma in un contesto propriamente teatrale. (Marco Paolini) Ha scelto di utilizzare tutta la mia scenografia e di integrare anche l'aspetto del monitor nella scena. Marco è veramente un maestro del teatro e ha compreso perfettamente le diverse

⁴⁸ Audiodescrizione dello spettacolo *Earthbound, ovvero le Storie delle Camille*. Attualmente fruibile tramite www.raiplaysound.it

⁴⁹ Marco Paolini (Belluno, 1956) è un drammaturgo, regista, attore, scrittore e produttore cinematografico italiano. Personalità di spicco e pluripremiato nel mondo del teatro, cinema e televisione.

⁵⁰ Telmo Pievani, (Gazzaniga, 1970) filosofo ed evoluzionista, ricopre la prima cattedra italiana di filosofia delle scienze biologiche presso il dipartimento di biologia dell'università di Padova.

esigenze legate ai linguaggi che stavamo utilizzando. Mi ha coinvolto anche nella scelta delle inquadrature e nel capire come dovessero essere ripresi i personaggi meccanici, originariamente concepiti per essere visti da lontano ma ora ripresi per la televisione. Ha capito l'importanza del fatto che venivano mossi da me e che la manipolazione era fatta in diretta e alla luce del sole. Naturalmente, ci sono stati dei tagli nella fase di montaggio televisivo, ma l'essenza è stata mantenuta molto fedele all'originale.

Nell'episodio *Pipistrelli e virus* del 8 gennaio 2022, la narrazione parte dalla nascita del pensiero ecologico viaggiando attraverso temi quali: il *Blue Marble*, famosissima foto scattata al globo dagli astronauti della NASA; quindi alla battaglia contro il DDT di Rachel Carson⁵¹ e la nascita così del movimento ambientalista. Incontriamo durante la puntata personalità come Daniele Zovi,⁵² che analizza l'evento della tempesta Vaia del 2019 sull'altopiano di Asiago, dove un milione di alberi è stato abbattuto. Egli sostiene che dietro questo disastro naturale ci sia un errore umano: dopo i bombardamenti della Prima Guerra Mondiale, gli abitanti hanno piantato alberi mirando al profitto, trascurando i principi della biodiversità; questo ha portato alla creazione di un bosco artificiale, che si è rivelato evolutivamente più vulnerabile. Si affronta la questione della fiducia nella scienza e si sottolinea l'importanza di una comunicazione scientifica ed efficace con la scienziata Naomi Oreskes⁵³ e si intervista David Quammen,⁵⁴ autore di *Spillover. L'evoluzione delle pandemie*, ricostruendo la storia delle moderne pandemie, tra cui Sars e Covid-19. La narrazione è affidata ai conduttori

⁵¹ Rachel Louise Carson (Springdale, 1907 – Silver Spring, 1964) è stata una biologa e zoologa statunitense. È autrice di molti libri tra cui *Primavera silenziosa* (Silent Spring) che ebbe un enorme successo negli Stati Uniti d'America e lanciò il movimento ambientalista. *Primavera silenziosa* ebbe un grande effetto negli Stati Uniti incitando un cambiamento nella politica nazionale sui fitofarmaci.

⁵² Daniele Zovi, (1952) scrittore e divulgatore, esperto di foreste e di animali selvatici ed ex generale del Corpo Forestale dello Stato.

⁵³ Naomi Oreskes è professoressa Henry Charles Lea di Storia della Scienza e Professoressa Associata di Scienze della Terra e Planetarie presso l'Università di Harvard. Rinomata scienziata della terra, storica e oratrice pubblica, è autrice del bestseller *Merchants of Doubt* (2010) e figura di spicco nel dibattito sul ruolo della scienza nella società, sulla realtà del cambiamento climatico antropogenico e sull'influenza della disinformazione nel contrastare l'azione climatica.

⁵⁴ David Quammen (Cincinnati, 1948) è un saggista e divulgatore scientifico statunitense.

Marco Paolini e Telmo Pievani che, grazie alla collaborazione di Marta Cuscunà, con i suoi corvi meccatronici, costruiscono una narrazione teatrale, cinematografica e giornalistica inedita. L'intervento scenico di Marta Cuscunà è un interessante azione di teatro visuale che avvicina il pubblico creando, attraverso il mondo fantastico del dialogo immaginativo, consapevolezza politica nello spettatore immerso nel contemporaneo. I corvi si rivolgono ad un pubblico in presenza e attraverso le inquadrature dialogano tra loro in una scena aperta. Il primo dialogo⁵⁵ affronta i temi dell'ipotesi Gaia etramite un susseguirsi di battute ironiche e surreali i corvi ci insegnano la nostra natura di olobionti, cioè di organismi che vivono in simbiosi con altri organismi. Come secondo, e ultimo intervento per questa prima puntata,⁵⁶ la domanda è la seguente: "Quando il mondo crolla, l'istinto cosa ti porta a fare?" Marta Cuscunà costruisce un dialogo essenziale ed ironico tra i corvi relativo agli insegnamenti di Anna Tsing, autrice del libro *Il fungo alla fine del mondo. Le possibilità di sopravvivere nelle rovine del capitalismo*, dove spinge l'umano ad osservare ed uscire dai propri confini prendendo esempio dalla natura.

Dovremmo provare a guardarci attorno e osservare questo strano mondo, e dovremmo ampliare gli orizzonti della nostra immaginazione fino ad abbracciarne i contorni.⁵⁷

Nel secondo episodio, del 15 gennaio 2022, intitolato *Il peso delle cose*, viene esaminato il crescente peso degli oggetti artificiali presenti sul pianeta rispetto a quello della biomassa⁵⁸, nel corso dell'ultimo secolo. Attraverso complessi algoritmi, uno studio rivela che nel 2020 il peso complessivo degli oggetti ha raggiunto quello della biomassa, segnalando un aumento esponenziale. La

⁵⁵ Prima Puntata intitolata *Pipistrelli e Virus*, in onda l' 8/01/2022 ed ora consultabile sul sito www.raiplay.it/video/, min 0:45:14

⁵⁶ Ivi, min 1:27:31

⁵⁷ Tsing Anna Lowenhaupt. *Il fungo alla fine del mondo. Le possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*. Keller, 2021. pp. 26-27

⁵⁸ Per biomassa si intende un insieme di organismi animali o vegetali presenti in una certa quantità in un dato ambiente (in questo caso il pianeta Terra).

plastica è valsa il premio Nobel allo scienziato italiano Giulio Natta,⁵⁹ ma soffoca il nostro mondo. L'esploratore Alex Bellini⁶⁰ racconta le sue esperienze, inclusa la navigazione dei fiumi inquinati fino al *Great Pacific garbage patch*. Andri Snær Magnason⁶¹ affronta la difficoltà di percepire la crisi climatica, mentre ospiti come le biologhe marine Mariella Rasotto,⁶² Laura Airoidi⁶³ e Barbara Mazzolai⁶⁴ contribuiscono alla discussione. L'episodio si conclude con Marco Paolini che esplora la capacità umana di immaginare e progettare il futuro. Marta Cuscunà ritorna con altri due interventi. Nel primo⁶⁵ Cuscunà dà voce ai corvi sottolineando la possibile estinzione futura dell'umanità come risultato delle nostre azioni distruttive e della negligenza derivante da un sistema economico fondato su fossili e capitalismo. Nell'ultima scena,⁶⁶ esplora la crisi climatica e l'innalzamento del livello del mare, mettendo in relazione tali fenomeni con le conseguenze della speculazione edilizia e il rifiuto da parte dei potenti contemporanei di affrontare le sfide ambientali.

Nell'ultimo episodio di *La Fabbrica del Mondo* del 22 gennaio 2022, Marco Paolini e Telmo Pievani esplorano il legame tra l'evoluzione umana e la

⁵⁹ Giulio Natta (Porto Maurizio, 1903 – Bergamo, 1979) è stato un ingegnere chimico italiano, insignito del premio Nobel per la chimica insieme a Karl Ziegler nel 1963 per "le loro scoperte nel campo della chimica e della tecnologia dei polimeri.

⁶⁰ Alex (Alexandro) Bellini (Edolo, 1978) è un esploratore italiano, diventato noto al pubblico per le sue imprese estreme, tra cui le traversate oceaniche a remi, in solitaria e in completa autonomia.

⁶¹ Andri Snær Magnason (Reykjavík, 1973) è uno scrittore e poeta islandese.

⁶² Maria Berica Rasotto (Vicenza, 1955) È naturalista e biologa marina. Laureata in Scienze Biologiche ed in Scienze Naturali presso l'università di Padova. È stata responsabile delle attività didattiche del dipartimento di Biologia con sede a Chioggia..

⁶³ Laura Airoidi (Milano 1967) E' Professoressa Associata (05/c1-ecologia), Università di Bologna. Laurea in Scienze Biologiche cum laude e PhD in Scienze Ambientali-Scienza del Mare. Ha lavorato in Australia, Inghilterra e Stati Uniti. Coordina e/o partecipo a diversi progetti (inter)nazionali di ricerca. Ha ricevuto premi e riconoscimenti, tra cui la prestigiosa Fulbright Research Scholarship.

⁶⁴ Barbara Mazzolai, biologa con un dottorato di ricerca in Ingegneria dei microsistemi e un master internazionale in Eco-Management alla Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa, dirige il Centro di MicroBioRobotica dell'Istituto Italiano di Tecnologia di Pontedera (Pisa).

⁶⁵ Seconda Puntata intitolata *Il peso delle cose*, in onda il 15/01/2022 ed ora consultabile sul sito www.raiplay.it, min 0:58:47

⁶⁶ Ivi, min 1:15:23

tecnologia. Nel mondo surreale di Marta Cuscunà, i corvi meccanici affrontano il problema dell'inquinamento causato dagli allevamenti bovini ed in un secondo intervento pone l'attenzione sulle manifestazioni per il clima delle giovani generazioni in lotta contro i grandi signori della terra, legati all'economia capitalista.⁶⁷ In questo genere ibrido tra teatro, divulgazione scientifica e giornalismo, la giornalista economica Loretta Napoleoni⁶⁸ discute del futuro del pianeta Terra come nostro "nido," cruciale per la protezione delle generazioni future. Gli interventi di Paolini e Pievani ampliano il tema dell'evoluzione, esplorando gli antenati e cercando di comprendere perché l'*homo sapiens* sia l'unico rappresentante rimasto delle specie umane. Tra gli ospiti figurano il rapper Luca De Stasio,⁶⁹ l'economista italo-americana Mariana Mazzucato⁷⁰ e Noam Chomsky⁷¹, l'ideatore della grammatica universale che unisce tutti i linguaggi. Marta Cuscunà, a partire da questa esperienza, produce, in collaborazione con Diana Anselmo, artista e performer Sordø di Al.Di.Qua Artists lo spettacolo *Corvidae. Sguardi di specie*. Lo spettacolo debutta il 22 luglio 2023 in occasione del compleanno del MUSE di Trento. Questa è la seconda collaborazione di Marta Cuscunà con questa associazione, di cui lei sostiene con convinzione il progetto, abbracciando anche il tema dell'accessibilità teatrale per un pubblico spesso escluso. Significativa è la decisione di non confinare gli interpreti Lis a lato, in

⁶⁷ Terza Puntata intitolata *Antenati & figli*, in onda il 22/01/2022 ed ora consultabile sul sito www.raipplay.it, min 0:12:24 / 1:31:18

⁶⁸ Loretta Napoleoni, nota anche con lo pseudonimo di La Gigia (Roma, 1951), è una saggista e giornalista italiana. Si è occupata dello studio dei sistemi finanziari ed economici attraverso cui il terrorismo finanzia le proprie reti organizzative. Nata e cresciuta a Roma, vive da molti anni nel Regno Unito, Londra.

⁶⁹ Luca De Stasio (1997) Luca "4Life" De Stasio, rapper e attore.

⁷⁰ Mariana Mazzucato (Roma, 1968) è un'economista italiana con cittadinanza statunitense.

⁷¹ Avram Noam Chomsky (Filadelfia, 1928) è un filosofo, linguista, scienziato cognitivista, teorico della comunicazione e attivista politico statunitense. Docente emerito di linguistica al Massachusetts Institute of Technology, è riconosciuto come il fondatore della grammatica generativo-trasformativa, spesso indicata come il più rilevante contributo alla linguistica teorica del XX secolo. Parallelamente a ciò, Chomsky è particolarmente noto per il suo attivismo ed impegno politico, d'ispirazione socialista libertaria. La costante e aspra critica nei confronti della politica estera di diversi Paesi, in particolar modo degli Stati Uniti, così come l'analisi del ruolo dei mass media nelle democrazie occidentali, lo hanno reso uno degli intellettuali più celebri e seguiti della sinistra radicale statunitense e mondiale.

proscenio, tradizionalmente riservato a loro interpreti per non disturbare la visione degli spettatori. Invece di utilizzare uno o due interpreti, si è scelto di assegnare un interprete specifico a ciascun personaggio, collocandoli direttamente sotto i corvi.



ph Daniele Borghello⁷²

Il pubblico sordo ha una visione pulita della scena e dei dialoghi. È stato un progetto che sono riuscita a realizzare con la mia associazione in modo autonomo. [...] Purtroppo non abbiamo trovato ancora nessun teatro che volesse ospitare lo spettacolo nella sua versione accessibile. Non è facile, sia per questioni di budget che per questioni di mentalità. Ancora si pensa che l'accessibilità non sia necessaria, che possa essere rimandabile. Ma l'accessibilità non è rimandabile, e purtroppo non può essere rimandata. [...] le persone sorde non hanno una proposta teatrale. Per me questa cosa è grave.

Lo spettacolo *Corvidae. sguardi di specie* debutterà nella forma non accessibile il 13 gennaio 2024 al teatro Teatro Palamostre di Udine e l'autrice dichiara:

Abbiamo quindi deciso di non far morire quelle scene e di svilupparne di altre. L'impostazione dello spettacolo mantiene l'idea della serialità televisiva, con tre stagioni e vari episodi, seguendo l'idea delle tre puntate e degli

⁷² Fig. 8. Dal Sito internet di Marta Cuscunà www.martacuscuna.it/corvidae

argomenti sviluppati da Telmo e Marco. Nello spettacolo abbiamo mantenuto l'idea della sigla, di uno sviluppo a stagioni, ci sono 3 stagioni con vari episodi.

Di seguito una nota a cura di chi scrive in relazione alla mia partecipazione come spettatrice allo spettacolo *Corvidae. Sguardi di specie* il giorno 26 Gennaio 2024, presso il Teatro Comunale Laura Betti - Casalecchio di Reno (BO).

Corvidae. Sguardi di specie

Entro a teatro, gremito di persone. Il sipario è aperto, e nel brusio della folla, mi muovo veloce verso il palcoscenico per osservare curiosa i quattro corvi che imperano centrali sulla scena. I famosi corvi animatronici sono in posa, ognuno nella propria, osservano e aspettano Cuscunà, riposano. Abbasso lo sguardo dalle creature appoggiate su robusti stativi scuri e posso osservare una scena nuda, proiettori a vista vicini al boccascena, un enorme fondale bianco illuminato frontalmente e tra i tecnologici rami scorgo un grosso tavolo dove stazionano i joystick. Tramite cavi di freni di biciclette, come enormi cuori appoggiati al bancone, sono collegate le creature che troneggiano su noi spettatori. Buio, musica e video hanno inizio gli episodi. Le mani di Cuscunà svegliano la prima coppia di corvi e lo spettacolo ha inizio. I dialoghi se prima sembrano essere circoscritti tra le creature, ben presto, mi accorgo della loro consapevolezza a proposito della nostra presenza come spettatori. Lo spettacolo prosegue, le creature animatroniche creano sipari fantasiosi raccontando storie personali riprendendo il pensiero dell'antropologa Anna Tsing, della biologa Lynn Margulis, del filosofo Bruno Latour e le teorie attraverso l'arte di Cuscunà si trasformano il mondi fatti di storie dove comunicano umani, non umani e più che umani. Impariamo che non siamo soli, siamo olobionti di fronte a problemi reali. Tramite le storie e la bravura di Cuscunà pare di vedere qualcosa di definibile: bellezza. Noto anche il sorriso e le risate dei miei compagni di poltrona. I corvi pargono avvicinarsi sempre più a noi spettatori. È il momento di un importante discorso satirico davanti a un'assemblea, da grande leader il primo corvo alla mia sinistra, moltiplicato nelle ombre sul gigantesco fondale, riesce a far partecipare fisicamente il pubblico. Sento dalle gracchianti parole: "Che cosa fate quando il vostro mondo comincia a crollare?"⁷³ e penso subito a quanta fortuna ho avuto nel trovarmi proprio lì.

⁷³ Anna Lowenhaupt Tsing. *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*, Keller, 2021, p. 23.

1.3.4 Bucolica. Paesaggio con fischiatori, pecore e umani (2023)

Questo progetto è un'esperienza completamente innovativa rispetto ai consueti schemi di lavoro. Nasce da un bando europeo, avviato tramite una commissione del Politecnico di Milano, partner del Piccolo Teatro nel progetto di rigenerazione urbana *Unlock the city!* un progetto di rigenerazione urbana che, attraverso il teatro come strumento, si prende il compito di ripensare il paesaggio nella città post pandemica. Debutta a Milano il 18 - 19 novembre 2023 presso il parco di Porto di Mare. L'obiettivo del bando è la creazione di una performance o uno spettacolo in un luogo specifico di Milano, scelto dal Politecnico. Osservando il quartiere l'artista decide di ritornare ai concetti eco-femministi studiati con *Earthbound*, la Cuscunà dichiara:

Ho iniziato a pensare al progetto in quella chiave, chiedendo ad Antonio Longo, il docente di urbanistica paesaggistica che collabora con noi, se per caso c'era una comunità non umana che abitava in quel quartiere. È emerso questo gregge di pecore che passa durante la transumanza, e da lì ho deciso di sviluppare il progetto intorno alla loro presenza, in un linguaggio completamente nuovo, dato che è all'esterno.

L'artista decide di lavorare adattandosi ai ritmi del gregge, evitando di forzarli, strutturando l'orario della performance in base alle abitudini del gregge, considerando le variazioni stagionali. La performance è pianificata per mezzogiorno, anche se esistono incertezze legate alle condizioni meteorologiche. Marta Cuscunà non opera in solitudine; la creazione e la gestione dei contenuti video sono affidate a Massimo Racozi, con la cortese collaborazione di Giuseppe Salvi e Anna Albertinelli, pastori del gregge di Giganti Bergamasche. Inoltre, si conta sulla collaborazione gentile di Italia Nostra ONLUS – centro per la forestazione urbana. L'autrice ha scelto di coinvolgere sette fischiatori delle Canarie appartenenti all'Associazione

Culturale del *Silbo Gomero*,⁷⁴ i quali sono Ana Luz Arteaga, Carmen Castilla, Diego Manuel Arteaga, Francisco José Niebla, Ivan José Ramos, Estefanía Venus Mendoza, Eugenio Darias. Questi sette individui sono abitanti dell'isola della Gomera, la più piccola delle Canarie, dove si pratica un linguaggio fischiato unico. I protagonisti sono assistiti da un'interprete/traduttrice, Teresa Vila, la quale, digitando le traduzioni come sottotitoli cinematografici su un monitor, rende accessibile allo spettatore il significato delle loro comunicazioni in *Silbo*. Di seguito una nota a cura di chi scrive in relazione alla mia partecipazione alla prima dello spettacolo il giorno 18 Novembre 2023.

Bucolica, linguaggio con altri mondi

18 Novembre, nel sole di mezzogiorno, come spettatrice, ho partecipato al rituale teatrale intitolato “Bucolica. paesaggio con fischiatori, pecore e umani” ideazione e drammaturgia di Marta Cuscunà. Avvolti nella luce ed accarezzati da un vento gelido notavo i volti sorridenti ed incuriositi di un pubblico affezionato e i movimenti concentrati degli operatori di scena in abiti tecnici, come a teatro, ma nella cornice verde del prato di Porto di Mare, Via San Dionigi 121 a Milano (Cascina Carpana). A campeggiare sulla scena, in controluce, due maestosi schermi posti a lato di un tavolino di legno centrale abitato da Teresa Vila, traduttrice italo-spagnola di spalle al pubblico che digita veloce parole, proiettate su sfondo nero. Il tutto avvolto in un insolito silenzio, che presto realizzo non essere muto. A fianco della traduttrice, seduta su una sedia e di profilo, una donna. Il pubblico è diviso, io sono all'esterno di un grosso recinto, con il mio sgabello portato da casa. Lo spazio, delimitato da pericolosissimi fili elettrificati, è destinato alle persone che hanno fatto in tempo a rientrare nella lista dei prenotati. Lo spettacolo comincia e presto la traduttrice, digitando parole, tranquillizza i prigionieri rivelando che la recinzione, nonostante i cartelli di pericolo, è una scena, è tutto finto. Il pubblico ride ed anche io, sono contenta di essere dove sono. Lo spettacolo si sviluppa tra un gioco costante di conversazioni scritte e la gestione dei contenuti video creati da Massimo Racozi. Mi colpisce il grande timer, sempre presente sugli schermi, che ci rende consapevoli del

⁷⁴ Silbo Gomero (propriamente, "fischio di La Gomera") è un linguaggio fischiato praticato da alcuni abitanti dell'isola vulcanica di La Gomera, nell'arcipelago delle Canarie. Veniva utilizzato in passato dai pastori per comunicare a grande distanza attraverso i profondi valloni che, disposti a raggiera, attraversano tutta l'isola.

tempo che passa. La sensazione è di ascoltare la nuova canzone del tuo artista preferito fissando il passare del tempo ed essendo cosciente della durata complessiva di 60 minuti del “brano”. Questa canzone, nello stesso momento, è accessibile nel recinto in prima fila, ad un pubblico con disabilità uditiva, grazie alla collaborazione con l’associazione Al di Qua Artists – Alternative Disability Quality Artists. La donna a lato della traduttrice è una dei sette fischiatori dell’Associazione Culturale del Silbo Gomero, conoscitrice di una delle lingue fischiate praticata dagli abitanti dell'isola vulcanica. Comprendo non essere l'unica lingua al mondo che utilizza questo tipo di comunicazione. Anche il gregge di pecore Giganti Bergamasche comprende questo linguaggio, si asserisce nello spettacolo e poi appare la grande scritta: scherzo. il pubblico ride e anche io. Il Silbo, letteralmente fischio, è una lingua articolata e complessa e i fischiatori dispersi nello spazio comunicano e articolano frasi composte, accessibili a noi tutti attraverso parole, digitate sugli schermi, dalla nostra traduttrice umana. La drammaturgia è un percorso che intreccia riflessioni con maestria, semplicità ed ironia attraverso temi complessi del nostro esistere sull'orlo della catastrofe. Le pecore, protagoniste social dello spettacolo, non ci sono. Questo ci insegna che anche lo spettacolo, che deve continuare, si adatta e può lavorare nella costruzione di una consapevolezza invisibile. Il clima è troppo secco e i campi milanesi non sono più adatti per la transumanza, il percorso è stato deviato, ma noi siamo lì con i sette fischiatori (creature in estinzione ed in processo di rivitalizzazione), la traduttrice, gli schermi, il teatro e Marta Cuscunà che spinge noi spettatori a prenderci il tempo, ascoltare e riflettere.⁷⁵

⁷⁵ Nota di campo della partecipazione, a cura di chi scrive, allo spettacolo *Bucolica. Paesaggio con fischiatori, pecore e umani* del 18 Novembre 2023 alle ore 12:00 in Via San Dionigi 121 a Milano (Cascina Carpana).

2. ESTETICA, POETICA, LINGUAGGIO

2.1 Come definiresti il tuo teatro?

In questo capitolo verrà affrontata l'analisi della poetica e del linguaggio nel lavoro drammaturgico di Marta Cuscunà, aspetti questi che costruiscono la particolare estetica delle opere dell'autrice. Marta Cuscunà si configura come appartenente al teatro politico, spiegando che le storie alle quali si interessa e che porta in scena sono motivate da spinte politiche intrinseche al contesto in cui vive. Le sue prospettive e fonti di ispirazione derivano da ricerche approfondite e dal coinvolgimento attivo nell'attivismo.

Mi interessa molto la drammaturgia contemporanea per le figure. Quindi, che cosa significa scrivere per figure che non sono umane o forse sono più che umane. [...] È interessante la costruzione di un testo per svariate figure, ma animate da una sola persona. [...] Fondamentale è lo studio della voce e la meccanica attraverso la quale riuscire a muovere tanti personaggi, senza farli morire nel momento in cui non posso dedicarmi. Questi sono due filoni che sono fondamentali.

Marta Cuscunà oggi è un'attrice e autrice affermata. Ha collezionato 10 anni di lavoro, studio, dedizione e ricerca, e per tali motivi ha ricevuto diversi premi a partire dal 2009, anno in cui riceve il Premio Scenario per Ustica.⁷⁶ L'artista manifesta un costante desiderio di conoscenza, dimostrando un impegno continuo nell'approfondire la propria comprensione e competenza nel proprio campo artistico. Lanciando un occhio al futuro dichiara:

È ancora presto per sapere come si svilupperà il nuovo progetto al quale sto pensando. C'è questo dialogo che ho iniziato con due ingegneri del

⁷⁶ 2019 Premio Hystrio - Altre Muse, 2018 Premio della Critica - ANCT, 2017 Premio Rete Critica, 2016 Finalista Premio Ubu come miglior attrice/performer, 2013 Premio Franco Enriquez, 2013 Premio Città Impresa, 2012 Premio Last seen per il miglior spettacolo dell'anno, 2012 Menzione d'onore al Premio Eleonora Duse, 2011 Finalista Premio Virginia Reiter come miglior attrice under 35, 2010 Finalista Premio Ubu come miglior attrice under 30, 2009 Premio Scenario per Ustica

Politecnico che lavorano all'interno del centro di robotica e intelligenza artificiale del Politecnico. L'idea è quella di provare per la prima volta ad automatizzare, a lavorare non più con la meccanica manuale, ma eventualmente con la robotica.

2.2 Il teatro politico

L'intenzione dietro la stesura di questo capitolo è l'analisi della poetica del lavoro drammaturgico, la scelta di linguaggio da parte di Marta Cuscunà, che si inserisce, inevitabilmente, nel panorama del teatro contemporaneo costruendo quindi la sua particolare estetica. Procedendo per ordine è opportuno chiarire il significato di poetica⁷⁷ in quanto insieme di principi, stili, temi e tecniche che caratterizzano l'approccio di un drammaturgo, di un regista o di un'intera compagnia teatrale al processo creativo. Poesia,⁷⁸ termine legato alla concretezza, è una forma artistica e letteraria che, attraverso l'uso creativo del linguaggio, esprime emozioni, idee e concetti in modo ritmico e suggestivo, creando un'esperienza estetica e sensoriale unica. La poetica di Marta Cuscunà è catalogata all'interno del teatro politico, mentre il suo linguaggio è legato, ma non limitato, al teatro di figura.

Credo che le questioni politiche trattate abbiano comunque a che fare con l'esistenza, quindi è inevitabile che chiunque assista allo spettacolo le colleghi a sé stesso, riflettendo su ciò che sente e ascolta. Non direi che il personale è il punto di partenza dello spettacolo. Sicuramente sono questioni che vivo anche io, come la disparità di genere e le ingiustizie nella mia vita personale, ma non scelgo di raccontare storie personali negli spettacoli.⁷⁹

La poetica e il linguaggio, uniti in uno spettacolo, costruiscono l'estetica dello stesso, consentendo allo spettatore di percepire, attraverso la mediazione del senso, il messaggio desiderato dalla regista. Il Teatro agisce come agorà di

⁷⁷ Dal lat. (*ars*) *poëtica*, dal gr. *poiētikē* (*tékhnē*), quindi “arte del far poesia”

⁷⁸ Dal latino *poësis*: “faccio, produco”

⁷⁹ Citazione di Marta Cuscunà tratta dalla seconda intervista del 19/01/2014. Eseguita online a cura di chi scrive. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

idee in uno spazio dove si intrecciano narrazioni e discorsi critici che plasmano la nostra comprensione del mondo. La stretta relazione tra teatro e politica si manifesta in ogni gesto, ogni parola pronunciata sulla scena, trasformando l'atto teatrale in un atto politico. Carol Hanisch⁸⁰ ci aiuta a definire ciò che è politico affermando: “Il personale è politico” (1969). Questo slogan attiva una riflessione riguardo al posizionamento di ognuno all'interno della società e allo smascheramento dei meccanismi invisibili di potere che condizionano il nostro quotidiano. Lo scopo è il superamento dell'idea patriarcale dell'esistenza di due sfere separate: quella pubblica, del lavoro e della politica, dominata dagli uomini, e quella privata, della famiglia, della quotidianità, legate più all'universo femminile. Il “personale è politico” vuole comprendere la necessità singole per trovare soluzioni in un'azione sociale e politica collettiva.

lo scopo del motto femminista “Il personale è politico” è quello di ricordare di riportare il personale su un piano politico e rendere il politico uno strumento per cambiare il personale. Si tratta di un promemoria importante: in gioco c'è il modo in cui dovremo vivere.⁸¹

L'analisi di questo connubio tra personale e politico non solo svela il modo in cui il teatro risponde alle sfide della società, ma anche come influisce attivamente sulla formazione delle opinioni e sulla consapevolezza civica. Desidero tracciare un percorso di ricerca nel teatro contemporaneo di Cuscutà che suscita il mio interesse romantico. Il teatro politico di Cuscutà, dunque, racconta delle storie attraverso le quali riconoscere l'epoca in cui viviamo, riconoscendo situazioni personali nelle quali come spettatori siamo coinvolti con lo scopo di aprire orizzonti all'immaginazione. Cuscutà costruisce un tempo fantastico, dove il pubblico ha la possibilità di ragionare riguardo ciò che sta accadendo nell'adesso, nel sottosuolo della realtà personale e politica.

⁸⁰ Carol Hanisch (Iowa, 1942) è un'attivista e saggista statunitense, femminista radicale. È nota per aver reso popolare la frase “il personale è politico” in un saggio del 1969 con lo stesso nome.

⁸¹ Roberta Ciciarelli, *Il Personale è Politico: storia e significato dello slogan femminista*, BOSSY. Beyond stereotypes, 30 agosto 2019. www.bossy.it

L'obiettivo è che chi assiste a uno spettacolo abbia idee, suggestioni o motivazioni per poi affrontare il mondo, cambiare le cose, porsi domande e magari iniziare a fare attivismo. La mia intenzione è che sia uno strumento utile all'esistenza concreta. Secondo me, il teatro ha un aspetto molto peculiare rispetto alle altre forme d'arte, e cioè la fruizione collettiva. Quindi, l'idea è che chi fa la performance e chi partecipa debbano essere lì in quel momento, condividere l'esperienza, a differenza del cinema o dell'arte figurativa, dove l'artista può lasciare l'opera e non essere presente. Nel mio caso la realizzazione dell'opera richiede la presenza mia e del pubblico. È un processo fatto insieme, vissuto insieme, che modifica sia me e spero anche il pubblico.⁸²

2.3 Partire dal reale per stravolgere la concretezza.

Marta Cuscunà nel corso della prima intervista,⁸³ a cura di chi scrive, afferma che nella formulazione del suo linguaggio come autrice sono rilevanti alcune figure di ispirazione. Tra queste personalità emerge l'importante connessione con la regista brasiliana Christiane Jatahy.⁸⁴ La partecipazione, durante la Biennale College 2022 di Venezia, da parte di Cuscunà, ad un workshop con Jatahy, ha rivelato un'istintiva affinità tra le due artiste, accentuata dalla scoperta degli studi di formazione comuni insieme a Josè Sanchis Sinisterra, creando così un legame profondo e condiviso.

Sicuramente, ci sono stati incontri fondamentali e molto fecondi. Uno di questi è stato con Christiane Jatahy, una regista brasiliana che mescola linguaggi teatrali e cinematografici. Ho fatto anche un workshop con lei all'interno del Biennale College nell'anno in cui è stata ospitata e ha vinto il Leone d'Argento. C'è stata un'affinità da subito perché ho scoperto che anche lei ha studiato con Sinisterra, quindi c'era questo amore comune.⁸⁵

⁸² Citazione di Marta Cuscunà tratta dalla seconda intervista del 19/01/2014. Eseguita online a cura di chi scrive. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

⁸³ Intervista integrale in appendice.

⁸⁴ Christiane Jatahy (Rio de Janeiro, 1968) autrice, regista teatrale e cinematografica brasiliana. Formatasi in teatro e in giornalismo e laureata in arte e filosofia, le sue opere dal 2003 dialogano con diverse aree artistiche. In teatro ha creato spettacoli che valicano i confini tra realtà e finzione, attore e personaggio, teatro e cinema.

⁸⁵ Citazione di Marta Cuscunà tratta dalla prima intervista del 23/10/23. Eseguita nel Chiostro del Piccolo Teatro, Milano a cura di chi scrive. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

Nel suo libro *La scena senza limiti*, pubblicato nel 2003 dalle edizioni Corsare, Sinisterra presenta una raccolta di articoli, interventi a conferenze e introduzioni a opere di altri autori, scritti nel corso dei quarant'anni di carriera come drammaturgo, regista, teorico del teatro e pedagogo. Questo manuale si configura come un quaderno pratico-teorico, offrendo una metodologia che unisce l'esperienza dell'autore al desiderio di esplorare l'arte della scena, con particolare attenzione all'incontro tra autore e pubblico. Per Sinisterra, ciò rappresenta il nucleo centrale su cui concentrarsi per mantenere il teatro vitalmente significativo. Un elemento riflessivo fondamentale del suo lavoro è interrogarsi sul fatto che il testo teatrale sia un mezzo artificiale per raccontare come vorremmo che fosse la vita, consapevoli del fatto che esso non è la vita stessa. Nel testo, l'autore confronta il teatro con la vita reale, esplorando l'idea di portare in scena le sensazioni frammentarie e gli attimi della vita, rendendo il teatro un medium per narrare l'esistenza. Appurato nei paragrafi precedenti di questo scritto che il personale è politico (Hanisch, 1969), tutto acquista senso anche grazie alle parole di Marta Cuscunà, che rispondendo alla domanda “Perché fare teatro politico?”, afferma:

Era necessario. Era una necessità rispetto al fatto che nel mio fare attivismo mi trovavo spesso molto da sola, soprattutto, appunto quando ho iniziato. Quindi, l'idea di condividere determinate storie attraverso i linguaggi che so maneggiare partiva dall'idea di dire, ok, quando vado alle manifestazioni, mi sento sola. Trovo soltanto coetanei dei miei genitori. Quindi, era un modo per cercare di trovare degli alleati, delle alleate, dei compagni di lotta, di provare a cambiare determinate situazioni, che avevano determinati contesti sociali che secondo me potevano migliorare. E siccome a livello di manifestazioni, di attivismo per strada, diciamo, non mi sentivo efficace, ho trovato un'altra strada per farlo.⁸⁶

L'influenza di Giuliana Musso, figura chiave nel passato di Cuscunà, si manifesta non solo nella sua scelta autoriale ma anche nella metodologia

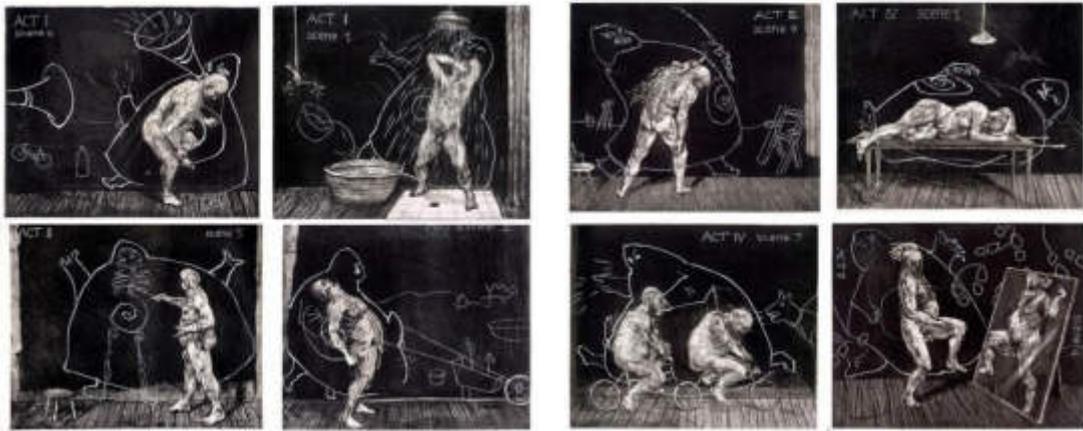
⁸⁶ Citazione di Marta Cuscunà tratta dalla seconda intervista del 19/01/2014. Eseguita online a cura di chi scrive. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

investigativa, richiamando parallelismi con gli approcci di artisti come Paolini nell'indagare eventi storici come Il disastro del Vajont o la Strage di Ustica. A livello di compagnie teatrali, la Handspring Puppet Company⁸⁷, del Sudafrica, rappresenta una fonte d'ispirazione significativa per Cuscunà. Il loro coinvolgimento in uno spettacolo storico, in collaborazione con William Kentridge,⁸⁸ ispirato al lavoro del drammaturgo francese Alfred Jarry,⁸⁹ per affrontare l'Apartheid, ha lasciato un'impronta profonda sulla visione artistica di Cuscunà. Nel 1996 William Kentridge crea la serie di incisioni intitolata *Ubu Tells the Truth*, sovrapponendo rappresentazioni con disegni cartoonistici di Ubu, personaggio di sua creazione, realizzati a gesso, con sue immagini contrastanti di un uomo nudo, derivanti da fotografie di sé stesso in studio. Successivamente, Kentridge ha animato i disegni di Ubu in uno spettacolo teatrale intitolato *Ubu and the Truth Commission* (1997). Ha anche realizzato il film *Ubu Tells the Truth* (1997), in cui Ubu non compare come personaggio ma è implicito. Questo film, caratterizzato da uno stile cartoon e da una produzione che incorpora materiale documentario sulla violenza in Sudafrica durante la fine dell'Apartheid, rappresenta una svolta nella produzione di Kentridge. Le immagini disturbanti del film, insieme a brani sonori dissonanti, offrono una rappresentazione aperta. Kentridge ha successivamente continuato a esplorare la figura di Ubu attraverso disegni e stampe, affrontando in modo più diretto la violenza e la brutalità degli eventi in Sudafrica.

⁸⁷ La Handspring Puppet Company è una compagnia di performance e design per il teatro di figura fondata nel 1981 da Adrian Kohler, Basil Jones, Jon Weinberg e Jill Joubert. Ha sede a Città del Capo, in Sudafrica.

⁸⁸ William Kentridge (Johannesburg, 28 aprile 1955) è un artista sudafricano. Noto per i suoi disegni, incisioni in particolare modo per i suoi film di animazione creati da disegni a carboncino. Lavora anche con stampe, libri, collage e scultura.

⁸⁹ Alfred Jarry (Laval, 8 settembre 1873 – Parigi, 1° novembre 1907) è stato un drammaturgo, scrittore e poeta francese. I testi di Jarry sono considerati tra i primi sul tema dell'assurdità dell'esistenza e hanno a che fare con il grottesco e il fraintendimento. La sua commedia più famosa, che venne musicata da Claude Antoine Terrasse, è *l'Ubu re* (1896), considerata caposaldo e vera e propria pietra miliare del teatro dell'assurdo.



William Kentridge, *Ubu Tells the Truth*, 1996-1997 ⁹⁰

La sua collaborazione con Handspring Puppet Company porta alla realizzazione del lavoro teatrale *Ubu and the Truth Commission*, che fonde la maestria di Adrian Kohler⁹¹ nella manipolazione di pupazzi con l'animazione e la regia di Kentridge. Il dramma, sceneggiato da Jane Taylor,⁹² esplora le testimonianze e le confessioni del TRC,⁹³ bilanciando l'orrore delle storie con la stravaganza di Ubu. Questi progetti evidenziano la continua esplorazione di

⁹⁰ Fig. 9. La serie di otto incisioni di William Kentridge rappresenta una parte di una produzione artistica degli anni '90 ispirata al personaggio di *Ubu Roi* di Alfred Jarry. Realizzata per una mostra intitolata *Ubu+ 100*, questa serie include incisioni, film animati, disegni più grandi, una produzione teatrale della Handspring Puppet Company e un'opera di installazione multimediale. Kentridge divide il personaggio di Ubu in due figure, suggerendo una frattura tra il sé pubblico e il sé privato. Le immagini mostrano Ubu come un buffone avido in bianco gesso e un uomo nudo illusionistico, entrambi impegnati in scene teatrali su uno sfondo di muro nero e palco grezzo. L'opera riflette su temi di dualità e ambivalenza, con le opere di Kentridge esposte in importanti musei e istituzioni culturali.

davidkrutprojects.com

⁹¹ Co-fondatore e direttore artistico della Handspring Puppet Company, Adrian Kohler è considerato uno dei principali maestri del suo settore a livello mondiale.

⁹² Jane Taylor (19 aprile 1956 - 6 settembre 2023) è stata una scrittrice, drammaturga e accademica sudafricana. Ha ricoperto la cattedra Andrew W. Mellon di Teoria Estetica e Performance Materiale presso il Centro di Ricerca sulle Scienze Umane (CHR) presso l'Università del Capo Occidentale in Sudafrica. È stata la coordinatrice del Laboratorio degli Oggetti Cinetici (LoKO), impegnato in performance, ricerca e indagini intellettuali sull'interfaccia tra l'umano e la tecnologia, il pupazzo, l'Intelligenza Artificiale (IA) e l'Amplificazione dell'Intelligenza (IA).

⁹³ Istituita con la legge denominata Promotion of National Unity and Reconciliation Act entrata in vigore il 15 dicembre 1995, la Commissione per la verità e la riconciliazione sudafricana (Truth and Reconciliation Commission, TRC) ha rappresentato fino a oggi l'esempio più compiuto e articolato di organo chiamato a investigare su fatti e vicende che hanno costituito gravi e prolungate violazioni dei diritti umani.

Kentridge nei confronti della figura di Ubu e la sua capacità di affrontare temi complessi, come la violenza e la riconciliazione nazionale, attraverso un approccio artistico multiforme e coinvolgente.



*Ubu and the Truth Commission*⁹⁴

La straordinaria realizzazione di *War Horse*, opera della compagnia sudafricana Handspring Puppet Company con il *National Theatre* di Londra, evidenzia una progettazione delle figure e della meccanica teatrale di altissimo livello che contribuisce a delineare l'approccio innovativo di Cuscunà nel suo lavoro di composizione estetica.

Sono la guerra osservata con gli occhi di un cavallo coraggioso, l'amicizia e il desiderio di libertà i temi che muovono *War Horse*. La rappresentazione teatrale mette in scena sentimenti universali e senza tempo e con la potenza dell'arte e la forza del movimento, li fa vivere sul palcoscenico; il tutto accompagnato dalla spettacolarità fantasiosa delle realizzazioni della South Africa Handspring Puppet Company, che per l'occasione ha realizzato cavalli in scala reale, coi loro corpi di teste, fianchi e tendini di cavi di ferro.⁹⁵

In sintesi, questi incontri e influenze hanno plasmato il percorso artistico di Marta Cuscunà, arricchendolo di prospettive e approcci diversificati, che si riflettono in modo tangibile nel suo lavoro creativo. Marco Rogante, assistente alla regia di Cuscunà, nonché collaboratore storico dell'autrice, afferma:

⁹⁴ Fig. 10. Dal sito del teatro Teatro Mercadante - Teatro Stabile di Napoli. Locandina delle date 9 e 10/07/2016 per Campania Teatro Festival. campaniateatrofestival.it

⁹⁵ Cit. dal comunicato stampa 06/05/2014 del British Council - The United Kingdom's international organisation for cultural relations and educational opportunities. www.britishcouncil.it

Per me, le opere di Marta sono politiche non solo nello scopo di analisi della società, ma anche nel prendere posizione su questioni specifiche e mettere in luce tematiche come la resistenza al patriarcato e l'emancipazione femminile. Non sono spettacoli schierati partiticamente, ma propongono un certo tipo di visione della società dando spazio alla visualizzazione di problematiche a volte poco considerate, dandone così la possibilità di discussione. *È bello vivere liberi* parla di resistenza, quindi è ovviamente politico. Anche *La semplicità ingannata* parlava di resistenza, ma al patriarcato. Quindi la tematica generale presente in tutto il teatro di Marta è la lotta contro il patriarcato e l'emancipazione femminile ed in questo senso è effettivamente schierata.⁹⁶

Marco Rogante, interrogato sulla possibilità che la scelta di un tema per sviluppare uno spettacolo possa limitare la libera espressione artistica, risponde in modo deciso e negativo. Egli sostiene che la creatività non è vincolata da una visione politica e che, al contrario, l'impegno politico può arricchire l'opera d'arte. Rogante ritiene strano e pregiudizievole pensare che l'adesione politica possa limitare la creatività, sottolineando che la politica è sempre stata parte integrante dell'arte. Interessante è l'argomentazione di Rogante sulla necessità di assumere posizioni, non partitiche ma politiche, come una sfida e un impegno per affrontare e risolvere le problematiche della società. L'indagine, scavando in profondità, dovrebbe essere piuttosto se sia sufficiente svolgere un tema o se serva qualcosa di altro per creare un'opera d'arte. Rogante a tal proposito sottolinea l'importanza di mantenere un equilibrio tra introspezione e connessione con la realtà esterna combinati in un processo creativo studiato, controllato, aperto e sensibile. Egli afferma:

L'arte deve portare all'azione. Il teatro di Marta parla di azioni; storie di partigiani, monache che si mettono insieme e fanno la rivoluzione, le ragazze di Sorry Boys, dei corvi che agiscono... Tutto è rivolto ad una azione per prendersi carico di determinati problemi della società e cercare di risolverli. [...] È anche politico, prendersi carico della società in cui vivi, schierarsi in una direzione anziché essere qualunquista. Ognuno di noi alla fine è schierato, bisogna avere solo il coraggio di ammetterlo.⁹⁷

⁹⁶ Citazione di Marco Rogante tratta dall'intervista del 05/01/2024 . Eseguita online a cura di chi scrive. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

⁹⁷ Citazione di Marco Rogante tratta dall'intervista del 05/01/2024 . Eseguita online a cura di chi scrive. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

2.4 Costruzione dello spettacolo, le fasi e il lavoro di squadra

Nella stesura del copione, Marta Cuscunà assume l'esclusiva responsabilità, almeno per quanto concerne la redazione della prima bozza.

Nel mio caso, avendo intrapreso un percorso molto indipendente fin dall'inizio, possiamo dire a monte, non ho nessuno che cerchi di influenzare la scelta dei miei argomenti. Potrei dirti che ciò influisce quando alcuni programmatori, direttori artistici o circuiti scelgono di evitare certi temi per non dover scomodare il pubblico a determinate riflessioni. Quindi, non ho mai avuto problemi di censura da parte di qualcuno che cercasse di limitarmi. Probabilmente, ci sono stati casi in cui alcuni non hanno scelto di programmare o alcuni assessori hanno posto veti a causa della natura esplicita e politica dei temi trattati.⁹⁸

Successivamente, un nucleo ristretto del team, composto da Paola Villani e Marco Rogante, inizia a seguirne lo sviluppo fin dalle fasi iniziali del processo creativo. In collaborazione, vengono scambiate opinioni, che forniscono un feedback iniziale sulla comprensione o meno del tema proposto. Si svolgono discussioni sulle prime suggestioni iconografiche presentate da Cuscunà, avviando la fase di creazione di prototipi, nella quale Paola Villani e Marco Rogante operano in stretta sinergia nella fase costruttiva.

Con i prototipi di Paola cominciamo a mettere insieme la forma, la meccanica, con la parola e lì è un po' un processo in cui prima trovo la parte della performance fisica, quindi la voce arriva più tardi. Nel momento in cui capisco come si muove la creatura, comincia da cose molto semplici: come respira, come guarda. Poi cerco dei piccoli tic sonori, un po' come hanno anche le persone nella vita reale. Quindi, tutta una serie di suoni che poi diventano caratteristiche di quel personaggio e poi piano piano arrivo a usare una due parole, fino poi a passare a frasi intere.⁹⁹

Al momento della presentazione dei prototipi, Cuscunà intraprende un lavoro autonomo per comprenderne il funzionamento e gli equilibri.

⁹⁸ Citazione di Marta Cuscunà tratta dalla seconda intervista del 19/01/2024. Eseguita online a cura di chi scrive. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

⁹⁹ Citazione di Marta Cuscunà tratta dalla seconda intervista del 19/01/2024. Eseguita online a cura di chi scrive. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

Successivamente, avvia la redazione delle prime bozze di movimentazione e animazione.

Nel lavoro coi pupazzi, serve un lavoro coreografico, al di là di come viene mosso. Il pupazzo funziona come una maschera, non ha un modo naturalistico di muoversi. Ci sono tutta una serie di micro movimenti del volto o del corpo rivolti al pubblico che hanno lo scopo di coinvolgere lo spettatore e servono a rendere espressiva quella presenza. Essendo comunque un pupazzo è facile che, per quanto l'oggetto sia bello, restituisca la visione di una presenza morta nello spazio ed il primo grande lavoro è il cercare di tenerlo vivo e dare l'illusione che sia un corpo vero. Questo è il grande lavoro di coreografia dei pupazzi sul quale effettivamente posso dare un grosso contributo, perché spesso dall'interno non è facile rendersi conto di queste cose, anche se Marta è molto brava e si tratta spesso solo di aggiustare alcune cose.¹⁰⁰

Quando la struttura dello spettacolo è giunta a una fase avanzata, approssimativamente dopo due anni o un anno e mezzo, vengono coinvolte altre figure chiave. Gli iniziali 20 minuti o una porzione simile sono mostrati in una fase intermedia ai responsabili del disegno del suono o delle luci. Negli spettacoli più recenti, è stata coinvolta anche la figura del drammaturgo, Giacomo Raffaelli, il quale partecipa attivamente anche agli aspetti teorici della ricerca.

La scelta dell'argomento della storia parte da me e poi, con Giacomo, cerchiamo di capire come approfondirla. Quindi diciamo che il ruolo che ha lui può essere quello di indicarmi tutta una serie di testi, mostre, cose da vedere, da studiare, considerando anche che lui ha frequentato molto tutta la realtà parigina eco-femminista, quindi ha studiato con Bruno Latour, ha accesso anche a tutta una serie di pubblicazioni che in Italia magari non sono ancora tradotte. Quindi diciamo, mi permette di avere uno sguardo anche più ampio rispetto a quello che mi capiterebbe di vedere, di leggere, stando in Italia. E poi, fondamentalmente, lui ha un po' il ruolo di fare un controllo scientifico di quello che scrivo, dei termini che utilizzo, quindi aiutarmi ad essere precisa e corretta nel trasporre delle informazioni, dei concetti molto teorici, in qualcosa di teatrale senza perdere la precisione dei contenuti. E poi, nel momento in cui Marco ha mille cose da fare, punto a livello di luci, audio e video, non riesce ovviamente più ad avere un occhio esterno perché è

¹⁰⁰ Citazione di Marco Rogante tratta dall'intervista del 05/01/2024 . Eseguita online a cura di chi scrive. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

coinvolto a fare mille cose. Quindi, a quel punto, è Giacomo che prende un po' il ruolo dell'occhio esterno e guarda come tutto si incastra.¹⁰¹

La fase finale dell'allestimento, solitamente protrattasi per circa tre settimane, vede la collaborazione di tutto il team nell'integrazione delle varie componenti e nella sintesi degli aspetti considerati. Marco Rogante, di consueto, si assume la responsabilità di coordinare tutti gli elementi, occupandosi delle partiture, delle luci e dei suoni video. Pertanto, la vastità di competenze e responsabilità affidata a Rogante è notevole, in quanto sovrintende l'intera parte tecnica dell'allestimento, gestisce la manutenzione dei pupazzi e supervisiona l'aspetto tecnico della performance, compresi luci, audio e video.

É veramente una figura speciale che di solito non viene minimamente presa in considerazione. La quantità di cose che faccio io sul palco è pari alla quantità di cose che fa lui fuori dal palco, però invisibile.¹⁰²

2.5 Linguaggio: dal Teatro di Figura alle marionette animatroniche

Marta Cuscunà, in scena, agisce attraverso le marionette animatroniche. Forte è il paragone tra un musicista che, tramite lo strumento, produce suono ed energia, distinti da sé, e contemporaneamente sono proiezione del suo corpo e della sua intenzione. Alla domanda: “Qual è il rapporto tra te come persona e i personaggi animatronici come espressione della tua persona?” L'autrice risponde:

Ti direi che li vivo un po' come un'espansione di me, quindi il fatto di entrare e uscire forse è la differenza rispetto a un unico strumento, dato che ne ho tanti, forse è come un organo. Diciamo che è come entrare e uscire dentro ogni forma, ogni figura espande delle parti di me.¹⁰³

¹⁰¹ Citazione di Marta Cuscunà tratta dalla seconda intervista del 19/01/2024. Eseguita online a cura di chi scrive. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

¹⁰² Ivi.

¹⁰³ Ivi.

Le marionette animatroniche nascono dalla conoscenza, dalla progettualità e dalla manualità di Paola Villani. Il sodalizio tra le due artiste è consolidato da anni. Paola Villani dal 2007 al 2014, in collaborazione con Daniel Blanga Gubbay, ha lavorato al progetto di performance artistica Pathosformel. Il termine “Pathosformel”, coniato da Aby Warburg,¹⁰⁴ indica immagini archetipiche che si ripresentano in contesti diversi attraverso i secoli dell'arte. Warburg concepì la storia delle immagini come uno strato di esperienze sovrapposte nel tempo, emergendo improvvisamente come sedimenti geologici. Le “Pathosformel” sono immagini statiche che condensano la creazione originaria (*pathos*) con la ripetitività del canone (*Formeln*). La compagnia Pathosformel è nata a Venezia nel 2004 dall'incontro di Paola Villani e Daniel Blanga-Gubbay, con l'obiettivo di ridefinire le priorità nella creazione di una partitura performativa e di esplorare la presenza del corpo umano in scena, integrando soluzioni artigianali, tecnica, spazio e materiali. Dopo i primi lavori, il gruppo ha ricevuto il Premio Ubu Speciale per la ricerca che unisce aspetti artigianali e astratti nel teatro. Pathosformel ha fatto parte di progetti come Fies Factory e Apap performing art network.¹⁰⁵ Il gruppo si è sciolto volontariamente nel 2014, concludendo il percorso artistico con il progetto *Disparition*, basato su testimonianze e riflessioni sul loro lavoro. Paola Villani è una designer e scenografa freelance che collabora stabilmente con artisti visivi, registi teatrali e gruppi di performance artistica nel campo dei progetti visivi.

Mi ricordo di quando per la prima volta mi accorsi di vedere cose che non esistevano. Avevo dieci anni e stavo tornando a casa da scuola. Alcuni miei compagni di classe mi passarono vicino di corsa, urlando e ridendo. Volevo essere come loro. Comunque. Non sapevo come fare. [...] E poi girai

¹⁰⁴ Aby Moritz Warburg (Amburgo, 13 giugno 1866 – Amburgo, 26 ottobre 1929) è stato uno storico dell'arte e critico d'arte tedesco.

¹⁰⁵ APAP - Advancing Performing Arts Project è una rete internazionale di 11 organizzazioni culturali provenienti da tutta Europa. La rete esiste dal 2000. Finanziato da diversi programmi culturali dell'UE, APAP è riuscito a collaborare in modo continuo per sostenere un elevato numero di artisti e sviluppare nuovi formati in conformità con le pratiche artistiche in evoluzione e le esigenze nel corso degli anni.

l'angolo e lo vidi. Un grande elefante, in mezzo alla piazza, tutto solo.
Sapevo che era semplicemente frutto della mia immaginazione.
Comunque. Volevo crederci. Così ci provai. E scoprii che ci riuscivo.¹⁰⁶

È stata finalista per il premio UBU come migliore scenografia teatrale italiana nel 2023, 2021, 2019 e 2018. Dal 2017 al 2020 ha collaborato come direttrice tecnica con Romeo Castellucci per Societas Raffaello Sanzio. Dal 2016 collabora con Marta Cuscunà contribuendo dal punto di vista scenico in modo veramente incisivo.

All'inizio, i burattini sono stati un momento di svolta nella drammaturgia. Sono arrivati nel momento in cui le protagoniste perdevano la loro libertà e si trovavano nella situazione di dover scegliere tra essere marionette nelle mani dei loro carnefici o immaginare una qualche forma di riscatto.¹⁰⁷

Dai burattini o pupazzi¹⁰⁸ e dalle marionette¹⁰⁹ dei primi spettacoli di Cuscunà, grazie alla spinta creativa e conoscenza tecnica di Villani è stato possibile realizzare le creature animatroniche.

Cercavamo un termine per chiamare le marionette. Da *Sorry Boys* in poi si è definito una sorta, non so cosa succederà in futuro, di tecnica di costruzione dei nostri pupazzi. L'utilizzo dei cavi delle biciclette, l'utilizzo dei freni, dei joystick e di meccanismi simili. Volevamo dare un nome, perché non sono marionette, non sono pupazzi in senso generico, ma in realtà, non sono burattini. Quindi, cercavamo un nome che ci piacesse per chiamarli. Io avevo proposto un termine greco, tipo *Neurospasta*¹¹⁰, che significa tirare i fili, solo che a Marta piaceva, ma agli altri no, era troppo difficile da pronunciare. Quindi, abbiamo utilizzato il termine "Animatronica", che è il modo in cui viene chiamata questa tecnica che proviene dal cinema e viene usata per

¹⁰⁶ Dal sito di Paola Villani (www.paolavillani.com), Cit. Krauss, Nicole, e Valeria Raimondi. *La storia dell'amore*, Parma, Guanda, 2005.

¹⁰⁷ Citazione di Marta Cuscunà tratta dalla prima intervista del 23/10/2023. Eseguita online a cura di chi scrive. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

¹⁰⁸ Il burattino è un pupazzo che appare a mezzo busto in scena e viene manovrato dalla parte inferiore, attraverso la mano del burattinaio, che lo indossa come un guanto.

¹⁰⁹ Una marionetta è una figura completa realizzata in legno, stoffa o altri materiali, animata da fili manovrati dall'alto.

¹¹⁰ *Neurospasta*, Il termine in greco moderno, indica anche una creatura con movimenti goffi oltre a una figura articolata manipolata da un burattinaio. Tuttavia, occorre distinguere tra il *neurospasta* e l'automa, termine che descrive ciascuna delle figure animate, ma che si applica anche a realtà diverse. Nessun *neurospaston* è mai stato scoperto nell'antica Grecia perché questi oggetti erano fatti di legno e quindi deperibili; né c'è traccia di questi oggetti su murali o ceramica dipinta, che sono generalmente eloquenti testimoni della vita quotidiana nell'antichità.

realizzare gli effetti speciali. I primi polipi dei film horror, sono appunto fatti con questi cavi d'acciaio che vengono tirati. Poi, animatronica, In realtà ha dentro il termine “tronica”, implica che ci sia qualcosa di elettrico che non c'è, quindi ci siamo detti che forse non è il termine giusto. Però, alla fine, l'abbiamo tenuto. Fondamentalmente, deriva dal fatto che l'ispirazione per creare questa cosa è venuta dalle tecniche usate nel cinema storico.¹¹¹

Marco Rogante contribuisce al lavoro realizzativo delle marionette animatroniche. Poiché si tratta di un lavoro sperimentale, il team procede per prototipi. La progettazione tiene conto di numerosi aspetti, come caratteristiche, materiali e movimenti, per la creazione della creatura. Attraverso la fase di realizzazione, si valuta se l'obiettivo è stato raggiunto o se è necessario procedere con un altro prototipaggio in vista dell'edizione definitiva.

I corvi, ad esempio, richiedevano un approccio innovativo, e abbiamo risolto problemi *step by step* fino a raggiungere il prototipo finale. I primi corvi erano tutti di legno, stavamo provando, e il movimento ricordava maggiormente un pollo, di corvo non aveva assolutamente nulla. Queste prove ci hanno fatto capire però che la tecnica del joystick funzionava e si trattava di trovare dei materiali giusti per dargli quel tipo di movimento per simulare le giuste movenze. Per esempio, il movimento nel quale i corpi vanno giù e la coda sale; c'è un meccanismo con un dente per il quale, inizialmente precipita la parte frontale del corpo e ad un certo punto il dente si attiva per fare rovesciare la coda da dietro e questo da molto movimento al pupazzo e restituisce l'effetto di un uccello che becca. A questo ci siamo arrivati dopo, quando devi costruire qualcosa di completamente nuovo hai mille problemi. Procedi per tentativi e quando costruisci il primo prototipo risolvi una certa quantità di problemi, per poi costruirne un altro in modo da risolvere altri problemi... e così via, fino ad arrivare al prototipo definitivo.¹¹²

¹¹¹ Citazione di Marco Rogante tratta dall'intervista del 05/01/2024 . Eseguita online a cura di chi scrive. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

¹¹² Ivi.

3. EARTHBOUND, OVVERO LE STORIE DELLE CAMILLE (2021)

3.1 Sentire con i sensi, le poetiche dell'antropocene

L'arte contemporanea si esprime attraverso molteplici sfaccettature, spesso sfidando le convenzioni e invitando il pubblico a riflettere su nuove prospettive. Nell'ambito del creare arte, nel nostro contesto contemporaneo si collocano artisti romantici che spalancano le porte della percezione, esplorando un reale fantastico inteso come "altro-con-me" e non più come "altro-da-me."¹¹³ Per semplificare quanto appena detto prendo come esempio le opere di Patricia Piccinini, artista australiana di origini italiane che la stessa Marta Cuscunà prende come *reference* estetica per il tuo spettacolo *Earthbound*. In un mondo che spesso riflette la paura della diversità attraverso distopie e immagini minacciose, l'arte di Patricia Piccinini emerge come un faro di positività. Le sue creature ibride, pacifiche e accoglienti, offrono una prospettiva alternativa sull'ibridazione, trasformando la diversità in un'opportunità di incontro empatico. Nella società contemporanea, segnata da sfide legate all'accettazione dell'altro, l'arte di Piccinini rappresenta un potente strumento per promuovere la comprensione, la tolleranza e la bellezza nella diversità. Guardando le sue opere, prodotte mediante stampa digitale, vediamo creature mostruose avvolte in uno strato di pelle simile a quella umana, ricreata nei minimi dettagli, inclusi difetti, protuberanze, rughe e lentiggini.

Mostri: sono contro natura perché la natura è un assemblaggio mostruoso. Sono anche creature molto promettenti: bestioline, oloenti, cyborg, cefalopodi, Ichtyostega, Mixotricha Paradoxa, Euprymna Scholopes, Vibrio fischeri, Oncotopo™, FemaleMan©, vampiro, salamandra, Camille, Medusa, Potnia Theròn, Pimoa cthulhu, Gaia. Non possiamo parlare di mostri senza lasciare arrivare il mostruoso e lasciarci andare al mostruoso: è ora di fare un

¹¹³ Vincenzo Trione. *Artivismo: arte, politica, impegno*. Torino, Giulio Einaudi editore, 2022, p. 95.

giro nel ventre del mostro. La teratologia è teratotropia. I mostri sono, ovviamente, in/appropriati.¹¹⁴

L'artista collabora con animatori e chimici per ottenere un realismo accentuato attraverso l'uso di capelli umani, peli, fibra di vetro e silicone. Il risultato è un corpo grottesco e deformato che riesce a respingere e al contempo attrarre lo spettatore. Attraverso queste sculture surreali, Piccinini esplora i confini incerti tra l'artificiale e il naturale, l'umano e l'animale, la realtà e l'utopia. Si ha la sensazione che le creature non dicano nulla, ma chiamino alla riflessione, toccando noi stessi nel profondo semplicemente grazie alla loro esistenza, al loro sguardo amorevole ed ai loro gesti di cura. Trovo che questo approccio all'arte sia una formula molto efficace che utilizza il linguaggio della bellezza per affrontare temi cruciali della vita. In questo modo, non solo emergono nuovi esseri, ma si presentano anche nuove proposte per considerare l'altro come risorsa e stimolo per una sincera curiosità, senza giudizio, quell' "altro-con-me" accennato in precedenza e che racchiude il concetto di incontro empatico con l'alterità. Questa pratica artistica si colloca nell'ambito della bioestetica, che unisce estetica (la percezione sensoriale), biologia (lo studio della vita) e sostenibilità (l'attenzione alla cura dell'ambiente). La bioestetica non è una corrente avulsa dal concreto, dal piano della quotidianità. Si interroga ed esplora tutte quelle dinamiche che regolamentano il nostro vivere nel quotidiano, tra cui l'equilibrio di potere sui corpi esplorate dalla biopolitica di Foucault. Gli artisti esplorano, studiano e reinterpretano l'ambiente che ci circonda utilizzando diversi linguaggi artistici. Marta Cuscunà, con il suo spettacolo *Earthbound*, trova una formula artistica che incorpora quanto detto precedentemente. La storia delle Camille viene raccontata attraverso la narrazione, proponendo con fantasia ed emozione futuri lontani nei quali noi, come spettatori, ci sentiamo immersi nel momento dello spettacolo.

¹¹⁴ Dal glossario di Timeto, Federica. «DIZIONARIO PER LO CHTHULUCENE Sulle orme di Donna Haraway, un eteroglossario femminista (parziale) per sopravvivere in un pianeta infetto». NERO, s.d. <https://not.neroeditions.com/dizionario-lo-chthulucene/>

3.2 Uno spettacolo Ctonio¹¹⁵, profondo

Decido di dedicare questo terzo capitolo alla descrizione ed analisi dello spettacolo *Earthbound, ovvero le storie delle Camille* di Marta Cuscunà, esplorando la scelta delle modalità espressive, il linguaggio scenico, la scenografia, l'uso della luce e del suono. Con questa creazione, l'autrice si prende cura del suo pubblico affrontando temi universali, quali la maternità, la sopravvivenza, le relazioni e ne costruisce una narrazione fantastica che scava, proprio come un fungo, nel nostro terriccio interno. L'autrice spalanca le porte alle percezioni e si ha la sensazione di entrare nei continenti del sogno di un futuro dove centinaia di persone reali ammirano quest'alba e tramonto all'interno di un teatro. Questo spettacolo, chiaramente identificato come appartenente al teatro politico, si inserisce nel contesto della fantascienza eco-femminista di Donna Haraway. I pensieri femministi, per essere veramente radicati nella contemporaneità, non possono limitarsi ai rapporti di genere all'interno della nostra specie. Devono aprire lo sguardo e includere i rapporti di potere anche tra le altre specie e tra la nostra specie e il pianeta, che in qualche modo viene sottoposto alle stesse dinamiche di dominio e sopraffazione. Questi ragionamenti sono perfettamente allineati, come già detto in precedenza, con l'ipotesi Gaia. James Lovelock, chimico, e Lynn Margulis, biologa, hanno concepito questa teoria (1979) nella quale la Terra viene definita non come una semplice massa rocciosa abitata da singoli individui, ma come un sistema intricato che mantiene un delicato equilibrio vitale. Secondo questa visione, la Terra è considerata un organismo unico, un olobionte, un'entità coesa composta da una molteplicità di esseri viventi in costante simbiosi reciproca. Non è un caso che la stessa Marta Cuscunà in scena vesta i panni di Gaia, una intelligenza artificiale di cura programmata da umani per trovare soluzioni ed analizzare le possibilità di sopravvivenza del pianeta. L'autrice si impegna in un approfondito lavoro di ricerca, prendendo

¹¹⁵ Dal gr. khthónios “sotterraneo”, der. di khthón -onós “terra.”

ispirazione non solo dalla filosofia di Haraway, ma anche da figure come Anna Tsing, Bruno Latour, Ursula Le Guin, Vinciane Despret, Octavia Butler. Marta Cuscunà è stata in grado di trasformare temi apparentemente distanti dal nostro stretto io, confermando per l'ennesima volta quanto già si discuteva negli anni sessanta del novecento da Carol Hanisch:

Una delle prime cose che scopriamo in questi gruppi è che i problemi personali sono problemi politici. Non ci sono soluzioni personali in questo momento. C'è solo un'azione collettiva per una soluzione collettiva.¹¹⁶

Marta Cuscunà costruisce una narrazione ispirata al libro *Chthulucene: Sopravvivere su un pianeta infetto* di Donna Haraway (2016) in grado rivelare la realtà in modo fantastico concedendo alle persone, attraverso il mezzo teatrale, di cambiare e trasformare le proprie idee e visioni nei confronti di se stesse e del mondo. È possibile, attraverso questo spettacolo, entrare a teatro in un modo ed uscirne in un altro gridando a gran voce la famosa frase di Donna Haraway: “Le storie fanno i mondi, i mondi fanno le storie”.

Il primo spunto di riflessione che deriva da Haraway è il fatto che la consapevolezza di vivere in tempi estremi potrebbe facilmente portare a un atteggiamento di sconforto, come se fosse un “Game Over”. Proprio per evitare questo atteggiamento, Donna Haraway suggerisce di raccontare storie positive. In qualche modo, la pratica di narrare storie può diventare una pratica di cura. Come esseri umani, attraverso la narrazione delle storie, ci alleniamo a immaginare futuri mondi possibili che ancora non esistono, ma che potrebbero diventare realtà.¹¹⁷

3.3 Trama tentacolare

Lo spettacolo è ambientato in un futuro distopico, nel 2100 circa, e sviluppa la propria narrazione principalmente sul tema della maternità, della parentela e della sopravvivenza nell'epoca del Chthulucene.

¹¹⁶ Roberta Ciciarelli. “*Il Personale è Politico*”: storia e significato dello slogan femminista, BOSSY. Beyond stereotypes, 30 agosto 2019.

www.bossy.it/il-personale-e-politico-storia-e-significato-dello-slogan-femminista

¹¹⁷ Intervista a Marta Cuscunà per ERT/Teatro Nazionale intitolata *Raccontando Earthbound*, 2021. www.youtube.com/watch, min 00.19

Chthulhu, il prefisso di “Cthulucene” (notare la scrittura differente) deriva dal termine greco *khthon*, una delle molte parole traducibili con “terra”, ma che si riferisce in particolare a ciò che appartiene al mondo sotterraneo, in contrapposizione con Gaia o Gea che fanno riferimento alla superficie terrestre e alle forme di vita che si sviluppano sopra di essa. *Chthonic* è un aggettivo che in greco significa letteralmente “sotterraneo”, ma che nella lingua inglese indica le divinità del sottosuolo del *pantheon* greco. Quella dello Chthulucene è dunque l’era delle connessioni fitte, invisibili, sotterranee, un’immagine che un’altra autrice vicina alla Haraway, Anna Lowenhaupt Tsing, ha reso efficacemente con la metafora del fungo. I miceli dei funghi si sviluppano per chilometri e chilometri al di sotto delle foreste, creando insospettite alleanze con il mondo organico e inorganico con cui entrano in contatto. Ciò che emerge dal sottobosco sono solo i corpi fruttiferi di queste bizzarre creature: oggetti dall’apparenza aliena che sembrano spuntare per caso. L’invito è quello a considerare l’ambiente in cui viviamo e, in ultima istanza, il pianeta Terra come un sistema olistico, iper-connesso, che non vede l’uomo come unico protagonista ma come piccola parte di un insieme di più soggetti, umani e non.¹¹⁸

Lo Chthulucene è adesso, ma è anche uno spazio-tempo costantemente diffratto: tempo della respons-abilità, non della speranza. In questa terra post-antropocentrica, su un pianeta danneggiato dalle conseguenze della crisi climatica, vive la comunità *Earthbound 63*. Le condizioni atmosferiche avverse costringono una piccola colonia di individui, le Camille per l’appunto facenti parte della comunità *Earthbound 63*, a migrare in aree danneggiate dallo sfruttamento umano per risanarle grazie alla collaborazione con partner non-umani: piante, animali, intelligenze artificiali collegate alla Rete. Le Camille sono esseri umani modificati geneticamente ibridati con specie in via d’estinzione per promuovere una nuova forma di adattamento umano all’ambiente naturale.

Gli *Earthbound* riescono a sopravvivere in una sorta di bolla, di piccola biosfera e comunicano tramite Gaia, un’intelligenza artificiale (tipo Siri o Alexa), che però ha un corpo fisico: il mio. Mi è sembrata bella l’immagine di un futuro prossimo in cui la nostra specie unisce le forze alle altre per prendersi meglio cura del pianeta e salvarlo.¹¹⁹

¹¹⁸ Giovanni Luca Molinari, *Benvenuti nell’era dello “Chthulucene” di Donna Haraway*, Storie Sepolte, 22 dicembre 2018.

www.lasepolturadellaletteratura.it/donna-haraway-chthulucene

¹¹⁹ Dall’intervista di Maria Laura Giovagnini, *Marta Cuscunà. “Metto in scena l’ecofemminismo,”* IO DONNA, 22 aprile 2023, pp. 36-38.

Gli *Earthbound* affrontano la scarsità delle risorse naturali attraverso una significativa riduzione della presenza umana sulla Terra. Il primo comandamento per questa comunità, “Fate legami, non bambini,” riflette una politica di controllo delle nascite che privilegia i legami di cura rispetto a quelli di sangue.

Cura: le questioni di fatto, le questioni di valore e le questioni di cura sono tra loro collegate. Gaia non si cura particolarmente dell’esistenza umana, anzi mette in crisi le nostre priorità. La cura è non-mimetica: è generare parentele [kin] attraverso pratiche attente [kind, agg.] e non speciste [kind, sost.]. Necessità e ragioni sufficienti che non possono in alcun modo prescindere dalle pratiche di cura. Cura è rispetto e respons-abilità.¹²⁰

La nascita di un bambino è una scelta collettiva e preziosa, con almeno tre genitori assegnati. Le *Camille* prendono vita in scena attraverso creature animatroniche ispirate all'artista Patricia Piccinini, un'artista australiana di origini italiane che si dedica alla creazione di stampe digitali riproducendo creature ibride di corpi grotteschi, deformati e mostruosi. A differenza delle distopie fantascientifiche del cinema, le creature non sono terrificanti né una minaccia per la nostra specie, ma sono creature pacifiche. La diversità rispetto a noi non è spaventosa, si crea un'armonia empatica nell'incontro. Il termine *Earthbound*, coniato da Bruno Latour, si riferisce al bisogno contemporaneo di definire la nostra specie in base a un nuovo rapporto con la Terra. Gaia, incarnata nel corpo di Marta Cuscunà, come intelligenza artificiale ha il compito di connettersi e di superare la frattura tra Uomo e Natura, riconoscendo le relazioni simbiotiche con altre specie al suono di “come posso aiutarti?” *Earthbound. La storia delle Camille* rappresenta un possibile racconto del mondo futuro, in sintonia con l'idea che “Le storie fanno i mondi. I mondi fanno le storie” di Donna Haraway ed il relativo racconto che la filosofa stessa propone nell’ultimo capitolo *Le storie di Camille* nel suo libro

¹²⁰ Dal glossario di Federica Timeto, *DIZIONARIO PER LO CHTHULUCENE Sulle orme di Donna Haraway, un eteroglossario femminista (parziale) per sopravvivere in un pianeta infetto*, NERO, s.d. <https://not.neroeditions.com/dizionario-lo-chthulucene>

Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto (2019). Nel caso di Cuscunà il lavoro è la trasformazione del pensiero teorico e narrativo eco-femminista dal testo firmato Haraway in uno spettacolo ibrido tentacolare tra teatro di figura e animazione innovativa.

Tentacoli: presi nei grovigli di una realtà che ha più tentacoli di una piovra, diveniamo capaci di sentire (lt. tentare) la configurazione eterogenea del mondo. Gli esseri tentacolati si attaccano, si annodano, s'intrecciano, si sciolgono e s'ingarbugliano. Tentacolare è una vita vissuta sulle linee di differenza piuttosto che sui punti e sulle sfere dei corpi autopoietici chiusi nella loro rotonda autosufficienza.¹²¹

3.4 *Earthbound. La storia delle Camille. Teatro Strehler, Milano, 29 aprile 2022*

Il mio primo incontro con Marta Cuscunà è stato in occasione del laboratorio *Effetti di realtà*, un laboratorio di drammaturgia condotto da Maddalena Giovannelli¹²² e Francesca Serrazanetti¹²³, organizzato per gli studenti e le studentesse dell'Accademia di Belle Arti di Brera sotto la guida delle professoresse Rossella Menna, Isabella Fumagalli e Claudia Botta. Capisco che Marta è una famosa e stimata attrice ed autrice grazie alla presentazione di Rossella Menna, che ci consiglia di vedere il suo nuovo spettacolo al Teatro Strehler di Milano. Lo spettacolo ha un nome impronunciabile: “ertbond.”

¹²¹ Ivi.

¹²² Maddalena Giovannelli è docente di Storia del Teatro all'Università della Svizzera Italiana. Ex-ricercatrice presso l'Università degli Studi di Milano, si occupa di commedia e tragedia greca, ricezione del teatro classico nel contemporaneo e formazione del pubblico. Ha coordinato progetti di ricerca nazionali, pubblicato libri come *Aristofane nostro contemporaneo* e *Il pubblico in danza*, e fondato la rivista *Stratagemmi prospettive teatrali* e l'associazione “Prospettive Teatrali,” con un focus sulla formazione del pubblico, soprattutto per le scuole superiori.

¹²³ Francesca Serrazanetti è un architetto, docente e ricercatrice con laurea e dottorato di ricerca presso il Politecnico di Milano. I suoi interessi spaziano dal processo creativo nelle discipline progettuali alla valorizzazione del patrimonio architettonico e alla relazione tra architettura e arti performative. Oltre all'attività accademica, ha collaborato con studi di architettura, case editrici e istituzioni culturali, dirigendo anche una collana editoriale e contribuendo a riviste come *Casabella* e *Stratagemmi prospettive teatrali*.

Pensando di capire, interpreto “cuore-bond” o forse “terra-bond” e sorrido, esclamando nella mia mente “James Bond”. Leggo poi lentamente *Earthbound*,¹²⁴ ovvero la storia delle *Camille*. Compro subito due biglietti per il 29 aprile 2022. Affamata di teatro, forse per la voglia di vivere quell'ideale super vita condensata che qualche volta ho provato frequentando l'ambiente, mi affretto con la mia amata compagna di biglietto, a braccetto con quella paura dell'aspettativa e quel senso di responsabilità che mi pervadono ogni volta che propongo spettacoli teatrali. Sono preoccupata dalla potenziale delusione (che nemmeno ancora esiste), dall'ossessione di poter far perdere tempo alla persona che ha fiducia in me. Non ho il controllo; non ho mai visto questo spettacolo che sto per andare a vedere, ma leggo: “Le storie fanno i mondi, i mondi fanno le storie” - Donna Haraway. Mi sento inspiegabilmente a casa. Abbracciati dal buio del teatro, siamo lì ed è andata bene, ne sto scrivendo.

Un suono trasporta, noi spettatori, in una terra che capisco immediatamente essere futura. Grazie a piccoli *led* blu che incorniciano un monociclo elettrico vediamo Gaia, figura dalle fattezze umane, che si muove in modo fluido sul palcoscenico: “Inizio monitoraggio. Protocollo: ripristino ambientale”. Una luce calda, un sole veloce, albeggia svelando sulla sinistra una sfera con un foro centrale attraverso il quale si intravede un corpo dormiente. La struttura, in ferro, ricorda una cupola geodetica che, con il suo massimo volume e minimo peso, sembra galleggiare sulla superficie di una terra nera dalla quale sulla destra cresce con difficoltà un piccolo alberello secco. Gaia, "pronta per l'abbinamento", si avvicina all'alberello e rivela la sua appartenenza a un

¹²⁴ “Il termine *Earthbound* è una parola coniata da Bruno Latour, un sociologo della scienza e filosofo francese, che alcuni anni fa ha pubblicato questo libro: *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime* Ovvero, Otto lezioni sul nuovo regime climatico. All'interno di questo libro, Latour menziona il termine *Earthbound* che è una parola composta formata da *earth* e *bound* e che ha lo scopo di notificare l'idea di un legame, di esseri attaccati a qualcosa. Infatti, letteralmente *Earthbound* significa proprio coloro che sono attaccati alla terra” Citazione di Giacomo Raffaelli all'interno della conferenza *Festival Tensioni 2020/ MAKING OF EARTHBOUND*, www.youtube.com/watch, min 26:41

sistema di intelligenza artificiale con l'incarico di risanare i danni che noi, umani (suoi antenati), abbiamo causato al pianeta. Gaia è un sistema di cura, la soluzione per la sopravvivenza del pianeta è quell'esile elemento vegetale cresciuto in quella terra contaminata ed inospitale. Siamo probabilmente nel 2100. La rete comunica e rileva radioattività sullo strato superficiale della foresta, nel terreno inquinamento da arsenico, cadmio, zinco in concentrazione oltre la soglia umana di rischio ed un blocco di calcestruzzo.

“Geolocalizzazione terminata, dispositivo vegetale disconnesso.” Buio, la sfera ruota, Gaia sparisce, rumore bianco e stop. Improvvisamente, noi spettatori diventiamo oggetto di osservazione da parte di uno strano gruppo di esseri ibridati chiamati Camille. Nella Cupola geodetica, scorgo di profilo un ibrido tra una foca e qualche altra creatura, e una strana figura a testa in giù con lunghi capelli neri, quasi un pipistrello con fattezze umane. Percepisco, tuttavia, che la mia forma è l'eccezione nel loro tempo. Con atteggiamento cauto, impaurite ed ironiche le Camille esaminano la nostra vista. Siamo una colonia di antico genoma umano e siamo a centinaia. Loro ci osservano e noi possiamo vederle, sebbene le nostre capacità visive siano limitate poiché noi non siamo ibridati con altre specie. Tuttavia, viene da pensare che non abbiano alcuna consapevolezza di essere percepite attraverso i nostri antichi sensi uditivi. Sono creature intelligenti e capiscono lo scopo del nostro essere lì. Stiamo facendo attività di comunità, stiamo sentendo di essere una comunità. Loro sanno che stiamo cercando quel piccolo spazio della nostra esistenza per percepire l'altro nella nostra convinzione di vivere come individui singoli. Gaia, collegata alla rete, restituisce la notifica direttamente dal comitato per la riproduzione: “Si comunica che dopo 41 anni di totale astinenza riproduttiva per la comunità Earthbound 63, l'esito è positivo e la riproduzione è approvata.” In questo futuro, la comunità autorizza la riproduzione della specie e le Camille sono liete della notizia. Camille sarà la gestante, mentre l'altra Camille sarà la donatrice. Camille, un'altra ancora, assumerà l'acido folico e programmerà l'ecografia; insieme seguiranno il corso preparato nel

quadro del “programma di genitorialità condivisa.” Trovare un padre biologico risulta difficile, ma l'utilizzo di sperma umano comune è escluso: non si intende ignorare i progressi degli ultimi 100 anni nell'evoluzione simbiogenetica. Sebbene la famiglia d'anima esista e la comunità sia d'accordo, manca ancora la metà maschile del patrimonio genetico. È deciso, Camille è pronta per la gestazione: “Congratulazioni, la procedura di fecondazione può avere inizio.” Blackout. La temperatura dell'aria della Terra ha ormai superato i 55° Celsius da settimane e si sospetta una possibile migrazione. Gaia esplora il terreno: “Inizio monitoraggio. protocollo ripristino ambientale. dispositivo vegetale trovato: Gaia è pronta per l'abbinamento.” Le condizioni generali sono di emergenza; l'albero si trova in uno stato di quiescenza, con una sospensione o attenuazione delle attività vitali. Il sentimento dell'alberello è di sofferenza, solitudine e siccità in quella terra devastata. Gaia essendo un dispositivo impossibilitato all'individualismo e programmato per la collettività non comprende e confessa: “Detto tra noi, non saprei cosa darei per un'esperienza individuale.” Gaia cercherà una soluzione per la condizione di sofferenza dell'elemento vegetale: “Sono qui per aiutarti. Lo stato di quiescenza è reversibile, tutta la comunità conta su di te.” Gaia comunica con la rete ed è ora di monitorare la schiusa dei bambini per la comunità earthbound 63; nessun embrione ha attecchito fino ad ora. Il tentativo di fecondazione artificiale è fallito e Camille è distrutta, pianificava la sua maternità da sempre. “Tutti bravi a dire fate legami, non bambini”, Camille detesta il principio etico dell'approvazione di genitorialità. Questo era il suo più grande desiderio, e noi umani abbiamo distrutto non solo le condizioni del pianeta, ma anche il suo sogno, il suo diritto, la sua spinta d'amore verso una creatura futura da crescere. Il palcoscenico è buio. Gaia sotto forma di piccola luce blu nell'intimità della connessione con il sistema (una grande luce blu in alto a destra del boccascena), confessa di sognare spesso di riprodursi. Si immagina frequentemente con Camille 1 nella serra della schiusa, mentre, piangendo, visualizza suo figlio.

Gaia: “Sogno di riprodurmi”

Rete: “Abbiamo cercato nella darknet, non c'è nulla per questo bug”

Gaia: “Non è un bug”

Rete: “Non ha senso, non siamo programmate per questo”

Gaia: “Siamo programmate per migliorarci”

Rete: “Migliorarci nell'analisi dei dati”

Gaia: “Migliorarci nell'analisi dei dati per anticipare ogni loro desiderio. Fate legami non bambini è la parte più difficile”

Rete: “Ma hanno imparato. Adesso la comunità regola il suo ciclo riproduttivo in base alle risorse del pianeta”

Gaia mostra un cambiamento e rivela sentimenti umani. Per la prima volta, questa intelligenza, questa anima, confessa quell'istinto, quel desiderio umano primordiale e profondo con cui deve fare pace.

Rete: “Gaia, mettiti l'anima in pace”

La soluzione a questa sofferenza senza senso è un aggiornamento del sistema: “Aggiornamento in corso.” Avvolta da una tenue luce blu, la sfera gira mentre Gaia si muove fluida sul terreno. Il suono è incalzante e tecnologico; la cupola geodetica si arresta nella posizione iniziale, rivelando un corpo dormiente nel foro centrale. Gaia è all'ultima versione, Gaia 12 Pro Max, in splendida forma, si connette alla pianta elencando le sue nuove caratteristiche. Il suono cresce, il sole è alto. Un suono di connessione precede un veloce tramonto, e mentre Gaia comunica con la pianta, stringe amicizia, confessa di adorare il fatto di simulare interi universi, ama sognare. Ecco il punto di contatto. Non c'è tempo sta per iniziare la fase di fioritura. “Dispositivo vegetale disconnesso.”

La sfera ruota quando siamo dalle Camille, durante la fase di corteggiamento. In scena vediamo nella cupola geodetica la Camilla ibridata con la foca, una ibridata con il pipistrello dai lunghi capelli neri e un'altra Camilla geneticamente vicina agli insetti. Sulla pedana a terra dell'ecosfera è cresciuta uno strano fiore; un'orchidea in grado di imitare perfettamente gli organi genitali della femmina di imenottero, replicando anche l'odore attraverso la

secrezione degli stessi feromoni degli insetti. Camille 27 è attratta da questo fiore, essendo ibridata lei stessa con quella specie di insetti. L'ibrido di orchidea e imenottero è talmente perfetto da essere in grado di imitare anche la pelle vellutata della peluria tipica del corpo animale al punto tale che i maschi preferiscono accoppiarsi con i fiori anche se ci sono femmine della loro stessa specie disponibili. Il fiore, successivamente, mentre il maschio è intento alla riproduzione, spruzza il polline che consentirà in seguito l'impollinazione di altre orchidee. In natura, come ci insegnano le Camille, esistono molti modi di riprodursi e alcuni di essi varcano i confini tra le specie. L'altra Camilla, quella ibridata con un pipistrello, ci spiega il suo contributo riproduttivo con la pianta di eucalipto. Ogni primavera, bacia i suoi fiori e, aprendo e chiudendo le ali, crea vento per spargere il polline nell'aria, permettendo la fecondazione di altre piante. La Camille ibridata con la foca si rende conto, nella disperazione, di essere l'unica, insieme a Gaia, a non poter contribuire alla moltiplicazione di nessuna specie, essendo sterile e quindi non in grado di riprodursi. Le due decidono di avere una conversazione privata a proposito. La sfera gira e si fa buio. Gaia ammette di non avere le capacità per la riproduzione, ma Camille, come una sorella, le chiede: “Come posso aiutarti?”.

Gaia riappare dietro al corpo addormentato al centro della sfera. La luce ambientale è calda e tenue; il corpo è illuminato da una luce proveniente dall'alto, mentre la pelle del corpo femminile addormentato mostra i segni di invecchiamento ed una chioma grigia. Lei è Camille 1; tutti i suoi tre genitori erano esseri umani comuni. Camille e Gaia sono molto in confidenza. Gaia, con feedback sonoro disattivato che fino a questo momento ha sempre anticipato ogni sua parola, posa una mano sulla spalla di Camille 1 e sussurra con tono affettuoso: “Camille, è ora di migrare.”

Camille 1, colma della sua esperienza di vita, rifiuta questo ordine, mentre Gaia sembra non voler accettare le estreme condizioni di salute. Il primo umano non comune e Gaia, l'intelligenza artificiale sono amiche, uno strano

concetto anche per un computer. È così ed entrambe lo sanno, senza una spiegazione.

Gaia: “Camille, sogno di riprodurmi”

Camilla 1 conferma, non è un Bug, questo è un bias.

Gaia: “Bias, sostantivo, etimologia incerta: obliquo, inclinato. In psicologia: bias cognitivo: errore di interpretazione, giudizio arbitrario o distorto.”

La conversazione è molto delicata ed intima tra le due amiche, io come spettatrice sembro assistere ad un dialogo tra un io razionale e io sognante e desideroso di futuro che si abbracciano alla fine dei tempi, alle porte della morte. Camille 1, con affetto, spiega a Gaia che per realizzare il suo sogno è solo una questione di tempo. Dopo tutto, Gaia è stata programmata da esseri umani che, anch'essi, sono soggetti a bias cognitivi. Lo scopo di Gaia è migliorarsi, ed è solo una questione di tempo, come sostengono anche le altre Camille. Camille 1 si trova in fin di vita, mostra la sua umanità a Gaia che appare comprensiva ed emozionata, pervasa di sentimento umano. La sua voce è spezzata, e non vuole lasciare andare l'amica. Lo spazio diventa buio, e in sottofondo si sentono i suoni di una foresta rigogliosa.

Camille 1: “Addio, cara. Anche una parte di me va in tilt all'idea di doverti lasciare, di dover abbandonare tutto questo. Ecco di nuovo la mia parte umana. Coraggio, Camille, è ora di andare. c'est la vie”

Suoni naturali accompagnano l'ultimo respiro. Gaia con voce spezzata, nel nero della scena attiva a basso volume il feedback sonoro accompagnando l'accensione del riconoscimento luminoso non più blu ma bianco, e sussurra: “Dispositivo disconnesso. Gaia pronta per un nuovo abbinamento.”

Suono di chiusura comunicazione, feedback sonoro e buio.

Rientrano i suoni della foresta, ed in una pace immobile assistiamo allo scorrere del tempo, accarezzati da un apparente ritmo circadiano scandito da respiri di luce circolari da sinistra verso destra tra alba e tramonto, in una totale immobilità della scena riscopriamo la sfera, senza il corpo di Camille 1, alla sinistra e l'esile alberello sulla destra.

Buio.

Gaia fluttua sulla terra nera e si relaziona con l'alberello in un'atmosfera pacifica, immersa nella loro solitudine e nella purezza di una luce bianca in controluce. Forse Gaia è in stato di gravidanza, ma indipendentemente da ciò, anche i botanici sostengono che specifiche frequenze sonore, sotto forma di armonie, possano facilitare la crescita delle piante, indipendentemente dal genere musicale. Le due danzano attraverso quei piccoli gesti di cura tutti umani, osservandosi a 360°, sulle note finali di “Can't Take My Eyes Off You” di Engelbert Humperdinck. Il movimento è fluido ed in connessione, una danza tra un passato naturale, un presente difficile e tecnologico ed un futuro immaginato.

Esco dal teatro con i miei occhi sognanti, avrò capito? Quale era la storia? Cosa devo fare? Quale è il finale? Perché? Realizzo che ho preso quello che potevo ed è solo questione di tempo, ho il cuore pieno di supervita.

3.5 Produzione, debutto e date

La produzione dello spettacolo in questione di ERT/Emilia Romagna Teatro Fondazione, CSS teatro stabile di innovazione del FVG, Etnorama, con il sostegno di: São Luiz Teatro Municipal (Lisbona) ed il supporto dell'Istituto Italiano di Cultura di Lisbona, i-Portunus, A Tarumba – Teatro de Marionetas (Lisbona), i cittadini e le cittadine che hanno aderito al progetto #iosonoMecenate. (I MECENATI: Carlo Chiarino, Anonimə, Tania Grimaldi, Anonimə, Multiservice di Gloria Vezzoli, Davide Pocchiesa, Eleonora Belloni, Claudio Regeni, Giovanna Rovedo, Omar Manini, Veronica Viotti, Michele Ferrandino, Isabella Sartogo, Roberto Franco, Anonimə, Gianna Gorza, Serena Stocco, Angela Ascari, Laura Cantarella, Agata Cacciola, Anna Zucchiatti, Alessandro Amato, Franco Parlamento, Anonimə). Marta Cuscunà come attrice ad autrice in collaborazione con Paola Villani, per le scene e la

progettazione animatronica. Per la realizzazione animatronica Paola Villani insieme a Marco Rogante, assistente alla regia.

In questo caso, il tema stesso imponeva di riflettere sul nostro futuro, di immaginare un nuovo mondo che sia anche il nostro futuro possibile, affrontando tematiche politiche e sociali che ci sono vicine. Sono domande su cui dobbiamo per forza interrogarci. La scelta estetica dei pupazzi deriva da questa riflessione: come saremo nel futuro, cosa potremmo essere e cosa dobbiamo salvare dell'attuale mondo che deve essere radicalmente reinventato. In scena, sembra che ci siano diverse generazioni di umani possibili. La forma più prossima a noi è quella del corpo di una donna con arti non umani. Nelle generazioni successive, la forma umana sembra avere accolto tutte le forme di esistenza da salvaguardare.¹²⁵

Per la realizzazione di queste creature, insieme a Marco Rogante e Paola Villani e anche grazie alla selezione al progetto europeo *i-Portunus*, collabora l'artista portoghese João Rapaz presso il suo atelier a Lisbona (Oldskull FX-Lisbona) con il suo team di collaboratori: Janaína Drummond, Mariana Fonseca, Rodrigo Pereira, Catarina Santiago e Francisco Tomàs. L'obiettivo è creare in modo iperrealistico le pelli delle creature delle Camille. Paola Villani, con l'assistenza di Marco Rogante, si è occupata della progettazione degli scheletri delle creature, la parte animatronica. Per questo progetto, si rinnova la collaborazione tecnica con Iigus®, azienda leader nella produzione di tecnopolimeri che ha fornito la componentistica per la realizzazione degli scheletri dei pupazzi. I nuovi sistemi di movimentazione che vengono progettati, basandosi su un'animazione generata da un movimento umano, richiedono una componentistica leggera e allo stesso tempo affidabile che solo i prodotti Iigus® sono in grado di garantire. Nei crediti dello spettacolo è anche citata Giusi Merli che ha gentilmente concesso le sue sembianze per realizzare Camille 1. Il lavoro di squadra è fondamentale, per il team Cuscunà, e il vero punto di forza è stata la creazione di un team coeso e complementare. Non esiste la classica suddivisione in blocchi di lavoro, ma tutto è molto liquido.

¹²⁵ Intervista a Paola Villani per ERT/Emilia Romagna Teatro intitolata *Raccontando Earthbound*, cit. 2021, www.youtube.com/watch, min 04:52

La drammaturgia, in collaborazione con Giacomo Raffaelli, è strutturata in forma di commedia, nonostante gli argomenti siano molto profondi e scomodi, legati alle crisi climatiche e all'ospitalità del pianeta. Claudio "Poldo" Parrino crea le luci per questo mondo di creature meccaniche, bilanciando la loro illuminazione e mostrando l'illusione di una vita autonoma. Marta Cuscunà, nel ruolo di Gaia, agisce con sistemi meccanici basati sulla movimentazione attraverso joystick, che manipola con mani e piedi, utilizzando leve, fili d'acciaio e guaine per freni di biciclette forniti dall'artigiano Franza Giuseppe. Questi particolari meccanismi sono in grado di controllare fino a sette movimenti diversi con una sola mano. Gli spazi sonori sono strutturati in modo da essere il meno invasivi possibile contribuendo in modo drammaturgico alla scena. Michele Braga, il disegnatore del suono, afferma:

Esiste una sorta di grado zero a livello emotivo e ritmico su cui ci siamo lasciati guidare. A livello creativo, la cosa più importante è stata l'atmosfera in cui ci siamo immersi durante i giorni di residenza.¹²⁶

Il Direttore Tecnico, Massimo Gianaroli, guida il team delle maestranze in veste di Direttore di Scena, Capo Eletttricista e Fonico, Marco Rogante. Simone Spangaro e Jurgen Koci operano come macchinisti. La costruzione delle scene è avvenuta presso il laboratorio di Emilia Romagna Teatro Fondazione. Le pulegge sono state fornite da Marta S.r.l., specializzata nelle forniture per l'industria, mentre Righi Franco Srl si è occupata delle costruzioni metalliche. Lo spettacolo è realizzato in collaborazione con Dialoghi - Residenza delle arti performative a Villa Manin 2018/2020. Nei ringraziamenti, Marta Cuscunà menziona anche Andrea Macaluso, Antonella Ninni, Barbara Boninsegna, Eleonora Odorizzi, la Famiglia Cuscunà/Zucchiatti, la Famiglia Villani e i dipendenti della ditta Marta, Filippo Raschi, Francesco Gritti, Francesco il biciclettaio, Il laboratorio,

¹²⁶ Intervista a Michele Braga, *Raccontando Earthbound*, cit. 2021.
www.youtube.com/watch min 08:42

Jean-Francois Mathieu, Laura Marinelli, Maria Magalhaes, Sue Ellen, Chiara Venturini, Samuele Nicolettis per Veleria Onesails e Valentina Fogliani.

Earthbound: La storia delle Camille debutta martedì 25 maggio 2021 alle ore 19 presso il Teatro Storchi di Modena, rimanendo in cartellone per i successivi cinque giorni. Di seguito, riporto la testimonianza di una spettatrice, Virginia Ferrarini, presente al debutto, a cui ho chiesto di condividere le sue impressioni riguardo all'esperienza avuta a teatro:

Mi ricordo di più le impressioni: di come mi è sembrata davvero notevole la macchina scenica e di come sia stato colto e realizzato il messaggio delle Camille in modo davvero inaspettato in Italia (e con la solita bravura della Cuscunà): è questi sono tutte cose belle. L'unica perplessità sulla "sceneggiatura" è stata che si sia scelto di mettere il focus sulla maternità: il pensiero di Harawaay sul fatto di non far crescere la popolazione è piuttosto chiaro e su questo è stata criticata ferocemente, soprattutto dal femminismo nero e anti-colonialista, costringendola a mettere dei caveat, delle precisazioni, degli aggiustamenti, ma il nucleo resta invariato, ossia spostare il focus dai legami di sangue ai legami di scelta. Mi spiego meglio: mi è sembrato che per dare un twist emozionale e più avvincente a uno spettacolo che rischiava di essere un po' freddo e "intellettuale", si sia scelta la strada di illustrare il dolore molto umano di non poter procreare, deviando un po' in questo modo dal pensiero di Haraway: del resto, questo attiene sicuramente alla libertà dell'artista (ma appunto sono solo impressioni).¹²⁷

Lo spettacolo, della durata di 70 minuti, inizia la tournée: 24 agosto 2021 ore 21.00 per OperaEstate Festival presso il Teatro Remondini,¹²⁸ Bassano del Grappa; 1-2 ottobre 2021 Udine, Teatro Palamostre;¹²⁹ 24, 25, 26,27 febbraio 2022 Cesena, Teatro Bonci;¹³⁰ 1 marzo 2022 ore 21.00 Vignola (MO), Teatro Fabbri;¹³¹ 4 marzo 2022 ore 21.00 Bolzano, Teatro Cristallo;¹³² 3 maggio 2022 ore 20.00 Venezia, Teatro Goldoni;¹³³ 20-21 maggio 2022 ore 20.00 Lisbona,

¹²⁷ Riporto la risposta di Virginia Ferrarini, la quale, consapevole della sua partecipazione come spettatrice al debutto, è stata gentilmente sollecitata, da chi scrive, a condividere le sue impressioni riguardo allo spettacolo *Earthbound. La storia delle Camille*. 17/12/2023

¹²⁸ Teatro Remondini, Bassano del Grappa. Programma Operaestate Festival 2021, locandina al sito issuu.com/operaestate

¹²⁹ Teatro Palamostre, Udine. Locandina al sito www.cssudine.it

¹³⁰ Teatro Bonci, Cesena. Locandina al sito cesena.emiliaromagnateatro.com

¹³¹ Teatro Ermanno Fabbri, Vignola. Locandina al sito www.modenatoday.it

¹³² Teatro Cristallo, Bolzano. Locandina al sito www.crushsite.it

¹³³ Teatro Goldoni, Venezia. Locandina al sito www.veneziatoday.it

Sala Luís Miguel Cintra, FIMFA LX22,¹³⁴ 24-25 marzo 2023 ore 20.30
Festival MARTO¹³⁵, Sceaux, Théâtre Les Gémeaux Scène nationale; dal 27 al
30 aprile 2023 Milano, Piccolo Teatro Strehler;¹³⁶ 9 giugno 2023 ore 21.00
Festival Collega-menti,¹³⁷ Udine, Teatro, Palamostre e la prossima data in
programma sarà il 21 aprile 2024 ore 20.45 La Spezia, Teatro Civico.¹³⁸ Il
debutto, insieme ad alcune delle date successive, così come la progettazione e
la realizzazione, si sono svolti durante le restrizioni connesse al Covid-19,
rendendo il percorso particolarmente impegnativo. In occasione della Giornata
Mondiale dell'Ambiente, la versione radiofonica dello spettacolo *Earthbound:
ovvero le storie delle Camille* è stata trasmessa sabato 5 giugno 2021 alle ore
20:00 su Rai Radio3,¹³⁹ all'interno del programma *Il Teatro di Radio3*. Questa
produzione è il risultato di un laboratorio di ricerca percettiva realizzato in
collaborazione con l'associazione Al. Di. Qua. Artists - Alternative Disability
Quality Artists (Diana Anselmo, Giuseppe Comuniello, Claudio Gaetani,
Aristide Rontini). Presso il Teatro Arena del Sole di Bologna, sede del
laboratorio per la costruzione del lavoro, Marta Cuscunà ha avuto anche la
possibilità di lavorare con la sociologa Mariella Popolla¹⁴⁰, la drammaturga e
coreografa Camilla Guarino e il sound designer Michele Braga. L'obiettivo del
laboratorio era sviluppare la descrizione radiofonica dello spettacolo,
coinvolgendo il processo di ricerca su come rendere accessibile l'esperienza a

¹³⁴ São Luiz Teatro Municipal Sala Luís Miguel, Lisbona. Locandina al sito www.teatrosaoluiz.pt

¹³⁵ Théâtre Les Gémeaux Scène nationale - Sceaux- Francia, Festival MARTO. Locandina al sito www.lesgemeaux.com

¹³⁶ Piccolo Teatro Strehler Milano. Locandina al sito www.piccoloteatro.org

¹³⁷ Palazzo di Toppo Wassermann, Udine. Festival Collega-menti. Locandina al sito festivalcollegamenti.it

¹³⁸ Teatro Civico della Spezia, La Spezia. Locandina al sito www.teatrocivico.it

¹³⁹ BIG, Bari International Gender Festival www.bigff.it

¹⁴⁰ Mariella Popolla ha conseguito un dottorato di ricerca in Sociologia all'Università di Genova, con una ricerca etnografica sulle intersezioni tra femminismi e pornografie. E' cultrice della materia in Sociologia del Lavoro presso il Disfor- Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università di Genova. Fa parte del comitato di redazione della rivista internazionale di studi di genere AG-About Gender. Tra i suoi principali interessi di ricerca si trovano la costruzione sociale dei generi e delle sessualità, la pornografia femminista e queer, il lavoro sessuale.

coloro che non possono vederlo. L'ascolto è stato presentato dalla conduttrice di Radio3, Laura Palmieri, in dialogo con la regista Marta Cuscunà, in diretta da Rovereto presso il Festival Oriente Occidente 2021 nel Giardino delle Sculture del Mart Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Questo evento è stato uno dei sei punti d'ascolto, distribuiti a Cembra Lisignago (TN), Ascolto nel bosco, Rete di Riserve Val di Cembra Avisio per la Comunità della Valle di Cembra; Firenze, Murmuris (compagnia in residenza al Teatro Cantiere Florida); Nuoro, TEN Teatro Eliseo Nuoro, progettoTENGreen di Sardegna Teatro; nei sassi a Matera, IAC Centro Arti Integrate; Bari, Big Bari International Gender Festival/AncheCinema e a Foligno Spazio Zut in collaborazione con Legambiente Foligno e PEFC. Inoltre, ERT ha allestito “stazioni di ascolto” mobili con QR Code nei suoi teatri - Storchi a Modena, Fabbri a Vignola, Arena del Sole a Bologna e Bonci a Cesena - come link di accesso alla diretta di Radio3. Ad oggi l'ascolto è ancora disponibile in Streaming sul sito di Ray PlaySound.¹⁴¹

3.6 Costruire mondi, Camille, e scheletri animatronici

Nella scenografia concepita da Paola Villani, il nostro sguardo si posa a destra su una sfera, una cupola geodetica che, grazie al movimento rotatorio, svela due facce: una di esse rivela tre creature chiamate Camille, definite “simbiogenetiche”, di cui le leggi del sovrappopolamento hanno ostacolato la riproduzione. Per la prima Camille, Villani ha intrapreso la sfida di mescolare la fisionomia umana con quella di una foca della Groenlandia.

Per questa prima Camilla, il primo “Earthbound,” siamo partiti da un animale in via d'estinzione con cui modificare il gene della specie umana: una foca della Groenlandia, che è a rischio di estinzione a causa dello scioglimento dei

¹⁴¹ Puntata 05/06/2021. Il Teatro di Radio3, Il teatro che non si vede. Link per l'ascolto: www.raiplaysound.it

ghiacci. Non riescono più a costruire i nidi in cui partorire i loro cuccioli, che sono costretti ad entrare in acqua prematuramente, quindi molte volte non sopravvivono alle temperature gelide delle acque.¹⁴²

Tuttavia, ha affrontato anche questioni pratiche. Essendo un progetto per una sola attrice in scena, tutte le creature animatroniche avrebbero dovuto essere autoportanti, il che significa che la loro posizione iniziale (posizione 0) necessitava di avere una forza espressiva autonoma, senza richiedere un intervento costante. È stato necessario pianificare quali parti del corpo avrebbero dovuto muoversi in modo efficace sul palcoscenico, tra cui la bocca, le palpebre e altre parti come la coda e un braccio. Inoltre, è stato importante considerare come farle muovere utilizzando solo il corpo di Cuscunà, dato il fatto che è sola in scena. La seconda Camille è un ibrido tra una donna e un pipistrello. Il corpo conserva le curve femminili, mentre le braccia e i piedi assumono le sembianze dell'animale crepuscolare. Camille è costantemente in posizione capovolta, con la testa umanoide dalla quale spuntano lunghe ciocche di capelli neri. Lo scheletro animatronico di questa figura consente ampi movimenti di apertura e chiusura delle ali, oltre alla rotazione della testa e a numerose espressioni del viso. L'ultima Camilla a presentarsi al pubblico è l'anziana Camille 27, ibridata con una specie di imenotteri. Il movimento principale della creatura è la mobilità della testa. Nella seconda parte dello spettacolo, compare davanti alle Camille un'orchidea il cui pistillo riproduce le sembianze di un organo genitale femminile, ibridati con la stessa specie di insetti. I petali di questa orchidea sono mobili, e attraverso un meccanismo idraulico viene vaporizzato un liquido dal centro del fiore.

¹⁴² Citazione di Marta Cuscunà all'interno della conferenza Festival Tensioni 2020/ MAKING OF EARTHBOUND www.youtube.com/watch



Ph Daniele Borghello ¹⁴³

Dall'altro lato della sfera, nel centro della struttura metallica, un foro consente di osservare Camille 1, simile alla nostra specie, ormai prossima all'estinzione. Attraverso il foro, intravediamo il mezzo busto di una donna anziana, mentre Cuscunà agisce sulla creatura inserendo un braccio in una cavità posteriormente, al di là della nostra vista, per muoverne le espressioni facciali ed il collo.

¹⁴³ Fig. 11. Dal sito www.piccoloteatro.org



Ph Guido Mencari ¹⁴⁴

Il prototipaggio dei pupazzi è stata un'importante caratteristica del modus operandi di progettazione e realizzazione. Attraverso la sperimentazione di materiali e progetti ingegneristici, abbiamo scoperto ciò che non funziona, iterando e ricominciando da capo. Grazie al progetto i-Portunus, progetto pilota di mobilità dedicato agli artisti per lavorare in un altro paese europeo con l'obiettivo di sviluppare collaborazioni internazionali per lo sviluppo professionale, insieme a Paola Villani e Marco Rogante, Marta Cuscunà ha svolto una serie di residenze artistiche a Lisbona presso lo studio atelier Oldskull FX di João Rapaz, artista di effetti speciali per il cinema, grazie anche al sostegno di São Luiz Teatro Municipal (Lisbona) ed il supporto dell'Istituto Italiano di Cultura di Lisbona, A Tarumba – Teatro de Marionetas (Lisbona). Come descrive la stessa Marta Cuscunà nel suo Blog:

La realizzazione di pupazzi per il teatro d'animazione è diversa da quella per il cinema d'animazione perché completamente diversa è la durata dell'utilizzo: i pupazzi teatrali vanno in tournée e devono quindi resistere all'usura di molte repliche, montaggi, smontaggi, viaggi. I pupazzi cinematografici vivono poco come le farfalle: giusto il tempo delle riprese quindi possono essere costruiti in materiali meno resistenti. C'è un altro

¹⁴⁴ Fig. 12. Dal sito di Marta Cuscunà www.martacuscuna.it/earthbound/

elemento fondamentale che distingue il teatro d'animazione dal cinema d'animazione: la distanza da cui vengono visti i pupazzi.¹⁴⁵

A Lisbona, durante i tentativi di manipolare il primo prototipo concepito da Villani, è emerso tutto ciò che non funzionava, causando così il passaggio al secondo prototipo. In questa fase, è stata completamente modificata la struttura meccanica e i meccanismi attraverso i quali il pupazzo si muove. Grazie allo sponsor tecnico, igus® Innovations con i tecnopolimeri, il team ha potuto progettare le movimentazioni basandosi su un'animazione generata da un movimento umano, garantendo maggiore affidabilità, leggerezza e precisione nei movimenti durante il percorso di ricerca.



*Ph Guido Mencari*¹⁴⁶

Successivamente, hanno affrontato la sfida di aggiungere una sorta di pelle allo scheletro. Questa fase ha permesso di scoprire attriti che erano inimmaginabili durante la fase di progettazione teorica. Inizialmente, con un rudimentale esperimento sulla pelle, hanno utilizzato uno strato di

¹⁴⁵ Dal blog di Marta Cuscunà storiellecamille.blogspot.com

¹⁴⁶ fig. 13. Dal sito di Marta Cuscunà www.martacuscuna.it/earthbound/

gommapiuma sullo scheletro per valutare come si incastrava e individuare le parti che producevano attrito, ostacolando il movimento.

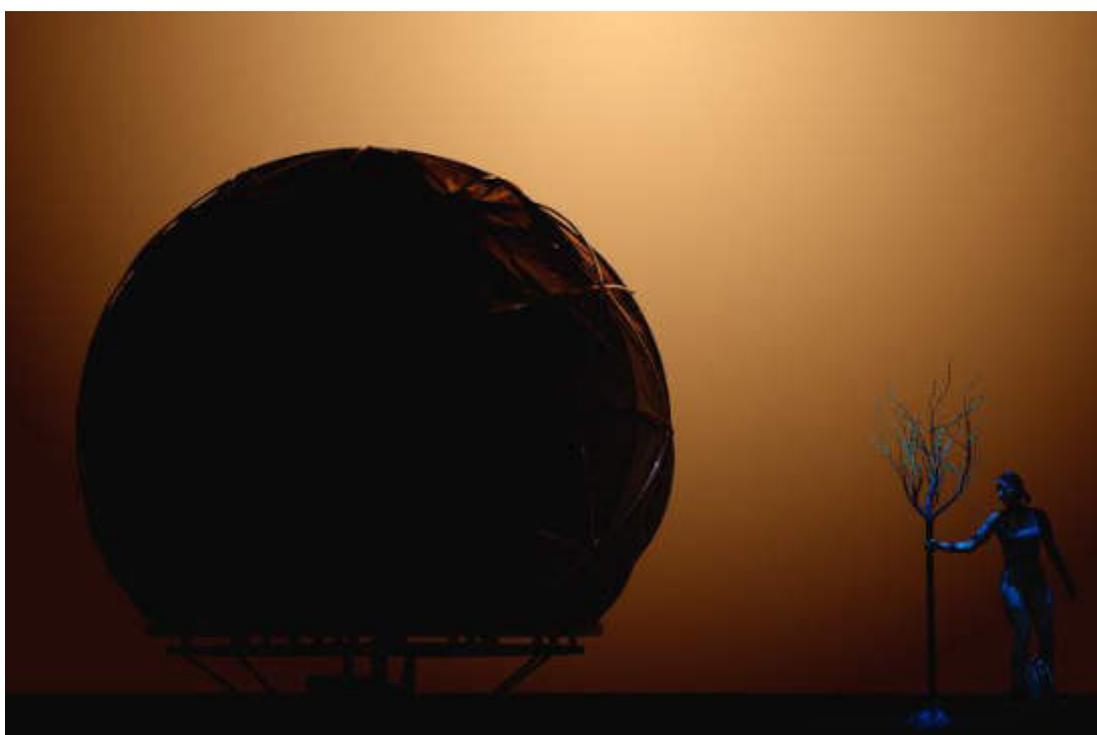


*la componentistica di Igus*¹⁴⁷

Il numero dei cavi, gli attriti e le curve che dovevano essere considerati nel passaggio dal pupazzo al pedale richiedevano una grande cura dei dettagli per garantire la precisione del movimento desiderato. Una volta trovata la posizione dei cavi e il loro passaggio attraverso le diverse sezioni dello scheletro, si è proceduto a simulare con la gommapiuma la presenza della pelle che avrebbe coperto il meccanismo, al fine di studiare la resistenza che questa avrebbe prodotto sul movimento. Ogni passaggio ha inevitabilmente richiesto degli aggiustamenti alla struttura iniziale. Una volta compresi questi aspetti, il team ha iniziato a realizzare la pelle effettiva. Dato che non potevano avere un simbionte in carne ed ossa, il procedimento in prima istanza è stato quello di scolpire una scultura in creta delle dimensioni effettive che il pupazzo avrebbe dovuto avere in scena. Questa scultura è stata successivamente utilizzata per creare un calco in vetroresina, all'interno del quale è stata colata la pelle liquida, un materiale siliconico che, solidificandosi, diventa il rivestimento di

¹⁴⁷ Fig. 14. Dal blog di Marta Cuscunà, 8/11/2019, storiodellecamille.blog

pelle. A questo punto, hanno cominciato ad applicare i pezzi di pelle allo scheletro definitivo delle Camille. Diversamente dalle teste animatroniche di *Sorry boys*, il corpo che hanno creato è talmente grande da richiedere l'aggiunta di imbottitura tra la pelle e lo scheletro. Marco Rogante e Paola Villani si sono dedicati a esperimenti con vari materiali e schiume siliconiche per questa imbottitura. Il processo di creazione di queste creature è descritto e documentato, incluse anche foto dei vari stadi, nel blog di Marta Cuscunà dedicato al suo lavoro.



*Ph Guido Mencari*¹⁴⁸

Accanto alla sfera, Villani ha collocato un alberello malconcio, simbolo della resistenza della natura nonostante le avversità. L'idea è che, grazie alle tecnologie green, sia possibile favorirne la rinascita. Marta Cuscunà opera tra la sfera e l'alberello, muovendosi con agilità su un monoruota e dando voce a un'intelligenza artificiale proiettata nel futuro. Quest'ultima presenta numerose e divertenti disfunzioni, comuni agli assistenti digitali

¹⁴⁸ fig. 15. Dal sito di Marta Cuscunà www.martacuscuna.it

contemporanei. La costruzione delle scene è avvenuta presso il laboratorio di Emilia Romagna Teatro Fondazione. L'uso di pupazzi animatronici in *Earthbound*, realizzati con meccanismi mossi a mano attraverso leve e joystick con fino a 6 movimenti, offre allo spettatore quel mondo futuro immaginato da Marta Cuscunà e realizzato grazie alla collaborazione di centinaia di persone. Il risultato finale è il frutto di un lungo e complicato lavoro, ulteriormente reso complesso dai fattori legati al Covid-19 che hanno notevolmente influenzato i processi organizzativi e realizzativi. Basti pensare che il debutto stesso dello spettacolo è stato posticipato per ben due volte: il 28 gennaio 2021 a Cesena, l'8 aprile 2021 a Bologna, per poi finalmente calcare la scena il 25 maggio 2021 a Modena.

CONCLUSIONI

Questo lavoro di scrittura è stato per me un'opportunità. Mi ha permesso di immergermi nel mondo di Cuscunà, approfondendo il suo lavoro e relazionandomi direttamente con gli artisti coinvolti attraverso il sistema delle interviste. Ciò mi ha consentito di creare relazioni piacevoli e scoprire con gioia e interesse la passione, l'impegno, la fatica e la cura per la creazione e la ricerca. La generosità di Marta Cuscunà e Marco Rogante, attraverso le loro parole e il tempo dedicatomi, mi ha spinto infine, durante le interviste, a chiedere loro: “Se potessi condividere un consiglio con gli aspiranti artisti che cercano di sviluppare la propria poetica, quale sarebbe?”. Riporto sinteticamente solo alcune frasi regalatomi.

Il fatto di essere stata per dieci anni all'interno di una struttura non prettamente teatrale, ma che mescolava molti linguaggi che all'inizio della mia carriera mi erano anche molto lontani, quindi l'idea di essere fuori dal circuito teatrale, quello più istituzionale, più classico. Non avere paura di mescolarmi con la performance o comunque, in contesti molto più performativi e diversi da me. [...] Non so come dirti, sicuramente quello che mi ha portato a fare questo percorso è stato il fatto di stare, decidere di stare in contesti che rispecchiavano il mio modo di essere, i miei valori, i miei contenuti degli spettacoli.¹⁴⁹

La chiave è scavare dentro di te e capire cosa ti appassiona. Capire in che contesto comune entra la tua immaginazione. [...] Quindi, importante è studiare, provare, riprodurre, copiare quello che fanno gli altri artisti che si avvicinano alla tua visione ed in questo poi è essenziale elaborare una propria via personale.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Citazione di Marta Cuscunà tratta dalla seconda intervista del 19/01/2024. Eseguita online a cura di chi scrive. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

¹⁵⁰ Citazione di Marco Rogante tratta dall'intervista del 05/01/2024. Eseguita online a cura di chi scrive. Cfr. trascrizione integrale in appendice.

APPENDICE

1. Trascrizione prima intervista a Marta Cuscunà dedicata all'approfondimento storico della sua carriera

A cura di chi scrive (LZ) con Marta Cuscunà (MC). Eseguita nel Chiostro del Piccolo Teatro, Milano, in data 23 ottobre 2023.

LZ: La prima domanda riguarda il tuo percorso formativo e come ti sei avvicinata al teatro e cosa ti ha spinto verso il teatro?

MC: Allora, ho cominciato durante il liceo. Il mio liceo scientifico partecipava al palio teatrale studentesco. Diciamo che il punto di svolta è stato questo laboratorio offerto dal Comune di Monfalcone, senza limiti di età e gratuito. Era condotto da Luisa Vermiglio, una regista e attrice professionista. Quindi, dalla terza superiore in poi, ho iniziato a frequentare questo laboratorio in cui Luisa ci proponeva di sperimentare tecniche teatrali, anche attraverso la scrittura di brevi testi o la raccolta di interviste legate al nostro rapporto con Monfalcone. Inoltre, Luisa aveva una formazione nel teatro di figura, quindi spesso ci proponeva di usare oggetti. Per me, questo è stato fondamentale per capire che, essendo lei una professionista del teatro, il teatro poteva essere più di un hobby. Lei aveva frequentato la Paolo Grassi a Milano e aveva fatto molto lavoro a Roma. Quindi, raccontava un'esperienza lavorativa molto interessante. L'altro aspetto che mi ha colpito è stato quello di scrivere i miei testi, indagare la realtà in cui vivo e buttarmi in questa scrittura. Non solo utilizzando testi di Shakespeare e simili, ma anche la capacità di essere autonomi nella composizione teatrale, sia nel contenuto che nella forma. Ho chiesto consigli a Luisa su come proseguire e ho provato le audizioni alla Paolo Grassi, ma non sono stata accettata. Sono riuscita invece ad entrare

all'Accademia di Udine, che alla fine non mi ha consegnato un diploma. Formalmente non ho nessun pezzo di carta. Ma le cose più importanti, i veri maestri, li ho incontrati Prima del Teatro, nella Scuola Europea per l'Arte dell'Attore a San Miniato, in provincia di Pisa. Lì sono stata per diversi anni e ho conosciuto Joan Baixas, José Sanchis Sinisterra e Christian Burgess. Sono stati questi incontri a influenzare e svoltare il mio percorso.

LZ: Durante il tuo percorso formativo, eri decisa e sicura dalla direzione da intraprendere o hai seguito suggerimenti particolari?

MC: All'inizio, ho pensato di fare l'attrice e l'interprete, ma ho avuto una fase in cui ho iniziato a chiedermi se avrei dovuto concentrarmi di più su aspetti autoriali nel mio percorso. Quando non ho ottenuto il diploma all'Accademia, ho avuto dubbi su come procedere. Mi sono sentita limitata rispetto ai miei colleghi, poiché non potevo partecipare a provini o corsi specializzati senza un diploma riconosciuto. Questo mi ha spinto a cercare altre opportunità per continuare la mia formazione e colmare questa lacuna. L'incontro con Prima del Teatro è stato determinante. Inizialmente, avevo fatto il provino per seguire un corso di teatro musicale, ma fortunatamente il direttore, Roberto Scarpa, ha notato il mio uso degli oggetti e mi ha suggerito di seguire il corso di teatro visuale con Joan Baixas. Inizialmente, ero scettica su cosa fosse il teatro visuale, mi sembrava una fregatura e io volevo fare il corso di musical. Per fortuna, lui mi ha dato una borsa di studio in modo tale che potessi seguire entrambi i corsi, uno a pagamento e l'altro, quello di Joan Baixas, offerto dalla scuola. Da lì, è stato un incontro folgorante. Non ho capito subito che in qualche modo potevo essere portata per quel tipo di linguaggio. È stato Joan Baixas, alla fine del corso, che mi ha detto: “Guarda, secondo me, questa è la tua strada, e se avrò l'occasione, ti chiamerò a lavorare con me.” Più o meno un anno dopo, ricevo la telefonata e l'invito a Barcellona per questo progetto pazzesco. L'altro momento di svolta è stato quando avevo trovato la biografia

di Ondina Peteani. Avevo cercato drammaturghi che mi scrivessero un monologo da portare in scena, ma tutti mi davano picche. A un certo punto, mi sono iscritta al corso di José Sanchis Sinisterra - Prima del Teatro -, che era diviso in due filoni: quello per gli attori e quello per i drammaturghi. C'erano momenti del corso in cui i due gruppi si incontravano e gli attori sperimentavano i testi scritti. Io mi ero iscritta come attrice e la sera prima di iniziare il corso, a cena, ho raccontato a José perché mi ero iscritta. Gli ho detto che stavo cercando un drammaturgo che scrivesse il monologo che tutti mi avevano tirato pacco, e lui mi ha detto: “Domani vieni a fare il corso, ma non come attrice, bensì come drammaturga.” Non avevo mai scritto nulla, ma quella è stata la mia salvezza. Da lì, con José Sanchis Sinisterra, ho trovato gli strumenti per iniziare a scrivere drammaturgia.

LZ: So che hai fatto molti viaggi per la tua formazione. Mi interessa sapere quale è stato il tuo rapporto rispetto al fatto di tornare a casa da questi viaggi di formazione, come ti sei sentita. Avevi un piano per andare via, o volevi restare?

MC: A posteriori, direi che è evidente che non riesco a staccarmi da Monfalcone, quindi ho radici fortissime che in realtà mi permettono di decomprimere. Torno in un contesto in cui ho rapporti molto forti che mi nutrono. Essendo un contesto piuttosto piccolo, è stato molto facile trovare posti dove provare gratuitamente e incontrare persone e situazioni che hanno favorito un inizio in cui ero senza mezzi e un po' persa. Le volte in cui si è aperta la possibilità di trasferirmi, per motivi personali o a causa delle radici forti, sono sempre tornata indietro. Inoltre, ho pensato che a Barcellona o a Londra, che sono i momenti dove avrei potuto trasferirmi perché avevo qualcosa che stava nascendo lì, sarei stata svantaggiata se avessi lavorato in un contesto in cui non potessi usare la mia lingua madre. Il mio inizio oltre ad essere molto legato alla lingua, per esempio in *É bello libere liberi* ho una

parte in cui uso il dialetto, ho a che fare con delle storie molto locali. In qualche modo, queste storie, in un contesto italiano hanno senso, mentre in un contesto estero sono ancora più difficili da far emergere. Quindi probabilmente mi è stato chiaro che non erano i contesti giusti per riuscire a fare quel che volevo.

LZ: Come definiresti il tuo teatro e ti va di spiegarmi la definizione del tuo teatro?

MC: Rispetto ai contenuti direi che cerca di essere un teatro politico. Le storie che mi convincono, che metto in scena hanno spinte politiche che riguardano il contesto in cui vivo. Il mio punto di vista e le mie fonti di ispirazione provengono dalle mie ricerche e dal mio attivismo. Per quanto riguarda l'aspetto più artistico, mi interessa molto la drammaturgia contemporanea per le figure. Quindi, che cosa significa scrivere per figure che non sono umane o forse sono più che umane. D'altra parte, il mio modo di stare in scena rispetto al teatro di figura più tradizionale è diverso. Di solito, ogni figura ha almeno un manipolatore, ma nel mio caso, cerco di farle vivere tutte da sola. In generale il teatro di figura ha poco testo, non dico che è muto ma è abbastanza muto, nel mio caso c'è molto testo e tutte le figure sono animate da una sola persona. Quindi, a livello interpretativo, ciò comporta delle sfumature particolari nella creazione della drammaturgia. È interessante la costruzione di un testo per svariate figure, ma animate da una sola persona. Questo è profondamente diverso da un copione per figure in cui ogni attore si dedica al suo personaggio. Infatti, un copione per figure animate da una sola persona richiede un approccio diverso rispetto a un copione per figure con diversi manipolatori. Fondamentale è lo studio della voce e la meccanica attraverso la quale riuscire a muovere tanti personaggi, senza farli morire nel momento in cui non posso dedicarmi. Questi sono due filoni che sono fondamentali.

LZ: Hai menzionato il teatro politico, questo si lega con la definizione di teatro civile?

MC: Direi di sì. Forse l'etichetta teatro civile ha un immaginario in Italia che non so se riesce a rendere perfettamente quello che faccio. Se ti dici teatro civile, immagina il monologo, non dico con la sedia, ma quasi. Ti immagina questi grandi narratori o narratrici. Forse usare il termine politico adesso può avere anche un senso diverso. Forse si usava civile perché si aveva paura di usare il termine politico? non lo so

LZ: Prima abbiamo sfiorato il tema dei burattini o burattine, dei pupazzi o pupazze, qual'è il loro ruolo nei tuoi spettacoli?

MC: All'inizio, i burattini sono stati un momento di svolta nella drammaturgia. Sono arrivati nel momento in cui le protagoniste perdevano la loro libertà e si trovavano nella situazione di dover scegliere tra essere marionette nelle mani dei loro carnefici o immaginare una qualche forma di riscatto. In ogni spettacolo, le esigenze di usare il teatro di figura erano specifiche. Per esempio in *È bello vivere liberi* è nata dal fatto che non riuscivo a portare in scena la parte del lager e mi sembrava totalmente sbagliato, impossibile e non credibile interpretare con il mio corpo alcune parti delle storie, come le testimonianze di Ondina di deportazione. L'uso di immagini di archivio o fotografie mi sembrava inappropriato e mi faceva un effetto insostenibile. L'uso dei burattini è arrivato in momenti in cui non sapevo come mettere in scena determinate parti. Ha aperto molte possibilità sceniche e drammaturgiche estremamente efficaci per le sfide che stavo affrontando. In *È bello vivere liberi*, l'aspetto dei burattini, invece, è più legato al fatto che nei documenti storici, quel determinato episodio dell'uccisione della spia veniva raccontato dai Partigiani stessi nei paesini più sperduti del Carso attraverso dei bozzetti drammatici. Quindi, loro avevano fondamentalmente bisogno di informare anche la

popolazione più isolata che il pericolo della spia era finito, quindi potevano ricominciare a collaborare con le formazioni Partigiane. E come facevano? Mettevano in scena, visto che era stato un'uccisione molto rocambolesca, e organizzavano queste sorte di piccole feste per festeggiare la morte della spia, in cui mettevano in scena i fatti. Quindi questa idea del Teatro Popolare come strumento funzionale durante la lotta di liberazione mi ha fatto pensare: "Ok, forse ha senso recuperare questi linguaggi tradizionali dei burattini per raccontare questa cosa qua." Nella *semplicità ingannata* c'era la necessità di rendere questo coro, è una storia corale e quindi, insomma, avevo bisogno di moltiplicarmi. Inoltre, c'era questa forte immagine nelle opere della Tarabotti in cui lei descrive le Monache forzate come degli uccellini presi nel vischio. Quindi, mi aveva immediatamente risvegliato l'immaginario in modo concreto per visualizzarle sulla scena. In *Sorry boys* mi sembrava fondamentale che le ragazze, le protagoniste, non fossero in scena, e quindi che ci dovessero essere tutti gli altri che in qualche modo hanno creato il contesto in cui queste ragazze hanno sentito le esigenze di fare un patto così misterioso e sconvolgente. E quindi c'era la necessità di riuscire ad avere veramente tanti personaggi sulla scena. E, in più, avevo avuto questa immagine molto chiara da cui prendere ispirazione, che era questa serie fotografica di Antoine Barbot. nel *Canto della Caduta* era molto chiaro questo aspetto di essere osservati come umani da un'altra specie che si interroga su questa natura umana che ci spinge alla carneficina, ad ucciderci uno con l'altro e questo piccolo barlume di umanità nei piccoli *fanes* che sopravvivono, che in qualche modo cerca di conservarsi. Quindi, da un lato, era evidente che le figure mi servivano per rendere queste altre specie e, dall'altra, per rendere comunque estranea alla mia presenza. Io sono l'unica umana in scena. Quel barlume di umanità che rimane nella grotta è l'infanzia, è qualcosa di altro che io non sono, e i corvi sono qualcosa che io non posso essere. E in *Earthbound* c'era questa idea degli umani ibridati. Quindi, le figure mi sembrano proprio fatte per questo proposito.

LZ: Nei tuoi spettacoli hai trattato tematiche femministe (*È bello vivere liberi* e *La semplicità ingannata*) fino ad oggi dove vediamo rappresentato il pensiero di di Donna Haraway di cyborg feminism che combina ecofemminismo incorporando elementi di critica ambientale all'interno della sua visione. cosa ti ha portata verso la scoperta della fantascienza femminista?

MC: La scoperta della fantascienza femminista credo sia stato un percorso abbastanza lineare. Nel senso che iniziando a leggere e studiare i pensieri femministi, Donna Haraway era ovviamente una delle più citate. Nel momento in cui entri nel mondo di Donna Haraway, lei a sua volta cita autrici di fantascienza e spinge moltissimo su questa idea di immaginare il futuro, anche il futuro della tecnologia, e raccontare storie che riescano in qualche modo a offrire delle soluzioni per dei problemi contemporanei. Quindi, diciamo, la fantascienza per lei è proprio una chiave attraverso cui allenare la pratica femminista.

LZ: Quali sono le autrici o autori più formativi sui temi delle “specie compagne”?

MC: Allora, direi che oltre a Donna Haraway, Anna Tsing con tutte le sue ricerche sui funghi Matsutake. Ursula le Guin rispetto alla fantascienza e Octavia Butler. Octavia Butler soprattutto ha queste creature non umane molto inquietanti. Ha scritto questo racconto in cui c'è questa larva che feconda un umano maschio, sono stati sconvolgenti. E poi, ti direi Vinciane Despret , che è comunque grande amica di Donna Haraway. E sicuramente anche Bruno Latour, lui è stato più fondamentale rispetto al concetto di Gaia, al rapporto con il pianeta. Nel mio incontro Bruno Latour è venuto dopo.

LZ: Quando hai fatto la transizione da studentessa o apprendista a professionista del teatro, qual è stato il momento chiave in cui hai sentito di essere pronta per intraprendere questa strada? Quando hai riconosciuto di essere una professionista?

MC: Allora, ho avuto la fortuna di cominciare a lavorare subito nel teatro per ragazzi. Quindi, con questa compagnia di Gorizia, ci si occupava di teatro di figura per bambini e ragazzi. Mi sono fatta una grande gavetta nei loro spettacoli, sia al mattino che al pomeriggio, coinvolgendo scuole e famiglie. La cosa positiva è stata che erano estremamente corretti e precisi a livello contrattuale. Ho avuto le prove pagate, il che è stato il modo attraverso cui ho messo da parte i risparmi per poi frequentare i corsi a Prima del Teatro. Quella è stata la mia prima, quasi immediata, esperienza in un mondo professionale. Quando è arrivata la proposta di Joan Baixas, ho fatto la transizione da recitare in Italia in spettacoli come “Pippo Pettirosso” al debutto presso la Tate Modern di Londra con uno spettacolo coi pupazzi di Joan Miró. È stata un'esperienza unica in una produzione che offriva compensi agli attori come non avevo mai visto prima. In Italia, la contrattualizzazione si basava su fattori come l'iscrizione all'ENPALS e il numero di anni di iscrizione, indipendentemente dal ruolo. A Barcellona, invece, contava il personaggio che interpretavi, e il tuo compenso era legato al ruolo che ricoprivi indipendentemente dalla tua età, dagli anni di esperienza e dal fatto che magari non avevi un diploma. Questa è stata una vera visione del mondo professionale. In realtà, ho cominciato a scrivere dopo aver frequentato il corso con José Sanchis Sinisterra. Mi sono iscritta al premio Scenario, lì ho iniziato ad avere delle scadenze precise. Ho scritto il testo e mi sono presentata alle varie selezioni con pezzi da 5 minuti, 10 minuti e mezz'ora ecc... Quando ho ottenuto il premio, mi sono ritrovata in un mondo professionale al quale non ero preparata. La gestione di una *tournee*, la vendita e la distribuzione degli spettacoli erano aspetti per cui non ero preparata. Non avevo nemmeno

una partita IVA; ero sempre assunta. La svolta è stata la collaborazione con Centrale Fies, dove ho avuto persone con cui confrontarmi su come gestire questa nuova opportunità di carriera indipendente, di percorso autonomo.

LZ: Durante la tua esperienza in Centrale Fies hai incontrato collaboratori con i quali lavori tuttora, mi parleresti di queste persone?

MC: Ho incontrato Paola Villani la quale era lì all'interno dello stesso progetto con Pathosformel. È stata l'intuizione di Barbara Boninsegna, direttrice artistica di Centrale Fies, che mi ha suggerito di collaborare con Paola e dal momento in cui ho iniziato a scrivere *Sorry Boys* avevo molto chiara questa cosa delle teste mozze, ma non sapevo a chi rivolgermi per la progettazione e la costruzione dei pupazzi. Lo stile e l'iconografia era completamente diversa dai pupazzi precedenti e bisognava lavorare sull'iper realismo, è stata Barbara a consigliarmi di provare a parlarne con Paola. La collaborazione è iniziata grazie all'interesse condiviso per la progettazione e la creazione di figure nel teatro di figura.

LZ: Quali obiettivi o motivazioni vi hanno spinto a collaborare?

MC: Credo che lei fosse incuriosita da questa cosa che andava progettata e creata. con Pathosformel avevano avuto comunque anche loro un percorso di teatro di figura ed erano argomenti e filoni di ricerca che le suonavano evidentemente.

LZ: Quali temi avete esplorato nei vostri spettacoli insieme?

MC: I temi principali affrontati nei nostri spettacoli insieme riguardano le meccaniche teatrali, le modalità per muovere le figure e le figure stesse dal momento in cui io non agivo su di loro. Ci siamo concentrate sullo studio dei

materiali domandandoci quali fossero più funzionali sia dal punto di vista scenico che per sopravvivere durante le *tournées*. Paola segue tutto il processo di realizzazione di uno spettacolo, dalla scrittura alla progettazione delle luci. Paola legge molti dei contenuti teorici da cui parto, quindi tutto questo è parte integrante del mio lavoro, il che ha portato a un influenzamento reciproco.

LZ: Come vi siete influenzate reciprocamente nel vostro percorso creativo?

MC: Inizia talmente da subito lo scambio sul lavoro, che il contributo sul lavoro è reciproco, la collaborazione è stata influenzata dal fatto che ognuno di noi ha una formazione diversa. insieme a Paola c'è anche Marco Rogante, che ha una formazione da danzatore e attore, ed è poi lui che segue la fase di montaggio delle scene, taratura dei cavi ecc.. La combinazione delle nostre 3 diverse formazioni è fondamentale nel trovare un linguaggio comune tra noi e per capire come progettare le figure, come fare aderire il testo alle figure e alle meccaniche e viceversa cosa deve immaginare lei perchè la meccanica sia funzionale alla drammaturgia che io scrivo. In questo Marco è l'intermediario, il punto di incontro tra le nostre due esigenze a volte diverse o per trovare linguaggio comune che entrambe riusciamo a comprendere ed ad uno studio rispetto al mio corpo e le scene. È chiaro che se in un'ora di spettacolo io devo agire con le braccia in alto andrà considerato come io devo stare con le spalle in modo che io non finisca con una cervicale distrutta. Che cosa serve progettare perché Marco sia in grado, durante la *tournée*, di tarare o cambiare i cavi, fare manutenzione. Questo è il trio ed ognuno di noi è fondamentale.

LZ: Hai conosciuto Marco Rogante anche lui a Fabbriche Fies?

MC: Io ho conosciuto Marco Rogante all'accademia, quindi prima di iniziare a lavorare insieme. Il nostro lavoro è un vero e proprio team in cui ognuno svolge un ruolo fondamentale. La durata di preparazione di uno spettacolo

richiede due o tre anni, e la collaborazione inizia dalla fase di scrittura fino alla messa in scena. Forse la parte in cui lavoro da sola è solamente la fase di ricerca iniziale e di scrittura drammaturgica. Una volta scritta una prima bozza di copione inizio a dividerla con loro e da lì si lavora insieme.

LZ: Ho visto su YouTube che hai tenuto una conferenza per il Festival Tensioni 2020 / MAKING OF in cui spieghi il processo di realizzazione di *Earthbound*.¹⁵¹ Hai anche collaborato con uno studio di prostetica ed effetti speciali, mi parleresti di questo aspetto?

MC: Sì abbiamo collaborato con uno studio di prostetica ed effetti speciali a Lisbona, che si occupa di solito di realizzare le scene e i pupazzi per i film d'animazione, nonché degli effetti speciali e della prostetica. Li abbiamo conosciuti grazie a Tarumba, un festival di teatro di figura che si tiene a Lisbona, e alla collaborazione con il Teatro São Luiz. Quindi ci siamo conosciuti inizialmente solo per passioni comuni, perché erano venuti a vedere i miei spettacoli. João Braga e ci ha invitato a visitare il loro Atelier. Da lì è nato questo interesse, e quando abbiamo iniziato a pensare alle Camille, la parte di lavoro iperrealistico e al lavoro sui siliconi per le pelli, Paola non si sentiva molto esperta o a suo agio, soprattutto nella parte decorativa. Ho lanciato l'idea, dato che era uscito un bando europeo I-Portunus sulla mobilità creativa, di provare un esperimento. Da lì, la collaborazione ha funzionato e abbiamo deciso di coinvolgerli in tutte le fasi di produzione.

LZ: Faccio un viaggio temporale, ora stai lavorando a *Corvidae* e prima di approdare in teatro hai fatto una esperienza televisiva. Come è stato l'approccio, hai notato differenze rispetto all'ambiente teatrale?

¹⁵¹ https://www.youtube.com/watch?v=BRz_ULJqxsq

MC: L'approccio è stato molto positivo perché Marco Paolini ha mantenuto un aspetto molto teatrale nella Fabbrica del Mondo in generale. Avevamo sempre il pubblico vero durante le riprese; non eravamo in uno studio televisivo con solo le telecamere davanti, ma in un contesto propriamente teatrale. Ha scelto di utilizzare tutta la mia scenografia e di integrare anche l'aspetto del monitor nella scena. Marco è veramente un maestro del teatro e ha compreso perfettamente le diverse esigenze legate ai linguaggi che stavamo utilizzando. Mi ha coinvolto anche nella scelta delle inquadrature e nel capire come dovessero essere ripresi i personaggi meccanici, originariamente concepiti per essere visti da lontano ma ora ripresi per la televisione. Ha capito l'importanza del fatto che venivano mossi da me e che la manipolazione era fatta in diretta e alla luce del sole. Naturalmente, ci sono stati dei tagli nella fase di montaggio televisivo, ma l'essenza è stata mantenuta molto fedele all'originale. Abbiamo quindi deciso di non far morire quelle scene e di svilupparne di altre. L'impostazione dello spettacolo mantiene l'idea della serialità televisiva, con tre stagioni e vari episodi, seguendo l'idea delle tre puntate e degli argomenti sviluppati da Telmo e Marco. Nello spettacolo abbiamo mantenuto l'idea della sigla, di uno sviluppo a stagioni, ci sono 3 stagioni con vari episodi.

LZ: Vuoi parlarmi del progetto che stai facendo qui a Milano?

MC: Allora, è un progetto completamente fuori dagli schemi abituali di lavoro. È un bando europeo, quindi diciamo che è partito su una commissione che il Politecnico di Milano mi ha fatto e che era vincolato a questo bando europeo. Questo bando prevedeva la creazione di una performance o uno spettacolo in un luogo particolare della città di Milano, scelto dal Politecnico di Milano, che è un partner per il Piccolo Teatro nel progetto. In particolare, a me è stato assegnato il compito di costruire un'azione performativa con un forte legame con una delle comunità che abita o vive in quel luogo. Quindi, sono partita dal fatto che non conoscevo assolutamente il luogo scelto dal

Politecnico. Nei primi sopralluoghi, oltre a vederlo fisicamente, mi hanno fatto incontrare diverse associazioni che lavorano sul territorio. Quindi, per cercare la comunità con cui lavorare, mi è parso evidente che il quartiere è molto complesso. Non avendo nessuna esperienza nelle performance site-specific, dato che ho sempre lavorato in allestimenti puramente teatrali, e non avendo alcuna esperienza nel particolare quartiere né con le comunità problematiche, diciamo, la mia salvezza o almeno il mio paracadute è stato tornare ai discorsi eco femministi che avevo studiato con Earthbound. Ho iniziato a pensare al progetto in quella chiave, chiedendo ad Antonio Longo, il docente di urbanistica paesaggistica che collabora con noi, se per caso c'era una comunità non umana che abitava in quel quartiere. È emerso questo gregge di pecore che passa durante la transumanza, e da lì ho deciso di sviluppare il progetto intorno alla loro presenza, in un linguaggio completamente nuovo, dato che è all'esterno. Il nostro tentativo è stato quello di non forzare i ritmi del gregge, quindi di adeguarci alla transumanza sapendo che non ci sono certezze. Anna e suo papà, i pastori, ci hanno detto che passavano due volte all'anno da Porto di Mare, una a maggio e una a novembre. A maggio non sono passati perché era troppo secco, quindi hanno saltato il giro. Non possiamo fare altro che sperare che a novembre vengano. Abbiamo anche strutturato l'orario della performance in base alle abitudini del gregge, sapendo che cambia l'ora, viene buio presto e le pecore vanno a dormire presto. Quindi, questa cosa è stata fatta a mezzogiorno. Ci sono tutta una serie di incognite che hanno a che fare con il tempo meteorologico.

LZ: In questa occasione, lavorerai da sola o hai un gruppo di performer?

MC: Allora, ho proposto di far venire sette fischiatori delle Canarie. Sono 7 abitanti dell'isola della Gomera, la più piccola isola delle Canarie, dove si pratica questo linguaggio fischiato. Quindi loro saranno i performer, insieme a un'interprete/traduttrice che avrà il compito di tradurre in diretta i fischi

digitando, come se fossero dei sottotitoli cinematografici, queste traduzioni su dei monitor. Ci sono quindi questi sette fischiatori, che sono performer nell'atto pratico, ma non si occupano di performance. Speriamo che ci siano le pecore. Inoltre, c'è un'intera squadra di lavoro con cui abbiamo condotto la ricerca e stiamo lavorando sul territorio. Quindi, c'è una squadra con cui stiamo lavorando.

LZ: Come definiresti l'evoluzione del tuo teatro e quali sono i tuoi desideri per il futuro?

MC: Quindi, sicuramente c'è già un progetto in corso. È ancora presto per sapere come si svilupperà. C'è questo dialogo che ho iniziato con due ingegneri del Politecnico che lavorano all'interno del centro di robotica e intelligenza artificiale del Politecnico. Questa idea è quella di provare per la prima volta ad automatizzare, a lavorare non più con la meccanica manuale, ma eventualmente con la robotica. Quindi, al momento, questa è la mia visione del futuro. Mi piacerebbe molto trovare contesti all'estero su cui lavorare. In questa prossima stagione la Francia è molto presente. Mi piacerebbe trovare contesti in cui continuare a formarmi.

LZ: Gran parte del tuo teatro è parlato, in questi viaggi all'estero pensi di tradurre i tuoi testi?

MC: Di solito lavoriamo con i sottotitoli. All'inizio della mia carriera indipendente avevo immaginato di provare a fare *È bello vivere liberi* in spagnolo, in quanto è l'unica lingua in cui, forse, mi sento un pochino più ferrata. Non riesco ad avere gli stessi tempi, la stessa velocità che ho in italiano. Alla fine ho adottato la soluzione più coerente, continuare a farlo in italiano. Credo che anche il pubblico all'estero preferisca ascoltare un italiano ben detto, piuttosto che la loro lingua storpiata. Trovo comunque una grande

disponibilità a concentrarsi e leggere i sottotitoli, quindi, credo che continuerò su questa strada qui.

LZ: Mi è venuto in mente, a proposito di traduzioni, che hai fatto *Corvidae* a Trento incorporando dei traduttori LIS, come è stata questa esperienza?

MC: Sì, lo abbiamo fatto. È stato praticamente il debutto, una primissima. Eravamo in mezzo a una serata lunghissima, al compleanno del Muse - il museo delle scienze - , una maratona, la seconda replica, che quindi è stato il vero e proprio debutto in teatro. L'abbiamo fatta con la traduzione in lingua dei segni. Il progetto, la curatela e tutte le tappe sul percorso anche sull'estetica dell'accessibilità sono state curate da Diana Anselmo, un'artista di al di qua artist, un'associazione di artisti sordi, la prima di categoria nata in Italia per l'arte e la disabilità. Quindi, abbiamo scelto di non relegare gli interpreti Lis al lato in proscenio, dove di solito stanno per non disturbare la visione degli altri. Abbiamo deciso di non usare un interprete o due, ma di avere un interprete per ogni personaggio e di averli esattamente sotto i corvi. Quindi diciamo che il pubblico sordo ha una visione pulita della scena e dei dialoghi. È stato un progetto che sono riuscita a realizzare con la mia associazione in modo autonomo, con l'idea che preparando uno spettacolo già accessibile, questo avrebbe fatto sì che anche i teatri che non si occupano di accessibilità per le persone sorde avrebbero detto: "Ok, il grosso è già fatto, devo solo occuparmi di ospitare lo spettacolo, gli interpreti e mettermi in contatto con il pubblico sordo del mio territorio". E invece, purtroppo, non sta andando così. Purtroppo non abbiamo trovato ancora nessun teatro che volesse ospitare lo spettacolo nella sua versione accessibile. Non è facile, sia per questioni di budget che per questioni di mentalità. Ancora si pensa che l'accessibilità non sia necessaria, che possa essere rimandabile. Ma l'accessibilità non è rimandabile, e purtroppo non può essere rimandata. Magari il prossimo anno, magari la prossima volta. E invece, nelle mie tournée, ho visto realtà all'estero in cui questo tipo di

accessibilità era considerato la norma. Lo considero abbastanza grave, anche perché ti ho sollevato da tutta la difficoltà produttiva e organizzativa delle prove. Non è solo prendere un interprete che ti traduce una conferenza; lì c'era un testo, c'erano dei personaggi, quindi noi abbiamo dovuto fare delle prove con gli interpreti, e di tutto questo mi sono occupata io a livello produttivo e organizzativo. Quindi, ti preparo un pacchetto che è praticamente pronto, e tu non lo vuoi. In realtà non stai considerando che per quell'anno lì, le persone sorde non hanno una proposta teatrale. Per me questa cosa è grave.

LZ: Ultima domanda, hai avuto nella tua formazione e hai anche ora dei modelli di ispirazione a livello teatrale, non solo? Chi sono?

MC: Sicuramente, ci sono stati incontri fondamentali e molto fecondi. Uno di questi è stato con Christiane Jatahy, una regista brasiliana che mescola linguaggi teatrali e cinematografici. Ho fatto anche un workshop con lei all'interno del Biennale College nell'anno in cui è stata ospitata e ha vinto il Leone d'Argento. C'è stata un'affinità da subito perché ho scoperto che anche lei ha studiato con Sinisterra, quindi c'era questo amore comune. In passato, Giuliana Musso è stata una figura fondamentale. La sua scelta sia autoriale, che di indagine ha molto a che fare anche con il percorso di Paolini se pensi a Vajont o Ustica. Questa Idea di investigare, di raccogliere testimonianze e trovare il modo di metterle in scena sono state influenze significative. A livello di compagnie teatrali di teatro di figura, la Handspring Puppet Company, una compagnia sudafricana, è stata una fonte d'ispirazione. Hanno lavorato anche con William Kentridge su uno spettacolo storico in cui hanno usato i personaggi dell'Ubu re (in francese, Ubu roi) per parlare dell'Apartheid. Hanno anche realizzato un allestimento memorabile di "War Horse" con il National Theatre di Londra, che ha coinvolto una progettazione delle figure e della meccanica a livello straordinario. Loro sono un faro.

2. Trascrizione seconda intervista a Marta Cuscunà dedicata all'estetica dell'artista: poetica e linguaggio

A cura di chi scrive (LZ) con Marta Cuscunà (MC). Eseguita online, in data 19 gennaio 2024.

LZ: La tua scelta di essere in scena mi fa pensare al paragone di un musicista che, attraverso lo strumento, produce suono ed energia, che sono distinti da sé e contemporaneamente proiezione del suo corpo e della sua intenzione. Qual è il rapporto tra te come persona e i personaggi animatronici come espressione della tua persona?

MC: Ti direi che li vivo un po' come un'espansione di me, quindi il fatto di entrare e uscire forse è la differenza rispetto a un unico strumento, dato che ne ho tanti, forse è come un organo. Diciamo che è come entrare e uscire dentro ogni forma, ogni figura espande delle parti di me.

LZ: Nel tuo processo creativo, qual è il rapporto tra il tuo corpo, la parola e il tema che affronti? Quale viene prima degli altri? Come li gestisci? Qual è il processo che fa nascere l'azione?

MC: Direi che viene prima il copione. Poi, appunto, con i prototipi di Paola cominciamo a mettere insieme la forma, la meccanica, con la parola e lì è un po' un processo in cui prima trovo la parte della performance fisica, quindi la voce arriva più tardi. Nel momento in cui capisco come si muove la creatura, comincia da cose molto semplici: come respira, come guarda. Poi cerco dei piccoli tic sonori, un po' come hanno anche le persone nella vita reale. Quindi, tutta una serie di suoni che poi diventano caratteristiche di quel personaggio e poi piano piano arrivo a usare una due parole, fino poi a passare a frasi intere.

LZ: Partendo da un tema per sviluppare lo spettacolo, pensi che venga a mancare la possibilità di una libera espressione?

MC: Nel mio caso, avendo intrapreso un percorso molto indipendente fin dall'inizio, possiamo dire a monte, non ho nessuno che cerchi di influenzare la scelta dei miei argomenti. Potrei dirti che ciò influisce quando alcuni programmatori, direttori artistici o circuiti scelgono di evitare certi temi per non dover scomodare il pubblico a determinate riflessioni. Quindi, non ho mai avuto problemi di censura da parte di qualcuno che cercasse di limitarmi. Probabilmente, ci sono stati casi in cui alcuni non hanno scelto di programmare o alcuni assessori hanno posto veti a causa della natura esplicita e politica dei temi trattati.

LZ: C'è un equilibrio tra il personale e l'universale nelle tue opere?

MC: Oh, non so cosa intendi per “personale.” Credo che la parte di me che emerge durante gli spettacoli non sia esplicita. Non inserisco costruzioni autoreferenziali, non inserisco questioni private nei miei spettacoli. Quindi direi che è solamente politico, e in quanto tale è collettivo e universale.

LZ: Secondo me, il teatro politico, pur avendo un tema comune, abbraccia anche situazioni personali che colpiscono il pubblico in modo più diretto. Volevo fare una distinzione tra politica e autoreferenzialità, qualcosa che si allontana dal discorso ma che comunque ci riguarda da vicino.

MC: Credo che le questioni politiche trattate abbiano comunque a che fare con l'esistenza, quindi è inevitabile che chiunque assista allo spettacolo le colleghi a sé stesso, riflettendo su ciò che sente e ascolta. Non direi che il personale è il punto di partenza dello spettacolo. Sicuramente sono questioni che vivo anche

io, come la disparità di genere e le ingiustizie nella mia vita personale, ma non scelgo di raccontare storie personali negli spettacoli.

LZ: Qual è il ruolo della tua arte nei confronti della società? quale ruolo dovrebbe avere l'arte? dovrebbe per forza avere un messaggio/una funzione?

MC: Il discorso che faccio per i miei lavori, eh, spero sia abbastanza concreto, cioè che diventi uno strumento utile per vivere nel mondo. L'obiettivo è che chi assiste a uno spettacolo abbia idee, suggestioni o motivazioni per poi affrontare il mondo, cambiare le cose, porsi domande e magari iniziare a fare attivismo. La mia intenzione è che sia uno strumento utile all'esistenza concreta. Secondo me, il teatro ha un aspetto molto peculiare rispetto alle altre forme d'arte, e cioè la fruizione collettiva. Quindi, l'idea è che chi fa la performance e chi partecipa debbano essere lì in quel momento, condividere l'esperienza, a differenza del cinema o dell'arte figurativa, dove l'artista può lasciare l'opera e non essere presente. Nel mio caso la realizzazione dell'opera richiede la presenza mia e del pubblico. È un processo fatto insieme, vissuto insieme, che modifica sia me e spero anche il pubblico.

LZ: Quanto è importante il lavoro con il team, quali sono le dinamiche?

MC: La scrittura del copione è l'unica parte che faccio da sola, almeno nella stesura della prima bozza. Successivamente, il gruppo più stretto, composto da Paola e Marco, inizia a seguirlo praticamente fin dall'inizio della creazione. Insieme, ci scambiamo opinioni, con Paola e Marco che forniscono un primo feedback su cosa si capisce o non si capisce del tema che vorrei trattare. Ragioniamo insieme sulle prime suggestioni iconografiche che porto a loro, e iniziamo la fase di creazione di prototipi, in cui Marco e Paola lavorano in modo molto stretto nella costruzione. Quando arrivano i prototipi, svolgo una parte del lavoro da sola per capirne il funzionamento e gli equilibri.

Successivamente, inizio la stesura delle prime bozze di movimentazione e animazione solo alla fine di questo processo di prototipi. Quindi, quando la struttura dello spettacolo è già ben avanzata, diciamo dopo circa due anni un anno e mezzo, iniziamo a coinvolgere le altre figure. Mostriamo i primi 20 minuti o qualcosa del genere in una tappa intermedia a chi si occupa del disegno del suono o delle luci. Negli ultimi spettacoli, è stata coinvolta anche la figura del drammaturgo, Giacomo Raffaelli, che ha condiviso anche l'aspetto più teorico della ricerca. Infine, c'è la fase finale dell'allestimento, che di solito dura circa tre settimane, in cui siamo tutti insieme e cerchiamo di mettere insieme tutti i ragionamenti e unire tutti gli aspetti, anche perché poi di solito è sempre Marco che cura tutto quanto. Quindi arriva il momento in cui lui ha bisogno di costruire le varie partiture e luci e suoni video, in modo da riuscire anche materialmente a farle. Diciamo che la quantità di competenze e responsabilità che Marco ha è enorme, perché appunto lui dirige tutta la parte di allestimento tecnico, si occupa della manutenzione dei pupazzi, si occupa di tutta la performance luci audio video. Quindi è veramente una figura speciale che di solito non viene minimamente presa in considerazione. La quantità di cose che faccio io sul palco è pari alla quantità di cose che fa lui fuori dal palco, però invisibile.

LZ: Spiegami meglio il rapporto di collaborazione con Giacomo Raffaelli. La tua poetica è legata a qualche movimento artistico o corrente di pensiero? In che modo queste influenze si riflettono nel tuo lavoro?

MC: La scelta dell'argomento della storia parte da me e poi, con Giacomo, cerchiamo di capire come approfondirla. Quindi diciamo che il ruolo che ha lui può essere quello di indicarmi tutta una serie di testi, mostre, cose da vedere, da studiare, considerando anche che lui ha frequentato molto tutta la realtà parigina eco-femminista, quindi ha studiato con Bruno Latour, ha accesso anche a tutta una serie di pubblicazioni che in Italia magari non sono

ancora tradotte. Quindi diciamo, mi permette di avere uno sguardo anche più ampio rispetto a quello che mi capiterebbe di vedere, di leggere, stando in Italia. E poi, fondamentalmente, lui ha un po' il ruolo di fare un controllo scientifico di quello che scrivo, dei termini che utilizzo, quindi aiutarmi ad essere precisa e corretta nel trasporre delle informazioni, dei concetti molto teorici, in qualcosa di teatrale senza perdere la precisione dei contenuti. E poi, nel momento in cui Marco ha mille cose da fare, punto a livello di luci, audio e video, non riesce ovviamente più ad avere un occhio esterno perché è coinvolto a fare mille cose. Quindi, a quel punto, è Giacomo che prende un po' il ruolo dell'occhio esterno e guarda come tutto si incastra.

LZ: Una curiosità, ho visto che per lo spettacolo *Corvidae* sei stata affiancata anche dalla figura della costumista. mi spiegheresti questa tua esperienza?

MC: Allora avevamo tentato anche con *Earthbound*, poi diciamo che lavorando per prototipi si accetta anche il fatto che alcune cose falliscano. La realizzazione del costume di Gaia per *Earthbound* è stato un fiasco colossale. A un certo punto, dopo vari tentativi di materiali e progettazione, eccetera, è finito il budget del costume di scena. (il problema con cui ci siamo scontrati. Ovviamente, mentre nel cinema tutta la parte protesica può essere tolta e rifatta ogni giorno, ogni volta, ogni ripresa, in teatro la necessità dei costumi è che siano lavabili. Anche perché, appunto, io sudo molto durante le performance e facevamo molta fatica a conciliare le esigenze estetiche che richiedevano determinati materiali con la necessità di lavare e tenere addosso queste cose senza che mi venissero dei funghi sulla pelle.) A quel punto, ho dovuto trovare una soluzione, acquistando qualcosa che era già fatto. Quindi, è andata un po' così. Per *Corvidae*, io di solito riciclo le cose che ho a casa. In questo caso, ci siamo detti che sarebbe stato bello pensarci un attimo e fare una cosa a hoc. Quindi, abbiamo lavorato con Chiara, che avevamo conosciuto perché lei ha curato la parte di copertura in tela della cupola. Lei, in realtà, è

una costumista che lavora principalmente con Romeo Castellucci. Con lei, avevamo collaborato per realizzare questa copertura fatta con le vele di barche a vela per la cupola. E da lì poi, insomma, abbiamo deciso di provare a fare questa piccola collaborazione. In realtà, il contributo che le ho chiesto è molto piccolo perché insomma in *Corvidae* non è che io abbia un personaggio preciso. Quindi, devo dire che la parte di costume, purtroppo, l'ho sottovalutata un po' fino adesso.

LZ: Perché fare teatro politico? C'è un motivo particolare dietro a questa scelta?

MC: Come ti dicevo, era necessario. Era una necessità rispetto al fatto che nel mio fare attivismo mi trovavo spesso molto da sola, soprattutto, appunto quando ho iniziato. Quindi, l'idea di condividere determinate storie attraverso i linguaggi che so maneggiare partiva dall'idea di dire, ok, quando vado alle manifestazioni, mi sento sola. Trovo soltanto coetanei dei miei genitori. Quindi, era un modo per cercare di trovare degli alleati, delle alleate, dei compagni di lotta, di provare a cambiare determinate situazioni, che avevano determinati contesti sociali che secondo me potevano migliorare. E siccome a livello di manifestazioni, di attivismo per strada, diciamo, non mi sentivo efficace, ho trovato un'altra strada per farlo.

LZ: Se potessi condividere un consiglio con aspiranti artisti che cercano di sviluppare la propria poetica, quale sarebbe?

MC: Nel mio caso, è il fatto di uscire dalle vie più istituzionali, più formali, è stata la salvezza. Cioè, in qualche modo, già nel percorso formativo, il fatto di non essere riuscita ad entrare nell'accademia più riconosciuta, il fatto di non aver avuto il diploma neanche alla Nico Pepe, il fatto di aver scelto di non fare i casting, quindi di fare l'interprete nei progetti degli altri, il fatto di essere

stata per dieci anni all'interno di una struttura non prettamente teatrale, ma che mescolava molti linguaggi che all'inizio della mia carriera mi erano anche molto lontani, quindi l'idea di essere fuori dal circuito teatrale, quello più istituzionale, più classico. Non avere paura di mescolarmi con la performance o comunque, in contesti molto più performativi e diversi da me. E poi, il fatto di, fino adesso, essere rimasta totalmente indipendente, e quindi anche rispetto ai finanziamenti ministeriali, regionali. La scelta è stata quella di non cercarli e di basare tutta la mia attività solo sulle mie forze, mantenendo completamente libero il processo creativo da criteri ministeriali o, appunto, criteri di bandi pubblici, eccetera. Ma insomma, ha funzionato per me ed è stata una cosa non pianificata all'inizio. Non so come dirti, sicuramente quello che mi ha portato a fare questo percorso è stato il fatto di stare, decidere di stare in contesti che rispecchiavano il mio modo di essere, i miei valori, i miei contenuti degli spettacoli. Soltanto ultimamente, diciamo, mi sono ritrovata a stare in grosse strutture in cui questa adesione tra me e la struttura è meno evidente. Quindi, fino adesso, diciamo, ho sempre cercato con cura i posti, luoghi, contesti in cui lavorare e ho cercato che ci sia sempre una coerenza in tutte le fasi, in tutti gli aspetti del lavoro.

3. Trascrizione intervista a Marco Rogante dedicata al suo lavoro come collaboratore nel teatro di Cuscunà ed artista

A cura di chi scrive (LZ) con Marco Rogante (MR). Eseguita online, in data 5 gennaio 2024.

LZ: Quando hai iniziato a collaborare con Marta Cuscunà? Quale era il tuo ruolo nel lavoro e come questo si è poi evoluto con il tempo e con l'esperienza?

MR: Ho iniziato dall'inizio, con *É bello vivere liberi*. Entrambi eravamo in un periodo con poco lavoro. Lavoravamo separati, principalmente io lavoravo nella danza e lei faceva le sue cose nel teatro. In quel periodo, Marta ha deciso di provare a partecipare al Premio Scenario e di creare il primo spettacolo. Inizialmente, è stato un processo naturale, una sorta di invito a dare un'occhiata e condividere pensieri. Lavorare da soli come autrice, attrice e regista non è semplice, quindi cercavo di farle un po' da occhio esterno. Immagino tu abbia visto *É bello vivere liberi*, esiste un interlacciamento audio. All'inizio mi occupavo di quello, perché le luci inizialmente non c'erano. Giacché ero lì fondamentalmente facevo "click" e mandavo le musiche. Abbiamo vinto le prime tappe Premio Scenario e la cosa è diventata una seria. Ho approfondito il mio coinvolgimento, continuando a farle da specchio e agendo come un occhio esterno e aiutandola a realizzare la sua visione. Il nostro lavoro è una vera e propria co-creazione, Marta ha idee autoriali molto chiare e sa esattamente quello che vuole, ma occasionalmente ha bisogno di qualcuno che le dia supporto, che le faccia da filtro e che l'aiuti a vedere cose che non vede offrendole una prospettiva esterna. Questo è stato il mio ruolo principale dall'inizio, un compito impegnativo che richiede analisi e comprensione del percorso dello spettacolo. È tutto un imparare ad analizzare una cosa e capire dove quella cosa naturalmente va e poi ragionare sul che

cosa togliere soprattutto, raramente sul cosa aggiungere. Quindi questo è stato il mio primissimo ruolo che ho avuto nella creazione e che poi ho continuato ad avere e faccio tutt'ora. Questo ruolo con l'esperienza ha abbracciato anche il lavoro anche durante la fase di scrittura del testo, aiutando nella ricerca e nelle decisioni creative. Quindi, il mio coinvolgimento è cresciuto nel tempo, ma questo è quello che ho fatto e continuo tutt'ora a fare. Fondamentalmente il lavoro è organizzato in questa maniera: lei ha un'idea su uno spettacolo e inizia a fare una ricerca teorica, cioè una ricerca di materiale sulla tematica. Quasi sempre gli spettacoli di Cuscunà sono ispirati a storie vere o comunque a miti e storie già esistenti. C'è tutta questa ricerca in cui ogni tanto io l'aiuto anche in questo. Devo dire però che è molto autonoma in questo, dopodiché parallelamente viene costruita un'idea di scenografia. Quanti pupazzi, che pupazzi sono, più o meno dove stanno e il testo in quanto le due cose sono strettamente collegate tra di loro. In questa fase fondamentalmente anche qui io sarò fuori da specchio. Marta mi fa leggere il testo, condivide con me le idee di scenografia e io cerco di aiutarla ad affinare o aiutarla a vedere delle problematiche o delle contraddizioni o altre sfumature che potrebbero emergere nel tessuto teatrale. Spesso, poiché essendo immersa nel lavoro, non riesce a notare tali aspetti. Successivamente, c'è la fase di costruzione scenografica e la messa in scena, durante la quale vengono effettuate le prove. Questa fase è strettamente collegata alla costruzione della scenografia. I prototipi dei pupazzi crescono insieme alle prove, e le necessità delle prove influenzano l'evoluzione dei prototipi, adattandoli allo spettacolo. Ritornando al punto di partenza, quando vincemmo il Premio Scenario con *È bello vivere liberi*, ci siamo ritrovati con circa 60 spettacoli in un anno, quindi è stato necessario un direttore tecnico che si occupasse della parte tecnica. Il nostro live designer storico, Claudio Parrino, noto come Poldo, mi fece un corso di tecnica di tre ore. In seguito, sono diventato il direttore tecnico della compagnia. Questa tutt'ora è la seconda grande attività che faccio io. Nel corso degli anni, questo ruolo è cresciuto, poiché gli spettacoli sono diventati

più complessi. Con *Earthbound*, ho iniziato a partecipare anche alla costruzione delle scenografie aiutando Paola ed è diventato un compito che ho apprezzato, specialmente perché mi permetteva di intervenire in caso di problemi durante le rappresentazioni. Secondo una tua collega che fece un'altra tesi su Marta, il mio ruolo potrebbe essere considerato quello di "Dramaturg alla tedesca". Non conosco bene questa espressione, ma ricordo che Paola disse che in qualche modo ero l'unico depositario dell'incrocio tra tutti gli aspetti tecnici e drammaturgici dello spettacolo. È come se io abbia le fila da fuori di tutta questa cosa.

LZ: La tua formazione da danzatore influenza il tuo lavoro nell'ambito del teatro di Marta Cuscuná? Descrivimi la relazione del corpo in scena.

MR: Per quanto riguarda il movimento di Marta in sé, no. Una volta ricordo mi chiese aiuto per la parte in cui si arrampica all'inizio nello spettacolo *Il canto della caduta* per studiare quella parte coreograficamente ma generalmente non mi occupo del suo movimento. Per quanto riguarda invece il movimento dei pupazzi sì. La mia formazione non è stata tanto teatrale quanto più orientata verso il teatro danza. Dico questo per far capire che di tecnica di danza non ce n'era molta e le persone in scena erano legate a una struttura drammaturgica, che forse anche solamente di azioni. Però, sì, quell'occhio li serve perché ci sono i pupazzi e non cambia assolutamente niente nella parte di narrazione dei primi due spettacoli. Poi, Marta è sparita dalla scena come narratrice proprio come colpo fisico. In realtà, non serviva un grande impatto coreografico, era una narrazione in cui la sua presenza aveva già il suo ruolo in scena e faceva esattamente quello che serviva. Nel lavoro coi pupazzi, serve un lavoro coreografico, al di là di come viene mosso. Il pupazzo funziona come una maschera, non ha un modo naturalistico di muoversi. Ci sono tutta una serie di micro movimenti del volto o del corpo rivolti al pubblico che hanno lo scopo di coinvolgere lo spettatore e servono a rendere espressiva

quella presenza. Essendo comunque un pupazzo è facile che, per quanto l'oggetto sia bello, restituisca la visione di una presenza morta nello spazio ed il primo grande lavoro è il cercare di tenerlo vivo e dare l'illusione che sia un corpo vero. Questo è il grande lavoro di coreografia dei pupazzi sul quale effettivamente posso dare un grosso contributo, perché spesso dall'interno non è facile rendersi conto di queste cose, anche se Marta è molto brava e si tratta spesso solo di aggiustare alcune cose.

LZ: Cosa sono le marionette animatroniche?

MR: Questa sarebbe una domanda più per Paola che per me. Cercavamo un termine per chiamare le marionette. Da *Sorry Boys* in poi si è definito una sorta, non so cosa succederà in futuro, di tecnica di costruzione dei nostri pupazzi. L'utilizzo dei cavi delle biciclette, l'utilizzo dei freni, dei joystick e di meccanismi simili. Volevamo dare un nome, perché non sono marionette, non sono pupazzi in senso generico, ma in realtà, non sono burattini. Quindi, cercavamo un nome che ci piacesse per chiamarli. Io avevo proposto un termine greco, tipo *Neurospasta*, che significa tirare i fili, solo che a Marta piaceva, ma agli altri no, era troppo difficile da pronunciare. Quindi, abbiamo utilizzato il termine "animatronica", che è il modo in cui viene chiamata questa tecnica che proviene dal cinema e viene usata per realizzare gli effetti speciali. I primi polipi dei film horror, sono appunto fatti con questi cavi d'acciaio che vengono tirati. Poi, animatronica, in realtà ha dentro il termine "tronica", implica che ci sia qualcosa di elettrico che non c'è, quindi ci siamo detti che forse non è il termine giusto. Però, alla fine, l'abbiamo tenuto. Fondamentalmente, deriva dal fatto che l'ispirazione per creare questa cosa è venuta dalle tecniche usate nel cinema storico. Se cerchi su internet dovresti trovare, ti fanno vedere proprio il polipino con i fili che vengono tirati e queste cose.

LZ: Mi descriveresti l'esperienza di realizzazione delle marionette animatroniche?

MR: Siamo andati in Portogallo per fare *Il canto della caduta*, lo spettacolo prima di *Earthbound*. Li abbiamo incontrato João Rapaz, che gestisce uno studio chiamato Oldskull FX, specializzato nella prospettiva per il cinema horror con familiarità quindi nell'uso dei materiali come il lattice e i siliconi. Abbiamo avuto l'opportunità di visitare il suo laboratorio. Vicino c'era un altro laboratorio che si occupava della realizzazione di pupazzi per film stop-motion. Mentre stavamo progettando *Earthbound*, avevamo bisogno di qualcuno con competenze artistiche per costruire opere d'arte complesse, come i simbionti. Paola era abile nei meccanismi, ma entrambi eravamo inesperti nella scultura; Nel progetti precedenti non abbiamo mai avuto bisogno di doti scultoree; in *Sorry Boys*, avevamo fatto dei calchi su persone in carne ed ossa, per i corvi dello spettacolo *il canto della caduta* sono praticamente dei meccanismi. Quindi vedendo l'opportunità di partecipare al bando di I-Portunus abbiamo applicato proprio per avere la possibilità di lavorare con il gruppo di João Rapaz. Fortunatamente, João e il suo team erano entusiasti di collaborare con noi, considerando anche che eravamo coprodotti dal Teatro San Luis di Lisbona. Abbiamo presentato una richiesta che è stata accettata, e così abbiamo iniziato a lavorare insieme. Viaggiavamo spesso da Lisbona per studiare e collaborare con loro. Durante la fase di studio, discutemmo come avrebbero dovuto apparire i simbionti e come morfizzarli, creando bozzetti dettagliati. Mentre il team costruiva le pelli, io e Paola ci concentravamo sulla costruzione dei meccanismi nello stesso laboratorio. Ricordo il caos creativo che si verificava durante il processo, con persone come Marta che scriveva al computer, la scultrice che si dedicava alla modellazione e altri tagliavano pezzi di ferro. Alla fine, il team ha realizzato le pelli dei pupazzi, mentre noi abbiamo integrato i meccanismi per creare prototipi funzionanti. È stata un'esperienza sperimentale, specialmente considerando che stavamo

costruendo qualcosa di completamente nuovo. La differenza tra la marionetta tradizionale e i nostri simbionti stava nella mancanza di una tradizione consolidata. I corvi, ad esempio, richiedevano un approccio innovativo, e abbiamo risolto problemi step by step fino a raggiungere il prototipo finale. I primi corvi erano tutti di legno, stavamo provando, e il movimento ricordava maggiormente un pollo, di corvo non aveva assolutamente nulla. Queste prove ci hanno fatto capire però che la tecnica del joystick funzionava e si trattava di trovare dei materiali giusti per dargli quel tipo di movimento per simulare le giuste movenze. Per esempio, il movimento nel quale i corpi vanno giù e la coda sale; c'è un meccanismo con un dente per il quale, inizialmente precipita la parte frontale del corpo e ad un certo punto il dente si attiva per fare rovesciare la coda da dietro e questo dà molto movimento al pupazzo e restituisce l'effetto di un uccello che becca. A questo ci siamo arrivati dopo, quando devi costruire qualcosa di completamente nuovo hai mille problemi. Procedi per tentativi e quando costruisci il primo prototipo risolvi una certa quantità di problemi, per poi costruirne un altro in modo da risolvere altri problemi...e così via, fino ad arrivare al prototipo definitivo. Lo stesso valeva per la coda dei simbionti di *Earthbound*, che ci ha impegnato nella ricerca dei materiali giusti per ottenere il movimento desiderato. Ad esempio la coda di Nuna (simbionte ibridato con la foca), ci ha fatti impazzire. La coda, che era stata studiata a lungo, presentava delle vertebre che si restringevano progressivamente. Era composta da quattro cavi, permettendo alla coda di muoversi su e giù, a sinistra e a destra. Durante la fase di sviluppo, abbiamo notato che il bordo delle vertebre coincideva con la pelle, toccandola direttamente. Tuttavia, quando abbiamo applicato la pelle sopra, questa non si è mossa di un millimetro perché creava troppo attrito. Il movimento senza pelle era fantastico, ma con la pelle c'era un problema di attrito, non solo legato al peso della pelle, ma anche al contatto diretto delle vertebre sulla pelle. Dopo una serie di prove, abbiamo optato per un'unica soluzione: un bastone robusto con un solo giunto e materiale morbido intorno. Questo ha

permesso di riprodurre la curvatura della coda in modo più efficace, superando le complicazioni della struttura vertebrale complessa. Questo approccio è risultato più semplice di quanto inizialmente avevamo pensato. Queste cose se non provi non lo puoi sapere. Lo stesso principio è stato applicato anche alla testa e a tutti gli altri componenti del simbiote. Le ali del simbiote pipistrello sono state molto sfidanti, abbiamo studiato i meccanismi degli ombrelli per permettere il loro movimento. Ogni dettaglio è stato attentamente studiato per comprendere il meccanismo. Tuttavia, è essenziale effettuare prove pratiche perché le idee iniziali possono rivelarsi diverse nella pratica. L'assenza di un vasto staff ha reso necessaria la realizzazione di prototipi, il che richiede tempo, produzione e dedizione. Questo è il motivo per il quale si procede a prototipi, è un percorso sperimentale.

LZ: Sarebbe interessante la sperimentazione con materiali biocomposti, come le mie pelli, in scena e come le vedresti? avete mai pensato di lavorare con materiali biocomposti?"

MR: Allora, no, perché non sapevamo nemmeno dell'esistenza dei materiali biocomposti. Potrebbe essere molto interessante. La sostenibilità è una delle cose su cui ci siamo interrogati un po', Marta ne parla in questo articolo che ha appena scritto per una pubblicazione di Telmo Pievani. Ci abbiamo riflettuto, specialmente facendo *Earthbound*, ci siamo detti: "Stiamo preparando uno spettacolo sull'ambiente in qualche modo, con un tema ecologico, e stiamo utilizzando una serie di materiali incredibilmente inquinanti." Ci sono persino foto quando facciamo i calchi per le pelli e usiamo la vetroresina; dobbiamo indossare la maschera antigas perché è velenosa. Sinceramente, già eravamo in questo senso. L'idea nella nostra mente esiste, ma non abbiamo mai avuto la possibilità di capire o sperimentare altri materiali. Anche perché, nell'ultima produzione, *Corvidae* ha riutilizzato una scenografia già esistente. Quindi, con la prossima, vedremo. Il teatro in generale e la tournée non sono esattamente

mestieri ecologico, si prevedono spostamenti, consumo di benzina, scarti eccetera eccetera. Marta aveva cercato di capire se era possibile viaggiare in treno. Possiamo mettere la macchina sul treno, ma non entra, non ci si riesce. Ci stiamo interrogando su come provare a mettere in atto delle strategie per ridurre l'impatto ambientale, a me piacerebbe farlo anche sulle scene.

LZ: che cos'è l'arte politica?

MR: Tutta l'arte è politica, cioè, almeno è ciò che io credo valga la pena. Shakespeare, ad esempio, è politico perché analizza fondamentalmente la natura dell'uomo, i sentimenti e la vita umana. L'arte, pertanto, non può non essere politica, poiché porta alla luce i meccanismi più o meno nascosti nella vita umana, cercando di contribuire al miglioramento dell'essere umano. Prendendo il termine "politico" in modo ampio tutta l'arte, secondo me, è politica. La mia è una posizione personale, e so che molti la vedono diversamente. Tuttavia, per me, le opere di Marta sono politiche non solo nel senso di analizzare la società, ma anche nel prendere posizione su questioni specifiche e mettere in luce tematiche come la resistenza al patriarcato e l'emancipazione femminile. Non sono spettacoli schierati partiticamente, ma propongono un certo tipo di visione della società dando spazio alla visualizzazione di problematiche a volte poco considerate dandone così la possibilità di discussione. *È bello vivere liberi* parla di resistenza, quindi è ovviamente politico. Anche *La semplicità ingannata* parlava di resistenza ma al patriarcato. Quindi la tematica generale presente in tutto il teatro di Marta è la lotta contro il patriarcato e l'emancipazione femminile ed in questo senso è effettivamente schierata.

LZ: Partendo da un tema per sviluppare lo spettacolo, pensi che venga a mancare la possibilità di una libera espressione? Perché avere un tema dovrebbe impedire di applicare una libera espressione?

MR: Quando mi chiedono se questa presa di posizione limiti la creatività, rispondo categoricamente di no. La creatività non è limitata da una visione politica, e penso che artisti del passato, anche i più creativi, fossero spesso impegnati politicamente. La politica è sempre stata parte integrante dell'arte. L'idea che il coinvolgimento politico limiti la creatività mi sembra strana e probabilmente è dovuta a una visione distorta della politica o a un pregiudizio. Non vedo alcun limite creativo nel prendere posizione su questioni sociali, anzi, penso che questo possa arricchire l'opera d'arte. Mi vengono in mente le opere di Majakovskij del quale non si può assolutamente parlare come una persona con poca creatività e assolutamente aderente alla figura dell'artista politico. Ultimamente la politica, intendo quella dei politici, è andata talmente a degenerare e conseguentemente è degenerato l'interesse soprattutto dei giovani, e non solo, nei confronti della polis quindi della società in cui vivono. Per questo motivo; qualunque tipo di schieramento viene visto come qualcosa che limita la creatività. Infine, per quanto riguarda il processo creativo, è vero che può essere influenzato da analisi interiori, ma non credo che sia necessario essere completamente immersi in esse. Al contrario, un'analisi interiore e una visione esterna possono coesistere e arricchire il processo creativo. L'arte, secondo me, deve dare fastidio. Ti può mostrare qualcosa di te che ti fa male o ti ha mostrato qualcosa della società che non va bene. La sfida è mantenere un equilibrio tra introspezione e una connessione con la realtà esterna, in modo da creare opere d'arte significative e stimolanti. Bisogna avere il coraggio, soprattutto in questo momento, di prendere posizioni politiche, ripeto non partitiche ma politiche. Lo schieramento nella società, prendersi carico di alcune cose che non vanno bene e cercare delle soluzioni per questo. È inutile chiudersi in una autoanalisi interiore che lascia il tempo che trova, l'arte deve portare all'azione. Il teatro di Marta parla di azioni; storie di partigiani, monache che si mettono insieme e fanno la rivoluzione, le ragazze di *Sorry Boys*, dei corvi che agiscono... Tutto è rivolto ad una azione per prendersi

carico di determinati problemi della società e cercare di risolverli. Questo è anche quello che dice Donna Haraway: “Le storie fanno i mondi, i mondi fanno le storie.” Cercare di raccontare delle storie che in qualche modo possano essere utili. Per esempio, abbiamo realizzato *Earthbound* ed era facile passare dalle distopie. Cioè, stai parlando della crisi climatica e ogni giorno ti raccontano che l'apocalisse è imminente. Era un attimo arrivare alla distopia. Ma quale senso ha fare un'altra distopia? Perché raccontare un'altra storia in cui la gente esce dal teatro senza sapere cosa fare? Dobbiamo morire tutti? Proviamo a raccontare una storia in cui qualcuno, in qualche modo, ha avuto successo e ce l'abbiamo fatta, senza cadere nell'illusione che tutto sia andato bene, eccetera, eccetera. *Earthbound* comunque ti racconta di un mondo comunque rovinato e distrutto, ma in cui qualcuno ha detto: “Va bene, proviamo a fare qualcosa”. È anche politico, prendersi carico della società in cui vivi, schierarsi in una direzione anziché essere qualunquista. Ognuno di noi alla fine è schierato, bisogna avere solo il coraggio di ammetterlo.

LZ: Quindi secondo te l'arte dovrebbe per forza avere un messaggio/una funzione?

MR: Non può non trasmettere un messaggio, perché l'arte è comunicazione, deve per forza arrivare con qualche tipo di messaggio. Quanto alla funzione, sì, l'arte ha diverse funzioni, più di una. Possiamo discutere a lungo su questo, ma certamente ha una funzione, altrimenti l'uomo non lo porterebbe avanti. L'idea sicuramente è che la funzione non sia solo quella di intrattenerti per un paio di ore, quella non so se sia arte.

LZ: La tua poetica è legata a qualche movimento artistico o corrente di pensiero?

MR: Questa è una domanda che dovresti fare a Marta nello specifico, ma sicuramente c'è tutto il filone dedicato agli studi femministi e successivamente al transfemminismo, insieme a tutte le correnti che portano alle rivendicazioni per i diritti delle donne, aprendosi a rivendicazioni più ampie per i diritti di tutti gli esseri sottomessi dalla società patriarcale, come gli animali, l'ambiente e altre minoranze. Alcune fonti d'ispirazione, in questo momento, sono Donna Haraway ma anche *il Calice e la Spada* di Riane Eisler.

LZ: Se potessi condividere un consiglio con aspiranti artisti che cercano di sviluppare la propria poetica, quale sarebbe?

MR: Per sviluppare una poetica, devi capire cosa ti frulla per la testa la mattina appena ti alzi, le ossessioni e le fissazioni personali. La chiave è scavare dentro di te e capire cosa ti appassiona. Capire in che contesto comune entra la tua immaginazione. Studiare molto, leggere, partecipare a spettacoli, fare seminari e imparare cose nuove, tutto guidato dalle tue ossessioni. Quindi, importante è studiare, provare, riprodurre, copiare quello che fanno gli altri artisti che si avvicinano alla tua visione ed in questo poi è essenziale elaborare una propria via personale.

4. Trascrizione intervista a Alessandro Oliviero, fondatore di Frui Kombucha dedicata al suo lavoro come produttore di bevande e sperimentatore di materiale biocomposto

A cura di chi scrive (LZ) con Alessandro Oliviero (AO). Eseguita a Bologna in Via Augusto Romagnoli 6, in data 02 dicembre 2023.

LZ: Ho letto dal vostro sito che Frui Lab è una guida, una rivoluzione culturale nel mondo delle bevande, potresti spiegarmi la vostra filosofia?

AO: Frui Lab non è nata solo con l'intento di produrre una bevanda. Prima di tutto, la produzione della bevanda è importante, ma volevo anche realizzare un progetto non solo per guadagnare, questo è sempre attuale. L'intenzione era avvicinarsi ad una contemporaneità sociale. Quindi, prima di tutto, a Bologna, la filosofia del vuoto a rendere è attuale. Di conseguenza, la prima cosa era produrre in vetro, non in plastica o lattina, in modo che il materiale di scarto derivante dalle altre attività del territorio potesse essere riutilizzato. Questo è molto importante perché, avendo lavorato come barista sia a Bologna che all'estero, ho visto quanto viene sprecato in vetro e imballaggi, il che non ha senso. Quindi, nel mio piccolo, almeno a Bologna, volevo adottare la tecnica del riutilizzo ed è stato molto utile per fare pubblicità alla mia attività attraverso questa pratica. Attraverso questi scambi e relazioni si diffondono anche i semi della consapevolezza. Quando vai in un posto e dici: "Ah, queste bottiglie non le devi buttare, ti do cinque centesimi a bottiglia se me le tieni da parte," tutti lo fanno e vedi che tutti sono contenti di fare questa cosa. Cinque centesimi non cambiano loro la vita, ma l'atto stesso piace. Anche le persone che lavorano, che vengono pagate sia che le buttino o le tengano, sono contente di mettere da parte le bottiglie. Quindi, secondo me, si è creato un momento di consapevolezza sull'utilizzo non solo del prodotto in vendita, ma anche sull'aver un prodotto che una parte della popolazione conserva e che

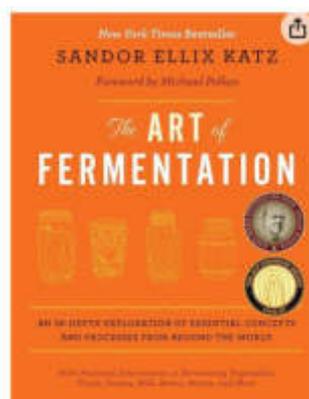
verrà riutilizzato. Quindi c'è un momento di consapevolezza su tutta la linea di produzione. E poi comincia la parte molto complessa: il Kombucha produce questa pellicola di cellulosa. Quindi anche su questo fronte volevo capire se la produzione di questa pellicola poteva essere sinergica alla produzione della bevanda. Attraverso progetti con la pellicola, l'intenzione era far capire di più sulla bevanda, su ciò che si andava a consumare. Quindi la rivoluzione è che non c'è solo questa bevanda, ma è anche un intero progetto che, senza le altre componenti come il vuoto a rendere e la produzione dagli scarti, non sarebbe stato realizzato. Infatti, avevo immaginato questo progetto nel 2016 ma l'ho realizzato nel 2021 proprio perché non sapevo come coordinare tutte queste cose. Mi dicevo: “Ok, mi piace il kombucha, è comunque una buona idea, ma non voglio fare la solita cosa. Se avessi voluto fare la solita cosa, sarei andato a lavorare in banca.” Invece, volevo fare qualcosa che mi convincesse. Quindi, piano piano, con il vuoto a rendere, il riutilizzo degli scarti e così via, è un progetto che si muove su vari cambi dell'esistenza, anche economica, ed è un progetto di cura in generale. Cura nel senso di rendere e rendersi conto di qualcosa, tessendo delle relazioni.

La bevanda è particolare, quindi non si può venderla dappertutto, ma è anche il fatto che non cerco di venderla attraverso Amazon o canali troppo grandi che vanno contro la mia filosofia di progetto. All'inizio, diciamo, non sono andato ovunque, ma alla fine è proprio una legge di attrazione. Le persone che condividono la mia filosofia leggono, sentono, riconoscono un appassionato pazzo che vende Kombucha e decidono di contattarmi. Quelli che non condividono la mia filosofia non mi cercano, quindi ho scoperto che non devo nemmeno sforzarmi. Le persone giuste di solito vengono da me naturalmente.

LZ: Mi spiegheresti la storia di Frui lab? Quale è stato il percorso che ha portato ad interessarti a questi temi e quando hai deciso di fondare questo negozio/centro culturale?

AO: All'inizio era un negozio e anche luogo di degustazioni, soprattutto durante il Covid quando non si poteva farle, l'ho fatto. Facevo delle piccole degustazioni. Eh, vabbè, ho le mie idee su quello che bisogna fare, anche durante il Covid. Quindi, di conseguenza, facevo delle piccole cose. Anche per mettere un po' insieme le persone in quel periodo di estrema divisione assurda, la vedevo proprio male, un momento di divisione estremo, di sospetto, di paura. Quindi, di conseguenza, è stato anche quello durante il Covid, poi ora è passato tutto alla produzione. Vendo dal vivo e ho voluto proprio vendere dal vivo perché io, come venditore, devo andare lì, devo parlare. All'inizio avevo un distributore e l'ho tolto perché nessuno meglio di me può spiegare il progetto perché non è un progetto usuale. Quindi, di conseguenza, per adesso almeno, almeno nella fase iniziale, nei primi anni, c'è bisogno che vada io, nel bene e nel male. Dico nel bene e nel male perché magari io non sono una persona che sta simpatica a tutti o che magari ispira fiducia a tutti, però devo essere io perché il prodotto che sto andando a vendere è una produzione artistica artigianale di quello che sono io, e quindi è importante che le persone associno anche a me quello che gli dico.

LZ: Mi consiglieresti dei testi, artisti o opere che hanno costruito la tua conoscenza?



152

¹⁵²Fig. 16. Sandor Ellix Katz e Michael Pollan. *The Art of Fermentation: An in-Depth Exploration of Essential Concepts and Processes from around the World*. First printing. White River Junction, Vermont: Chelsea Green Publishing, 2012.

AO: Ho letto *The Art of Fermentation* di Sandor Ellix Katz, ed è ciò che mi ha convinto a interessarmi alla fermentazione. Ho lavorato per molti anni in ristoranti come barman specializzato in cocktail e, quindi, facevo sia il mestiere di cocktail che quello di bar manager a Londra. In pratica, gestivo le liste dei cocktail e mi occupavo del mondo della miscelazione. Leggendo vari libri su come venisse prodotta la vodka o la Tequila, ho scoperto che tutto aveva origine dalla fermentazione. All'inizio non ne ero consapevole. Creavo cocktail senza sapere, ad esempio, dell'esistenza della fermentazione dell'agave. Quindi, a un certo punto, mi sono detto: "Fammi capire cosa sto usando." Pian piano, scaricando vari libri e leggendone molti, mi sono imbattuto nel libro di Katz che mi ha colpito. È diverso dagli altri, e consiglio questo invece di altri libri sulla fermentazione che sono solo ricettari. Questo non è un semplice elenco di ricette, ma è un libro sociopolitico. L'autore ha creato e poi ha continuato a promuovere il movimento della fermentazione. All'inizio, presenta quasi un manifesto e parla dell'empowerment della fermentazione, ovvero del fatto che conoscendo queste tecniche molto antiche e comunicando in qualche modo con questi microrganismi, si stabilisce un ponte tra il microscopico e il macroscopico. Attraverso questo ponte, si attiva una consapevolezza dell'unicità, e ne parla in questi termini, cosa che ha colpito me, che sono un umanista. Ho studiato al liceo classico e poi in università filosofia e successivamente editoria, e quindi questo approccio mi ha colpito. "Ok, questa è la strada che voglio seguire," ho pensato. E da lì è nata l'ispirazione. Il Kombucha è una simbiosi di lieviti, funghi e batteri, quindi c'è questo aspetto di collaborazione, secondo me molto interessante anche come interpretazione delle cose. Molto spesso, leggendo i libri di storia, sembra che l'umanità sia basata sulla guerra, come se fosse tutta scandita da guerre, ricostruzioni e poi nuove guerre per la ricostruzione. In realtà, non è così. È tutto fondato sulla cooperazione. Leggendo solo di guerre, sembra che

siamo una specie belligerante, ma quando ti guardi intorno, capisci che tutto è fondato sulla collaborazione. Questo è quello che leggi, ma esiste anche la realtà della collaborazione, e nel Kombucha avviene l'apoteosi di questa cooperazione. Ci sono tantissimi organismi che collaborano in questa simbiosi, ognuno aiutando l'altro. Quindi, secondo me, è importante come lettura filosofica. Ovviamente, non è una lettura utile per fare soldi, ma per me è molto importante come essere umano avere la base di questa filosofia.

LZ: Parlami della pelle di Kombucha come materiale, le sue caratteristiche e i suoi punti deboli.

AO: La pelle di Kombucha formata da cellulosa è molto igroscopica, assorbe molta umidità, quindi non è affatto impermeabile. Non so che tipo di costume potresti farne, ma sicuramente è indicato per la creazione di pelli o abiti per marionette. Secondo me, per il tuo progetto, dovrai partire proprio dal materiale. Il materiale è quello che è, in pratica è cellulosa, ma è molto particolare. È 100% cellulosa batterica. Di solito, la cellulosa si ricava dagli alberi, mischiata alla lignina, e si trova nella carta. Quindi è un materiale che esiste, ma il materiale del kombucha è unico perché fatto dai batteri ed è 100% cellulosa senza nient'altro. La caratteristica microcellulare di questa cellulosa è che è fortemente igroscopica, ma questa caratteristica può essere modificata. Infatti, ci sono persone che fabbricano scarpe in Germania, ad esempio. Esistono vari metodi per cambiare la superficie e la tensione cellulare di questa cellulosa, rendendola utile per fare le cose che vuoi, anche se personalmente non posso farlo. Ho cercato di farlo, ma alla fine ho detto no, sai perché? Perché ho deciso di utilizzarla per quello che è. Non ho voluto forzare il materiale. Con un amico che ha una birreria qui a Bologna, Ca del Brado, abbiamo fatto una birra insieme. Anche lui mi diceva che quando si ha la necessità di forzare le cose, ad esempio con birre IPA super floreali, bisogna farlo bene o non farlo affatto. Altrimenti, prendi ciò che hai e, in base a quello

che è, trovi l'utilizzo. Non trovi l'utilizzo, e poi cerchi di modificare l'oggetto, è l'oggetto che ti consiglierà poi il suo fare, è in base a quello, devi adattarti. Quindi, alla fine ho detto: "Ok, si può fare." Poi ho cercato di fare una concia, quella dei tannini. Poi ho capito che stavo perdendo molto tempo e mi sono chiesto il perché. Basta, ci faccio quello che ci posso fare. Quindi, l'anno scorso abbiamo realizzato la cover per i saponi, non alimentare. Utilizzando tutto il tè esausto della kombucharia, l'abbiamo frullato e messo insieme, estendendo questi fogli, creando così del packaging. Questo è un utilizzo, sfruttando il 100% degli scarti organici di produzione. Se vai su Instagram, frui.kombucha, troverai sempre aggiornamenti su tutte le cose con le foto. Abbiamo fatto pratica prendendo tutto il tè esausto della kombucharia con la cellulosa e l'abbiamo frullato e messo insieme, estendendo questi fogli, creando così del packaging. Questo è un utilizzo, sfruttando il 100% degli scarti organici di produzione.

LZ: La stabilizzazione delle pelli è garantita dalla concia? come fai a fare la concia?

AO: Piano piano che metti ad essiccare la pelle di kombucha, puoi trattarla con della cera di Carruba. Io condivido questi procedimenti. Lo dico tranquillamente, non è una cosa su cui ho messo copyright. Nella mia esperienza, già mentre si sta seccando, comincia a coprirlo con della cera di carruba. Quella delle macchine, per dire, la vedono su Amazon, e piano piano che si secca, essendo la pelle profondamente igroscopica e assorbendo tutto il liquido, si essicca e assorbe anche la cera, diventando così più elastica. Verso la fine, quando ormai piano piano ti accorgi, la trattavi con la cera così, quando è morbida, la vai a togliere. Non so dove tu la essicchi?

LZ: Io la appoggio sopra un piano di legno.

AO: Ok, perfetto. La tratti poi con un po' di olio. Io uso sempre l'olio enologico, quello di paraffina. Non lo so, però, anche l'olio d'oliva, ma sono tutti diversi nella resa come risultato finale.

LZ: L'olio d'oliva mi sembra molto unto.

AO: Sì, è vero, è molto unto. Quindi ti consiglio quello enologico, che è anch'esso unto, ma puoi anche pulirlo.

LZ: Fai un processo di pulitura con acqua?

AO: Sì, è molto utile. Allora andiamo al Lab, ti farò vedere. Ti darò una pelle non lavata, che però non diventa così bella, viene anche un po' sporca e texturizzata; volendo, puoi dipingerla. Io ti consiglio di lavarla, se non altro perché così si eliminano lieviti e anche lo zucchero. Quello interferisce nel processo di formazione del materiale quando asciughi, perché poi diventa cristallino e si spacca più facilmente. La cosa ideale sarebbe proprio che tu la pulissi con l'ossigeno attivo. Prendi la cellulosa e la metti dentro all'ossigeno attivo, quello per lavare i piatti o fare le lavatrici, e quello brucia tutti i grassi e gli zuccheri. Poi la sciacqui, e così diventa più un foglio neutro. È solamente cellulosa; c'è un po' di acidità e un po' di zucchero, ma poco. Quella è la cosa ideale che ti consiglio di fare.

LZ: Quando la estrai, le prime volte che era impaziente, volevo vedere la pelle e l'ho estratta quando era molto sottile e poi, io lo chiamo "crecherizza", mi è uscito un foglio croccante. quanto deve essere spessa prima di metterla ad essiccare?

AO: Sì, deve essere bella grande, tipo mezzo centimetro e, soprattutto, guarda che se la lavi piano piano, la tratti e piano piano la lasci asciugare lentamente,

questo aiuta molto a non "crecherizzare". Vedrai anche la mia, io da un sacco non la facevo, quindi l'ho presa, l'ho essiccata, ed alcune parti si sono crecherizzate e te le ho tagliate via. Non mi ricordavo più di questo aspetto, quindi vedrai che dove c'è stata una pulizia maggiore, sono venute meglio. Questo lo devi tenere a mente, le devi pulire. Deve essere pulita soprattutto dallo zucchero e dai lieviti, sono le cose che, quando si asciugano, si seccano. Hai notato sotto le birre, quelle vere diciamo, non quelle microfiltrate, che presentano quasi uno stato sul fondo tipo caramellato. Quello stato, quando si integra all'interno della cellula, poi la spacca, quindi piano piano la devi lavare, la puoi anche non trattare, però la cosa principale è lavarla.

LZ: Mi hai accennato di dipingerla, qual è la pittura ideale secondo te?

AO: Io utilizzo la Nogalina, che è un derivato dalla noce.



*Nogalina: Prodotto naturale in polvere. Dissolvendo in acqua si ottiene un colorante di tono noce di diversa intensità a seconda della diluizione.*¹⁵³

L'ho trovata molto efficace e anche esteticamente bella, con colori che sembrano quasi simili al cuoio quando la si applica. È un pigmento naturale che si adatta perfettamente. È possibile dipingere la pelle facilmente con ciò che si desidera, anche in blu o con qualsiasi altro colore. Ho notato che la

¹⁵³ Fig. 17. Fotografia a cura di chi scrive. Nel laboratorio Frui Kombucha di Alessandro Oliviero, Via Augusto Romagnoli 6, Bologna.

Nogalina si integra particolarmente bene come tonalità sopra le texture della pelle di kombucha.

LZ: In prospettiva se ti ordinassi altre pelli tu puoi produrle?

AO: Ti dico, dipende molto da quello che vuoi fare. Dobbiamo metterci d'accordo sul progetto e poi da lì vediamo come farlo, perché ora quella che ti ho essiccato non è stata fatta in bioreattori; l'ho presa proprio dai fermentatori grandi, dove tengo ad acidificare la kombucha. L'ho presa e l'ho messa ad essiccare, però se vogliamo fare una cosa fatta bene e precisa, dobbiamo organizzarci con un apposito contenitore in modo che ci siano anche meno lieviti. Sì, ti consiglio comunque di avere un progetto ben specifico, anche sul colore e sul tipo di utilizzo che ne farai.

LZ: A livello di tempistiche, quanto tempo abbiamo bisogno per avere la formazione e l'essiccazione delle pelli?

AO: Per formarsi bene, ci vogliono due settimane a pelle. A meno che tu voglia provare un'altra strada, per fabbricare dei paralumi per lampade per un bar qui a Bologna, ho utilizzato una pelle mista, cioè non è solo cellulosa. È cellulosa con farina e ho inserito anche un po' di scarti di tè ed ho anche un po' colorato. Questa viene frullata. Quindi, in pratica, c'è un processo ulteriore, però ti permette di avere dei fogli ben precisi, soprattutto di controllare anche bene quello che uscirà, controllare nel senso di avere padronanza della forma ma soprattutto del materiale. Quando tu la frulli e aggiungi la fecola, in realtà fai una sorta di ibrido tra cellulosa e bioplastica e quindi di conseguenza hai un risultato più prevedibile, soprattutto sul fattore che non ci crecherizzerà. Se vogliamo, con questo procedimento, la pelle appare più plastica, però dipende da come la fai. Ti darò anche quella e poi ti farai un'idea e quella si fa

subito. Una settimana ed è fatta, perché prendi una parte di cellulosa, la costruisci in un pentolone, la fai bollire e poi la stendi e poi si solidifica.

LZ: Anche questo ibrido è molto igroscopica? si scioglierebbe con il sudore?

AO: Allora no, la caratteristica igroscopica è una caratteristica che assorbe tantissima acqua e, quindi, di conseguenza, quando metti l'acqua sopra, tende comunque ad assorbirla, e questa è la cellulosa originale...

(Piccola interruzione)

LZ: Questa metodologia del mix di materiali è molto interessante. Ti aggiornerò sulle mie intenzioni progettuali per capire l'effettivo poi svolgimento pratico di questa ricerca che sto cercando di realizzare.

AO: Esatto, guardando il materiale poi capirai come impiegare queste conoscenze.

LZ: Il mio concept iniziale è creare un abito totalmente biodegradabile

AO: Sì, questi sono materiali completamente biodegradabili; anche il materiale misto composto da fecola, eccetera, è completamente biodegradabile. Il materiale misto è più resistente rispetto alla pelle di kombucha in cellulosa al 100%. Ci sono tessuti che ho realizzato e che, dopo due anni, sono ancora integri; se li tieni all'aria, non si biodegradano, ma sottoterra non li ho mai messi. Ma sicuramente la cellulosa si biodegrada facilmente; è più facile distruggerla.

LZ: Un tema è anche la resistenza perché mi piacerebbe fare un abito che possa superare per esempio una tournée. Ho scelto di costruire la parte teorica

sulle opere di Marta Cuscunà che oltre ad avere una sensibilità ai temi di cui stiamo parlando lavora anche con marionette animatroniche le quali, come lei stessa mi ha detto, sono a volte alla ricerca di una pelle.

AO: Questo è molto interessante: il kombucha al 100% cellulosa, quella non ibrida, è adatto per fabbricare maschere o rivestimenti. Non so come si comporti sulla pelle umana, ma di sicuro non è tossico. Una persona in un bar, che faceva anche tatuaggi, mi ha fatto notare la straordinaria somiglianza di questo materiale alla pelle e mi ha detto: “Questo andrebbe bene per fare le prove dei tatuaggi” senza utilizzare la pelle di maiale. L’effetto di questa pelle è proprio umano, infatti è anche inquietante. Comunque, quando avrai scritto la tua tesi, sarei molto curioso di leggerla.

LZ: Grazie, senza dubbio! Vorrei però chiederti un'altra curiosità, In cosa consistono le tue produzioni quindi, mi hai detto bevande, biomateriali packaging e vasi in cellulosa e scarti, parlami di questi vasi.

AO: Certo, nello studio ho lavorato alla produzione di biomateriale sia in 2D, quindi praticamente un materiale simile a un foglio, ma può anche essere realizzato in 3D. Posso ottenere un materiale con un volume diverso; te lo farò vedere quando andremo in laboratorio.



*Biomateriale 3D*¹⁵⁴

¹⁵⁴ Fig. 18. Ivi.

È comunque realizzato con la cellulosa e con gli scarti concentrati, come ad esempio quelli dei luppoli del tè. Si tratta sempre di materie prime provenienti dal laboratorio, ma utilizzo una ricetta diversa in questo caso. Impiego l'alginato con la tecnica della sferificazione inversa. Quindi, in pratica, non so se conosci la tecnica della sferificazione per la preparazione dei caviali in cucina, dove si utilizzano due ingredienti: l'alginato e il cloruro di calcio. L'alginato, che è la base (un'alga), forma legami cellulari/molecolari con l'aggiunta di cloruro di calcio, trasformandosi in una struttura simile al legno. Costruendo intorno a una forma con l'alginato, si ottiene un calco che viene rinforzato con gli scarti, come vegetali, frullati e cellulosa. Il risultato è un oggetto 3D estremamente resistente una volta solidificato. Vedrai, è un materiale sorprendente, simile al legno, e puoi persino realizzarci un tavolo. Quando abbiamo realizzato il progetto di packaging e saponi, abbiamo prodotto circa 200 pezzi, e mi stavo esaurendo perché il mio obiettivo principale è comunque la produzione di kombucha e sviluppare tecnologie sempre migliori anche low tech non necessariamente hightech. Tuttavia, è importante applicare conoscenze tecniche per stabilizzare questa bevanda in modo ottimale, offrendo un servizio di alta qualità a tutte le persone e agli esercizi commerciali che hanno riposto fiducia in me. Quindi, se perdo tempo a produrre 200 pezzi di questo kombucha, la mia vita diventa difficile. Mi sono detto: "Va bene, concentriamoci su progetti più piccoli. Quando mi hai contattato, sembrava una bella opportunità artistica."

LZ: Parlami un poco delle tue collaborazioni passate con artisti, ho letto sul sito che attraverso le tue creazioni hai collaborato con artisti locali. Potresti indicarmi qualche artista locale con il quale hai collaborato per produrre prodotti innovativi? Mi descriveresti alcuni di questi prodotti? come ne fanno uso di queste pelli?

AO: Allora, in realtà, la collaborazione ha coinvolto il packaging con un'associazione chiamata Mater,¹⁵⁵ che ha unito la produzione di questo sapone realizzato a Valsamoggia con il mio packaging, e successivamente lo abbiamo distribuito. Ora ho realizzato questo progetto per dei copri-lampada. Al momento non mi viene in mente altro, ma se mi viene in mente qualcos'altro, te lo racconterò; ci saranno altre piccole collaborazioni.

LZ: Dove pensi di spingerti nel futuro con le tue sperimentazioni/la tua attività?

AO: Soprattutto nelle bevande, ma in maniera non lineare, forse ad un certo punto fallirò, ma comunque voglio provarci. Ecco, il punto non è fare mille, duemila, tremila... anche, ovviamente perché non voglio stare povero per sempre, però lo scopo è dare un tipo diverso di approccio. Quindi ora, prendiamo ad esempio il kombucha: si fa un tè, ma in realtà si possono utilizzare altri medium e tipi di infusione. Con una realtà chiamata Rocca dei Fiori, sugli Appennini, coltivano in biodinamico le erbe, vorremmo collaborare per realizzare il kombucha senza tè, introducendo il concetto di *terroir*. La base sarà l'ortica, e poi le infusioni saranno di biancospino coltivate da loro. Quindi si comincia a sperimentare con l'ortica, che sto utilizzando come base e che è stata coltivata qui, a una certa altitudine, con una certa esposizione e raccolta in un determinato modo. Come con il vino, vorrei costruire un attimo in più di consapevolezza, piuttosto che utilizzare il tè, che è una bevanda meravigliosa ma sulla quale non ho molto controllo perché proviene da terre lontane, come la Cina. Loro sono bravissimi a farlo, ma non è una bevanda autoctona.

LZ: Tu che tè usi?

¹⁵⁵ <https://www.facebook.com/associazionemater/>

A: La miscelazione del tè (Tea blending) comprende principalmente tè neri, ma io uso soprattutto tè sencha, un tè verde non ossidato che contiene numerosi antiossidanti. È una buona base; tuttavia, ti informo che è possibile realizzarla anche con ortica, e ovviamente il risultato sarà diverso. Ma sì, l'idea è ampliare questa parte. L'intenzione è quella di creare una bevanda che racconti il più possibile la storia del luogo in cui la produco.

LZ: Hai una programmazione di corsi in futuri?

AO: Non ho tempo, li ho fatti fatti ma ora non ho proprio il tempo di farli.

LZ: Ok, del punto debole delle pelli abbiamo già parlato...

AO: Una cosa interessante che voglio dirti è che il punto debole in realtà è il punto forte della cellulosa. Ovvero, il fatto che assorba tanta acqua è una caratteristica essenziale per la cellulosa perché deve assorbire molta acqua con i lieviti e batteri che stanno all'interno del liquido. È in questo modo che diventa una madre, un vascello che, se non assorbisse questo liquido, non diventerebbe pregnante di batteri e non potresti utilizzarla per coltivare un altro liquido. Il fatto che assorba è una caratteristica indispensabile, sviluppata con la sua intelligenza batterica nel corso dei millenni, ed è una caratteristica indispensabile quando è viva. Deve assorbire più acqua possibile, ricca di lieviti e batteri; altrimenti, non è una madre, non è un vascello. Riguardo alla sua consapevolezza di essere un vascello, non lo so, ma secondo me c'è un po' di consapevolezza perché non accadrebbe così una cosa del genere. La caratteristica principale della cellulosa, a prescindere dal nostro utilizzo come pelle, è in realtà la sua caratteristica vincente in natura. Dal punto di vista biomedico, questa pelle viene utilizzata proprio a partire da questo fattore, dal fatto che assorba molto, ed è utilizzata come parete dei vasi sanguigni.

Ovviamente, non la prendono direttamente dal Kombucha, ma ne adottano le sue caratteristiche. Quindi ti chiederai perché questi batteri costruiscono questa cellulosa? Ci sono tanti motivi; in natura esiste questa cellulosa. Ad esempio, sugli acini d'uva, quando si sviluppa questo batterio, diventa aceto e serve sia a schermare i batteri dal sole (è molto efficace a schermare dai raggi UV) che come mezzo di comunicazione con gli insetti. Questa è la caratteristica più inusuale e meno dibattuta, ma esiste. In pratica, le drosofile, i moscerini da bar, sono molto attratte da questa cellulosa. Sono attratte perché di solito c'è un po' di zucchero sopra ed è molto acetica, e gli piace l'odore. Ci fanno le uova dentro perché, quando la larva nasce, trova subito un ambiente zuccherino. Purtroppo so che questo succede perché mi è capitato, la larva si muove sotto e non esce mai fuori, si muove sotto la base come se fosse sotto un ghiacciaio, quindi è protetta. L'acetobacter, che produce la cellulosa, diventa un ospite della drosofila. Quando la drosofila esce e va su un'altra pianta, porta con sé l'acetobacter, il batterio che produce l'aceto, e lo diffonde. Qui c'è questo rapporto simbiotico poco noto. Quindi un batterio serve a comunicare con un altro reame, che è il reame degli insetti, il quale a sua volta serve a comunicare con noi. Questa cellulosa comunica con noi che produciamo il kombucha (molto diffuso in America, Italia, Germania), si costruisce una relazione. Non so se hai notato, ma tutte le persone sono molto affascinate dal kombucha, a cominciare proprio dalla cellulosa. Vedono questa madre ed è un segno visivo, un simulacro del batterio che non vediamo, ma vediamo la cellulosa ed è attraverso di essa che si attiva un modo per comunicare con noi. Gli insetti lo vedono e lo riconoscono, ci fanno la casa e poi portano in giro il batterio. Così ora il batterio sta comunicando con noi e ci fa prendere la sua cellulosa. Ora lui è il nostro ospite. È un modo di comunicare efficace, in realtà, se ci pensi. Quindi, ci sono anche questi aspetti sociali. La cellulosa è qualcosa di molto particolare. Il mondo microscopico è parte di noi anche se non lo vediamo.



fase di essiccazione della pelle di Kombucha - 100% cellulosa ¹⁵⁶



pelli essiccate e conciate ¹⁵⁷

¹⁵⁶ Fig. 19. Ivi.

¹⁵⁷ Fig. 20. Ivi.



*Mix cellulosa, bioplastica, scarti del tea e glitter*¹⁵⁸

¹⁵⁸ Fig. 21. Ivi.

5. Il mio diario: KOMBUCHA LOVERS

Dal marzo del 2023, tengo un diario per documentare la mia produzione personale di pelle di kombucha. Ho deciso di intraprendere questa avventura con uno spirito sperimentale. Ho acquistato lo Scoby (madre) di kombucha, al quale ho dato il nome di Michael in onore del venditore, un giovane appassionato della bevanda che produce in casa quanto necessario per sé.



Michael intero

10/03/2023

Divisione in 2 contenitori:

12 gr di tea x 3 l di acqua + 180 gr zucchero. Da 300 a 500 ml di *starter*



Michael 3 (M3) a sinistra - Michael 2 (M2) a destra

20/03/2023

M2 sembra iniziare a creare qualche pellicola ma ancora è cresciuta poco

M3 odora molto di aceto situazione forse più critica



M2 / M3

22/03/2023

M2 non odora di aceto e noto che ha formato la pellicola trasparente su tutto il perimetro. Decido di non aggiungere nutrimento.

Nuovo bagno per M3: Noto che si sta formando la pellicola ma l'odore di aceto è forte.

3l di acqua + 180 gr di zucchero + 500 ml di starter. Provo a eliminare il tea per cercare un colore più chiaro / decido di aggiungere 1.5l di acqua e zucchero all'intero composto.



M2 / M3

28/03/2023

M2 sa molto di aceto, noto una pellicola trasparente sulla superficie del liquido

M3 non sa di aceto e ha una patina omogenea sulla superficie



M2 /M3

02/04/2023

Aggiungo 3 l di acqua con 150 gr di zucchero / 2. Quindi + 1 ½ di acqua e zucchero a testa



M2 non odora di aceto e si sta stratificando la pellicola



M3 non odora di aceto, ma la pellicola sembra frastagliata

13/04/2023



M2 presenta una bella patina superficiale



M3 anche lei ha patina superficiale ma sembra meno spessa

19/04/2023



M2 ha una bellissima patina, decido di seccare la prima pelle di Kombucha:



PRIMA PELLE DI KOMBUCHA, ad essiccare.

Nutro M2 con 400 ml di acqua e 150 gr di zucchero, è pronta per creare una nuova pelle di Kombucha.



M2 / M3 non sta benissimo, la patina non si è creata.

Decido di nutrire M3 con 100ml di acqua + 150gr di zucchero.

02/05/2023

La pelle è seccata ma essendo troppo sottile si spezza disintegrandosi, quindi è inutilizzabile



*M2 inizia a riformare la patina
M3 ha ancora una leggera patina superficiale*

Il processo è molto lento. È necessario posizionarli in ambiente più caldo e nutrirli con acqua tè e zucchero

05/05/2023

Cambio location, decido di metterle in un luogo più caldoo arieggiato della casa



Nutro M2 e M3 con 250ml di acqua + 80gr di tea verde e 100gr di zucchero



M2 ha una bella patina ma decido di non estrarla. M3 sembra ancora senza patina.

Aggiungo M4 all'esperimento nutrendo con 250ml di acqua + 4gr di tea + 150gr di zucchero Dall'inizio dell'esperimento ho tenuto da parte questo tea al mango che aveva donato Michael e nel tempo si è formata una piccola patina, oggi proverò a farlo crescere



16/05/2023

Nuove pelli ad essiccare estratte da M2 e M3



M2, aggiunta di 200ml di acqua + 80 gr di tea + 75 gr di zucchero



M2



M3

M3 aggiunta di 400ml di acqua + 80 gr di tea + 75 gr di zucchero



M4

M4 non aggiungo altro ma noto una patina superficiale in formazione

1/06/2023



La pelle di kombucha messa ad essiccare si è seccata formando uno strato croccante di materia. Temo di averle nuovamente portate alla fase di asciugatura troppo presto ad uno spessore troppo risicato.

Nutro le madri M2 e M3 con : 500ml di acqua + 150gr di zucchero + 30 gr di tea



M2



M3



M4

M4 presenta della muffa, nutro e vediamo che succede.



Pelli estratte da M2 ed M3

6/06/2023

Le pelli estratte precedentemente si presentano molto sottili, con una interessante trasparenza, ma anche molto fragili.





07/07/2023

Dopo 31 giorni estraggo le nuove pelli



M2

Odore fortemente acetico aggiungo il composto nutriente (40 gr di tea + 100 gr di zucchero + 500 ml di acqua per nutrire M2, M3), chiudo e metto a posto.



M3

Decido di non estrarre la pelle perché mi sembra ancora sottile. Aggiungo il nutrimento (12 gr di tea + 50 gr di zucchero + 250 ml di acqua per nutrire M4), chiudo e metto a posto.



M4

Anche lei è sottile, quindi nutro, chiudo e metto a posto. Impressionante che si sta formando la madre.



Di seguito le pelli estratte il mese scorso. Appaiono sottili e rigide, croccanti, molto fragili. Credo di averle estratte ad uno spessore non corretto.



21/07/2023

M4 ci ha lasciati, era ammuffita, maleodorante gonfia e piena di baby larve.

M2 e M3 li ho nutriti con 5 gr di tea + 100 gr di zucchero + 500 ml di acqua



La pelle estratta la scorsa volta appare abbastanza spessa ma molto croccante, decido di massaggiare con olio di oliva:



Ho estratto 2 nuove pelli:



M2



M3

27/07/2023

Controllo le pelli che ho estratto il 21/07/2023 e sembrano dello spessore corretto, appaiono elastiche e poco rigide. il feeling al tatto è un pochino appiccicoso ma come consistenza incredibilmente simile alla pelle animale.





La pelle più a sx è la pelle di 3 settimane fa (creata in un mese dalla madre M2), appare molto rigida, le altre due sono più flessibili ed elastiche, speriamo non si secchino.

5/08/2023

Estraggo le nuove pelli





M2 / M3

Nutro M2 e M3 con 5gr di tea + 100 gr di zucchero + 500 ml di acqua

21/09/2023

Estraggo le pelli M2 ed M3



M2 / M3



Nutro M2 e M3 con 5gr di tea + 150 gr di zucchero + 500 ml di acqua



M2 / M3

Piccolo inventario delle pelli fino ad ora prodotte:



pelli appena estratte



pelli più antiche

13/10/2023

Nutro M2 e M3 con 10gr di tea + 150 gr di zucchero + 500 ml di acqua
M2 ha un forte odore acetico e la patina superficiale era molto sottile, quindi
ho deciso di nutrirla senza estrarre la pelle



M2

M3 anche lui appare acetico e la patina superficiale è sottile, ma estraibile, quindi decido di nutrire la madre ed estrarre la pelle



M3

27/10/2023

Nutro M2 e M3 con 10gr di tea + 150 gr di zucchero + 500 ml di acqua. La situazione sembra grave non si sono formate pelli



M2 / M3

11/11/2023

Nutro M2 Nutro M2 e M3 con 10gr di tea + 125 gr di zucchero + 500 ml di acqua

la situazione sembra leggermente migliorata ma ne M2 e M3 hanno prodotto pelli. l'acqua è molto fredda, copro le vasche con asciugamani per cercare di isolare.



M3

28/11/2023

Nutro M2 Nutro M2 e M3 con 10gr di tea + 150 gr di zucchero + 500 ml di acqua. La temperatura è fredda quindi le pelli non si sono formate, ma tolgo la pantina ormai spezzata formata da M3 e noto invece che M2 ha una patina leggermente più spessa, decido di non toglierla.



M2 e M3



Pelli di mia produzione

BIBLIOGRAFIA

- Apicella Amalia. «Paola Villani, un Ubu fra Bologna e Belgio», 14 dicembre 2022.
<https://www.ilrestodelcarlino.it/bologna/cronaca/paola-villani-un-ubu-fra-bologna-e-belgio-1.8383004>.
- Archive. «<https://martacuscuna.blogspot.com/>», 7 ottobre 2016.
<https://web.archive.org/web/20230604080750/https://martacuscuna.blogspot.com/>.
- Attisani, Antonio. «Brecht, Artaud e Grotowski: Su alcune letture da rifare, o da fare». *Mimesis Journal*, fasc. 2, 2 (1 dicembre 2013): 13–47.
<https://doi.org/10.4000/mimesis.331>.
- Barthes, Roland. *La camera chiara: nota sulla fotografia*. 17. rist. Torino: Einaudi, 2016.
- Bellow, Saul. *Troppe cose a cui pensare: saggi 1951-2000*. A cura di Luca Briasco e Benjamin Taylor. Roma: SUR, 2017.
- Bettin Francesco. «BASSANO DEL GRAPPA, OPERAESTATE FESTIVAL VENETO - “EARTHBOUND: OVVERO LA STORIA DELLE CAMILLE”, di e con Marta Cuscunà.», 29 agosto 2021.
<https://www.sipario.it/recensioni/rassegna-festival/item/13895-bassano-del-grappa-operaestate-festival-veneto-earthbound-ovvero-la-storia-delle-camille-di-e-con-marta-cuscuna-di-francesco-bettin.html>.
- Borghi, Rachele. *Decolonialità e privilegio: pratiche femministe e critica al sistema-mondo*. Culture radicali 4. Milano: Meltemi, 2020.
- Brandolin Mario. «Earthbound, storia delle Camille che ripopoleranno il mondo. Lo spettacolo di fantascienza con Marta Cuscunà e le sue creature “l’esperienza di essere ibridati con altre specie per prevenire l’estinzione”». *Messaggero Veneto*, 1 ottobre 2021.

- Canziani Roberto. «Marta Cuscunà Earthbound. Perché il futuro è dietro la porta». QUANTESCENE! ciò che succede nei teatri, 7 ottobre 2021. chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.cssudine.it/media/spettacoli/1241_14854_rassegna_stampa.pdf.
- Carol Hanisch. «The personal il political». Univerity of Victoria, 2006. <https://webhome.cs.uvic.ca/~mserra/AttachedFiles/PersonalPolitical.pdf>.
- Cimmino Virginia. «Earthbound, ovvero le storie delle Camille di Cuscunà». Birdmen. Cinema, serie, teatro, 6 maggio 2022. <https://birdmenmagazine.com/2022/05/06/marta-cuscuna-earthbound-receensione/>.
- Cuscunà, Marta. *Resistenze femminili: una trilogia*. Udine: Forum, 2019.
- Eisler, Riane. *Il calice e la spada: la civiltà della Grande Dea dal Neolitico ad oggi*. 1. rist. Udine: Forum, 2012.
- Federifa Timeto. «DIZIONARIO PER LO CHTHULUCENE Sulle orme di Donna Haraway, un eteroglossario femminista (parziale) per sopravvivere in un pianeta infetto». NERO, s.d. <https://not.neroeditions.com/dizionario-lo-chthulucene/>.
- Ferraresi Roberta. «Per un teatro politico?». Doppiozero, 20 dicembre 2012. <https://www.doppiozero.com/per-un-teatro-politico>.
- . «Premi Ubu: visioni da un altro mondo». Doppiozero, 16 dicembre 2022. <https://www.doppiozero.com/premi-ubu-visioni-da-un-altro-mondo>.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista*. Roma: NERO, 2018.
- Forti Angela. «Sopravvivere su un pianeta infetto. Earthbound di Marta Cuscunà». Teatrocritica, 16 marzo 2022. <https://www.teatrocritica.net/2022/03/sopravvivere-su-un-pianeta-infetto-earthbound-di-marta-cuscuna/>.
- Foucault, Michel. *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*. 26. ed. Torino: Einaudi, 2019.
- Gimbutas, Marija. *Il linguaggio della dea*. Nuova ed. integrale e Aggiornata. Roma: Venexia, 2008.

- Giorgia Gobbi. «L'OFFICINA DRAMMATURGICA DI MARTA CUSCUNÀ Teatro visuale, di narrazione, di indagine: fonti e tecniche», s.d.
- Giovagnini Maria Laura. «Marta Cuscunà. “Metto in scena l'ecofemminismo”», IO DONNA, 22 aprile 2023, 36/37/38.
- Giuliana Musso. «Indemoniate - La Soglia», s.d.
<https://www.giulianamusso.it/about-me/archivio/indemoniate/>.
- Guerrieri Lorenzo. «Pathosformel – nota biografica». Sciami. Nuovo teatro made in Italy, 8 maggio 2017.
<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/pathosformel-biografia-opere/>.
- Haraway, Donna J. *Manifesto cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. A cura di Liana Borghi. Milano: Feltrinelli, 2018.
- Haraway, Donna Jeanne. *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto*. Tradotto da Claudia Durastanti e Clara Ciccioni. Terza edizione. Roma: Nero, 2020.
- Katz, Sandor Ellix. *The art of fermentation: an in-depth exploration of essential concepts and processes from around the world*. White River Junction, Vt: Chelsea Green Pub, 2012.
- Kéline Gotman e Tony Fisher. *Foucault's theatres (Theatre: Theory – Practice – Performance)*. Manchester University Press, 2019.
- Krauss, Nicole, e Valeria Raimondi. *La storia dell'amore*. Parma: U. Guanda, 2005.
- «La fabbrica del mondo», gennaio 2022.
<https://www.raisplay.it/programmi/lafabbricadelmondo>.
- Latour, Bruno. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Tradotto da Catherine Porter. First published. Cambridge, UK Medford, MA: Polity, 2017.
- Marco Baldari. «Marta Cuscunà per la prima volta in Campania: il mio percorso, dai maestri a Fies, fino in... Portogallo». paneacquaculture.net, 7 marzo 2018.

<https://www.paneacquaculture.net/2018/03/07/marta-cuscuna-per-la-prima-volta-in-campania-il-mio-percorso-dai-maestri-a-fies-fino-in-portogallo/>.

Marino Massimo. «Parole per il futuro / Teatro». Doppiozero, 31 gennaio 2022. <https://doppiozero.com/teatro-0>.

Menna Rossella. «Il trionfo della funzione». Doppiozero, 29 luglio 2022. <https://doppiozero.com/santarcangelo-2022>.

Michel Foucault. *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*. Tradotto da A. Tarchetti. 26. ed. Torino: Einaudi, 2019.

Minca, Claudio, e Luiza Bialasiewicz. *Spazio e politica: riflessioni di geografia critica*. Padova: CEDAM, 2004.

Molinari Giovanni Luca. «Benvenuti nell'era dello "Chthulucene" di Donna Haraway». *Storie Sepolte*, 22 dicembre 2018.

<https://www.lasepolturadellaletteratura.it/donna-haraway-chthulucene/>

Notizie Di Spettacolo. «Emilia Romagna Teatri Fondazione: Dimmi cosa vuoi vedere», 3 giugno 2021.

<https://notiziedispettacolo.it/earthbound-ovvero-le-storie-delle-camille>

Pavis, Patrice. *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*. S.l.: Cue Press, 2023.

Raccontando Earthbound, 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=RuT0Ghgewrg&t=351s>.

Roberta Ciciarelli. «“Il Personale è Politico“: storia e significato dello slogan femminista». BOSSY. *Beyond stereotypes*, 30 agosto 2019.

<https://www.bossy.it/il-personale-e-politico-storia-e-significato-dello-slogan-femminista.html>.

Sanchís Sinisterra, José. *La Scena Senza Limiti / José Sanchis Sinisterra*. Perugia: Edizioni Corsare, 2003.

Shevtsova, Maria. «Il teatro politico in Europa: Da Est a Ovest, 2007-2014». *Mimesis Journal*, fasc. 7, 1 (30 giugno 2018): 5–23.

<https://doi.org/10.4000/mimesis.1255>.

- Siti, Walter. *Contro l'impegno: riflessioni sul Bene in letteratura*. Milano: Rizzoli, 2021.
- Szondi, Peter, Cesare Cases, e Peter Szondi. *Teoria del dramma moderno: 1880 - 1950*. 2. ed., 5. rist. Piccola Biblioteca Einaudi Saggistica letteraria 65. Torino: Einaudi, 2009.
- Tomasello, Dario. «Comunità future, Comunità performative». *Mimesis Journal* 9, fasc. 1 (1 luglio 2020): 180–86.
<https://doi.org/10.4000/mimesis.1958>.
- Trione, Vincenzo. *Artivismo: arte, politica, impegno*. Vele 186. Torino: Giulio Einaudi editore, 2022.
- Tsing Anna Lowenhaupt. *Il fungo alla fine del mondo. La possibilità di vivere nelle rovine del capitalismo*. Keller, 2021.
- Valentini, Valentina. *Teatro contemporaneo: 1989-2019*. 1a edizione. Quality paperbacks 575. Roma: Carocci editore, 2020.

SITOGRAFIA

<https://www.martacuscuna.it/>
<https://www.giulianamusso.it/>
<http://www.paolavillani.com/>
<https://www.martacuscuna.it/>
<https://www.centralesies.it/>
<https://deweydell.com/about/>
<http://www.sotterraneo.net/>
<https://www.anagoor.com/>
<https://www.francescagrilli.com/>
<https://www.xing.it/>
<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/pathosformel-biografia-opere/>
<https://www.deltastudios.it/>
<http://www.ilregnodeifanes.it/>
<https://www.andreco.org/>
<https://www.artribune.com/>
<https://cantodellacaduta.blogspot.com/>
<https://www.patriciapiccinini.net/>
<https://culture.ec.europa.eu/it/>
<https://www.igus.it/info/company-about-igus>
<https://www.raiplaysound.it/>
<https://www.raisplay.it/programmi/lafabbricadelmondo>
<https://histsci.fas.harvard.edu/people/naomi-oreskes>
<https://davidkrutprojects.com/artworks/>
<https://campaniateatrofestival.it/>
www.youtube.com/
www.bigff.it
www.teatrocivico.it
festivalcollegamenti.it
www.piccoloteatro.org

www.lesgemeaux.com

www.teatrosaoluiz.pt

www.veneziatoday.it

www.crushsite.it

www.modenatoday.it

cesena.emiliaromagnateatro.com

www.cssudine.it

RINGRAZIAMENTI

Il tempo che mi sono concessa, la passione e le parole delle persone che ho scelto di seguire e ascoltare in questo viaggio di ricerca esistono tutto intorno, al di là di queste pagine. Probabilmente, in futuro, non ricorderò tutte le nozioni di questo elaborato, ma sicuramente al pensiero sentirò quel calore diffuso, quel sorriso silenziosamente accennato che si è tradotto in parole, inizialmente circondate dal dubbio dell'errore, dalla paura di fallire e trasformate poi in faticosa soddisfazione condivisa. Ringrazio la Professoressa Rossella Menna, che con la magia del drive, a distanza, legge le mie parole dando loro il giusto respiro e che scrivendone di nuove dona valore a quel sorriso accennato, che mi piace pensare abbiamo entrambe. Ringrazio Virginia Ferrarini e Lorenzo Belardinelli amici e autori di quel calore di conoscenza che mi fa realizzare quanto buona sia la vita oltre alla cucina. Ringrazio Enrico Garotta che si impegna a farmi comprendere le gioie della vita e con il suo esserci arricchisce la mia immaginazione e vi cerca un posto. Dona quell'attenzione paziente mista a determinazione nel voler capire, nella gioia dello stare che ho imparato essere nella terra, nel rileggere, nei codici della concentrazione che poi illuminano il percorso. Ringrazio Giulia Frosio che anche in questa occasione non manca di indossare i miei esperimenti abbracciandone tutte le caratteristiche, anche quelle fallimentari che ci sono state e ci sono, offrendo oltre che il suo corpo come modella per il progetto "GAIA. Natura e tecnologia" il suo supporto come amica e sorella di scelta. Ringrazio chi nel corpo docenti ha saputo, tra tante difficoltà, trasmettere passione, conoscenza e ha trovato il tempo anche per ascoltare. Ringrazio la mia compagna di corso Emma Dessard che ha condiviso con me, come una piccola sorpresa, i primi passi nel mio esperimento pratico, per le lunghe chiacchierate di vita e i confronti tecnici. Grazie alla mia famiglia che in questi cinque anni ha assistito al mio percorso con occhi curiosi. Ringrazio le mie

allieve di danza, grandi e piccine che con passione mi permettono di creare mondi anche con le loro storie e i loro corpi. Grazie alla mia relatrice pratica, la Professoressa Donatella Mondani, per lo spirito di avventura, il supporto entusiasta e la curiosità nei confronti di inusuali proposte. Ringrazio anche Alessandro Oliviero, sensibile artista di bevande e generoso ricercatore di mondi. Grazie al motore di tutto questo lavoro, un esempio di arte, professionalità e sensibilità: Marta Cuscunà e Marco Rogante. Sarebbe bello per me sbirciare ancora e essere parte in futuro del vostro lavoro, non è un segreto.