

Punti critici ed equilibri dinamici: studiare la Storia del Teatro di Figura¹

Cristina Grazioli
Università di Padova² (Italia)

Riassunto: Queste note propongono alcune riflessioni sui problemi e sulle modalità implicate dalla ricerca nell'ambito dei Teatri di Figura. Senza alcuna pretesa di esaustività, l'articolo intende offrire un parziale contributo al fine di una messa a fuoco delle peculiarità di tali studi, ma anche affermare la necessità di una maggiore contestualizzazione nel panorama della storiografia teatrale. Nell'ovvia impossibilità di affermare principi validi al di sopra delle specifiche situazioni nazionali, ho tentato di estrapolare dalla mia esperienza personale considerazioni utili al confronto con altri contesti, ribadendo l'esigenza di una messa in relazione dei soggetti che operano in tali settori, siano essi accademici, artistici o più generalmente implicati nella gestione del patrimonio culturale.

Parole-chiave: Teatro di Figura. Storiografia teatrale. Ricerca. Memoria.

¹ Le considerazioni che seguono non hanno alcuna pretesa di esaustività, intendono piuttosto proporre alcuni spunti per mettere a fuoco questioni di carattere generale. Affrontando un tema così ampio, per comprensibili motivi mi riferirò qui principalmente al contesto italiano, con alcuni riferimenti più generali alle realtà con le quali mi sono potuta confrontare direttamente.

² Nell'agosto del 2015 Miguel Vellinho, Professore di Unirio e membro del Comitato editoriale della rivista Moin Moin, invitò la Prof. Cristina Grazioli a scrivere il presente articolo. In quell'occasione la Professoressa stava tenendo il Seminario "Drammaturgia della luce" per il programma post-lauream in Arti Sceniche, nell'ambito dell'Accordo di cooperazione accademica Internazionale, firmato nel 2013 tra Università di Padova e Università Federal do Estado do Rio de Janeiro, i cui Protocolli aggiuntivi in Arti sceniche sono coordinati dalla Prof. Rabetti dalla fine del 2013. Informazioni dettagliate sulla missione della Prof. Grazioli in Brasile, inclusi presentazioni e bibliografia delle lezioni e conferenze, sono accessibili al sito <http://www2.unirio.br/unirio/cla/teatro/esteticateorioteatro/eventos> o scrivendo a riopadova@gmail.com. Ribadiamo l'importanza delle relazioni tra università, progettuali e di lunga durata, tra i gruppi di ricerca in ambito teatrale, brasiliani e italiani, ai fini di approfondimento di studio e svolgimento di ricerche. (Nota del curatore elaborata a partire da dati forniti dalla Prof. Beti Rabetti).

All art has been contemporary
(Maurizio Nannucci, 1999)

Storie del teatro o Storia dei teatri?

Partiamo da un presupposto apparentemente ovvio: occuparsi della storia del Teatro di Figura significa occuparsi di Storia del Teatro. Ciò implica in gran parte affrontare in modo rigoroso le medesime questioni storiografiche e metodologiche. Vi sono poi, come per ogni oggetto di ricerca, determinate peculiarità che riguardano lo specifico di questo particolare territorio. È necessario dunque distinguere tra le problematiche che investono tutto il teatro e quelle “d’elezione” che si pongono di fronte al teatro di figura. Lo studio e la ricerca (e il nostro discorso) si articoleranno dunque in un continuo passaggio tra riflessioni “costitutive” del fenomeno spettacolare (e quindi necessariamente *anche* delle figure) e quelle che sono peculiari, specifiche di tale ambito. Cercheremo qui di tenere a mente questo doppio percorso e di non confonderne presupposti e implicazioni.

Molteplici e complessi sono i problemi connessi alle questioni della ricerca, dello studio, della didattica dedicati al teatro di marionette (o meglio *ai teatri* di marionette). Ci limiteremo ad offrirne qualche aspetto emblematico, a titolo di esemplificazione di una serie di interrogativi. Le categorie implicate, delle quali dobbiamo tenere conto in queste note anche quando non esplicitamente analizzate - sono gli studiosi (anche nel ruolo di docenti che si rivolgono a studenti), gli artisti, i critici e gli spettatori.

Una questione da mettere in luce sin d’ora è evocata dalla stessa espressione “Teatro di Figure”; se essa ha storie diverse nei differenti contesti nazionali e culturali, un dato comune è il fatto che essa sia espressione relativamente recente, adottata in generale nel secondo Novecento (in Italia viene coniata nel 1979³). Indica quindi un oggetto di indagine che, inteso in senso stretto, non esiste nei secoli precedenti. In quanto obiettivo di studio contiene tuttavia al proprio interno motivi che possono essere considerati in relazione a fenomeni, generi ed episodi avvicendatisi attraverso le epoche, o in certi casi esserne una loro naturale “evoluzione”. Per prendere un esempio vistoso, l’opera di Mimmo Cuticchio (e la sua reinvenzione della tradizione) può essere inserita di diritto entro il panorama delle “Figure”, ma non è possibile studiarla prescindendo dalla storia dell’Opera dei pupi siciliani⁴.

È indubbio che la storiografia sul Teatro di Figura sia un punto spinoso. Se la Storia del Teatro è una disciplina accademicamente giovane (ha meno di un secolo nei paesi di lingua tedesca, poco più di mezzo secolo nella maggior parte degli altri

³ Nel contesto di una mostra curata da Fiorenza Bendini *Il Teatro di Figure fra tradizione e sperimentazione*, Firenze, 1979; cfr. A. Attisani, *Teatri possibili*, in «Quaderni di Teatro» (*Fingere figure*), 31, 1986, pp. 17-37 : 27, nota 12. Nel 1981 viene fondato il *Centro Teatro di Figura* di Ravenna.

⁴ Si vedano in particolare gli accurati studi di Valentina Venturini (tra gli altri, *Dal cunto all’opera dei pupi. Il teatro di Mimmo Cuticchio*, Roma, Dino Audino, 2003).

paesi europei), essa al momento della sua affermazione dimostra una certa apertura. Tra anni Cinquanta e Sessanta gli studi sono ancora rari⁵, ma quello che possiamo considerare il “monumento” (italiano, con valore indubbiamente internazionale) alle nuove discipline dello spettacolo, cioè l'*Enciclopedia dello Spettacolo* (1954-1962), non trascura l'universo di burattini, marionette, ombre, pupi. Non mancano le approssimazioni, ma nel contesto di quell'impresa monumentale e, fatte le debite proporzioni, in confronto ad oggi l'attenzione prestata è notevole⁶.

Ma dopo questa gloriosa avventura enciclopedica, l'interesse sembra non essere alimentato e la storiografia teatrale continua a marginalizzare i generi cosiddetti “minori”, “parateatrali”, “popolari”; tutti aggettivi che, se trovano qualche giustificazione in contesti specifici, sembrano essere stati coniatati per evitare di definire tali generi “teatro” a tutti gli effetti. Ciò non rende giustizia né a loro né agli altri generi spettacolari. Perché invece il teatro che si pone come un vaso comunicante con queste forme, disposto ad offrire e ad accoglierne strumenti e poetiche, può trarne solo vantaggio (così come ha fatto il Teatro di Figure). E, così come il teatro, anche la sua storiografia.

Il momento di maggior interesse in ambito italiano è quello della sperimentazione tra anni Settanta e Ottanta: alcune riviste di studi dedicano numeri specifici a Marionette e Figure, ampliando lo sguardo a comprendere generi e tecniche diverse; si diffonde la concezione di una Marionetta come paradigma per l'attore, anticipata nel primo Novecento. Ma anche dopo questa apertura, gli studi tornano a limitare l'accesso a questi fenomeni complessi. Rispetto all'enorme impulso degli studi teatrali degli ultimi decenni, sono relativamente pochi gli approfondimenti scientifici dedicati a questi territori⁷; molto più che per altri ambiti,

⁵ Ci limitiamo a segnalare un punto di riferimento in merito: Roberto Leydi-Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e burattini. Testi dal repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini con introduzione, informazioni, note*, Milano, Avanti, 1958.

⁶ Silvio D'Amico (dir.), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Sansoni-Le Maschere, 1954-1962; fondata da Silvio D'Amico, ma affidata ad un'équipe straordinaria di responsabili e collaboratori. La voce *Burattino* è affidata alla redazione, e trattata anche sotto *Cecoslovacchia, Francia, Germania, Austria Gran Bretagna, Italia, Russia; Marionetta* (di Alessandro Brissoni) anche sotto *Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Italia e URSS; Ombre* (redazione; per la Francia Daniel Bernet, per la Germania Hans Knudsen; inoltre sotto le voci *Cina e Indonesia; Karagöz* firmata da Ettore Rossi; *Fantocci* (cinema) dalla redazione; *Opera dei Pupi* (Alessandro Brissoni); inoltre molte voci sono dedicate agli artisti (per esempio *Podrecca o Signorelli*).

⁷ Recentemente in Italia alcune iniziative hanno cercato di portare l'attenzione sui nostri temi mettendo a confronto artisti, studiosi e operatori: si cfr. S. Brunetti, N. Pasqualicchio (a cura di), *Teatri di figura. La poesia di marionette e burattini fra tradizione e sperimentazione*, Bari, Edizioni di Pagina, 2014; L. Allegri, S. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Roma, Carocci, 2012.

regna ancora una non trascurabile confusione nell'avvicinarsi a testi divulgativi, manuali, saggi di estetica, autobiografie, opere di ricostruzione storica.

A livello internazionale, la storiografia recente si è interrogata sullo sguardo necessario a leggere, interpretare, decodificare la scena delle figure⁸. Un momento di riflessione importante in tal senso è stato il numero monografico della rivista «Puck. La Marionnette et les autres arts», del 2010, dedicato a *Le point critique*, e più in generale l'intero progetto della rivista. Non è un caso, visto che, dei contesti a me noti, la Francia è, almeno in Europa, il paese dove queste forme spettacolari hanno ricevuto maggior attenzione e riconoscimento. Un ruolo fondamentale ha avuto e continua ad avere l'Institut International de la Marionnette di Charleville-Mézières. Così come l'istituto accoglie una scuola di formazione e un centro di documentazione, oltre ad essere soggetto promotore di progetti di ricerca e di archiviazione, sin dalla sua fondazione nel 1988 «Puck» si pone come crocevia tra studiosi, critici, artisti, scrittori, filosofi. Altre riviste nel mondo svolgono un importante ruolo, tra le quali la presente «Moin Moin»⁹; dobbiamo riconoscere però che purtroppo esse spesso sono conosciute e diffuse solo tra adepti “marionettofili”: si ha l'impressione che non entrino in dialogo con un ambito più ampio (di lettori, di spettatori, di studiosi specialisti di teatro che non necessariamente si occupano di figure). Perciò in questo contesto mi pare valga la pena segnalare l'importanza di casi in cui riviste di teatro *tout court* accolgono approfondimenti sul Teatro di Figure¹⁰.

Con questo non si vuole certo affermare che non esistano o non siano esistiti studi sui teatri di marionette (pensiamo anche all'importante attività editoriale promossa dall'IIM, o dall'Unima¹¹); ho richiamato queste

⁸ In Italia la chiusura permane; negli ultimi anni vi è stato qualche timido tentativo (non privo di qualche ingenuità) di leggere la scena contemporanea sulla scorta di questi modelli. Tra gli esiti convincenti invece, segnalo *Beckett & Puppet. Studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, a cura di Fernando Marchiori, Pisa, Titivillus, 2007.

⁹ In occasione di un ciclo di lezioni su *Luce e Ombra* presso Unirio (2015) per le indicazioni bibliografiche mi sono potuta avvalere del numero monografico di «Moin Moin», 9, 2012, dedicato ai Teatri d'Ombra, contro la mancanza di uno strumento simile in ambito italiano.

¹⁰ In Italia per esempio gli anni Novanta vedono due importanti numeri monografici dei «Quaderni di Teatro»; nel 1994 «Sipario» “ospita” l'Unima dedicando due numeri alle marionette (n. 1, marzo-giugno 1994, un numero monografico “Unima”, n. 2, 1994); sempre negli anni Novanta vi prestano attenzione «Linea teatrale» e «Baubo»; «Hystrio» nel 1999 dedica un dossier in due numeri al Teatro di Figure (1999). Si tratta di episodi oggi rari. A livello internazionale ci limitiamo a segnalare «The Drama Review», *Puppets, Masks and Performing Objects* (éd. John Bell), 43, 1999 (ma la rivista nel corso della sua storia ha sempre prestato attenzione a questi generi, cfr. *The Puppet Issue* (16, 1972, per es., con interventi di Mario Ricci e Dario Fo).

considerazioni generali – probabilmente ovvie per gli specialisti – per affermare che a mio avviso oggi l’urgenza è di fare entrare questi studi e queste riflessioni critiche nel contesto più ampio del pensiero e della storiografia teatrale; proprio come accade sulla scena, dove attori e marionette non possono più essere agiti né pensati come separati. In un’epoca in cui imperano le parole “rete”, “interdisciplinarietà”, “dialogo” - più proclamate che attraversate - sarebbe proficuo far defluire sostanze “fertilizzanti” da un vaso all’altro delle indagini storico-critiche¹². Un’esigenza affine, che in un certo senso il presente ci insegna, è quello di studiare la Storia delle Marionette (anche quella del passato) non separata ma in stretta relazione alla Storia del teatro d’attori¹³.

Armarsi di lenti per interrogare le fonti

Per venire più specificatamente ai problemi metodologici della ricerca storica, è forse utile proporre uno schema, senza pretesa di validità in termini assoluti, che consiste in una tripartizione degli ambiti di studio: la storia dei secoli passati, fino al “faticoso” passaggio tra XIX e XX secolo; il periodo delle Avanguardie storiche (dagli anni ’90 dell’800 agli anni Trenta del Novecento); il secondo Novecento e la scena contemporanea. Ovvero, la tradizione (le tradizioni) da un lato, la scena contemporanea dall’altro e, tra le due, un momento fondamentale che possiamo considerare cerniera tra i due ambiti, rappresentato dal primo Novecento con le Avanguardie che fondano una “tradizione del nuovo”. Propongo questo schema perché mi sembra che le prospettive da utilizzare siano diverse a seconda dei tre casi.

Per affrontare i fenomeni dei secoli passati è necessaria la contestualizzazione ed un impiego degli strumenti critici e metodologici della teatrologia; è auspicabile far parlare la storia con la voce del presente, ma, come qualsiasi altra disciplina, la “scienza del teatro” (*Theaterwissenschaft*, come l’hanno battezzata i paesi di lingua tedesca un secolo fa) impone una serie di criteri ineludibili: fondamentalmente, oltre agli strumenti che si riveleranno necessari a seconda dell’oggetto di studio, una lettura

¹¹ Nell’editoria italiana la situazione rimane comunque lacunosa. Per una sintesi della storia e delle finalità dell’attività editoriale dell’Unima a livello mondiale cfr. la pagina relativa al sito <https://www.unima.org/fr/projets-et-realisation/autres-publications/#.V5cWnzcQP-Q>.

¹² Alfonso Cipolla insiste sulla necessità di «studiare la Marionetta all’interno del sistema teatrale italiano» in *I fili ritrovati. Prospettive del teatro di marionette nella moderna società dello spettacolo*, Torino, SEB, 2004, p. 36.

¹³ Un esempio confortante viene per esempio dallo studio sui pupi di Bernadette Majorana, che sin dal titolo evidenzia il motivo: Bernadette Majorana, *Pupi e attori. Ovvero l’Opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 2008.

delle fonti possibilmente di prima mano e la loro affidabilità, coerenza ermeneutica, competenze specifiche del contesto storico-culturale, molta cautela nell'utilizzo delle fonti iconografiche, tutte cose ovvie per uno studioso, ma non necessariamente per un critico, tanto meno – e giustamente – per un artista che può utilizzare la ricerca storica come fonte di ispirazione creativa.

Un problema importante che si pone è quello della disponibilità delle fonti d'archivio: a differenza di altri generi che hanno avuto dalla storia "ufficiale" maggior riconoscimento, quelli di cui ci occupiamo si sono mossi su percorsi meno battuti, alternativi quando non sotterranei¹⁴ rispetto al teatro d'attori. Solo a titolo d'esempio, pensiamo alla corrispondenza delle corti d'*Ancien régime*, vera miniera per gli storici del teatro: le rare tracce relative a spettacoli di marionette e affini¹⁵ costituiscono riferimenti vaghi; a differenza di quanto, fortunatamente, avviene almeno per i più famosi Comici dell'Arte, mancano i nomi degli artisti; il loro statuto è "spurio" (possono essere venditori o esercitare mestieri diversi); la ricerca insomma è oggettivamente più ardua. Ma è un passaggio necessario. Spesso gli studi in questo settore utilizzano fonti di seconda mano, e chi fa storia (che è sempre anche storia della storiografia) sa quanti errori vengono tramandati e perpetuati; le importanti ricerche degli storici di impronta positivista tra fine Ottocento e primo Novecento nella maggior parte dei casi non vengono sottoposte a verifiche filologiche; a mia conoscenza, non è in atto lo stesso lavoro che negli ultimi decenni si sta facendo per gli attori o per altri professionisti dello spettacolo¹⁶.

Quali strumenti storiografici ha a disposizione oggi lo studioso di questi

¹⁴ Pensiamo alle esperienze di ombre e marionette nei cabaret (tedeschi) d'inizio Novecento; cfr. C. Grazioli, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo Novecento*, Padova, Esedra, 1999, pp. 205-293.

¹⁵ Un esempio concreto (seppure riferito ad un'epoca che sappiamo parca di documenti su marionette e burattini): nell'archivio Herla (<http://www.capitalespettacolo.it/ita/archivio.asp>) progetto di ricerca delle fonti per lo spettacolo rinascimentale e barocco legato alla Corte dei Gonzaga, al quale ho attivamente collaborato) tra i 12.000 record ad oggi compilati, 2 nominano burattinai (1688 e 1689), uno marionettisti (1628): il documento che nomina i marionettisti cita compagnie di comici che possono essere individuate (tramite documenti contigui relativi allo stesso evento), ma dei marionettisti non rimane che la definizione generica; non si può dunque nemmeno lontanamente ipotizzare alcuna identità anagrafica.

¹⁶ Per l'epoca del Cinque e Seicento, riprendo l'esempio del progetto Herla, dove si procede sistematicamente alla verifica d'archivio dei documenti citati dalla bibliografia a disposizione (non poche le correzioni; a volte ritrovamenti di documenti dati per distrutti da incendi o simili...). Senza limiti cronologici è invece l'impareggiabile progetto A.M.At.I (Archivio Multimediale Attori Italiani); facciamo notare però che purtroppo marionettisti e burattinai non sono stati considerati all'interno della grande famiglia degli "attori" (attivi in teatro di prosa, opera, cinema, radio, televisione).

generi? Come per altri fenomeni della Storia del teatro, ma in modo più stringente, le discipline dell'antropologia, dell'etnografia, dell'etnomusicologia, la storia delle tradizioni popolari sono certamente ambiti privilegiati; ma nella varietà di fenomeni esistiti legati alla grande famiglia della Marionetta, a seconda del caso di studio si tratterà di individuare quali discipline interpellare. Nell'esiguità di tracce conservate, ci si può avvalere di copioni e canovacci (quando questi generi li prevedono), talvolta di *affiches*; probabilmente più di quanto avvenga per il teatro d'attori (forse con la sola eccezione della Commedia dell'Arte), è notevole la sproporzione tra quanto restituiscono le fonti documentali e quanto costruito dalle fonti letterarie, dove agiscono evidentemente la rielaborazione dello scrittore e l'influenza del "Mito" che si crea intorno a questi generi. Un'altra strada percorribile (ove cronologicamente possibile) è quello della memoria storica degli artisti; qui allora il prestito metodologico andrà all'antropologia, alla storia delle tradizioni popolari, alle indagini sulla memoria orale.

Ma è impossibile generalizzare: archivi e biblioteche, cartacei e digitali, sono luoghi della ricerca per tutti gli oggetti di studio; per i territori meno frequentati dalla storiografia come questo, solo la tenacia del ricercatore può ripagare. Ci sarebbe bisogno di ricognizioni puntuali e sistematiche, di équipes di lavoro focalizzate su singoli contesti e della loro messa in relazione¹⁷. Va ricordato che negli ultimi anni l'attenzione all'organizzazione del patrimonio documentale specifico ha conosciuto tappe importanti. È d'obbligo citare una realtà che è riferimento a livello internazionale, il Centro di documentazione dell'Institut International de la Marionnette e il recente Portail Pam, Portail des Arts de la Marionnette¹⁸; ma l'esigenza di mappature e catalogazioni è sempre più diffusa.

Più frequentemente che per il teatro "d'attori", i centri di documentazione spesso nascono nel contesto della prassi scenica (come le scuole di formazione). Questo produce una maggior permeabilità tra studi e creazione, dall'altro lato però a volte fa incorrere nel rischio di confondere i due piani. Così, più frequentemente che in altre situazioni, e forse proprio per colmare le lacune

¹⁷ L'enorme progetto dell'*Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*, (éd. Henryk Jurkowski, Thieri Foulc, Paris, Unima/L'Entretemps, 2009), alla quale ho collaborato, necessiterebbe di una estensione e conversione in uno strumento informatico elastico ed implementabile.

¹⁸ Notiamo che del progetto si è riferito nel corso dell'ultimo convegno della Sibmas, ovvero nel contesto di tutti i progetti di archiviazione e documentazione del patrimonio nelle Performing Arts. In Italia è recente la notizia della presentazione all'Unesco del Dossier *Memoria Vivente* da parte di Unima Italia; cfr. «Teatri della Diversità», n. 72, 2016, pp. 56-57.

della storiografia “accademica”, i professionisti si assumono ruoli molteplici: gran parte della bibliografia oggi a disposizione è firmata da curatori di collezioni, operatori, artisti¹⁹.

Le realtà di ricerca sul Teatro di Figura si fondano sul presupposto che la tradizione, come si è fatto a partire dagli anni Settanta, vada reinventata. Condivisa da molti la convinzione che allo stesso tempo si debbano “ritrovare” i fili recisi della marionetta (*I fili ritrovati* era il titolo di un convegno tenutosi a Gorizia nel 2003), cioè che si debba restituire alle figure la loro specificità di fronte al rischio dell’omologazione, in agguato nella volontà di “apertura”. Queste importanti riflessioni avvengono in larga misura nei contesti di creazione e produzione. Siamo invece ancora piuttosto lontani dal “ritrovare” i fili della ricerca all’interno della tradizione di studi, in questo caso non tanto “recisi”, quanto piuttosto molto radi. Le situazioni sono diverse nei diversi paesi e sarebbe impensabile poter offrire una sintesi valida a livello generale. Certamente ci sono nazioni dove la situazione del dibattito critico è più vivace, maggiormente riconosciuta e in dialogo con l’ambito accademico (dei contesti a me noti, quelli già citati di Francia e Brasile).

Un aspetto da non sottovalutare è quello del patrimonio museale, per ovvi motivi con una sua unicità rispetto alle fonti disponibili per il teatro d’attori. Anche in questo caso è in corso un gran lavoro di valorizzazione, a tutto vantaggio delle condizioni della ricerca²⁰. I collezionisti, i curatori di esposizioni e i contributi contenuti nei cataloghi di mostre costituiscono una parte rilevante dell’attuale “stato dell’arte”. Vogliamo ricordare un precedente importante in questo senso, il catalogo della mostra di Palazzo Reale a Milano del 1980. Nella *Nota al catalogo* leggiamo che esso vuole costituire «un contributo per una conoscenza meno empirica e meno “mitica” del ricchissimo patrimonio italiano di burattini, marionette, scene, copioni, attrezzeria, vestiario, ancora in gran parte sconosciuto»; nell’avvertire circa la difficoltà di stabilire datazioni certe e la scarsità di documentazione, si scrive che «fra i burattinai e i marionettisti (e anche, purtroppo, presso alcuni collezionisti) corre assai più il piacere di attribuzioni “mitiche” che la responsabilità di una collocazione verificabile.

¹⁹ La bibliografia più citata è ancora oggi quella firmata dagli artisti: Obrazov, Signorelli, Chesnais...

²⁰ Oltre alle numerose istituzioni del settore specifico (tra le altre, ricordiamo il Museo Antonio Pasqualino a Palermo e l’Istituto per i beni marionettistici e teatro popolare di Torino, anche promotori di studi e pubblicazioni), è utile a volte spingersi in collezioni non specifiche; solo nel territorio in cui opero, per esempio, il Museo della Maschera Amleto e Donato Sartori di Abano Terme (Padova), il Museo della Lanterna Magica (Padova), il Museo Correr o Casa Goldoni (Venezia).

Ciò avviene sia per la fragilità degli studi specifici, che per l'ancor romantico alone letterario che circonda questo teatro, quando non si verifica per assenza di responsabilità critica. A noi stessi è capitato di rivedere certi pezzi a distanza di anni, trovandoli, dal loro proprietario, diversamente datati e attribuiti. Sono situazioni che si verificano sempre nel mondo del collezionismo, ma che in questo specifico campo si determinano con più ingenua e incolpevole leggerezza»²¹.

Il patrimonio museale pone altri interrogativi per la ricerca; giustamente, ci si è spesso posti a difesa della “vita” delle figure, l’oggetto marionetta in un museo è qualche cosa di ben diverso e riduttivo rispetto all’arte della marionetta. Ma dal punto di vista dello studio questa testimonianza riveste un’importanza capitale: le figure costituiscono “documenti” al pari delle fonti scritte²².

Questa specificità consente di individuare un altro problema. Allo storico del teatro è sempre necessario adottare uno sguardo ‘strabico’, con un occhio fisso in direzione dell’oggetto di studio e del suo contesto epocale, e l’altro che guarda al presente, inteso come dimensione dove convergono le stratificazioni degli sguardi, delle letture, delle interpretazioni, degli eventi che si sono depositati su quell’oggetto di studio. A tale “strabismo” si aggiunge qui un dato: se il teatro di marionette presuppone una condizione di ambivalenza e molteplicità (l’identità dell’attore e quella dell’oggetto/figura), chi lo studia è costretto a considerare sempre le due dimensioni, due attori, il manipolatore e la figura. E a differenza che per il teatro d’attori, quella parte singolare dell’attore che è la marionetta, seppure in una sorta di “passaggio di stato”, *rimane* (di qui evidentemente l’importanza di Musei e collezioni)²³.

Un’altra caratteristica da ricordare è la connotazione di spettacolo “viaggiante”: marionette, burattini e ombre viaggiano molto, forse più degli attori. Vengono donati, si trasmettono di generazione in generazione, possono avvizzire inutilizzati e poi rinascere. Spesso vivono “vite” diverse (come nel caso frequente della cessione di teatrini – si pensi per esempio al Théâtre de Séraphin).

Un problema strettamente connesso a quello della ricerca storica è quello

²¹ [Doretta Cecchi], *Nota al catalogo*, in *Burattini Marionette Pupi*, progetto a cura di Roberto Leydi, Tinin Mantegazza, Eugenio Monti, Milano, Silvana Editoriale, 1980, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 25 giugno-2 novembre 1980), p. 20.

²² Un esempio riuscito in tal senso, soprattutto per la parte storica, ha offerto la mostra sui Teatri d’Ombre tenutasi recentemente a Stuttgart, *Die Welt des Schattentheaters von Asien bis Europa*, hrsg. von Jasmin li Sabai Günther und Inés de Castro, Stuttgart, Hirmer, 2015, catalogo della mostra (Stuttgart, Lindenmuseum, 3 ottobre 2015-10 aprile 2016)

²³ Si veda in merito «Puck. La Marionnette et les autres arts», *Collections et collectionneurs*, n. 19, 2012; cfr. anche *La Marionnette: objet d’histoire, œuvre d’art, objet de civilisation*, sous la direction de Thierry Dufrêne et Joël Huthwohl, Paris, L’Entretemps, 2014.

della didattica all'interno dei corsi universitari. A differenza che in altri paesi, non esistono in Italia cattedre o insegnamenti specificatamente dedicati a questi generi. Ci si muove "lateralmente" quando non sotterraneamente, si inseriscono le Figure entro corsi ed insegnamenti con altre denominazioni²⁴. Ciò impedisce una riconoscibilità (sia alla materia che ai ricercatori). Possiamo però vedere anche i pregi di questo ingresso delle Figure entro trattazioni più ampie: se responsabilmente affrontata, tale condizione può contribuire a rispondere all'esigenza di cui si diceva sopra, cioè di presentarle a buon diritto come parte integrante della Storia del teatro.

Chi si muove in tale direzione nota sistematicamente la sorpresa degli studenti, che, quando hanno una minima idea di questi generi, essa corrisponde ad una vaga memoria d'infanzia o a qualche cosa di astratto. La visione di spettacoli di Teatro di figura avviene insieme a informazioni storiche che facciano capire come nel corso della storia si sia giunti agli esiti contemporanei: si sottolineano i mutamenti nella concezione della drammaturgia e soprattutto del personaggio. Si può partire dall'analisi di testi che non costruiscono più il personaggio in modo tradizionale, leggere Beckett o Pirandello come snodi chiave di questi spostamenti; vedere *Einstein on the beach* per capire che cosa significa la relazione tra i segni visivi e sonori della scrittura scenica, proporre il Teatro d'Ombre contemporaneo come dimostrazione della molteplicità dei rapporti tra attore e personaggio, della valenza drammaturgica dei dispositivi scenici, e così via. La ricerca sul Teatro di Figure, in quanto fenomeno complesso e che rimette sempre in gioco le relazioni tra i coefficienti scenici, può essere anche un'ottima "palestra" per allenare lo sguardo critico²⁵.

Volendo procedere costruttivamente, possiamo anche considerare che l'esigua tradizione storiografica in fondo ne fa un ambito d'indagine meno irretito da stereotipi e da categorie fossilizzate: un'occasione per cimentarsi con nuovi paradigmi estetici e critici.

Uno sguardo mobile: il primo Novecento

Un momento da isolare nel nostro discorso è quello che abbiamo

²⁴ Fino a qualche anno fa un insegnamento in *Teatro di Animazione* era tenuto da Alfonso Cipolla presso l'Università di Torino. Valentina Venturini all'Università Roma3 inserisce questi motivi in *Tradizioni, mestieri, teatro vivo*, la sottoscritta entro il corso di *Storia del teatro e dello spettacolo*.

²⁵ Su questo motivo cfr. la mia introduzione al bel volume di Fabrizio Montecchi, *Más allá de la pantalla* (in corso di pubblicazione, Buenos Aires, Unsam) (prima ed. *Jenseits der Leinwand / Beyond the Screen*, Schwäbisch Gmünd, Einhorn Verlag, 2015).

definito “cerniera” tra tradizioni e contemporaneità. È il grande laboratorio rappresentato dalle arti tra XIX e XX secolo a porre le premesse, non solo artistiche ma anche storico-critiche, estetiche, ermeneutiche, per i nostri studi attuali. Le formulazioni teoriche dei grandi riformatori della “concezione” della Marionetta (Maeterlinck e Craig per fare i nomi immancabili, ma tanti altri se ne potrebbero aggiungere) rappresentano il varco attraverso cui si affacciano tutte le proposte delle Avanguardie. Il discorso è notoriamente ampio e complesso per essere sintetizzato; basti solo pensare al problema che pone la frattura creatasi tra marionettisti e burattinai di tradizione e i progetti (o le utopie) – spesso d’élite – degli artisti delle Avanguardie storiche. Entro tale complessità, ci preme mettere qui in evidenza un aspetto, cioè lo spostamento di sguardo nel leggere queste “figure”. In merito voglio citare un artista che mi occupa da molto tempo, Rainer Maria Rilke, la cui attività teatrale è rimasta ancora troppo poco nota²⁶.

Credo che Rilke sia un ottimo esempio per introdurre gli elementi che mi stanno a cuore rispetto alle possibili (non certo esclusive) metodologie da adottare. Non a caso nei miei corsi universitari tratto spesso la sua poetica per accompagnare gli studenti entro il mondo delle figure nella scena contemporanea. Letto con gli occhi di oggi, Rilke, a mio avviso, intende la Marionetta già in tutte le potenzialità che le riconosciamo nel contemporaneo; nello stesso tempo è esemplare testimone della ricchezza e dei mutamenti della sua epoca. Sintetizzando gli elementi che si delineano dalla sua riflessione, un tratto fondamentale è lo sguardo “mobile”, osmotico di Rilke in quanto artista, critico e teorico, che scorre senza fratture dal territorio delle arti figurative a quello teatrale, dalla poesia alla scena, dall’attore alla marionetta.

Seguire questo sguardo illumina la capacità di cogliere entro espressioni e linguaggi diversi dell’arte delle indicazioni preziose che rinviano al mondo

²⁶ Per tutte le indicazioni che seguono rinvio a: C. Grazioli, *Les acteurs sans visage dans la critique d'art de Rainer Maria Rilke* in «Puck. La marionnette et les autres arts», *Le point critique*, n. 17, 2010, pp. 15-24; Id., *Mensch, (Tod) und Kunstfigur: figures de la Mort et de l'altérité dans les réflexions de Rainer Maria Rilke et Oskar Schlemmer* in C. Guidicelli (éd), *Surmarionnettes et mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Actes du Colloque, Charleville-Mézières 15-17 mars 2012, Paris, Ed. L'Entretemps, 2013, pp. 153-172; Id., *"Un lento divenire paesaggio del mondo". Il corpo-paesaggio e la scena negli scritti di Rainer Maria Rilke*, in *La scena inospitale. Genere, natura polis*, a cura di S. Chemotti, Atti del convegno 21-25 ottobre 2013, Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 71-100. Id., *Paysage avec Marionnettes: Rainer Maria Rilke et la scène in La scène philosophique du théâtre de marionnettes*, éd. par H. Beauchamp et al., Paris, L'Entretemps, 2016 [in corso di stampa]. Una mia monografia su Rilke e il teatro è in preparazione.

della Marionetta. Inevitabile partire dalle sue osservazioni su Maeterlinck e dalla sua sottolineatura del fatto che il drammaturgo belga definisca i suoi testi “drammi per Marionette” pur prevedendo interpreti in carne ed ossa (aprendo così la strada a tutte le nuove modalità di concepire azione drammatica e personaggi); si pensi poi alla messa in evidenza della tipologia delle presenze sceniche: oggetti, rumori, bagliori, ombre, ogni forma esistente nel tempo e nello spazio della scena è dotata di statuto di personaggio. Ciò corrisponde esattamente alla concezione di Rilke stesso. Ma il poeta tedesco si spinge più avanti: pensiamo ai passi dei suoi scritti sull’arte dove è sempre all’opera la sua esperienza della scena (l’atmosfera lega le figure dei quadri così come lo spazio della scena quelle drammatiche, gli alberi sono visti come personaggi), all’attenzione prestata al motivo della “messa in relazione”; e in particolare pensiamo ad un passo illuminante del magnifico scritto su Rodin, dove nel contesto dell’accostamento tra l’arte della Duse e l’arte dello scultore, Rilke parla della possibilità di un frammento di esprimere il tutto, l’intero: l’artista è capace di creare un mondo dal più piccolo frammento di una cosa e nella sua opera «ci sono mani, piccole mani autonome che, senza appartenere a un corpo, hanno vita»²⁷. Infine, consideriamo la pertinenza con il motivo dell’“anima delle cose”. L’espressione “teatro di animazione”, nella bella declinazione brasiliana “Teatro de formas Animadas”, dovrebbe essere intesa sulla linea di queste poetiche: per Rilke le “Cose” hanno un’anima, ma sono solo lo sguardo e il movimento affettivo di chi si rapporta ad esse a renderle vive. Sono numerosissimi i passi del poeta tedesco nei quali si ritrova questo concetto; il movimento del marionettista non è mera meccanica, ma relazione affettiva. Si pensi al saggio *Puppen*, del 1914, dove continuamente Rilke ritorna sulle relazioni che il bambino instaura con bambole, burattini, oggetti. Mi interessa ribadire che per Rilke questi temi non sono *solo* immagini metaforiche ed evocatrici, ma trovano le loro radici in un’esperienza diretta della scena e del teatro, trasfigurata poi in poesia.

In anni ormai lontani ho condotto un’analisi della figura della Marionetta nel teatro tedesco del primo Novecento partendo dal punto di vista della valenza simbolica, emblematica della Figura come portatrice di una concezione del teatro; mi resi presto conto che era necessario analizzarla cercando di inserirla nella cultura viva della storia di questi generi. Le figure assimilabili alla famiglia

²⁷ R. M. Rilke, *Rodin*, trad. di C. Groff, postfazione di E. Potthof, Milano, SE, 1985, p. 33-34; ed. orig. *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke, besorgt durch E. Zinn, Frankfurt am Main, Insel, 1955-1966, 12 voll., IX, pp. 135-201: p. 164.

della Marionette che compaiono in Trakl, Rilke, Kokoschka non si possono far parlare solo in senso letterario o in quanto metafore. Certo non dobbiamo forzarle ad entrare nella nostra prospettiva, ma procedere per ipotesi di lavoro e verificare se questi artisti possedevano una esperienza del teatro materiale in questi territori. All'epoca mi sorprese constatare che in gran parte dei casi si sottovaluta la diffusione di una "cultura delle marionette" basata sulla prassi. Sappiamo invece che una quantità di artisti di riferimento per il rinnovamento della scena *tout court* conoscevano i teatrini di marionette, burattini, ombre²⁸. Vogliamo dire che riportare sempre tutto a "paradigma", a metafore, a (mitici) modelli, può rivelarsi riduttivo.

Ma lo sguardo aperto e incrociato che ci insegnano critici-poeti come Rilke, può essere applicato alla ricerca dei secoli passati? Io credo che, a meno di folgorazioni critiche eccezionali per casi molto singolari, si debba usare molta cautela, e in particolare che questo sguardo sia applicabile con esiti convincenti proprio a partire dallo snodo epocale citato, avallato dalle testimonianze degli stessi protagonisti di quell'importante momento.

Passerelles: pensare e studiare le Figure della scena contemporanea

Passerelles era il titolo di un'editoriale di Brunella Eruli nel secondo numero di «Puck», del 1989, *La marionnette et les arts plastiques*. Procedere per attraversamenti di confini mi sembra elemento essenziale della ricerca sulle Figure in ambito contemporaneo. Farlo tramite esili ponticelli, forti della loro precarietà e relatività, e non costruire massicci ponti con la pretesa di relazioni indiscutibili.

Gli oggetti di studio presi dalla scena contemporanea appaiono compositi; i parametri di riferimento più spesso utilizzati per l'analisi delle arti contemporanee sono molteplici e i saperi del presente ci pongono di fronte ad un altro paesaggio; sono a disposizione strumenti utili provenienti da altre discipline, categorie estetiche differenti oramai affermatesi (liquidità, impermanenza, mescolazione...) particolarmente consone alle Figure. Filosofia ed estetica, neuroscienze, antropologia sono sempre più chiamate in causa dalla riflessione critica teatrale²⁹. Ne sia prova l'interessante progetto di ricerca intorno alle "filosofie della Marionetta" condotto da un gruppo di giovani ricercatrici

²⁸ Pensiamo solo a nomi (troppo poco studiati) del teatro italiano del primo Novecento come Gino Gori o Massimo Bontempelli.

²⁹ Pensiamo solo alle suggestioni che ci possono venire da riflessioni di pensatori come Hans Belting (sul rapporto tra presenza e assenza nell'immagine e sull'immagine come luogo privilegiato del corpo – e dell'umano - in *Antropologia delle immagini*), da Didi Hubermann, da Deleuze e dalla sua accezione di "Figurale".

in filosofia in collaborazione con l'IIM³⁰.

Se questi “prestiti” sono oggi naturali, non solo per tutto il teatro, ma per tutte le arti, essi sembrano aderire in modo singolare al caso delle Figure, in virtù della loro natura “eterogenea”. La prova più ovvia di tale eterogeneità è la loro stessa peculiarità attorica.

Se è difficile azzardare ipotesi per cercare di spiegare le chiusure, gli sbarramenti che la Storia del Teatro ha posto fino ad un certo momento agli attori di legno, al di là dei generici pregiudizi sui generi minori, sembra chiaro che una delle “colpe” d'origine sia stata quella di non considerare la figura come parte integrante dell'attore (ossia: non considerare il marionettista-burattinaio-ombrista come Attore a tutto tondo). Inevitabile per me tornare a ricordare l'amica e collega Brunella Eruli, che proprio da questo punto partiva nei suoi primi interventi (intorno al 1980), portando l'attenzione sulle relazioni tra attore e figura e proponendo, ciò che all'epoca poteva sembrare provocatorio, l'attore con la sua umanità come perno centrale di ogni riflessione sulla Marionetta³¹.

Questo orizzonte si delinea dal momento in cui la scena dei registi e degli attori interPELLA la marionetta e le sue risorse. E forse non è un caso che il primo numero di questa importante rivista nel 2005 sia dedicato all'Attore³².

Ma ci si può chiedere: oggi chi “fa” la Storia del Teatro? Benché ovvio, è importante ricordare che nel caso del teatro contemporaneo lo studioso ha un oggetto di studio vivente. Dal punto di vista dell'analisi si avvicina così al critico. Ci si sofferma troppo poco sui rapporti che si possono instaurare tra studiosi e critici, che hanno posizioni e finalità diverse: i due territori possono imparare a instaurare proficue relazioni, a patto di essere ben consapevoli delle differenze³³. Ma nel panorama contemporaneo possiamo dire che anche gli stessi artisti contribuiscono

³⁰ Responsabili: Flore Garcin-Marrou, Hélène Beauchamp, Noémie Lorentz, Anaëlle Impe; cfr. <http://labo-laps.com/compte-rendu-de-la-residence-philosophie-et-marionnettes/>

³¹ Già allora Brunella riconosceva l'interesse di leggere secondo quest'ottica non solo gli attori di Kantor ma, per esempio, i danzatori di Pina Bausch o i personaggi di Tardieu. Per comodità di sintesi, rinvio al mio omaggio in «*Une histoire d'amour*»: la rivista “Puck” e le intersezioni tra le arti. Un omaggio a Brunella Eruli, in S. Brunetti, N. Pasqualicchio (a cura di), *Teatri di figura. La poesia di marionette e burattini fra tradizione e sperimentazione*, cit., pp. 119-135. Il Centro di documentazione dell'IIM ha acquisito la donazione del Fondo Eruli; si è scelto di conservare un *corpus* di volumi costituiti da materiali apparentemente eterogenei: i fili che li legano rivelano le fertili connessioni che alimentavano il pensiero della studiosa.

³² *O Ator no teatro de formas animadas*, «Moin Moin», 1, 2005.

³³ Diversamente che in altri paesi, in Italia è ancora raro che artisti siano anche docenti universitari.

a segnare la loro storia (oltre all'attività di scrittura, sempre più compagnie avviano processi di archiviazione e catalogazione del proprio lavoro, con grande beneficio degli studiosi, e non solo).

Sono ancora carenti progetti che avvicinino storici del teatro e artisti. Se vi è in generale una certa resistenza da parte degli studiosi, in parte essa si può comprendere per il fatto che collocare un'opera contemporanea, ancora pulsante di vita – anche di imperfezioni, entro una direttrice della Storia del teatro (o della Storia *tout court*) implica comprensibili incertezze dovute alla consapevolezza che sia necessaria una certa distanza temporale ai fini di una più obbiettiva storicizzazione. Non di meno il percorso va intrapreso e può rivelarsi fruttuoso per entrambe le parti³⁴.

Abbiamo cercato solo di richiamare questi “punti critici”³⁵ non tanto per l'ennesima accusa all'una o all'altra parte in causa, quanto per richiamare l'attenzione sulla necessità di trovare dei punti di equilibrio; nella consapevolezza delle differenze ma anche dei punti di tangenza, un equilibrio dinamico tra la difesa della specificità (senza che divenga trincea) e il dialogo tra i linguaggi – che significa anche dialogo tra diversi sguardi: di studiosi, di critici, di spettatori, degli stessi artisti.

³⁴ Nello specifico di questi territori “figurali”, voglio ricordare qui come esempio il mio dialogo in anni recenti con Fabrizio Montecchi (Teatro Gioco Vita), che ci ha portato a collaborare mettendo proficuamente a confronto i reciproci ambiti professionali, quello accademico/didattico e quello della creazione artistica. Segnalo inoltre il progetto *in fieri* Nuovo Teatro Made in Italy (www.nuovoteatromadeinitaly.com), nel corso del quale fondamentale è stato il rapporto con artisti e compagnie, dedicato al teatro italiano di sperimentazione; se ad ora il Teatro di Figura è poco rappresentato, altri artisti verranno inseriti nel prosieguo del progetto.

³⁵ Per motivi di spazio non abbiamo modo di affrontare qui il fattore rappresentato dagli spettatori: accenniamo solo al problema costituito dalla “separazione” del pubblico a seconda dei generi, e a quello, fondamentale per gli studi teatrali degli ultimi anni, del ruolo dello spettatore nella ricostruzione di fenomeni del passato.