Cristina Grazioli

Figure di donne

Ricerca e creazione nelle arti della marionetta

What if, for a change, we reenvisioned ourselves as objects?
Why not be a thing? An object without any subject?
A thing among others? "A thing which feels"

Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen*
citato da Ana Alvarado

La marionetta come *differenza*

Un presupposto apparentemente ovvio nell'avvicinarsi alla storia del Teatro di Figura è il fatto che ciò significa occuparsi di Storia del Teatro. Cioè affrontare le medesime questioni storiografiche e metodologiche. Determinate peculiarità riguardano poi lo specifico di questo particolare territorio[1].

Si tratta quindi di avere sempre presenti i possibili rapporti tra teatro *tout court* e la varietà di forme assimilabili ai generi cosiddetti "minori" o "parateatrali", cioè forme che sin dalle loro usuali (discutibili) definizioni si pongono in posizione di alterità rispetto al teatro dominante.

Partiamo allora dalla *differenza*. Un lemma che accomuna una certa idea del teatro e un importante versante del pensiero femminile o femminista.

"Teatro come differenza" è l'espressione che Antonio Attisani diffonde nel 1978:

> *luogo della differenza*, luogo in cui una società sogna e festeggia i suoi santi, le sue capacità e i suoi risultati; e luogo dove è possibile la religione di cui abbiamo ancora bisogno, cioè il rapporto con gli interrogativi, i fallimenti e la residua follia [...]; un sistema di critica e solidarietà, fusione di scienza e umanità[2].

Espressione ricorrente in variazioni ma sempre incandescente: «il nucleo più intimo della tradizione teatrale, ossia la produzione di differenza rispetto alle idee e ai protocolli espressivi che ci sono familiari, [...] il senso di una ricerca che distin-

[1] Cfr. in merito C. Grazioli, *Punti critici ed equilibri dinamici: studiare la Storia del Teatro di Figura/Pontos críticos e equilíbrios dinâmicos: estudar a História do Teatro de Figuras*, in «Moin Moin», II, 2016, n. 16 (*Pesquisa no Teatro de Formas Animadas*), pp. 16-53: 19-20, https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/issue/view/10596525950347021620 16 (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

[2] A. Attisani, *Teatro come differenza*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 35.

gue il teatro dagli altri linguaggi»; dove «l'essenziale non è che il margine dell'inessenziale. Ma il margine è una esperienza della differenza, una figura del doppio»[3]. Fino a un recente dialogo tra Attisani e Lea Melandri che significativamente scrive di avervi trovato all'epoca, «applicata al teatro, la stessa sfida che noi [femministe] rivolgevamo al rapporto tra vita e cultura, sessualità e politica, individuo e società»[4].

È possibile elevare a potenza le considerazioni di Attisani, nel momento in cui allo statuto teatrale si associ anche la questione di genere, potendo giocare sull'ambivalenza del termine, nella doppia accezione di genere sessuale (femminile) e genere teatrale (i teatri di figure).

Le implicazioni gravitano nella sfera della differente identità, dell'alterità, della molteplicità, ma anche dell'incertezza e della fluidità: tutti motivi propri all'universo delle figure, e più che mai nelle declinazioni degli ultimi decenni.

Sempre più compositi sono i parametri di riferimento chiamati in causa dalla riflessione critica, con il ricorso a categorie estetiche affermatesi dentro e fuori le scene come liquidità, impermanenza, mescidazione, particolarmente consone all'universo delle figure.

Si tratta di fare entrare studi e riflessioni critiche sulla Marionetta nel contesto più ampio del pensiero e della storiografia teatrale, come accade in scena, dove performer e marionette da tempo non possono più essere agiti né pensati come separati[5].

2. Storiografia teatrale e figure

Quando la storiografia teatrale nomina i territori delle figure sembra appiattirli su di un generico ambito di "generi minori", leggendoli senza distinzioni, come "arte popolare", generi a destinazione dell'infanzia, connotati da assenza di complessità registica o drammaturgica, forme "spontanee", e così via. Luoghi comuni che hanno una loro ragione d'essere, tuttavia ampiamente contraddetti dagli studi specialistici e da progetti recenti che restituiscono loro la giusta dimensione storico-critica[6]; un dato evidente è la necessità di riconoscerne varietà, pluralità e singole identità.

Sono i primi decenni del Novecento, immancabile punto d'osservazione di tutta la letteratura sul tema, a smentire ogni generico sguardo, rivelando la ricchezza e la diversità delle innumerevoli forme rubricabili entro questo universo. Il contesto è articolato, ma consideriamo almeno il ripensamento dei paradigmi dell'attore, spostato dalla centralità e dall'egocentrismo, o le alleanze con le arti visive; fattori che

[3] F. Cambria, *Appunti sull'Onzième del Théâtre du Radeau*, in «Mimesis Journal», I, 2012, n. 1, p. 84.

[4] A. Attisani e L. Melandri, *Femminile e maschile in scena*, 8 marzo 2023, https://www.doppiozero.com/femminile-e-maschile-in-scena (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

[5] Cfr. C. Grazioli, *Punti critici*, cit.

[6] A titolo d'esempio cfr. il progetto *Puppetplays*, https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/en (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

in modo diverso si pongono in relazione alla diffusa passione per le figure. La stessa epoca segna istanze e urgenze del mondo femminile. Numerose artiste vedono nel mondo delle marionette la possibilità di una relativa autonomia, di essere registe (fino alla metà del Novecento professione quasi esclusivamente maschile).

Un indizio in merito può essere il fatto che questi territori siano meno ambìti, meno visibili, più *differenti* e meno rassicuranti, come testimoniano diverse marionettiste.

Va rilevato come le donne siano spesso attive in ruoli non visibili: produzione, promozione, formazione, organizzazione, pedagogia, festival. Come scrive Didier Plassard, nel corso del XX secolo hanno acquisito sempre più importanza dimensione pedagogica e finalità educativa delle marionette e contemporaneamente l'accesso delle donne a funzioni di responsabilità artistiche, direzione amministrativa o politica culturale, nel quadro di un'istituzionalizzazione più o meno accentuata di quest'arte. Le donne vi hanno avuto accesso, ma, almeno fino a un certo momento, questo è coinciso con un «ruolo femminile ben conosciuto, quello dell'educatrice»[7].

Ma dal punto di vista storico-critico, chi si occupa o si è occupato di questi territori? Come e quando? Oggi è mutato il panorama?

Così come negli studi di Storia del Teatro "mancano" le Marionette, fino a tempi recenti erano rare sia le donne studiose che le artiste considerate: il canone della bibliografia di riferimento, dalla fine dell'Ottocento fino agli anni Novanta del Novecento, riporta nomi quasi esclusivamente maschili[8]. L'*Enciclopedia dello Spettacolo* (1954-1962) dedica ai generi delle figure una ventina di voci (oltre a sottoparagrafi all'interno delle voci "nazionali"): tutte di autori maschi[9].

A differenza della prima metà del secolo, nel secondo Novecento, e in modo degno di nota dagli anni Ottanta, le studiose cominciano a essere numerose (sempre meno citate dei loro colleghi). Forse la disattenzione degli storici del teatro ha lasciato maggior spazio di azione? Maria Signorelli pubblica numerosi articoli sin dagli anni Quaranta; e tuttavia non nel contesto teatrologico, ma in quello della pedagogia e della letteratura per l'infanzia[10].

[7] D. Plassard, *Marionnettistes (XIX-XXI siècle)*, https://www.dictionnaire-creatrices.com/ (ultima consultazione: 1° agosto 2023). Se non diversamente specificato, le traduzioni sono di chi scrive.

[8] Charles Magnin, Henryk Jurkowski, Bill Baird, Gaston Baty, ecc.

[9] S. D'Amico (dir.), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Sansoni-Le Maschere, 1954-1962; la voce *Burattino* è della redazione, presente 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); molte voci sono dedicate ad artisti (come *Podrecca* o *Signorelli*).

[10] Cfr. M.L. Volpicelli (a cura di), *Bibliografia*, in G. Sammartano e A. Oteri (a cura di), *Maria Signorelli tra scena e libri. Una vita per il teatro*, Torino, Kaplan, 2010, pp. 161-171.

Nel nostro paese il conio dell'espressione "Teatro di Figura" è attribuito a Fiorenza Bendini, nel contesto della mostra *Il Teatro di Figure fra tradizione e sperimentazione* (1979)[11]. È un momento importante: si allarga la concezione dei generi, si reinventano tradizioni, si avviano importanti progetti di ricerca. È Maria Signorelli a fondare Unima Italia nel 1980; nel 1981 viene fondato il *Centro Teatro di Figura* di Ravenna.

Pensiamo che l'esigua tradizione storiografica concernente le Figure ne abbia fatto un terreno d'indagine meno irretito da stereotipi e da categorie fossilizzate: un'occasione per cimentarsi con nuovi paradigmi estetici e critici, adottando per esempio le "*Passerelles*" indicate da Brunella Eruli in «Puck. La Marionnette et les autres arts»: procedere per attraversamenti di confini è un elemento essenziale della ricerca sulle Figure, tramite esili ponticelli, forti della loro precarietà e relatività, e non massicci ponti eretti con la pretesa di relazioni indiscutibili[12]. Proprio la rivista fondata nel 1988 da Eruli e Margareta Niculescu costituì una tappa fondamentale dell'approccio al mondo delle marionette. Si tratta di due *figure* di donne che hanno spostato l'orizzonte di questi generi: nella pedagogia, nella diffusione, nel pensiero e nell'approccio. Diversissime tra loro: Niculescu al centro dell'agone delle istituzioni e del riconoscimento istituzionale, Eruli "patafisicamente" *outsider* ovunque, pur essendo un'accademica.

Il panorama contemporaneo è radicalmente mutato: molte le studiose e capofila di progetti, spesso condotti collettivamente. Sceglieremo solo qualche caso tra i molti, allargando lo sguardo al contesto internazionale. È evidente che le studiose in tempi recenti si sono affermate anche introducendo tematiche e prospettive attuali[13], di pari passo a un ulteriore aprirsi delle arti della marionetta.

Dal grembo dell'Institut International de la Marionnette, cofondato nel 1981 assieme a Jacques Felix dalla stessa Niculescu, nasce nel 2009 il Portail des Arts de la Marionnette (PAM), progetto collettivo capitanato da Raphaèle Fleury[14].

Nell'ambito delle ricerche per una ambiziosa mostra che celebrava i 90 anni di UNIMA[15], una delle coordinate condivise dal gruppo di lavoro è stata l'attenzione alle presenze femminili, sullo sfondo di un approccio globale. Tale volontà faceva inesorabilmente constatare l'assenza di donne tra i fondatori nel 1929. Anche nel caso di UNIMA la situazione cambia a metà Novecento, all'epoca della "rifonda-

[11] Cfr. A. Attisani, *Teatri possibili*, in «Quaderni di Teatro», 1986, n. 31 (*Fingere figure*), pp. 17-37: 27, nota 12.

[12] B. Eruli, *Passerelles*, in «Puck. La marionnette et les autres arts», 1989, n. 2 (*Les plasticiens et les marionnettistes*), p. 3.

[13] Pensiamo all'approccio ecologista degli studi di Julie Sermon.

[14] https://lelab.artsdelamarionnette.eu/index.php?&opac_view=2 (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

[15] Per una sintesi della storia di UNIMA, la più antica associazione teatrale tuttora esistente, cfr. https://www.unima.org/en/unima/history/ (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

zione" nel 1957 (oltre a Signorelli e Niculescu, Meher Rustom Contractor). Oggi UNIMA è un esempio pressoché unico di rete internazionale e interculturale, dove le donne hanno un ruolo considerevole tanto ai vertici dell'associazione che nelle laboriose commissioni[16]. Per quanto concerne la ricerca storico-critica, in seno a UNIMA vede la luce l'*Encyclopédie mondiale des Arts de la Marionnette*, WEPA: nata da una prima idea negli anni Settanta, la sua lunga storia approda alla versione on line nel 2017 e vede oltre duecentocinquanta firme, delle quali circa la metà femminili.

Un progetto recente originale è *Marionnettes et Philosophie* condotto da giovani ricercatrici in filosofia. Ha affrontato tematiche come "verticalità e automatismo", riso, grottesco e comicità, utopia e politica, eco-marionette, mutazioni, trasformazioni, marionette e museografia[17]. Sempre in territorio francese, nasce nel 2005 la rivista «Manip», con una grande partecipazione femminile (oggi dominante)[18].

Due artiste anche le "anime" di *Animatazine*[19], la fanzine che propone nuove modalità di pensare, studiare, frequentare il mondo del *teatro animato*. Così come un nutrito gruppo di studiose muove il progetto *Désuni. Conceptions d'identité dans le théâtre de marionnettes/At Odds. Models of Identity in Contemporary Puppet Theatre* (Università di Berna, 2020), che pone al centro della discussione la centralità della materia nella costruzione identitaria del doppio marionettesco. In tale contesto incrocia ripetutamente motivi inerenti il femminile. In particolare Cariad Astles propone un'interessante associazione tra animazione e animismo (*The Return of the Puppetress/Sorceress: Feminism, (Auto)Biography, Ecology*). Le marionettiste, guardiane della soglia del mondo liminale tra animato/inanimato, hanno spesso raccontato storie di mediazione tra mondi umani e non umani»[20]; l'autrice propone una visione della marionettista contemporanea come figura magica assimilabile alla strega, che rivendica il potere della natura animistica come fonte della propria creatività artistica e del relativo vocabolario. Tale postura dell'artista, in stretta interconnessione con materiali, corpi e cose, in contrapposizione alla posizione di esercizio del potere su di essi (la loro "manipolazione"), è propria al teatro

[16] Attuale Presidente è Karen Smith, segretario generale Dimitri Jageneau, tesoriera Lucile Bodson.

[17] Responsabili Flore Garcin-Marrou, Hélène Beauchamp, Noémie Lorentz, Anaëlle Impe; cfr. http://labo-laps.com/compte-rendu-de-la-residence-philosophie-et-marionnettes/ (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

[18] Cfr. per esempio nell'ultimo numero N. Vogel, K. Csato e S. Mohseni, *Femmes, vie, liberté*, propos recueillis par E. Castang, in «Manip», 2023, n. 74, pp. 28-29.

[19] A. Amicarelli e V. Sacco, https://www.animatazine.org (data ultima consultazione: 1° agosto 2023).

[20] Le informazioni si rifanno a miei appunti al convegno e al programma: https://www.theaterwissenschaft.unibe.ch/unibe/portal/fak_historisch/dkk/theaterwissenschaft/content/e266992/e266993/e266995/e993585/e993587/files993591/Brochure_Dsuni_AtOdds_Uneins_2020_ger.pdf (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

di figura contemporaneo. Astles ne trova esempi in Ilka Schönbein, Magali Chouinard, Yngvild Aspeli, Elise Vigneron: identità e corpo femminili sono considerati nella relazione con un mondo animistico, dove forme, materiali e oggetti emergono dall'interno della natura; la coscienza è vista come qualcosa che entra nella materia e nella forma in una dimensione effimera e non prevaricante; magia, ecologia e autobiografia mettono in atto una discussione su identità, politica e finalità. Bambole e marionette per queste performer sono strumenti della consapevolezza di vivere intessute di una rete di materia vivente.

Un interessante osservatorio offre il fertilissimo territorio brasiliano, con una specifica attenzione alla presenza femminile nel genere del Mamulengo[21]. È dedicato al ruolo delle donne nella ricerca dei teatri animati un numero recente di «Moin Moin»: dato che le figure femminili permeano l'universo del teatro popolare delle marionette, nella trasmissione familiare, nell'insegnamento, nella costruzione, nella drammaturgia, nella regia e nella produzione, ci si chiede come venga sovvertito l'ordine vigente in molte tradizioni, dove il mestiere di chi anima è ancora prevalentemente esercitato dagli uomini, come accade ad esempio nel Karaghiozis, nel Wayang e nel Mamulengo. Chi sono e come vengono rappresentate le donne, quali le condizioni dei corpi femminili nella scena animata in tempi di presenza delle tecnologie e di lotte per i diritti del proprio corpo, quali le resistenze e le sfide a livello professionale, quali spazi vengono mantenuti o conquistati, e «in che modo il Teatro d'Animazione dialoga con le lotte delle donne che, in tutto il mondo, chiedono a gran voce giustizia di genere, sicurezza, salute ed equità?»[22]. Vengono percorse prospettive diverse da ventuno contributi di voci femminili tra attrici, pedagoghe, registe, studiose; dall'artigianato del cucito ai legami affettivi tra artiste, alla regia, alla pedagogia.

Concreto sostegno alla visibilità delle marionettiste brasiliane è la rete *Bonequeiras Brasileiras* (RBB), che riunisce duecentotrenta marionettiste[23], collegata ad Aware (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions) archivio fondato nel 2014 da Camille Morineau che a sua volta attinge biografie dal *Dictionnaire Universel de créatrices* (2013)[24]. Si tratta di ambiziosi progetti transdisciplinari. Il Dizionario si propone di scandagliare

> quarante siècles de création des femmes à travers le monde, dans tous les domaines de l'Histoire humaine, des arts, de la culture, de la science. Une contri-

[21] B. Duarte Benatti e I. Brochado, *Mulheres & O Mamulengo– um estudo de caso em Glória do Goitá – PE*, in «Urdimento», II, 2018, n. 32 (*Teatro de Animação*), pp. 183-196, https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018183 (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

[22] *A atuação das mulheres no Teatro de Animação*, in «Moin Moin», II, 2020, n. 23, https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/19294 (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

[23] https://linktr.ee/BonequeirasBrasileiras (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

[24] https://awarewomenartists.com/en/decouvrir/ (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

> bution inédite au *matrimoine* culturel mondial [...] qui entend recenser les créatrices connues ou encore méconnues qui, individuellement ou ensemble, ont marqué leur temps et leur postérité, ont ouvert des voies nouvelles, enrichi la civilisation. Son chantier d'étude couvre tous les continents, toutes les époques et l'ensemble des domaines de l'activité humaine et il s'étend des artistes aux femmes politiques, en passant par les sportives, les interprètes, les conteuses, les artisanes, fussent-elles anonymes[25].

Nella sezione *Arts du Spectacle* l'ambito delle Figure è inquadrato da un contributo di Didier Plassard[26]: i teatri di marionette della tradizione, a lungo affidati a "mani" maschili, hanno soggiaciuto alle stesse regole del teatro d'attori e quindi anche a quella del divieto alle donne di calcare le scene. Scrive l'autore che i primi spettacoli di marionette diretti da donne hanno trovato spazio in ambiti privati o semi-privati, dato che la presa di parola pubblica era loro negata. La conduzione familiare delle compagnie diffusa nella seconda metà dell'Ottocento porta a includerle in diverse mansioni (costumi, amministrazione, *parade*, voce e animazione di parti femminili). Al pari della danza e «molto prima che nel teatro d'attori, il teatro di figure è il luogo dove le donne possono ideare e realizzare, affermandosi come registe; negli anni 1910-1930 in Russia, Europa centrale e Canada, e nel secondo dopoguerra in tutto il mondo»[27].

Per l'intento programmatico chiaro e articolato, va segnalato il recente *Women and Puppetry*, *Critical and Historical investigations* (2019), curato da Cariad Astles, Alissa Mello e Claudia Orenstein[28]. Le curatrici del volume sottolineano come abbiano adottato il termine *woman*[29] in tutta la sua potenziale pluralità di «race, class, ethnicity, gender identity and culture, locating each female-identifying person within their specific historical, social, and cultural context»[30]. Il tratto più vistoso del volume è nella pluralità di approcci, che si stagliano su di un paesaggio dall'apertura mondiale (le autrici sono attive in Regno Unito, Stati Uniti, Argentina, Norvegia, Iran, Turchia, Taiwan, India, Kenya, Indonesia, Sudafrica; i contesti culturali di indagine: Iran, Giappone, Corea, Taiwan, Myanmar, Argentina, Sudafrica, Unione Sovietica, Turchia, Mali, India, Senegal).

La prima sezione *Critical Perspectives* si concentra sull'analisi del ruolo delle donne nella società e sull'espressione della sessualità all'interno di contesti sociali oppressivi.

[25] https://www.dictionnaire-creatrices.com (ultima consultazione: 1° agosto 2023).
[26] D. Plassard, *Marionnettistes [XIXe-XXIe siècle]*, cit. (ultima consultazione: 1° agosto 2023).
[27] *Ibid*.
[28] C. Astles, A. Mello e C. Orenstein (eds.), *Women and Puppetry. Critical and Historical investigations*, London-New York, Routledge, 2019 (d'ora in avanti *WP*).
[29] Sulla scorta di Judith Butler e del suo *Gender Trouble* (1990).
[30] C. Astles, A Mello e C. Orenstein (eds.), *WP*, cit., p. 9.

La seconda parte, *Local contexts: challenges and transformations*, indaga il lavoro di artiste in specifici contesti culturali per mettere in luce in che modo le donne siano intervenute in spazi tradizionalmente maschili[31]: ostacoli, rivisitazione delle tradizioni, mutamento di orizzonti vengono considerati tramite casi di studio di specifici paesi; in particolare si indaga come entro le situazioni di rivitalizzazione e reinvenzione delle tradizioni si crei lo spazio di mobilità e apertura dove si è potuta inserire la voce femminile.

Questo sguardo ampio mostra come i generi delle marionette abbiano goduto di un riconoscimento sociale maggiore in determinate culture nel mondo. Dove l'arte della marionetta è legata a pratiche spirituali, a sfere del potere politico e religioso, essa è associata a «male ritual performance and the transaction of men's secrets»[32]. Qui le donne devono trasgredire tabù molto forti. Ne deriva che laddove si incrina la tradizione si dischiude una maggior possibilità di azione[33]. In generale nelle forme tradizionali il privilegio è maschile ed è nello spazio mobile di varchi, vuoti, zone di fragilità e di decadenza che spesso le donne hanno visto riconosciute potenzialità, creatività e ingegno.

La terza parte *Women Practitioners speak* dà la parola alle artiste sulle loro pratiche[34].

Altro motivo interessante delle premesse di Mello-Orenstein-Astles è la messa in discussione del mito del "solo genius", l'idea dell'artista onnipotente, regista e performer: in una nota si dà uno sguardo al "pantheon" dei marionettisti, tutti uomini, mentre molto spesso questi artisti sono stati parte di una coppia o famiglia o équipe[35].

Il quadro del volume è molto variegato, e ci si può chiedere se il comun denominatore *women* sia sufficiente a creare una prospettiva. Consapevoli di tale rischio, le autrici sottolineano la diversità nella comunanza, l'accento sulla famiglia dei

[31] Tra i numerosi affondi di interesse, quelli che fanno affiorare casi degni di nota anche dal punto di vista cronologico, come Charlotte Charke (1713-1760) nel percorso di N. Paxton, *Suffragette Judy: Punch and Judy at suffrage fairs and exhibitions in Edwardian London*, in C. Astles, A. Mello e C. Orenstein (eds.), *WP*, cit., pp. 126-140.

[32] Ivi, p. 17.

[33] Fra le tradizioni che hanno iniziato ad ammettere donne il *Sogo bò* in Mali, l'indiano *tholpavakoothu*, la Sogolon Puppet Troupe di Yaya Coolibaly, il Nang Yai tailandese, cfr. iv*i*, pp. 7-8, 85-88.

[34] Lo studio di S.E. Case, *Feminism and Theatre*, Houndmills-London, Macmillan, 1988, segna l'interesse per il tema delle donne negli studi teatrali. La marionetta nei pochi studi dedicati è stata indagata senza considerarne implicazioni di classe, genere ed etnia; cfr. A. Mello e C. Orenstein, *Introduction*, in C. Astles, A Mello e C. Orenstein (eds.), *WP*, cit., p. 2. Per il Wajang recupera il ritardo J. Goodlander, *Women in the shadows: Gender, Puppets, and the power in the tradition of Bali*, Athens, Ohio University Press, 2016.

[35] Si cita il caso di Philippe Genty e di Mary Underwood, in C. Astles, A. Mello e C. Orenstein (eds.), *WP*, cit., p. 14, nota 2.

puppets, «a unity in diversity»[36]; al centro la questione dell'identità. L'interesse è capire quali implicazioni la marionetta crea in scena nei diversi contesti culturali ed epocali dal punto di vista delle pratiche delle marionettiste[37].

3. Donne all'Avanguardia

Dove cercare le radici di un pensiero sulla marionetta non disgiunto da una ricerca sull'identità (anche femminile)? Per ogni riflessione in una prospettiva che ne consideri gli esiti contemporanei, osservatorio privilegiato è il ponte tra XIX e XX secolo. Mi sembra interessante provare a cogliere voci *differenti* rispetto a quelle generalmente riconosciute come fondatrici, maschili. Pensiamo al canone delle teorie della marionetta: Kleist, Craig, Schlemmer, Mejerchol'd, i futuristi, Maeterlinck....

Se spesso si constata uno scarto tra le teorie più innovative sulle marionette di primo Novecento e le pratiche dei professionisti, per cui i marionettisti di professione sarebbero rimasti esclusi dal movimento di rinnovamento, è significativo che le donne pioniere delle concezioni novecentesche si distinguano invece per la loro pratica con le figure e che nondimeno abbiano affidato alla riflessione le proprie posizioni. Loro peculiarità è proprio il fatto di non prescindere dal corpo, da fisicità e materialità della figura (che è sempre anche fisicità di chi la anima), sancendo consapevolmente un forte legame tra teoria e prassi.

Prendiamo a titolo d'esempio il caso di Nina Simonovich-Efimova e Julia Slonimskaya, indagato da Dassia N. Posner. L'autrice esordisce con il paradosso per cui la marionetta abita la scena del rinnovamento teatrale russo a inizio Novecento senza che vi siano di fatto marionettisti; sono proprio le due artiste citate, prime figure di intellettuali che allestiscono produzioni professionistiche di marionette in Russia, a far mutare la situazione. Entrambe ritengono che scrivere della marionetta da una prospettiva attoriale-umana, senza praticarla, sia proficuo per l'arte dell'attore ma faccia perdere di vista le sue potenzialità. Perciò danno forma alle loro teorie contemporaneamente o in risposta alla loro pratica. Sono state tenute in ombra, mentre proprio perché lavorano con reali marionette offrono «deeper insights into the art of puppetry itself»[38].

Entrambe mirarono a definire un vocabolario dell'arte della marionetta, che ha leggi specifiche rispetto a quelle del teatro d'attori, guardando l'arte, il teatro, la

[36] Ivi, p. XVI.
[37] Ivi, p. 14.
[38] D.N. Posner, *Life-Death and Disobedient Obedience: Russian modernist Redefinition of the Puppet*, in D.N. Posner, C. Orenstein e J. Bell, *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, London-New York, Routledge, 2014, pp. 130-143; Ead., *Russian Women in the Silver Age*, in «Puppetry International. The Puppet in Contemporary Theater, Media and Film», 2004, n. 16, pp. 4-10 (numero monografico su donne e marionette).

vita da una prospettiva "marionettesca" (in questo molto vicine alla nostra visione contemporanea); colsero l'autonomia artistica che la marionetta offriva, rara sfera nella quale potevano diventare registe, scenografe e performer in un'epoca in cui i registi e direttori nei teatri di attori umani erano immancabilmente uomini. Inoltre il teatro di marionette offriva loro l'opportunità di trasgredire la consuetudine che teneva separati cultura d'élite e popolare, teatro per bambini e per adulti, spettacolo da fiera e belle arti.

Slonimskaya apre il teatro di marionette nel 1916 con il marito Pavel Sazonov. Poco dopo pubblica un voluminoso saggio nella rivista «Apollon». Per le affinità con la concezione del teatro della convenzione, Mejerchol'd lo inserirà nelle letture della sua scuola nei primi anni Venti. L'emigrazione di Slonimskaya in Francia dopo la rivoluzione bolscevica impedisce il diffondersi della sua influenza.

Tra i motivi portanti, l'idea che la marionetta ha una propria vita e che «l'anima della marionetta è movimento»; la marionetta non è meccanica, «risponde liberamente all'ispirazione immediata dell'animatore»[39]. Posner pone giustamente la differenza tra *death*, senza vita, e *lifeless*, che attende di essere animata, agendo da ponte tra vita e morte, ciò che ha anima e ciò che ne è privo. Per Slonimskaya la marionetta è l'espressione interiore dell'artista resa tangibile.

La marionetta non è instancabile, obbediente e sempre disponibile: si stanca proprio come un attore perché è mossa da mani umane, così come si stanca la sua voce, anch'essa umana. La sua performance non può essere sempre uguale dato che dipende dall'ispirazione di colui che muove i fili e parla le sue parole. È molto meno sottomessa di un essere umano: le sue qualità personali sono «ineradicably strong»[40].

Nello stesso 1916 Nina Simonovic-Efimova presenta il suo primo spettacolo a Mosca; segue l'apertura del teatro insieme al marito Ivan. Efimova intende fare avanzare l'arte della marionetta espandendo il suo vocabolario fisico, le modalità di costruzione, la preparazione degli animatori, la cultura degli artisti che le realizzavano[41].

Al suo primo scritto teorico *O Petrushke* (1919), seguono libri, pamphlets, manuali per aspiranti marionettisti. In *Notes of a Petruska Player* (1925, trad. inglese 1935) si legge che il marionettista deve essere coinvolto in tutto il processo creativo, anche nella scrittura. Come George Sand[42], Efimova sostiene che il burattino è superiore alla marionetta, dato che è meno "imitativo" ed è in diretto contatto con

[39] D.N. Posner, *Life-Death and Disobedient Obedience*, cit., pp. 136-137.
[40] Ivi, p. 137.
[41] Ivi, pp. 137-138.
[42] Insieme a Judith Gautier ricordata da D. Plassard (*Marionnettistes [XIXe-XXIe siècle]*, cit.) nel contesto delle "alleanze" tra marionette e letteratura, che contribuiscono a portare l'attenzione sulle figure, come dimostra l'ammirazione nei loro confronti di molte artiste all'inizio del Novecento.

il corpo del performer. La marionetta odora di borghesia: è un meccanismo, un sistema di fili, leve, ganci, qualcosa di forzato e melanconico. Petrushka (cioè il burattino) invece è una fiamma in cui sboccia spontaneamente l'ispirazione dell'artista, «perché vi è dentro una mano umana! Il palmo sostituisce il volto, non c'è intermediario (i fili) tra figura e operatore»[43].

In quegli anni in Russia i marionettisti si dividono tra *agit prop* e spettacoli per bambini; gli Efimov creano spettacoli per adulti (*Macbeth*, 1931), con un nuovo tipo di marionette a bastone, brevettate da Efimova nel 1926.

Posner conclude con il paragrafo *Embracing duality.* Gli scritti di entrambe queste artiste offrono modelli di pensiero secondo i quali la pratica non è scindibile dalla teoria e riflettono sul teatro attraverso la lente delle Figure. La stretta interazione con la materia (il corpo, ma anche tessuti, luce e suono) amplia inoltre la concezione di "personaggio". Slonimskaya ed Efimova capirono che la marionetta è ubbidiente e disobbediente, viva e morta simultaneamente, dimostrandone una volta di più la dualità e liminalità, con il rifiuto a essere definita da un'unica prospettiva.

Un caso troppo poco citato è quello della svizzera Elsi Giauque (nata Kleinpeter, 1900-1989). Artista innovatrice nell'arte della tessitura, nel 1918 è iscritta all'Accademia di arti applicate di Zurigo. Qui partecipa a una creazione capitale, *Re cervo* di Gozzi nell'allestimento dello Schweizerische Marionettentheater con le celebri marionette di Sophie Taeuber-Arp (figure che reinterpretano la fiaba teatrale sulla scorta della *querelle* tra Jung e Freud sulla natura della libido)[44]. Con il teatro di marionette scopre la parola, la forma, il colore, il movimento, la musica e la luce, «Elsi sperimenta la totalità, cosa che la segnerà per tutta la vita»[45]. Lo stesso mecenate che sostiene questo teatro finanzia nello stesso anno la messinscena a Lausanne de *L'Histoire du soldat* di Strawinskij. Una folgorazione per Elsi, che lo allestirà con le marionette nel 1931 (all'HYSPA) – dopo aver fondato nel 1922 insieme a Fernand Giauque una colonia di artisti, la Festi, che darà il nome al Marionettentheater Festi-Ligerz (1927). Un recente progetto[46] curato da Karin Merazzi-Jacobson, ricostruendo lo spettacolo del 1931, ha fatto luce su questa straordinaria figura.

In uno scritto retrospettivo sulla marionetta Elsi Giauque esprime pensieri del tutto in consonanza con le teorie della marionetta del primo Novecento. Forte è la consapevolezza delle specifiche leggi, drammaturgia e recitazione di questo genere

[43] Citato da D.N. Posner, *Life-Death and Disobedient Obedience*, cit., p. 139.

[44] C. Debray, *Dada. Le primitif du primitivisme*, in *Dada Africa*, Paris, Hazan, 2017, pp. 38-39 (catalogo di *Dada Africa. Sources et influences extra occidentales*, 18 ottobre 2017 - 19 febbraio 2018, Paris, Musée de l'Orangerie).

[45] H. Ribi, *Elsi Giauque: die Künstlerkolonie Festi und das Marionettentheater*, in K. Merazzi-Jacobson (a cura di), *Die Geschichte vom Soldaten*, Biel/Bienne, edition clandestin, 2018, p. 75.

[46] K. Merazzi-Jacobson (a cura di), *Die Geschichte vom Soldaten*, cit. (Ringrazio Michael Meschke per la segnalazione del progetto).

in cui, scrive, necessariamente scompaiono le ambizioni individuali, richiedendo come minimo otto persone dietro la scena e quindi un'immersione nell'anonimato dell'ensemble[47].

Alla fine degli anni Sessanta Elsi Giauque sperimenta l'uso di materiali moderni nell'arte tessile, liberandola dalla sua funzionalità e creando sculture spaziali trasparenti[48]. Negli anni Settanta annota: «il filo è il mio mezzo, forme colori spazi il mio linguaggio. La forma è sempre simbolo – Spazio trasparenza movimento e gioco/colore luce e ombra sono presagi delle leggi della vita. La mano, il cuore, lo spirito – rimangono mistero»[49].

Elsi riconosce come autonoma un'arte tradizionalmente "applicata". Le note sulla tessitura sembrano una sintesi dell'arte della marionetta, custode dell'urgenza del fare e insieme segno dell'arresto di fronte a ciò che il linguaggio non può esprimere o rivelare completamente[50].

Portate dai fili delle marionette e da quelli della tessitura e delle stoffe, evochiamo qui un'altra creatrice della stessa generazione, Maria Signorelli (1908-1992), al centro di ambienti intellettuali e artistici internazionali, ulteriore esempio di impegno nel mondo delle figure solidamente ancorato al fare artistico[51]. Nel 1929 la Casa d'Arte Bragaglia ospita la sua prima mostra di *Figurini plastici* e di lì a poco la Galleria Zak a Parigi *Les Fantocci de Maria Signorelli* (1930), cui De Chirico dedica una prefazione. E ancora a Parigi nel 1937 espone due figurini di costumi alla mostra delle donne artiste d'Europa[52]. I Fantocci, che Patrizia Veroli definisce un *unicum* nel panorama dell'Italia del tempo, mostrano significative consonanze con creazioni dell'avanguardia europea.

Dell'immensa mole di creazioni ed eventi legati a Maria Signorelli, ricorrono nelle testimonianze la straordinaria abilità manuale e inventiva, la semplicità e i materiali poveri (tutto per lei è fonte di ispirazione), il fatto che non venga da tra-

[47] E. Giauque, *Marionetten* [1965], in ivi, pp. 43-51: 47.

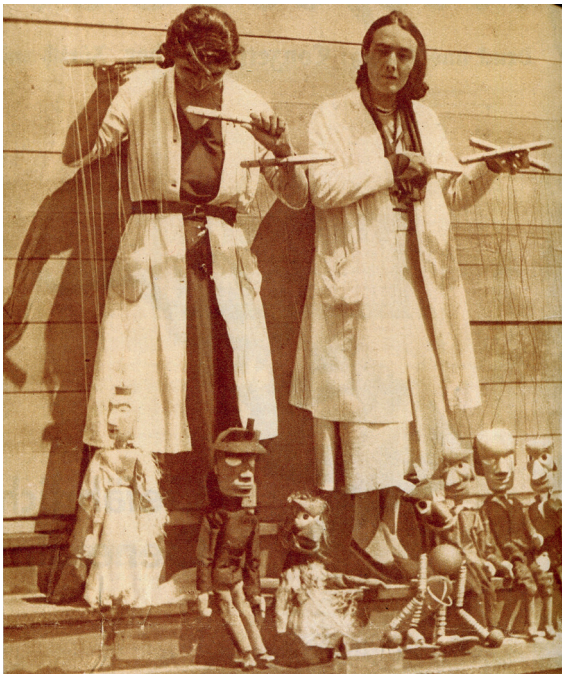
[48] H. Ribi, *Elsi Giauque*, cit., p. 83.

[49] E. Giauque, [foglio di appunti in facsmile], cit., p. 40 («Der Faden ist mein Medium / Forme Farben Räume meine Sprache / immer ist Form Symbol – Raum Transparenz Bewegung und Spiel / Farbe Licht und Schatten / sind Ahnungen von Gesetzen des Lebens / Die Hand – das Herz – der Geist – sie bleiben Geheimnis»).

[50] Dalle pagine di questa ricerca si scopre la marionettista Marte Vorbrodt: prende parte al *Re Cervo* e pubblica *Von Puppen und Marionetten* (1930). Allestisce spettacoli di marionette in occasione della SAFFA (Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit, 1928) e per l'HYSPA, 1931.

[51] Donna indipendente che dà spazio alla sua vocazione artistica; fonda l'Opera dei Burattini a Roma nel 1947; nel 1971 sarà titolare dell'insegnamento Teatro di animazione al DAMS a Bologna; una sintesi biografica è alla pagina *Maria Signorelli*, http://www.collezionemariasignorelli.it/index.htm (ultima consultazione: 1° agosto 2023). Nel 1934 incontrò Craig al Convegno Volta.

[52] Cfr. André Dezarrois (ed.), *Les Femmes Artistes d'Europe exposent au Musée du Jeu de Paume* (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, février 1937), p. 3.



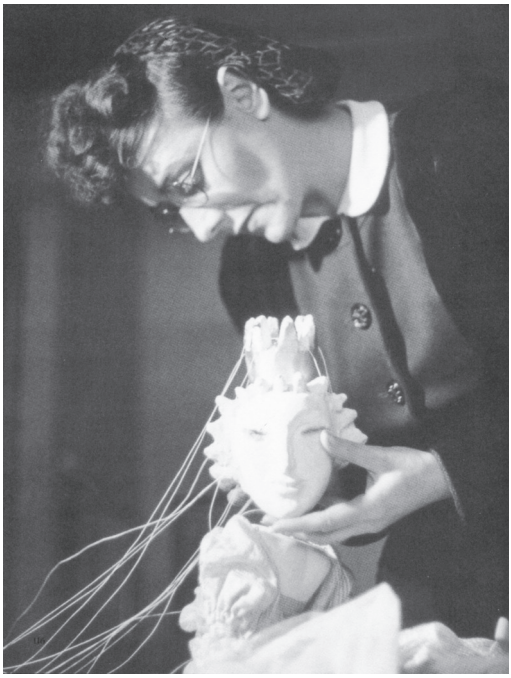


Fig. 1 (*in alto*, *a sinistra*). Marte Vorbrodt (a sinistra) e Elsi Giaque con le marionette de *L'Histoire du Soldat*, HYSPA, 1931, «Zürcher Illustrierte Zeitung», 35, 28.08.1931, Lascito Elsi Giauque; per gentile autorizzazione di Pia Andry; si ringrazia Karin Merazzi-Jacobson (Da K. Merazzi-Jacobson, hrsg. von, *Die Geschichte vom Soldaten*, Biel/Bienne, edition clandestin, 2018).

Fig. 2 (*in alto*, *a destra*). Elsi Giaque con la Principessa de *L'Histoire du Soldat*; foto Fred Schmid; per gentile autorizzazione di Judith Luks, edition clandestin; si ringrazia Karin Merazzi-Jacobson (Da K. Merazzi-Jacobson (hrsg. von), *Die Geschichte vom Soldaten*, Biel/Bienne, edition clandestin, 2018).

Fig. 3. La Principessa e il Soldato, *L'Histoire du Soldat*, ricostruzione 2017-2018; foto Stefan Hugentobler; per gentile autorizzazione di Judith Luks, edition clandestin si ringrazia Karin Merazzi-Jacobson (Da K. Merazzi-Jacobson (hrsg. von), *Die Geschichte vom Soldaten*, Biel/Bienne, edition clandestin, 2018).

Fig. 4. Maria Signorelli, *Fantocci*. Figure per *Il grillo del focolare*, da Charles Dickens, 1930 © E. Gottardo; per gentile concessione di Giuseppina Volpicelli.

dizione di famiglia d'arte (ma da *milieu* artistico vivissimo); la libertà lasciata ai collaboratori, esercitando una direzione precisa ma morbida.

I *Fantocci* testimoniano una ricerca "emotiva" sulla materia. Come è stato sottolineato[53], la qualità del materiale (stoffa, tessuto, materiali di recupero) è scelta in funzione del dinamismo e dell'espressività della figura. «Il *fantoccio* di Amleto ha il volto solcato da fili che incidono il panno con cui è realizzato: ne deriva una sorta di smorfia malinconica [...]. Sul suo abito sono cuciti frammenti di specchio» che restituiscono il dubbio, la scissione; i volti «erano segnati da fili in modo che la luce vi creasse piccole ombre»[54].

Fili, stoffa, *objets trouvés*, composizione e assemblaggio: materia inscindibile dalla forma, principio fondante delle avanguardie di primo Novecento.

[53] Cfr. P. Veroli, *Tra arte e teatro. Maria Signorelli scultrice e burattinaia*, in *Il teatro delle meraviglie. Marionette e burattini dalla collezione Maria Signorelli. Scenari storici per marionette dal Palazzo Mereghi di Jesi*, Jesi, Sfera Comunicazione, 2003; Ead., *I fantocci di Maria Signorelli*, in *Maria Signorelli*, cit., pp. 92-100; M. De Leoni, *Figure in movimento*, ivi, pp. 44-60: 49, 56.
[54] P. Veroli, *I fantocci di Maria Signorelli*, cit., p. 98.

4. Quando le figure entrano in scena dalla porta dell'arte

Il mio interesse per la Marionetta nasce sotto il segno delle intersezioni tra scena e arti visive.

Nel 1995 Jean Clair dedicava la Biennale Arte al tema *Identità e Alterità. Figure del corpo 1895/1995*; fui molto colpita da fenomeni, opere e poetiche consonanti con le Figure[55]. Ci interessa qui evidenziare il fatto che affrontando un tema così profondamente intriso dei motivi del corpo, della costruzione della rappresentazione identitaria, degli scarti e delle fratture connessi, si può constatare la quasi totale assenza non solo di tematiche legate al femminile, ma anche di artiste, studiose, casi di studi anche solo genericamente connesse al "genere"[56].

Questa rievocazione vuole sottolineare le differenze rispetto alla Biennale curata da Cecilia Alemani nel 2022, per rilevare alcuni tra i percorsi non canonici delle Figure. Negli ultimi anni si nota infatti una notevole attenzione al nostro tema da parte di territori extrateatrali; sguardi interessanti, che proprio per la provenienza dall'esterno fanno sbalzare prospettive originali. Il dato diventa per noi significativo visto che ricorre in progetti dove sono le donne a prendere parola.

Scrive Alemani che le *Capsule storiche* partecipando a un processo di riscrittura della Storia «raccontano storie che possono apparire a prima vista minori o meno note, non ancora assimilate nei canoni ufficiali»[57]. Per la prima volta dal 1895, la Biennale include una «maggioranza preponderante di artiste donne e soggetti non binari, scelta che [...] è anche un deliberato ridimensionamento della centralità del ruolo maschile nella storia dell'arte e della cultura attuali». Di fatto centonovantuno presenze femminili su duecentotredici artisti.

Ora, le *Capsule storiche* ospitate all'Arsenale e al Padiglione Centrale sono quasi tutte direttamente o indirettamente legate ai nostri temi. *Il latte dei sogni* prende il titolo dalle favole di Leonora Carrington (1917-2011): a chi le chiedesse quando fosse nata, «Carrington rispondeva che era stata generata dall'incontro tra sua madre e una macchina, in una bizzarra comunione di umano, animale e meccanico»; tratto che connota molte delle sue opere; ed evidentemente anche le nostre Figure. Scrive ancora Alemani che «i corpi mutanti messi in scena» da molte artiste immaginano «nuove combinazioni di organico e artificiale»[58].

Molti nomi rientrano nel nostro campo di indagine: se vi ritroviamo delle pietre miliari della storia delle arti della marionetta, il percorso invita a scoprire nomi

[55] *Identità-e-alterità. Figure del corpo 1895/1995*, 46 Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, Marsilio, 1995.

[56] Centinaia di artisti, pochissime donne. Tra gli eventi collaterali la mostra *Identità e differenza: libri d'artiste*.

[57] C. Alemani, *Il latte dei sogni*, in *The milk of dreams. Biennale Arte 2022*, Venezia, Biennale, 2022, p. 31.

[58] Ivi, p. 28.

desueti; per esempio Ovartaci, l'artista danese dall'identità non binaria che raffigura «gruppi di creature dai tratti animali con lineamenti esili e allungati. [...] scolpisce anche bambole di grandi dimensioni vestite con abiti dipinti o realizzati in tessuto»[59].

La capsula *La culla della Strega* propone artiste che utilizzano la propria metamorfosi «come risposta ai costrutti di impronta maschile che governano l'identità». Tra le altre, Alice Rahon sembra anticipare motivi e concezioni adottate da artisti/e delle figure dei nostri giorni. Nel 1946 (dopo la tragedia atomica) Rahon crea un balletto ispirato alla cultura astronomica dei Maya in cui cinque personaggi (fra cui un essere di genere non binario, Androgyne) «meditano sulla nascita della vita dopo la distruzione del pianeta. Ideati come dipinti in *gouache* su carta, i personaggi sono poi realizzati a forma di marionette tridimensionali fatte di fili metallici»[60].

Una foglia una zucca un guscio una rete una borsa una tracolla una bisaccia una bottiglia una pentola una scatola un contenitore è il titolo della sezione ispirata a Ursula K. Le Guin (*The carrier bag theory of fiction*, 1986): secondo Le Guin le prime creazioni tecnologiche dei nostri antenati «non possono che essere state i contenitori per conservare noci, bacche, frutti e cereali, insieme alle borse e alle reti usate per trasportarli»[61] e non le consuete armi da caccia "maschili". Partendo da queste suggestioni, la sezione presenta un'iconologia di varie forme di recipienti e dei loro legami simbolici, metaforici o spirituali con la natura e con il corpo: oggetti riconducibili all'immaginario delle Figure.

Una tematica da lungo tempo in dialogo con le concezioni novecentesche della marionetta presenta la capsula *La seduzione del Cyborg*[62]: artiste che «hanno immaginato nuove combinazioni tra l'umano e l'artificiale, creando gli avatar di un futuro postumano e postgender. [...] rappresentano corpi frammentati [...], figure totemiche [...], macchine [...] e robot». Tra le Figure, da marionette a maschere intere, quelle di Sophie Taeuber Arp, Lavinia Schulz, Marie Vassilieff, Hannah Höch; vi sono performer del Bauhaus come Karla Grosch (nella danza del vetro di Schlemmer) e Marianne Brandt, le figurine in alluminio di Regina Cassolo Bracchi, sculture e busti di Anu Põder, totem di Lilian Lijn.

Dai dialoghi con le artiste, racconta Alemani,

> sono emerse con insistenza molte domande [...]. Come sta cambiando la definizione di umano? Quali sono le differenze che separano il vegetale, l'animale, l'umano e il non-umano? Quali sono le nostre responsabilità nei confronti dei

[59] Ivi, p. 156 (*Ovartaci* di Melanie Kress); se ne vedano le immagini al sito della Biennale https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/ovartaci (ultima consultazione: 1° agosto 2023).
[60] Ivi, p. 119 (*Alice Rahon* di Isabella Achenbach).
[61] Ivi, p. 367.
[62] Ivi, p. 499.

Fig. 5. Esposizione delle marionette di Maria Vassilief alla mostra *Pionnières. Artistes dans le Paris des années folles*, Musée du Luxembourg, allestimento Sylvie Jodar © Rmn-Grand Palais / Photo Didier Plowy; per gentile concessione RMN-Grand Palais.

> nostri simili, delle altre forme di vita e del pianeta che abitiamo? E come sarebbe la vita senza di noi?

Sono gli stessi interrogativi che si pongono oggi molte artiste "delle Figure". Si pensi solo al felice *Earthbound* di Marta Cuscunà, tratto da *Staying with Trouble* di Donna Haraway (riferimento anche della sezione della Biennale per la definizione di cyborg).

Questi sguardi sconfinanti discipline e *generi* cadono spesso nel periodo intorno agli anni Venti; ci sembra significativa la ricorrenza di motivi e atmosfere simili, all'inizio del terzo millennio.

La mostra *Pionnières* (2022), curata da Camille Morineau e Lucia Pesapane, si occupa di "creatrici" degli anni Venti affermando programmaticamente il taglio comparativo tra i due momenti storici. «Raccontare gli anni Venti del secolo scorso all'inizio degli anni Venti del nuovo secolo è un esercizio rivelatore [...] oggi come allora si ha la certezza di reinventare i concetti di identità e di genere»; interrogativi e tentativi di risposta si rincorrono[63]. Il paesaggio composito e vitale che ne esce include creatrici di bambole e marionette.

[63] C. Morineau e L. Pesapane (dir.), *Pionnières. Artistes dans le Paris des années Folles*, catalogo

Queste artiste sperimentano la pluridisciplinarietà, «bousculèrent les typologies d'objet [...] et redessinèrent les contours du métier d'artiste»[64]. Come Marie Vassilieff, artista presente anche alla Biennale, che dedica i suoi "ritratti-bambole" a personalità del tempo (per esempio Josephine Baker, 1927), e crea per compagnie di marionette (Sophie Taeuber Arp e Théâtre de Bourdon, 1928)[65].

In modo simile si esprime Germaine de Roton[66], della quale la mostra espone la coppia di danzatrici Ida Rubinstein e Pavlova, 1924[67]. Interessante il ricorrere di tessuto e fili per la costruzione delle marionette (pensiamo anche al Terapov di Obraztsov, a Géo Condé, a Jacques Felix).

5. Che cosa incarna la marionetta?

La figura, ponendosi come altro da sé, doppio e contemporaneamente presenza animata del/la marionettista, si presta in modo particolarmente consono agli interrogativi su identità e genere. Pone la questione del corpo prima che il genere si costruisca.

Ci si può chiedere: la "figura" supera il concetto di genere? "Puppet" è maschile o femminile?[68]

Nelle premesse di *Women and Puppetry* ci si chiedeva: «What are the relationships and potentialities of gender representation within a form where a performer can 'be' anything onstage?»[69]. In *The monster and the corpse. Puppetry and the Uncanny of Gender Performance* Laura Purcell Gate riflette sul concetto di "neutral body": ai suoi occhi un mito, mentre nella costruzione di identità in scena la posizione del soggetto maschile è la norma. Rileva una «'gender anxiety' revealed through the unmarked puppet body» e constata la scarsità di esempi che sfruttano il potenziale offerto dalla marionetta per «troubling or disrupting gender and gender construction»[70].

Vale la pena rammentare che a teatro la questione si è sempre posta *differentemente*: è fruttuoso mutuare ragionamenti sulla costruzione del genere che valgono al di fuori dell'ambito spettacolare? Non è questo da sempre un territorio altro e

della mostra (Musée du Luxembourg, 2 marzo - 10 luglio 2022), Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2022, p. 11.

[64] C. Dercon, *Préface*, ivi, p. 6 («sovvertirono le tipologie degli oggetti [...], ridisegnarono i profili della professione d'artista»).

[65] Ivi, p. 173.

[66] Ivi, p. 76. In altro contesto, propone la stessa "ricorrenza" P. Di Paolo, *Svegliarsi negli anni Venti. Il cambiamento, i sogni e le paure da un secolo all'altro*, Milano, Mondadori, 2020.

[67] Potremmo accostarvi creatrici di bambole di inizio secolo come Lotte Pritzel e Hermine Moos.

[68] Cfr. K. Gross, *Puppet. An essay on Uncanny Life*, Chicago-London, The University Chicago Press, 2011; C. Astles, A Mello e C. Orenstein (eds.), *WP*, cit., p. 6.

[69] Ivi, p. 9.

[70] Ivi, pp. 10, 20-24.

plurale? Nella tradizione del teatro giapponese, elisabettiano, in Europa prima dei professionisti, per esempio, gli uomini interpretano i personaggi femminili; e, soprattutto, la costruzione del personaggio può prescindere dal sesso dell'interprete. Pensiamo al classico esempio di Sarah Bernhardt come Amleto o Pierrot ma anche alle nostre contemporanee Federica Rosellini – Amleto di Antonio Latella – o Maddalena Crippa – Riccardo III per Peter Stein...

D'altro canto, per rimanere agli ambiti linguistici europei, la *pupa* marionetta è associata al femminile. E tuttavia le maschere di burattini e marionette della tradizione, potentemente identitarie, sono prevalentemente maschili.... Insomma le questioni sono intricate e aggrovigliate, vivono la complessità e l'incertezza delle figure. In tal senso una categoria all'incrocio tra *gender* e Figure è quella di *Uncanny* (perturbante)[71]. Purcell-Gates cita la teoria dell'*uncanny valley effect* di Masahiro Mori (1970), elaborata a partire dalla robotica: per la sua estrema somiglianza con ciò che "doppia", il Simulacro provoca un turbamento che fa sprofondare nell'instabilità. Questa instabilità è insieme forza e ha a che fare con tematiche e procedimenti incarnati dalla marionetta.

Il maggior spazio per le donne nei territori della marionetta e l'introduzione di nuove tematiche sono reciprocamente connessi. Dagli anni Novanta del secolo scorso le artiste hanno fatto ricorso a marionette, maschere e doppi per porre interrogativi sull'identità femminile, su corpo, sessualità, maternità, per esplorare le zone più perturbanti e inquiete della coscienza[72]: tematiche sempre più presenti nelle creazioni contemporanee. Plassard porta ad esempio le scene di parto negli spettacoli di Ilka Schönbein, la sopraffazione sessuale, le nascite mostruose o i gesti divoranti in Nicole Mossoux, i fantasmi erotici in Gisèle Vienne. Questi e altri esempi formano oggi un territorio diversificato ma fortemente segnato da posture e prospettive femminili.

La scelta tematica in tutti questi casi implica procedimenti, tecniche, materiali, tipo di animazione, drammaturgie. Pensiamo ad Alice Laloy, al processo di creazione del corpo e delle sue metamorfosi, alla ricerca sull'identità di Bérangère Vantusso tramite la marionetta iperrealistica (ma anche nel lavoro sull'assenza), all'indagine sulla fragilità e gli stati di presenza di Elise Vigneron, alla trasfigurazione in musica e figure di abusi sulle donne, anche con implicazioni autobiografiche, di Yael Rasooly.

O ancora al linguaggio visivo conturbante di Yngvild Aspeli, che difende l'incertezza e il dubbio adottando l'idea di una "drammaturgia verticale" che sovrappone strati piuttosto che svolgere orizzontalmente assunti con pretese certezze e univocità di significati[73].

[71] Categoria decisiva per K. Gross, *Puppet. An essay on Uncanny Life*, cit.
[72] D. Plassard, *Marionnettistes*, cit.
[73] C. Astles, A Mello e C. Orenstein (eds.), *WP*, cit., pp. 150 sgg.

Fig. 6. Yael Rasooly, *Silence makes perfect*, di Yael Rasooly e Amit Dolberg, maschere e foto Ran Daniel Kopiler; per gentile concessione dell'artista (visto a: Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, 2021).

Zahra Sabri (Cia Yase Tamam) allestisce *La Casa di Bernarda Alba* trovandovi assonanze con la condizione e i divieti imposti alle donne in Iran. Nel testo di Garcia Lorca evidenzia la posizione trasgressiva in una cultura fortemente patriarcale (che ha connotato anche l'antica storia dei teatri di marionette in Iran per millenni)[74]. Emotivamente impressionante il coro di marionette vestite di scuro, con volto in stoffa cucito e segnato da una croce, amplificato da tre animatori con le stesse sembianze.

Ana Alvarado, cofondatrice della storica formazione Periferico de objectos, in *Women and Puppetry* constata l'attuale forte presenza femminile, nello specifico nel teatro d'oggetti. Riflette sullo statuto di soggetto rivendicato dalle pronunce di emancipazione del femminismo storico e citando significativamente Hito Steyerl, si chiede: «What if, for a change, we reenvisioned ourselves as objects? Why not be a thing? An object without any subject? A thing among others? "A thing which feels"»[75].

Torniamo alla Biennale di Cecilia Alemani:

> Molte artiste e artisti contemporanei stanno immaginando una condizione postumana, mettendo in discussione [...] la presunta idea universale di un soggetto

[74] Cfr. S. Mohseni Ardehali, *Whispering women, shouting puppets*: *Women and Puppetry in Iran*, in C. Astles, A Mello e C. Orenstein (eds.), *WP*, cit., pp. 118 sgg. (*Una sonadora de Irán. Marionetas de Zahra Sabri. Compañía Yase Tamam*, I. Otegui (a cura di), Tolosa, Topic, 2016).

[75] H. Steyerl, *The Wretched of the Screen*, London, Sternberg Press, 2012, p. 50 (l'espressione «cosa che sente» è da M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 1994).

Fig. 7. Zahra Sabri, compagnia Yase Tamam, *La casa di Bernarda Alba*, 2010, foro Reza Mousavi, dal catalogo della mostra *Una sonadora de Irán. Marionetas de Zahra Sabri. Compañía Yase Tamam*, a cura di I. Otegui, Tolosa, Topic, 2016. Si ringraziano Idoya Otegui e Juanjo Herrero.

> bianco e maschio, "uomo della ragione" – come il centro dell'universo e come misura di tutte le cose. Al suo posto, contrappongono mondi fatti di nuove alleanze tra specie diverse, abitati da esseri permeabili, ibridi e molteplici [...]. Sotto la pressione di tecnologie sempre più invasive, i confini tra corpi e oggetti sono stati completamente trasformati, imponendo profonde mutazioni che ridisegnano nuove forme di soggettività e nuove anatomie. [...] Sono molte le artiste e gli artisti che ritraggono la fine dell'antropocentrismo, celebrando una nuova comunione con il non-umano, con l'animale e con la Terra, esaltando un senso di affinità fra specie e tra l'organico e l'inorganico, l'animato e l'inanimato[76].

Questo immaginario e queste prospettive sono costitutivi delle potenzialità e possibilità del corpo "altro" della marionetta; tante le artiste "animatrici" che perseguono le strade della "delocazione" da Antropocentrismo e Antropocene.

Sulla scorta delle assonanze con il progetto di Alemani e della ricorrenza di alcune precorritrici voci di inizio Novecento, chiudiamo questo percorso asistematico su di un'artista che, come molte incontrate, non si lascia definire in modo univoco.

Dada Africa dedicava una sezione alle marionette: le figure di Sophie Taeuber-

[76] C. Alemani, *Il latte dei sogni*, cit., p. 26.

Arp, ma anche quelle di Hannah Höch, Emmy Hennings e le bambole Katsina che molto ispirarono queste artiste[77].

Una fotografia della prima *Internationale Dada-Messe* (Fiera internazionale dada, Berlino, 1920) ritrae un angolo dell'esposizione: addossate alla parete scorgiamo due marionette di Hannah Höch[78].

L'artista costituisce un "filo" del nostro percorso: presente ne *Il latte dei sogni* di Alemani, tra le *Pionnières* del Musée du Luxembourg, nel *Dictionnaire de créatrices* e in AWARE; una figura sulla quale convergono tanti percorsi evocati. Formatasi in diversi generi artistici, è nel collage, al quale si dedica dal 1918, che esprime con incisività il tema dell'identità (femminile, etnica, sessuale, culturale, artistica) e del ruolo della donna nella società (anche artistica) borghese; tramite il montaggio dà forma a creature ibride, a nuovi soggetti. Citiamo un solo esempio, *Russische Tänzerin (mein Double*) (1928), mescidazione di linguaggi che genera un autoritratto di un sublime grottesco.

> Höch scardina i confini tra i generi (sessuali, sociali, artistici) mescidando le fonti, ritagliando immagini di giornale secondo una scelta precisa e componendo in modo rigoroso forme ibride le cui prospettive vengono modificate. Denuncia gli stereotipi femminili e riassembla occhi, bocche, gambe, e scarpe con i tacchi rendendoli grotteschi; ma si interroga contemporaneamente sull'alterità e sul colonialismo utilizzando drappeggi di statue cambogiane antiche, gambe di boxeurs neri, corpi tatuati maori, elementi di scultura della Nuova Guinea[79].

Collage e montaggio sono la grammatica della marionetta, qui nelle poetiche di recupero e risignificazione di oggetti quotidiani (spesso appartenenti all'immaginario femminile) come nastri, bottoni, pezzetti di stoffa, passamaneria.... Questa trasfigurazione della materia quotidiana, nota all'arte dada, è un motivo che accomuna altre artiste incontrate. Nel caso di Höch crea una dissonanza che provoca disorientamento ma anche apertura delle possibilità e profonda riflessione sull'"ordine" delle cose; straordinario strumento di sovversione dell'ordine del reale e di identità precostituite e precostruite. Al pari della marionetta, un enorme potenziale di de-costruzione e ri-generazione di identità *differenti*.

[77] Cfr. *Dada Africa*, cit., pp. 138-139, 148.
[78] Cfr. C. Schweitzer, *Schrankenlose Freiheit für Hannah Höch. Das Leben einer Künstlerin 1889-1978*, Berlin, Osburg, 2011, pp. 72-78.
[79] V. Loth, *Hannah Höch*, in *Dada Africa*, cit., p. 164.