

Marionette che passione!*

L'avanguardia per grandi e piccini in mostra a Reggio Emilia

Natalia Gozzano

Quando l'oggetto d'arte che ci attrae – sorprendente, portentoso, fiabesco e graffiante – è stato creato non per un museo, una galleria, una collezione o un salotto ma per il teatro dedicato “ai più piccoli”, ecco che la magia si realizza: in questo mondo capovolto la presunta semplicità dell'infanzia apre a innovazioni da giganti.



A sinistra. Ingresso alla mostra Marionette e Avanguardia, Reggio Emilia, Palazzo Magnani, ph Alessandro Meloni.

A destra. Pablo Picasso e Fortunato Depero, Manager americano, costume per Parade, 1917 (ricostruzione 2007), Roma, Archivio Storico del Teatro dell'Opera, ph Natalia Gozzano

Il mondo delle marionette dispiegato dalla brillante e intelligente mostra di Palazzo Magnani a Reggio Emilia è ricco di opere straordinarie che vanno dagli inizi agli anni '70 del Novecento. Il percorso prende avvio con i costumi di *Parade*, il balletto ideato da Jean Cocteau per i Balletti russi di Sergej Diaghilev, con musica di Eric Satie, coreografia di Léonide Massine, scene e costumi di Picasso, rappresentato al Théâtre Châtelet di Parigi nel 1917. Alcuni dei costumi (ricostruiti nel 2007 e conservati presso l'Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma) vennero realizzati da Fortunato Depero, altro grande protagonista della mostra. Quello del 'Manager americano' è costruito inserendo uno nell'altro pezzi di stoffa, policarbonato sagomato e dipinto, una rete di metallo a coprire il volto. L'intero paesaggio urbano della modernissima città statunitense, con tanto di grattacieli che superano le nuvole, è tutto in un costume. Un costume da indossare e in cui danzare (con movimenti che risultarono indigesti al pubblico del tempo tanto che il balletto ebbe due sole rappresentazioni).

Le prove dello spettacolo si svolsero in Italia, tra Roma, Napoli e Pompei. E fu in Italia che Picasso trasse ispirazione per i suoi costumi e per lo scenario: dalle rovine di Roma e della Magna Grecia per lo scenario classicista e dalle marionette del celebre Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca, fucina di arte che, a partire dal 1914, alimentò la fantasia di più generazioni a Roma (1). Un Teatro in cui le marionette animavano testi di importanti autori quali Shakespeare e Carlo Gozzi insieme a scrittori contemporanei, con l'accompagnamento musicale del giovane Ottorino Respighi, oltre ai nomi più acclamati dei secoli passati.

L'incontro fra i Balletti russi e le marionette prese corpo anche con Maria Signorelli, figlia di due medici, Angelo, collezionista di opere d'arte moderna, e la russa Olga Resnevitch, che divenne il

medico della compagnia di Diaghilev (2). Sebbene l'attività della Signorelli prese avvio qualche anno più tardi (e non è presente in mostra), nel 1929, con l'Esposizione dei suoi 'Figurini plastici' presso la Casa d'Arte Bragaglia, il clima che si respirava a Roma quando arrivò Picasso nel 1917, era un crogiolo di sperimentazioni in tutti i campi delle arti, e si riflette nei grandi fantocci di Picasso, non a caso affidati per la loro costruzione a Fortunato Depero. I suoi "complessi plastici" reinterpretavano il corpo dell'attore – ancorché di legno, stoffa e cartapesta – in chiave antinaturalistica, inserendosi dunque in quella vasta e profonda trasformazione del teatro animata, con diverse interpretazioni, da nomi più o meno noti come Alphonse Appia, Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Julia Slonimskaja, Aleksandr Tairov (3).



A sinistra. Pablo Picasso e Fortunato Depero, *Manager americano, costume per Parade, 1917 (ricostruzione 2007)*, Roma, Archivio Storico del Teatro dell'Opera, ph Natalia Gozzano. Al centro. Enrico Prampolini, *Dieci burattini futuristi, 1922: Gabriele D'Annunzio; Benito Mussolini; don Sturzo; Dina Galli; Re Vittorio Emanuele III; Il diavolo; Il fascismo; Il Mondo; Giovanni Giolitti; Francesco Saverio Nitti. Legno dipinto e tessuto, dimensioni varie, collezione privata, ph Andrea Battaglini*. A destra. Richard Teschner, *Il rosso, Il boia o Il canceroso, 1913, marionetta a bastone per gli spettacoli "Nachtstück" e "Karneval"*. Legno di tiglio intagliato, incastonato e dipinto, perline di legno, chiodi di metallo; meccanica: canna Tonkin, corde in budello/fili di nylon. Altezza della figura: 36 cm. Vienna, Museo del Teatro, ph © KHM-Museumsverband, Theatermuseum

Il mondo del teatro di figura, ben lungi da essere una trovata ludica pensata per i più piccini, rappresenta in quel momento storico la libertà: non a caso moltissimi artisti delle avanguardie (basti citare Kandinsky, Matisse, Kirchner) guardano con grande interesse e traggono ispirazione dal teatro delle marionette, dal vaudeville, dai cabaret, dai music-hall. Forme di spettacolo in cui il corpo dell'attore non risponde ai modelli di un naturalismo ormai troppo identificato con il passato, bensì, proprio grazie a questa libertà, diventa il protagonista di un'arte e un pensiero nuovi.

L'astrazione delle forme e dei movimenti è perseguita in quei primi decenni del '900 anche dai coreografi, per i quali solo il gesto sottratto alla sua funzione narrativa può affrancare il danzatore dalla *mimesis* (4).

In quegli anni, un'altra importante collaborazione fra i Balletti russi e gli artisti che promuovono una visione del corpo completamente rinnovata – il corpo macchina, il corpo marionetta profilata in un netto disegno geometrico – ha per protagonista Fortunato Depero. I suoi *Balli plastici* per marionette, nati nel 1918 dalla collaborazione con lo scrittore Gilbert Clavel, hanno forme riconoscibili ma stilizzate come fossero pupazzi giocosi, mossi da movimenti meccanici, non umani, secondo il credo futurista dell'uomo-macchina. E meccanico è tutto l'universo (il suo manifesto, firmato insieme a Giacomo Balla, *Ricostruzione futurista dell'universo* è del 1915), comprese le piante nel balletto *Le chant du rossignol* prodotto dai Balletti russi nel 1916 su musica di Igor Stravinsky.

Seppur appartenente anch'egli al Futurismo, le dieci marionette di Enrico Prampolini presenti in mostra esprimono un'altra idea del teatro di figura: le forme non sono geometriche e vivacemente colorate in superfici dai volumi netti e senza sfumature, ma sono pupazzi di legno più antropomorfi in

cui si riconoscono, con tratti caricaturali, le fattezze dei protagonisti del panorama politico dell'Italia del ventennio fascista.

Quanto fosse percorso da idee innovative e dall'apertura a suggestioni di varia origine il clima culturale dei primi decenni del XX secolo si rivela in modo affascinante ma anche inquietante nelle marionette dell'austriaco Richard Tescher. Strane creature che ibridano corpi di insetti, corpi vagamente umani e corpi di animali, le marionette di Tescher popolano un universo da incubo che, nonostante risalga al 1913, starebbero perfettamente a loro agio in uno scenario da film post-apocalittico. Non a caso Richard Tescher (formatosi tra Praga e Vienna ai primi del Novecento) è considerato uno dei maggiori innovatori del teatro di figura del secolo.



A sinistra. Richard Teschner Il Grigio, 1913, marionetta a bastone per l'opera "Nachtstück" e "Karneval". Legno di tiglio, intagliato, incastonato e dipinto, vetro, pelle; meccanica: tubo tonkin, movimento del manico tramite tubo di installazione in metallo, corde in budello/fili di nylon, altezza 43 cm. Vienna, Museo del Teatro, ph © KHM-Museumsverband, Theaternuseum.

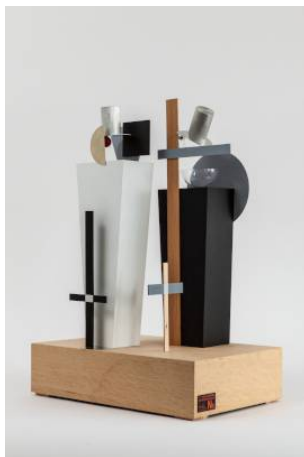
Al centro. Paul Klee, Senza titolo (Selbstportrait) / Autoritratto, 1922, burattino, replica 19705. Ceramica fusa, dipinta, tessuto di lana; altezza 38 cm. Svizzera, collezione privata, in deposito permanente al Zentrum Paul Klee, Berna. A destra. Sophie Taeuber-Arp, Ideazione ed esecuzione di Angela, 1918 (riproduzione 1993), marionetta per "Il Re Cervo". Legno tornito e verniciato ad olio, metallo, tessuto cucito a mano. Università delle Arti di Zurigo / Museo del Design di Zurigo / Collezione di arti applicate

Dopo aver scoperto le marionette d'ombra asiatiche, le giavanesi Wayanh che venivano manovrate dal basso per mezzo di aste collegate alle varie parti della figura, e che si muovevano dietro un fondale chiaro così che il pubblico ne vedesse solo le ombre, Tescher elaborò un suo personale modello di marionetta estremamente complesso, in cui la figura era mossa dall'alto come una marionetta standard ma, a differenza di questa, era dotata anche di aste manovrate dal basso. A differenza delle prime di cui abbiamo parlato, in queste figure prevale un gusto estetizzante di impronta orientale, diffuso in Austria e Cecoslovacchia, e che si manifesta in costumi preziosi realizzati con tessuti della Wiener Werkstätte e nello 'Scrinio d'oro', un palcoscenico a scrigno ideato e costruito dallo stesso artista che contribuiva all'alone di magia di cui erano soffuse le sue rappresentazioni.

L'interesse nei confronti di questo «teatro dei piccoli, che non è teatro per i "piccoli", ma un teatro fatto dai "piccoli", ossia dai burattini, e destinato anche ai più grandi» da parte degli intellettuali più colti e raffinati dell'Europa dei primi del XX secolo ha una delle testimonianze più interessanti in una serie di racconti radiofonici di Walter Benjamin, andati in onda alla radio di Berlino tra il 1929 e il 1932 (5). L'attenzione con cui Benjamin guarda a questo mondo infantile – leggero e al tempo stesso profondo – si richiama alla marionetta di Heinrich von Kleist, il cui *Teatro delle marionette* già nel 1810 contrapponeva il movimento del danzatore che vuole manipolare la natura con quello della marionetta che, priva di visione ed emozione, è in realtà più libero e leggero perché non deve vincere la forza di gravità.

L'importanza attribuita alla dimensione infantile – altro fondamentale terreno di ispirazione per le avanguardie che cercano forme di espressione immediata, non sottoposte alla tradizione colta – porta Paul Klee a creare per il figlio Felix, tra il 1916 e 1925, un Teatro composto da 50 marionette, tutte fatte da lui con personaggi di invenzione realizzati con i materiali più disparati ma tutti semplici o "di

riuso”. Questi fantocci incarnano il credo del Bauhaus nella fusione tra arte e artigianato e nel valore non solo ludico ma anche catartico del gioco. Mettendo in scena personaggi quali il *Clown dalle orecchie larghe*, un *Autoritratto*, lo *Spettro elettrico*, lo *Spaventapasseri*, il *Poeta coronato*, gli spettacoli di Klee al Bauhaus, come ricorderà Felix, «potevano servire sia da intrattenimento che da sfogo psicologico sul modello della “cura parlante” di Sigmund Freud» (6).



A sinistra. Aleksandra Aleksandrovna Ekter, ideazione di Colombine, 1926, marionetta, produzione 2017. PLA stampata, legno verniciato, metalli, ottone, tessuto dipinto, plastica, colore acrilico. Università delle Arti di Zurigo / Museo del Design di Zurigo / Collezione di arti applicate. Al centro. El (Lazar) Lissitzky, Becchini / Gravediggers, da Figure. Il Design plastico dello spettacolo elettromeccanico "Vittoria Sul Sole", 1920–21, pubblicato nel 1923. Portfolio di 10 litografie, foglio: 53,3 x 45,2 cm, Editore: Robert Leunis & Chapman, Hannover, Paesi Bassi, Eindhoven, Collezione Van Abbemuseum, ph Perry van Duijnhoven, Eindhoven. A destra. Otello Sarzi Madidini, Angoscia, all'interno di "Quello che penso ti dico", 1968, burattino a stecca, 80 x 66 cm, Reggio Emilia, Fondazione Famiglia Sarzi, ph Laura Zanoletti e Vincent Giordano

La mostra di Palazzo Magnani è anche l'occasione per approfondire la conoscenza di artiste troppo spesso ancora relegate nell'ambito delle "arti applicate", il cui giudizio di inferiorità rispetto all' "Arte" è duro a morire. E invece sono proprio loro – Sophie Tauber-Arp, Aleksandra Aleksandrovna Ekter, Nina Efimova – su cui ampiamente si soffermano i numerosi saggi in catalogo, a oltrepassare (verrebbe da dire con naturalezza) gli steccati tra le pratiche artistiche. Nelle splendide marionette per *Il re cervo* (1918), tratto dalla favola di Carlo Gozzi del 1762, Sophie Tauber-Arp snoda i corpi in tanti con, sfere, cilindri dai colori accesi. Il tema della Super marionetta assume un tono di parodia delle nuove teorie freudiane, come rivela il personaggio del mago *Freudanalyticus* e il dottor *Oedipus Komplex*.

L'astrazione di queste figure si nutre anche degli studi compiuti da Tauber-Arp a Zurigo presso lo studio di Rudolf Laban: influenzato dalle teorie di François Delsarte secondo cui il corpo si iscrive in un'unità di vita-anima-spirito, le ricerche di Laban proseguite ad Ascona, sul Monte Verità, aprono la strada a una nuova concezione del movimento nello spazio visualizzato in un sistema di linee e di ritmo, a cui si rifarà anche la pioniera della danza moderna Mary Wigman.

Al Bauhaus l'estetica della macchina permea il laboratorio teatrale di Kurt Schmidt e poi di Oskar Schlemmer il cui famoso *Balletto triadico* mette in scena ballerini-fantocci, esaltandone forme di pura geometria e di colori assoluti.

Anche in Russia il fascino dell'automa, della bambola, della marionetta alimenta alcune delle più innovative espressioni artistiche sia nel teatro che nel cinema, oltre che nella produzione figurativa. Secondo Vsevolod Meyerhold, l'attore si deve liberare dal naturalismo di ascendenza ottocentesca per formare il suo corpo alla purezza del gesto attraverso esercizi di "biomeccanica". E meccanici, astratti, raffinatissimi sono i bozzetti, le stampe e le marionette di Aleksandra Aleksandrovna Ekter, El Lissitzky e Nina Efimova.

L'esposizione si conclude, facendo un salto di molti decenni, con il più celebre burattinaio reggiano, Otello Sarzi. Discendente da una storica famiglia di burattinai, l'attività di Sarzi si inseriva in un clima culturale e politico che a Reggio Emilia aveva visto sanguinosi contrasti tra sindacalisti, persone della

sinistra e fascisti e polizia, culminati nella strage dei “Morti di Reggio Emilia” del 7 luglio 1960.

A partire dal 1951, insieme a Gianni Rodari, Sarzi portò avanti un’intensa attività di educazione per la prima infanzia sulla scia delle innovative teorie di educatori e pedagogisti come Loris Malaguzzi che istituì nella città emiliana il Gruppo Nazionale di Nidi e Infanzia.

I burattini di Sarzi sono realizzati con materiale di riciclo con una fantasia inesauribile. Particolarmente affascinante è il burattino *Angoscia* – creato per l’omonimo spettacolo del 1952 su musiche di Vittorio Gelmetti – realizzato in lattice modellato, pittura, tessuto acrilico e moquette. Questo burattino a stecca sarà il protagonista anche del film in bianco e nero *Angoscia* (1968), in cui la figura rende il suo stato d’animo nel volto e nei gesti, proiettando una grande ombra nera sullo sfondo bianco.

A latere della mostra (7), durante i fine settimana si può assistere a “performance” e “azioni teatrali” curati dalla Compagnia marionettistica Carlo Colla & Figli di Milano e dall’Associazione 5T di Reggio Emilia (<https://www.palazzomagnani.it/mostre/in-programma/performance-teatrali-2/>).

Gennaio 2024

* È il titolo di una commedia di Pier Maria Rosso di San Secondo del 1917 che gioca sull’ossimoro fra la meccanicità delle marionette e il loro cadere vittima delle passioni. Ma, nel caso della mostra, la passione suscitata dalle marionette è tutta degli spettatori.

1) *Marionette e avanguardia. Puppets and the Avantgarde*, catalogo della mostra a cura di J. M. Bradburne, Fondazione Palazzo Magnani, Reggio Emilia, 2023, pp. 181-183.

2) *Maria Signorelli. Ballets / Balletti 1929-1990*, a cura di G. Volpicelli, Archivio Signorelli, Roma 2004, pp. 22-29.

3) D. N. Posner, *La figura e il direttore-creatore*, in *Marionette e avanguardia*, cit., pp. 113-125.

4) *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, catalogo della mostra a cura di C. Maciel ed E. Lavigne, ed. Centre Pompidou, Paris 2011.

5) W. Benjamin, *Il teatro delle marionette a Berlino*, in *Burattini, streghe e briganti. Racconti radiofonici per ragazzi (1929-1932)*, a cura di G. Schiavoni, Milano 2014, p. 79.

6) *Marionette e avanguardia*, cit., p. 225.

7) *Marionette e avanguardia*, Reggio Emilia, Palazzo Magnani, fino al 17 marzo 2024.

