

DI LEGNO E DI CARNE, PINOCCHIO FRA CULTURA MATERIALE E PERFORMANCE

A CURA DI
LUCA MAZZEI E DONATELLA ORECCHIA

Lettera Pinocchio

Parole e Musica di

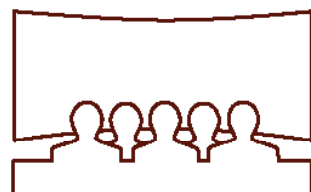
MARIO PANZERI

Ditta R. Maurri, - Firenze



SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA VII
NUMERO 13
2023



Schermi è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



FUGHE ED EPIFANIE DI PINOCCHIO NELL'OPERA DI VIRGILIO SIENI

Rossella Mazzaglia (Università di Bologna)

PINOCCHIO'S DRIFTS AND EPIPHANIES IN VIRGILIO SIENI'S PERFORMANCES

The figure of Pinocchio recurs in Virgilio Sieni's choreographic production, for the imagery the character evokes and for the questions that its dual puppetry and human nature raises. Its variations are analyzed in respect to Sieni's choreographic cycle on the fairy tale, where Pinocchio appears in multiple performances, and to the piece 'Pinocchio. Leggermente diverso' (2012), interpreted by the blind dancer Giuseppe Comuniello. Based on first-hand research, this essay shows the deconstructive variations Pinocchio undergoes in these works and the meta-discursive level traversing these choreographies, which lead to a renewed cultural reading of Pinocchio that shifts its core identifiers from loneliness and diversity to relationality and otherness.

KEYWORDS

Dance; Fairy tale; Disability; Body perception; Otherness

DOI

10.54103/2532-2486/21497

Personaggio e figura di Pinocchio ricorrono nell'opera di Virgilio Sieni, coreografo italiano attivo sulla scena della danza contemporanea dagli anni Ottanta del secolo scorso. Ne attraversano i processi artistici, inserendosi nel passaggio dalla produzione per professionisti alla svolta partecipativa che l'ha portato a fondare, nel 2007, l'Accademia sull'Arte del gesto per la trasmissione della danza a persone di ogni età, genere e abilità. Informano anche un'ulteriore propaggine della sua ricerca, relativa alla formazione di interpreti non vedenti, avviata con la Damasco Corner dal 2009.

Pinocchio è stato un punto di riferimento durante questo lungo percorso artistico, per l'ambivalenza ontologica del personaggio e l'immaginario che essa solleva. Da questo punto di vista, la sua riproposizione rappresenta un *unicum* nel contesto della danza italiana. Ricorda, piuttosto, i processi di scrittura scenica del Nuovo Teatro e, in maniera esemplare, di Carmelo Bene: astratto dalla storia e dalla volontà del suo autore, Pinocchio diviene un mito e un archetipo dell'infanzia in cui rivivono le contraddizioni della sua origine, tra l'afflato pedagogico risorgimentale e lo strascico di una vivace cultura popolare inscritta nel corpo della marionetta, al tempo stesso soggetto e oggetto, figura animata

e inanimata. Il destino di Pinocchio, combattuto tra l'autodeterminazione indomita del bambino e la responsabilizzazione della morale adulta, si compenetra delle riflessioni sulla sua natura di legno e di carne, condizionandone le figurazioni e, in ultimo, determinandone il polimorfismo¹.

Facendo un passo indietro nel tempo, nel passaggio dalla «esplorazione delle varie ramificazioni della metafora dell'umano-come-burattino alla celebrazione del burattino o marionetta come modello di perfezione animata»², Harold B. Segel vede, per esempio, la proiezione di ansie, gioie e disillusioni della cultura della macchina dei primi del Novecento. La figura inanimata si riempie, cioè, delle preoccupazioni del mondo moderno. Diversamente, nella sfaccettatura dell'io, nella caduta delle grandi narrazioni, nella scomposizione dell'integrità drammatica dell'epoca postmoderna (e, in seguito, della sensibilità post-antropocentrica) risiede la suggestione di una lettura più dinamica dell'umanità di Pinocchio che affonda nella tensione del suo essere sempre "in relazione a..." l'animale, l'inanimato, il tempo continuo e lo spazio della propria immagine, specchio della molteplicità del mondo.

La variabilità intrinseca a Pinocchio (in luogo del succedersi delle sue numerose variazioni) è di per sé data da questa ambivalenza, che si dissolve nelle trasposizioni contestuali del personaggio e si alimenta dei discorsi critici coevi. Non è un caso se, nello studio de *Le avventure di Pinocchio*, si è dapprima imposta l'analisi filologica³, seguita da un'ondata critica coincidente con i movimenti contro-culturali degli anni Sessanta ampiamente ancorata alle teorie della scuola di Francoforte⁴, negli anni Settanta assimilate dalle analisi post-strutturaliste su Pinocchio e sull'aporia del suo destino fatato⁵. Le declinazioni figurative, drammaturgiche, filmiche e teatrali hanno talvolta anticipato, talaltra accolto questi filoni di pensiero e i precedenti volti del burattino-bambino, investigandone il processo di crescita e l'umanità.

Nella seconda metà del Novecento, in particolare, il modo in cui il personaggio si è rinnovato ha messo in discussione i *topoi* della sua stessa concezione, spesso intesa in maniera esclusivamente binaria, combattendo contro la costrizione di un immaginario dicotomico, basato sulla sua natura, appunto, esplicitamente di legno e di carne. Lo strumento (decostruttivo) delle riedizioni ha, in parte, scalfito questa distinzione, muovendosi nel *limen* ontologico del personaggio. Nel caso di Bene, per esempio, la critica al perbenismo del bambino-Pinocchio ne sovverte il destino e, perciò, aliena la scrittura scenica dallo sviluppo narrativo (secondo un percorso kafkiano invertito di segno), dando forma all'Altro nel corpo dello stesso attore, al «Sé-bambino giocante e giocato nella metafora del Vegetale-fatto-Oggetto»⁶. Nel rifiuto beniano risiede una provocazione profondamente implicata dello spirito del tempo, anticipazione e conferma della visione decostruttivista (*in primis*, deleziana) e della foucaultiana consapevolezza della docilità dei corpi sociali, in cui si incardina

¹ Cfr. Mazzaglia, 2016; Catelli; Scattina, 2017.

² Segel, 1995: 322.

³ Al riguardo, riferimento utile è l'edizione critica de *Le avventure di Pinocchio* di Ornella Castellani Pollidori del 1983, pubblicata a Pescia dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi, oltre a Castellani Pollidori, 1990.

⁴ Cfr. Jervis, 1968.

⁵ Cfr. Manganelli, 1977; Garrone, 1975.

⁶ Tessari, 1982: 43. Cfr. anche Bene; Dotto, 1981

la disaffezione per la trasformazione culturale e linguistica dell'Italia cattolica e borghese, segnalata in quello stesso periodo da Pier Paolo Pasolini. Ma non è mancato chi da questa dialettica si è congedato, senza con ciò aderire alla visione pedagogica del romanzo che si palesa nella seconda parte del testo⁷. La figurazione antropica del burattino come alter-ego umano è stata ripensata, piuttosto, dando spazio a voci e corpi provenienti "dai margini" della visibilità culturale e pubblica. Da questo punto di vista, le opere del nuovo millennio segnano uno scarto rispetto alla tradizione teatrale italiana su Pinocchio, evidenziato da Marco Baliani a proposito del suo *Pinocchio nero*, creato nel 2004 con bambini di strada di Nairobi:

Abbiamo finito per interpretare la trasformazione finale del burattino in bambino come uno scotto da pagare alla morale. In fondo oggi ci dispiace che Pinocchio diventi un ragazzo in carne e ossa, come se così perdessimo con lui l'istinto alla ribellione e alla fuga.

Ma qui a Nairobi non è così. Per questi ragazzi di strada poter diventare normali è una conquista sociale, un salto di qualità nella loro esistenza.⁸

Discutere ancora di questo personaggio significa, quindi, interrogarsi sul senso delle sue rivisitazioni, osservando la sincronia di influenze anche esterne alla storia del teatro e della danza, per leggerne la contemporaneità. Per non disperdersi nella bulimia di rimandi bibliografici che di ogni nuovo studio fagocita l'interesse, perdendo di vista il suo potenziale critico, è pertanto necessario affondare nello specifico oggetto di studio, in relazione alle fonti primarie e alle riflessioni che, nel suo divenire, solleva dal punto di vista estetico e culturale. Proprio dal carattere meta-discorsivo delle produzioni coreografiche di Sieni che si andrà ad evidenziare, tra decostruzione iconografica del personaggio ed eterogeneità di corpi e vissuti in relazione alla storia, trapelano contenuti che rappresentazioni più episodiche e circoscritte non consentono di mettere in luce.

Nel percorso di Sieni, il burattino collodiano entra nel ciclo coreografico sulla fiaba tra il 2000 e il 2003 e riappare nel 2012 in *Pinocchio. Leggermente diverso*, assolo danzato dal performer non vedente Giuseppe Comuniello. In entrambi i casi, il burattino-bambino non è ricondotto ai suoi tratti infantili, quanto ripensato in relazione all'alterità che rappresenta, alla sua trasformazione e intrinseca diversità, eppure il rapporto con il personaggio e con il racconto cambiano sensibilmente tra i due momenti creativi: il ciclo fiabesco ruota attorno alla scoperta della solitudine di Pinocchio, mentre *Pinocchio. Leggermente diverso* si serve della trama del romanzo come pretesto per mostrare la bellezza della diversità percettiva che passa dalla riscoperta del corpo. Nel primo caso, un idioletto estetico composto da movimenti gnomici, spigolosi e disarmonici accoglie la figura di Pinocchio e ne fa il proprio epicentro; nel secondo, l'ascolto e la valorizzazione del potenziale espressivo di corpi segnati dalle biografie individuali finisce per esaltarne l'umanità.

⁷ Cfr. Fedi, 1990

⁸ Baliani, 2005: 151.

Sieni legge *Le avventure di Pinocchio*⁹ da una ristampa dell'originale del 1883 e non è, forse, un caso – osservando le illustrazioni di Enrico Mazzanti – che in Pinocchio egli riveda la marionetta di Heinrich Von Kleist¹⁰, che scorgiamo nella lotta contro la gravità di Comuniello, come nel dialogo che lo stesso coreografo svilupperà con il suo doppio di legno, agito dalle sapienti mani di Mimmo Cuticchio in *Nudità* (2018)¹¹. Anche quando non è un riferimento esplicito, l'articolazione della marionetta è d'ispirazione per la costruzione del gesto e per le relazioni dinamiche tra i corpi in scena¹².

La drammaturgia è, invece, segnata dalla lettura post-strutturalista prodotta da Giorgio Manganelli in *Pinocchio: un libro parallelo*. Come l'autore, anche Sieni non commenta il romanzo nei propri spettacoli, insinuandosi nei suoi itinerari figurativi e di senso quasi fossero «indizi [...] che il libro si è lasciato alle spalle, o che si trovano sparsi nel suo alloggio cubico, ospizio di tracce, annotazioni, parole trovate, schegge di parole, silenzi»¹³. Nel ciclo fiabesco, l'allegria del burattino collodiano è scalzata dall'infermità di un essere parassitario che abita un mondo alienante, in cui si depositano parole e segni grafici ispirati al testo di Manganelli. Di questa fonte resta una lontana eco, invece, in *Pinocchio. Leggermente diverso* che, attraverso un sentiero parallelo, ritrova la trama del romanzo: l'atletico giovane che vediamo in scena, divenuto cieco all'età di ventisei anni, rivive le fasi della propria nascita/iniziazione attraverso il percorso di conoscenza della danza. Non presenta il miracolo della metamorfosi né abbraccia la dimensione fantastica de *Le avventure di Pinocchio*, eppure si sviluppa secondo tappe che richiamano momenti della storia e alcuni suoi simboli.

Attingendo dai programmi di sala e dai quaderni manoscritti di Sieni, dalla visione degli spettacoli in presenza e in video, come dalle interviste concesse da Comuniello e dallo stesso Sieni, questi due momenti creativi vengono trattati separatamente, per la differenza di metodi ed esiti che li caratterizza oltretutto per la discontinuità cronologica della loro realizzazione.

I. PINOCCHIO: FIGURA ALLA DERIVA

All'interno del ciclo fiabesco, la fantasmagoria di un *corpo metamorfico* si manifesta in personaggi aperti a variazioni tematiche e di forma, tra «reale e irreale / Umano e disumano»¹⁴. Nei loro corpi sono intessute le tracce di una cultura orale che ha attraversato i racconti ascoltati da Sieni da bambino e l'affondo nella letteratura per l'infanzia, per andare incontro alle fantasie oniriche di Federico Fellini, alla pittura rinascimentale e all'arte contemporanea.

Dalla memoria questo bagaglio culturale riaffiora, filtrato dalla soggettività di

⁹ Per lavorare su Pinocchio, Sieni si serve dell'edizione originale, in una sua ristampa. Tuttavia, nel momento del nostro incontro (nel 2023), non conservava più la copia personale su cui aveva lavorato per la preparazione degli spettacoli, che solitamente fornisce molti indizi all'interpretazione, attraverso schizzi e sottolineature.

¹⁰ Von Kleist, 1810.

¹¹ Di Bernardi, 2020.

¹² Oltre a Di Bernardi, 2020 si veda Mazzaglia, 2013.

¹³ Manganelli, 1977: 8.

¹⁴ Sieni, appunti manoscritti, s.d., archivio della Compagnia Virgilio Sieni, Cango - Cantieri Gondolella, Firenze. (D'ora in poi, l'archivio verrà indicato con "Cango"; poiché i fascicoli dell'archivio non sono catalogati, non si farà uso di sigle identificative).

sguardo dell'autore, dando vita ad ambientazioni immersive che avvolgono personaggi dalla forte valenza iconica: accanto a Cappuccetto rosso e al lupo, sfilano Kay e Gerda de *La Regina delle nevi*, il soldatino di stagno di Hans Christian Andersen, il Bianconiglio di *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, cui si affiancano, all'avanzare del percorso, altre presenze meno fanciullesche, come due gemelline anonime e sinistre, ricordo esplicito di *Shining* (1980) di Stanley Kubrick, e un Jolly che, in ultimo, si trasforma in un folle Hamlet, circondato da mefistofeliche *meninas* e malinconici clown vaganti. Tutte le fonti partecipano alla costruzione di un *continuum* creativo: i danzatori convivono per anni con gli stessi personaggi, che si trasformano, invecchiano, cadono nell'afasia, degenerano, fino a estinguersi ed essere sostituiti da altri. Complessivamente, si spostano da un'occorrenza performativa all'altra attraverso micro-cerimonie *site-specific* che disorientano ed espongono lo spettatore. Ogni spettacolo dispiega un mondo incantato, per mezzo di uno spazio "preparato" (come il pianoforte di John Cage) per risuonare della loro magica, e talvolta inquietante, presenza.

Pinocchio arriva in una fase già avanzata del ciclo coreografico, che modifica e corrode dall'interno. Le «creature incontrate all'inizio del percorso appartenevano al mondo delle apparizioni» e «all'interno delle loro vene scorreva una linfa trasparente, [...] in Pinocchio scorre un sangue denso e scuro, il suo corpo tende ormai alla decomposizione»¹⁵. Presenza larvale, Pinocchio è simile a un'ombra che conserva i contorni della figura ma senza la vita che le è propria, e con la propria oscurità abbraccia tutto e tutti. La sua vecchiaia spazza via la leggerezza dei primi personaggi, a partire da Cappuccetto rosso, di cui il burattino è contraltare e doppio: anima bianca e anima nera fianco a fianco, l'uno lo specchio distorto dell'altro. Nelle tavole preparatorie di *Yes Yes Yes Cappuccetto Rosso* (2000), una foto delle prove lo ritrae, infatti, dinanzi a un microfono (in cui non parlerà mai) e a un Cappuccetto rosso dalla bocca spalancata. Accanto, è incollata la foto di due gemelli asiatici che guardano dinanzi a loro e ricordano le *Identical Twins* (1966), ovvero quei corpi eccentrici avvicinati, immortalati e isolati dalla macchina fotografica di Diane Arbus.

Scriva Sieni in un quaderno manoscritto, intitolato *Regina delle Nevi / Studi, Cappuccetto Rosso / Studi, Casina dei Biscotti*:

Affrontando la fiaba emerge un problema di Forma, non di lingua, di Eidos e Morphe (Plotino, Ficino) / L'importante della Forma è sì cosa contiene ma soprattutto come si trasforma / Forma come transito [...] / L'artefice è divenire totalizzante / Imprevedibile divenire più che un banale progredire.¹⁶

In altre pagine cita Bene come *l'attore artifex*, del quale Gilles Deleuze ha spiegato il divenire teatrale in relazione a capolavori, canoni letterari, lingue maggiori da lui resi minori attraverso un processo di amputazione, sottrazione e continua variazione interna¹⁷. Similmente, i personaggi di Sieni si spogliano dei tratti narrativi per acquisire una forma che è, al tempo stesso, impostata e destrutturata per mezzo di una continua variabilità; poche costanti, come il

¹⁵ Sieni, in Nanni, 1988: 105.

¹⁶ Quaderno manoscritto inedito di Virgilio Sieni, CANGO.

¹⁷ Deleuze, 1978.

costume e la postura, fanno da sfondo alla loro metamorfosi tra umano, pianta e animale, tra gesti semplici e allusivi e «un vocabolario sospeso, poliritmico, fatto di rumori»¹⁸.

Nonostante la loro natura in divenire, i personaggi non arrivano mai a compiere una piena metamorfosi nell'umano: i suoni, mugolii, rantoli che emettono sono incomprensibili, versi che li apparentano ad animali. Con Pinocchio, un tempo anagrafico, cronologico irrompe dentro la bolla atemporale in cui essi vivono, ma la sua fuga dal fantastico ingenera solo una realtà distorta in cui il burattino-di-carne continua ad oscillare tra l'animalizzazione (tipica del mondo fantastico infantile) e una condizione di solitudine e afasia fin troppo umana. Così, Pinocchio rappresenta e porta nel mondo magico della fiaba un malessere esistenziale e l'infermità: ha il respiro affannoso, non parla, eppure il suo lungo naso parla per lui, sbattendo insistentemente su un microfono che amplifica il vuoto della stanza bianca che lo circonda.

Pinocchio appare in molteplici coreografie e studi, soprattutto, tra il 2000 e del 2001. È introdotto in *Studi sulla fiaba: il boschetto e la malattia* (2000) durante una residenza al castello Pasquini di Castiglioncello e confluisce, poco dopo, in *Yes Yes Yes Cappux Red* al Link di Bologna (2000). Durante la performance, Pinocchio occupa la seconda di otto scene, denominata "Pinocchio Uccello Notturno - Casina Buia"; farfuglia e rantola cianotico dinanzi a un tavolo, cercando di comunicare con l'esterno attraverso i battiti ripetuti del naso sul microfono: «questo Pinocchio – dice Sieni – è una sorta di clone del burattino sopravvissuto alla narrazione»¹⁹. Lo interpreta una danzatrice, abbigliata di una maglia nera – «corpo annerito come un legno fossile»²⁰ – su cui è tracciato un elettroencefalogramma mentre, per la prima volta, il pubblico è introdotto in una stanza bianca: proprio Pinocchio conduce gli spettatori dal bosco (rappresentato con tronchetti di legno) verso questo ambiente ambulatoriale, tracciando un elettroencefalogramma su una parete.

Figura e spazio ritornano in *Fulgor* (2000), presentato la prima volta al palazzo delle Papesse di Siena (e riadattato ai sotterranei del palazzo delle Esposizioni di Roma). Salendo al secondo piano del Palazzo

si passa davanti, senza potersi fermare, a un Pinocchio in mutande e canottiera seduto su uno sgabello di ferro accanto a una casina di ferro, un altro Pinocchio che traccia il suo encefalogramma su un muro bianco dove è stato crocifisso con il nastro adesivo un coniglio di pezza, mentre ai suoi piedi sosta un triciclo colore argento che ha dei barattoli legati alle ruote posteriori (quasi si trattasse dell'automobile di una coppia appena sposata), e infine un Pinocchio bambino che compie degli scatti per cercare di afferrare l'ombra del suo naso.²¹

Dopo queste prime apparizioni, un "Pinocchio notturno" entra nella trama di *Fulgor* nell'installazione realizzata a The Space di Londra, che anticipa *Pinochius novus. L'esserino che si origina dal buio* (2000), presentato al teatro comunale di Casalecchio di Reno (Bologna). La sua figura è ulteriormente definita

¹⁸ *La casina dei biscotti*, programma di sala, CANGO.

¹⁹ Sieni, in Nanni, 2002: 88.

²⁰ Nanni, in Sieni 2000: s.p.

²¹ Sieni, in Nanni, 2002: 96.

in *Babbino caro-Pinocchius sextet* (2001), che debutta al teatro Fabbricone di Prato e inaugura la *Trilogia del niente*, comprensiva di *Jolly Round is Hamlet* (2001) e *Il funambolo* (2002). Come indica il sottotitolo di *Pinocchius novus*, Pinocchio è l'«esserino che si origina dal buio» e questo elemento di oscurità «è connesso al mistero dell'origine, alla vita prenatale nel ventre materno, ma anche a un senso di reclusione e di isolamento»²². In questa fase, Pinocchio non si mostra più solo e malato, bensì deviante nella sua eccentricità.

L'incipit dello spettacolo riprende e modifica l'inizio del romanzo: «C'era una volta... – Un re! [...] No, ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno». Eppure, Pinocchio è il re della narrazione. Scorrendo la copia personale di Sieni del libro di Manganelli, i rimandi alla corte sono evidenziati da uno schizzo a penna di una corona e dalle sottolineature di «giallo dell'oro», «l'oro dell'au-reola», riferite alla parrucca di Geppetto. Il confronto tra le frasi evidenziate e le scene mostra, inoltre, una possibile identificazione tra questo Pinocchio e Geppetto, di cui Manganelli scrive:

Geppetto è seduto ad «una piccola *tavola apparecchiata*»: l'abbiamo già trovata, è la tavola alla quale Pinocchio, incontrata la donnina delle brocche del Paese delle Alpi Industriose, mangiò il suo cavolfiore ed il confetto. Impossibile non sospettare un intervento, o almeno un segno, della Fata. *Quella «piccola tavola» è l'unico indizio di una alleanza tra personaggi cui è negata ogni possibilità d'incontro*. Quella tavola è non solo il cibo, l'insiemità allusa, è anche il luogo della realtà, collocato nel centro del *mostruoso*: la «*candela accesa infilata in una bottiglia di cristallo verde*».²³

La tavola apparecchiata si trasforma, infatti, in una tavola della memoria in *Pinocchius novus* e in *Babbino caro*: in apertura, in entrambi gli spettacoli, un Pinocchio decrepito è

chiuso nella sua vecchia stanza dei giochi davanti a un tavolo ingombro di animali di pezza, strumenti musicali e nani di plastica. Dovrebbe avere lo stesso senso di un tavolo su cui sono rimasti i resti di un pasto, con le briciole di pane, le ossa nei piatti, le macchie di vino sulla tovaglia...²⁴

Per la prima volta, con *Babbino caro*, Sieni torna ad attraversare il romanzo, oltre a immaginare Pinocchio. In un quaderno manoscritto inedito, intitolato *Fulgore e Jolly, Babbino, Disgusto*, dedica un paio di pagine a questa coreografia e ne descrive la struttura, accennando anche agli altri personaggi del romanzo: dopo un prologo e una corte, vengono introdotti un Pinocchio giovane, Geppetto, Lucignolo, un Pinocchio bianco, la Fata, il Grillo e tanti Pinocchi neri. In ultimo, il dondolo su cui siede un vecchio e bisbetico Pinocchio: i segni corrosivi del tempo sembrano averlo svuotato e tramutato in reliquia, in una figura più vicina «al rifiuto motorio dell'ultimo Bene [...] che all'irresistibile sberleffo anni 60 del primo»²⁵. Verso la fine dello spettacolo, tanti Pinocchi neri, da lui definiti

²² Sieni, in Nanni, 2002: 103.

²³ Manganelli, 1977: 157. Si indicano in corsivo le parti sottolineate da Sieni nella sua copia del volume, conservata presso CANGO.

²⁴ Sieni, in Nanni, 2002: 103.

²⁵ Quadri, 2001.

«pinocchi devianti»²⁶, si muovono agilmente in tutte le direzioni, ma il loro dinamismo contrasta con la condizione di questo anziano Pinocchio, abbigliato di una pelliccia nera e che, ormai destinato a una sterile attesa, alla fine dondola chiuso in sé con un gesto autistico scandito da difficoltà respiratorie, lanciando una palla dentro e fuori dalla scena, mentre una lumaca con una bandiera in spalla avanza verso il fondo del palco.

Dopo la centralità di questi spettacoli, Pinocchio torna sullo sfondo nelle altre parti della *Trilogia del niente*, eppure la sua traccia permane ben oltre la sua presenza. *Jolly Round is Hamlet* presenta un irridente Amleto (femminile) che va in giro con una gamba rigida, tra lo schizofrenico e il depresso, portando con sé un teschio dentro una busta di plastica. Il principe di Danimarca è l'altra faccia del Jolly in un percorso disperato che solo nella follia vede una possibilità di salvezza, mentre sulla scena una delle *meninas* diventa «una disabile e mefistofelica Ofe- lia»²⁷. Nei round di questo spettacolo entra anche Pinocchio, solo o moltiplicato, sempre con quel naso che batte contro il microfono o mentre duetta con il Jolly. Negli appunti di Sieni si trova traccia di una coreografia mai realizzata, forse destinata a chiamarsi “Fiabetta superstar”, in cui il burattino è ancora presente e un lungo naso è disegnato sulla foto di un uomo che cammina portando una croce sotto al braccio, mentre tornano accenni ai precedenti spettacoli, al Pinocchio vecchio e a un Pinocchio inginocchiato dinanzi a una palla bianca.

Infine, quale ultimo clown di un circo picassiano (che incontrerà, di lì a breve, nuove figurazioni sceniche sganciate dalla fiaba), Pinocchio torna per un attimo nell'atmosfera atemporale de *La città bianca*, evento unico che, nel 2003, chiude il ciclo fiabesco al Fabbricone di Prato: in uno spazio ovattato, tutti i personaggi riappaiono per l'ultima volta con i loro tic e le loro storie incarnate.

Di questa *rêverie* slabbrata nulla transita nel *Pinocchio. Leggermente diverso* di Comuniello, al di fuori della stratificazione segnica e figurativa del gesto.

II. PINOCCHIO. LEGGERMENTE DIVERSO

Pinocchio si è imposto nella scena teatrale degli ultimi vent'anni, soprattutto, nell'ambito del teatro sociale, per suggerire il rapporto tra maschera e persona, tra bisogno di appartenenza e di riconoscimento di chi, sul palco, espone un vissuto segnato da condizioni di disagio. La sua fortuna è coincisa con la progressiva presenza di “nuovi” attori, attrici e performer che, da amatori introdotti al lavoro teatrale per le loro storie e biografie, sono diventati artisti di professione²⁸. In particolare, nel caso della disabilità, questo cambiamento ha registrato un mutamento culturale rispetto alla visione della malattia, che ha consentito di superare la spettacolarizzazione di corpi ritenuti eccentrici, per andare verso l'incontro con le persone che vivono, e possono rappresentare, una condizione di diversità²⁹. Due esempi pionieristici, che evidenziano anche obiettivi distinti di queste collaborazioni, sono *Deafman Gance* (1971) di Bob Wilson e il laboratorio aperto di Giuliano Scabia all'ospedale psichiatrico di Trieste del 1973. *Deafman Gance* lascia un segno deciso nella ricerca di Sieni nei primi anni

²⁶ Sieni, 2001.

²⁷ Guatterini, 2001.

²⁸ Valenti, 2021.

²⁹ Cfr. Cooper Albright, 1997; De Marinis, 2013; Porcheddu, 2019; D'Amico, 2021.

Settanta. Nei suoi quaderni di appunti giovanili, il coreografo nota la capacità dell'opera di modificare le modalità percettive abitudinarie nel rapporto tra forma e immagine, di cui si metterà alla ricerca attraverso lo studio del gesto³⁰. A questo scopo, anni dopo si avvicina a nuovi/altri corpi all'interno di una cornice culturale profondamente mutata. Difatti, nonostante anche *Pinocchio. Leggermente diverso* sia anticipato dall'affermazione dei «teatri della diversità» (oltre a Wilson, pensiamo a Pippo Delbono), la cecità di Giuseppe Comuniello non spiega, almeno non del tutto, il senso della diversità citato nel titolo, come si potrebbe inizialmente immaginare. Per coglierne il significato è necessario fare un passo indietro e, a dire il vero, farlo in più direzioni, sia nelle pratiche con non professionisti e non vedenti di Sieni, fin dal 2005, sia nella crescita artistica di Giuseppe. Basandosi sul confronto con il filosofo Giorgio Agamben, per la drammaturgia de *La natura delle cose* (2007) Sieni ha ricordato che gli organi «non sono nati con una finalità, come spesso pensiamo, ma per sensibilizzarci anche ad altro. Per questo – dice –, quando ho potuto, ho cercato di utilizzare l'idea del non vedere per trovare forme inedite di movimento, di sensibilizzazione e di percezione dello spazio»³¹. Dalla formazione come interprete all'affermazione della sua cifra autoriale, Sieni sperimenta, infatti, il dialogo e l'ascolto di corpi altri, dopo l'iniziale interesse, osservazione e studio.

Ricordando la maestra Traut Streitt Faggioni, attribuisce al suo lavoro con bambini non vedenti l'invito, poi fatto proprio, alla prensilità dei piedi³²; mentre la cecità è tema e guida al lavoro creativo nella pièce *Shanghai neri* (1985) del collettivo Parco Butterfly (di cui Sieni è co-fondatore), che si ispira al romanzo di Hervé Guibert *Des Aveugles* (1985). Riconoscendolo come lo spettacolo più compiuto del giovane gruppo, Franco Quadri scriverà:

Questa allegoria elementare è inquietante ed esprime con pudore un rovesciamento di prospettive, col suo semplice seguire la normalità tra persone bollate come diverse dalla natura stessa, dentro al loro mondo misterioso, dato come superiore.³³

L'aspetto tematico della cecità passa in secondo piano nel 2009, quando Sieni fonda la compagnia Damasco Corner per interpreti non vedenti, inizialmente composta dallo stesso Comuniello e da Dorina Meta. La prima produzione in cui sono entrambi in scena è *Prima danza su ciò che ignoro* (2009). Anche in questo caso, però, il titolo può essere sviante: nonostante l'amatorialità degli interpreti, esso rinvia al principiarsi di Sieni in un universo percettivo diverso dal proprio, che ne interroga il rapporto con il corpo e con lo spazio. Il duetto confluisce, nello stesso anno, in *Oro* (seconda coreografia ispirata al *De rerum natura* di Lucrezio) e in *Ecoute-moi*, esperimento-manifesto sulla trasmissione della danza, in cui performer vedenti traducevano il duetto a spettatori ciechi attraverso il contatto e parole sussurrate al loro orecchio ai margini della sala. Dopo questi primi approcci, *Commedia del corpo e della luce* è un duo danzato da Sieni e Comuniello. Racconta il coreografo, a proposito di questa esperienza:

³⁰ Cfr. Mazzaglia, 2015.

³¹ Sieni, in Palma, 2019: 145.

³² Sieni, in Del Cucina, 2010: 55-57.

³³ Quadri, 1986: 11

Il continuo gesto dell'ascolto verso un'eco, fuori, un fantasma, un alone, uno specchio, un nero dove annientarsi per ricomparire, riemergere dal buio, mi ha spinto a chiedere a un ragazzo non vedente, Giuseppe, di venire a provare con me. Gli ho chiesto di indicarmi il suo modo di ascoltare e di stare nello spazio. Le azioni precedentemente studiate hanno accolto questa presenza come uno sdoppiamento di un corpo, mi sono sentito completamente decentrato, disbasico, e comunque guidato da dentro.³⁴

Giuseppe e Virgilio torneranno ancora a danzare assieme in altri duetti. Tra questi, *Danza cieca* del 2019: successivo a *Pinocchio*. *Leggermente diverso*, è funzionale alla ricostruzione storica, perché consente di cogliere la direzione della ricerca, rispetto alla palpabilità dello spazio e alla reciprocità della loro relazione, che alimenta una consapevolezza inedita anche nello spettatore. Scrive Ada D'Adamo:

Del loro rapporto mi colpisce la sintonia, ma più di tutto l'“ascolto” che guida i loro movimenti. È qualcosa di diverso da ciò che comunemente intendiamo con questo termine, è qualcosa che non ha a che fare con il suono. Si manifesta quando i loro corpi – le mani, le braccia, le gambe – sono vicini ma non arrivano a toccarsi perché in mezzo c'è appena uno spostamento d'aria che palpita, un'energia che sembra di vedere.³⁵

Il nuovo *Pinocchio* entra nello spazio tra questi due corpi, in quello spostamento d'aria. È parte di un'esperienza arricchita e anticipata dagli incontri con le tante persone che hanno affollato i laboratori e gli eventi dell'Accademia sull'arte del gesto fin dalla sua fondazione. Nasce dalla sintonia con quei corpi “trasparenti”, di cui tic, tensioni e asincronie manifestano il vissuto individuale; dall'accettazione della gravità e dalla valorizzazione della lentezza, che rivela la fragilità umana senza cadere nel richiamo dell'infermità o del malessere, evocati invece dal primo *Pinocchio*.

Cambiando punto di vista, nel momento in cui avvia il processo coreografico su *Pinocchio*, anche Giuseppe ha maturato un'esperienza considerevole e può rivedere, a ritroso, la propria crescita come danzatore in *Pinocchio*. *Leggermente diverso*: una storia di vita e d'arte, come evidenzia il riconoscimento del premio Positano quale migliore danzatore dell'anno della scena contemporanea nel 2014³⁶. Di questo percorso Comuniello rievoca le fasi nello spettacolo, suggerendo la scoperta delle potenzialità di un corpo che, persa la vista in età adulta, ha imparato ad affinare gli altri sensi fino a sviluppare una presenza scenica pregnante³⁷.

³⁴ Sieni, 2009: s.p. Altri progetti che anticipano *Pinocchio* sono: *Passeggiata* (tra Firenze e Prato, 17 maggio 2009), *Fiore del mio pericolo* (2009), *Sospendere il cammino*, studio preparatorio all'assolo *Atlante del bianco* (Bolzano Festival, 2010) con Giuseppe Comuniello (cfr. Germanà, 2011).

³⁵ D'Adamo, 2023: 54.

³⁶ Interviste inedite a Giuseppe Comuniello del 24 febbraio 2015 e del 21 marzo 2023.

³⁷ *Pinocchio*. *Leggermente diverso* debutta al Festival Civitanova Danza, Civitanova Marche, Teatro Annibal Caro, il 20 luglio 2013, ed è prodotto dalla Compagnia Virgilio Sieni in collaborazione con AMAT per Civitanova danza. Nelle prime versioni *Pinocchio* danza su una musica registrata, sostituita in seguito dalla presenza in scena del musicista Michele Rabbia.

Anche in questo caso, come è tipico dell'attività coreografica di Sieni, il riferimento alla fiaba è filtrato da altre fonti culturali e, soprattutto, dall'iconografia del personaggio, che egli descrive a Comuniello durante le prove affinché rintracci dentro di sé le sensazioni necessarie a fare affiorare fisicamente, e visivamente, un proprio Pinocchio³⁸. Del racconto il coreografo segue invece le tappe, pur trasponendole in un modo difficilmente riconducibile al testo collodiano. Lo spettacolo ha, infatti, anche una connotazione meta-teatrale: cita e riprende le precedenti collaborazioni sceniche, che sono intessute all'interno di una trama ispirata ai capitoli de *Le avventure di Pinocchio* secondo due logiche, una biografica e l'altra narrativa, sintetizzate dentro un Pinocchio parallelo rispetto al romanzo.

All'ingresso del pubblico, Giuseppe mangia un gelato seduto a terra in fondo al palco, con la schiena poggiata alla parete. Il lungo naso posticcio e le orecchie da somaro indicano il burattino e un asino, ovvero colui che ignora le convenzioni del luogo in cui si trova: Giuseppe prima di conoscere il teatro. Non appena si alza, in sovrimpressione, si legge la frase: «Ho scoperto la danza a 26 anni. / Ora vi racconto quello che sento. / 1. Legno e Nascita». La didascalia richiama, così, l'inizio del romanzo, in cui Pinocchio è forgiato dalle mani di Geppetto, al tempo stesso in cui si libera da ogni pretesa di fedeltà al testo. È evidente che lo spettatore assisterà a una narrazione soggettiva, relativa alla biografia di Giuseppe, piuttosto che al destino del personaggio letterario.

Ricorda Sieni di avere, dapprincipio, ricoperto il corpo di Giuseppe di carta velina nera, perché ne emergesse solo il naso, trasferendo in questa immagine l'idea della metamorfosi di Kiki Smith: nei suoi dipinti, uno o più lupi giacciono accanto al corpo, aderenti a esso, come se lo abitassero. Nel libro utilizzato da Sieni durante questa fase del lavoro, *Kiki Smith: A Gathering, 1980-2005*, Marina Warner evidenzia, infatti, il nesso tra queste creature e il senso della rigenerazione:

As with amulets worn close to the skin, these imaginary friends, fellow creatures, accompanying daemons, and alter egos – from goddesses to monsters, the wolf to the crow, the moth to the worm – have moved with Smith through experiences and dangers, tracing out the path of allegiances and shaping identity. They do not threaten her with loss of selfhood (according to the direst view of metamorphosis), but bring about regeneration, even resurrection.³⁹

Anche se questa soluzione scenica scompare all'avanzare del lavoro, resta l'idea di indagare la metamorfosi percettiva, attraverso la storia di Pinocchio. Il naso del burattino non è più la cicatrice che ne evidenzia la singolarità (come nel ciclo fiabesco), quanto un elemento misterico, come nel grande scheletro *La calamita cosmica*, di Gino De Dominicis⁴⁰. Giuseppe ci mostra, infatti, ciò che sente, portandoci nel risveglio del burattino, simile a un bebè che scopre il mondo intorno a sé attraverso sensi ancora incontaminati dalla visione⁴¹. Raggiunti alcuni

³⁸ Intervista inedita a Giuseppe Comuniello, 24 febbraio 2015.

³⁹ Warner, 2005: 43

⁴⁰ Sieni, intervista inedita del 27 giugno 2023.

⁴¹ Cfr. Simona Cappellini, *Il buio è uno spazio dove creare. Pinocchio secondo Virgilio Sieni*, pubblicato sul sito «Krapp's Last Post» il 14 dicembre 2013: www.klpteatro.it/il-buio-e-uno-spazio-dove-creare-pinocchio-secondo-virgilio-sieni (ultimo accesso 12 febbraio 2024).

tamburelli, vi batte e striscia ripetutamente naso e testa, riprendendo un'esplosione già condotta in *Commedia del corpo e della luce*; avanza in proscenio a esplorare lo spazio in spirali e movimenti che riprendono il training quotidiano. Il percorso di conoscenza esclude, quindi, la "scolarizzazione" (che nella danza implicherebbe la trasmissione di un codice) e allude, piuttosto, all'esperienza ludica dell'apprendimento, mostrando una visione pedagogica distante da quella prospettata da Collodi e di cui era simbolo, nel romanzo, l'abecedario.

Subito dopo, Giuseppe disegna un tronco con occhi e bocca su una lavagna bianca, che introduce la seconda scena. «2. Primi giorni» recita una nuova didascalia, che funge da sfondo diegetico della performance: Giuseppe rimuove ora il naso, che resterà poggiato in proscenio per tutta la durata dello spettacolo; chiama quattro assistenti tra il pubblico, riprendendo un tipo di interazione già sperimentata per *Atlante del bianco*⁴², e con loro scompare sul fondo del palco. Quando gli spettatori ritornano in scena, reggendo una grande cassa nera (metafora della scatola scenica), di lui non c'è traccia. Dentro sobbalza, tuttavia, una vita che progressivamente si svela, a partire da un braccio e, poi, dal busto, quando Comuniello-burattino la scopercchia, lanciandosi in movimenti articolari da cui traspare l'idea della marionetta, in seguito trasformata in un uccello dalle ali spiegate. Sul fondo un bambino deposita una torta: il primo compleanno dalla rinascita. Dalla cecità rinasce l'utopia di una leggerezza perduta: la marionetta senza fili e senza padrone allude a un'endogenesi nella diversità dall'Altro. Ritrovata la lavagna, l'interprete rimarca, infatti, il disegno del tronco dagli occhi aperti, provando a ripercorrere le linee che aveva prima tracciato: un doppio contorno – leggermente sfalsato e, perciò, diverso – si iscrive sul primo. Raccolto un ciocco di legno dotato di un lungo naso, lo porta con sé camminando. Esplora la diversità percettiva indotta da protesi che alterano l'equilibrio, quando si veste di un alto cappello a cono bianco e attacca ai piedi pezzi di legno, come fossero coturni. Ispirati ai flagellanti e agli infedeli che popolano l'opera di Francisco Goya e presenti, in seguito, anche nello spettacolo *Dolce vita* del 2014, i conici inducono una deformità grottesca che costringe alla ricerca del riallineamento del corpo, dell'equilibrio sul posto e nello spazio. Infine, raccoglie un impermeabile di plastica rosso e una bacchetta che, tolti coturni e cappello, porge al suo ultimo aiutante. Sorreggendolo sulle spalle, corre in cerchio mentre le luci si alternano ad attimi di buio. È la fine dello spettacolo e l'ultima didascalia cambia la prospettiva del racconto, dando la parola al padre: «Geppetto: aiutami, perché sto morendo».

Il dato biografico della disabilità è visibile e, in parte, tematizzato attraverso una maschera nera che il performer indossa, brevemente, emergendo dalla scatola, come nel doppio disegno del tronco. Tuttavia, l'analogia con il burattino e proprio la sua ambivalenza consentono di reinterpretarla, andando oltre l'esposizione della diversità: il legno forgiato a nuova vita è anche lo scheletro su cui poggia la carne e le due parti, ormai complementari, si alimentano in una costante trasformazione. *Pinocchio. Leggermente diverso* è la trasposizione poetica di questo rapporto.

⁴² Cfr. Germanà, 2011; Tomassini, 2018.

III. CONCLUSIONI

In conclusione, l'interpretazione di Pinocchio nell'opera di Sieni non si presta a una sintesi cui possa attribuirsi una sola immagine del burattino-bambino. Fotografa, piuttosto, l'effetto delle analisi post-strutturaliste sull'approccio al romanzo e conferma la centralità del personaggio sulla storia per l'elaborazione drammaturgica, in cui convivono elementi reali e fantastici.

Nel Pinocchio anziano e nella folle diffrazione dei suoi sé danzanti si manifesta la caducità umana, sottratta alla metamorfosi evolutiva del personaggio letterario: l'allusione al burattino come proiezione antropocentrica, agita dalle mani dell'artista, e l'implicato dominio sull'esistenza umana sono sovvertiti da un processo degenerativo che contrasta la proiezione modernista dell'automa come doppio generato e governato dall'uomo (l'uso del maschile non è, in questo caso, casuale), e ne rivela la natura residuale. Anche la seconda vita di Pinocchio, esito della collaborazione tra Sieni e Comuniello, ne destruttura e, con leggerezza, solleva le ombre che pesano sul rapporto tra manipolatore e manipolato fino a ribaltare la paternità dell'autore-uomo che forgia il legno, danzatore-privo-di-vista, a propria immagine. Al tempo stesso, asseconda una teleologia del personaggio che si compenetra della materialità corporea e vitale dell'interprete, senza rinunciare a un elogio della disbasia, dell'equilibrio ricercato e perso, della fragilità. Indica, pertanto, una significativa alternativa alla riscrittura scenica come disfacimento di un testo a monte, di un'icona, di un personaggio, ovvero come fuga dal racconto – tipicamente beniana e, a seguire, di parte del teatro italiano – per l'inversione indotta dalla svolta relazionale, che confluisce anche nella rappresentazione di Pinocchio: del suo destino, nel 2012, Sieni non mostra più l'approssimazione alla morte (della quale il burattino è spettrale figurazione), bensì la metamorfosi come tensione vitale.

La valenza meta-discorsiva data dal continuo ritorno di Pinocchio proietta, pertanto, anche una lettura culturale del personaggio, esserino ambivalente – non più infante, né animale, né marionetta – odierno specchio dell'alterità, piuttosto che della diversità. Odierno riflesso di una pratica che, per quanto pienamente interna a una visione umanistica, nella sua variabilità esplora un'interpretazione non-binaria del personaggio, appunto di carne e di legno (da una parte) e né solo di carne e di legno (dall'altra). In tal senso, le difformi esplorazioni di Sieni attorno a Pinocchio ne ritraggono l'ibridazione tra vita e morte, femminile e maschile, umanità e animalità (nei mugolii che fuoriescono dal corpo gnomico), soggettività e reificazione, matericità e apparenza, accendendo interrogativi inediti rispetto al tanto illustrato e discusso burattino collodiano. Per quanto la discontinuità delle epifanie creative ispirate a Pinocchio non consenta di ravvisare, senza eccessive forzature critiche, la coesione tematica del cyborg o la parentela tra doppi etero-specie (in quanto simili e diversi) che, dagli anni Novanta, hanno interrogato l'arte e il pensiero sull'essere umano da una prospettiva post-antropocentrica, la sua variabilità interna illustra, infine, le *molteplici ambiguità* del personaggio e consente di rileggerne l'eredità, in cui si condensano le tracce della figura letteraria, delle numerosissime trasposizioni artistiche e dei discorsi che le hanno rappresentate in quanto forme di convivenza con l'Altro, quale condizione necessaria al processo generativo della creazione.

Riferimenti
bibliografici

- Baliani, Marco. 2005. *Pinocchio nero. Diario di un viaggio teatrale*, Rizzoli, Milano.
- Bene, Carmelo; Dotto, Giancarlo. 1981. *Pinocchio seguito da Pinocchio o lo spettacolo della Provvidenza (distrazione a due voci tra scena e quinta)*, La Casa Usher, Firenze.
- Castellani Pollidori, Ornella. 1990. *Le avventure di un capolavoro*, in Fedi, Roberto (a cura di), *Carlo Collodi. Lo spazio delle meraviglie*, Pizzi, Milano.
- Catelli, Nicola; Scattina Simona. 2017. *Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre.
- Collodi, Carlo. 1883. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrata da Enrico Mazzanti, Paggi, Firenze.
- Cooper Albright, Ann. 1997. *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*, Wesleyan University Press, Hanover (New Hampshire).
- D'Adamo, Ada. 2023. *Come d'aria*, Lit, Roma.
- D'Amico, Flavia Dalila. 2021. *Lost in Translation. Le disabilità in scena*, Bulzoni, Roma.
- Del Cucina, Paola (a cura di). 2010. *Trautt Streiff Faggioni. Le forme dell'anima. Centenario della nascita 1910-2010*, Cephy, Firenze.
- Deleuze, Gilles. 1978. *Un manifesto di meno*, in Bene, Carmelo; Deleuze, Gilles, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano, poi in «Sciami», 2017 (<https://sciami.com/scm-content/uploads/sites/7/2017/03/Deleuze-manifesto-di-meno-sovrapposizioni-1978.pdf>).
- De Marinis, Marco. 2013. *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma.
- Di Bernardi, Vito. 2020. *Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in "Nudità"*, «Biblioteca Teatrale/Danza» n. 194, Bulzoni, Roma.
- Fedi, Roberto (a cura di). 1990. *Carlo Collodi. Lo spazio delle meraviglie*, Milano, Amilcare Pizzi, Milano.
- Garroni, Emilio. 1975. *Pinocchio uno e bino*, Laterza, Bari.
- Germanà, Gaia. 2011. *"In ascolto, verso un Atlante del bianco". Nuovi danzatori sulle scene dello spettacolo contemporaneo*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a. IV, nn. 1-2.
- Guatterini, Marinella. 2001. *Amleto, il Jolly di Sieni*, «Il Sole 24 Ore», 11 novembre.
- Jervis, Giovanni. 1968. *Prefazione*, in Carlo Collodi. *Le avventure di Pinocchio*, Einaudi, Torino.
- Manganelli, Giorgio. 1977. *Pinocchio: un libro parallelo*, Einaudi Torino; Adelphi, Milano, 2002.
- Mazzaglia, Rossella. 2011. *Dalla frantumazione alla ricerca di senso. Parco Butterfly, fra danza e teatro*, «Culture Teatrali», n. 21.

- Mazzaglia, Rossella. 2013.** *Fantômes réels et corps illusoires: la trilogie de Virgilio Sieni sur le De Rerum Natura de Lucrece/ Real Phantoms and Illusionary Bodies: the Trilogy of Virgilio Sieni after Lucretius' 'De Rerum Natura'*, in Carole Guidicelli (a cura di), *Surmarionnettes et Mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains / Übermarionnettes and Mannequins: Craig, Kantor and their Contemporary Legacies*, L'Entretemps, Lavérune 2013.
- Mazzaglia, Rossella. 2015.** *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria e Spettacolo, Spoleto.
- Mazzaglia, Rossella. 2016.** *Metamorfosi di Pinocchio nella nuova scena italiana*, «Acting Archives», a. VI, n. 12, novembre.
- Nanni, Andrea (a cura di). 2002.** *Anatomia della fiaba. Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Ubulibri, Milano.
- Palma, Mattia. 2019.** *Dizionario minimo del gesto. Corpo, movimento, comunità nella danza di Virgilio Sieni*, con disegni di Arianna Vairo e un'intervista a Virgilio Sieni, Feltrinelli, Milano.
- Porcheddu, Andrea (a cura di). 2019.** *Altri corpi/Nuove danze*, Cue Press, Imola.
- Quadri, Franco. 1986.** *Non chiamatelo festival*, «Panorama», a. XXIV, n. 1058, 27 luglio.
- Quadri, Franco. 2001.** *Ecco Pinocchio che sogna la sua storia mai vissuta*, «la Repubblica», 9 maggio.
- Segel, Harold B. 1995.** *Pinocchio's Progeny. Puppets, Marionettes, Automatons, and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London.
- Sieni, Virgilio. 2000.** *Fulgor. Crocevia di personaggi fiabeschi*, catalogo dello spettacolo.
- Sieni, Virgilio. 2003.** *La bellezza della diversità. Inside dentro la città*, Pacini, Siena.
- Sieni, Virgilio. 2008.** *La natura delle cose*, Maschietto, Firenze.
- Sieni, Virgilio. 2009.** *Commedia del corpo e della luce*, Maschietto, Firenze.
- Tessari, Roberto. 1982.** *Pinocchio. «Summa atheologica» di Carmelo Bene*, Liberoscambio, Firenze.
- Tomassini, Stefano. 2018.** *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Scalpendi, Milano.
- Valenti, Cristina. 2021.** *Dal non attore al nuovo attore: l'alterità sulle scene del nuovo millennio*, «Quaderni di teatro in carcere», nn. 7-8.
- Warner, Marina. 2005.** *Kiki Smith: A Gathering, 1980-2005*, Walker Art Center, Minneapolis (Minnesota).
- Von Kleist, Heinrich. 1810.** *Über das Marionettentheater*, «Berliner Abendblätter»; trad. it. *Il teatro delle marionette*, il melangolo, Genova, 1978.