

Drammaturgie per il teatro di figura contemporaneo in Italia e Francia: linee di ricerca

Francesca Di Fazio

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DOI: 10.54103/st.256.c542

Abstract

Cosa può apportare la figura animata alla scrittura drammatica contemporanea e, viceversa, cosa ne può trarre? Attraverso una prospettiva comparativa, la ricerca mette a confronto la produzione drammatica per il teatro di figura contemporaneo in Italia e in Francia, paesi in cui, dalla fine del XX secolo, esso ha attraversato profondi cambiamenti sia estetici che drammaturgici. Una maggiore attenzione alle questioni drammaturgiche ha rafforzato il rapporto tra l'arte delle figure e il teatro di prosa. In virtù di questa osmosi, alcune caratteristiche del regime contemporaneo della scrittura teatrale sono all'opera in spettacoli di teatro di figura creati a partire dagli anni Ottanta. L'intento è dunque quello di mostrare come le figure possano aprire nuove strade alla drammaturgia contemporanea attraverso lo spettro di rappresentazioni.

Parole chiave

Teatro di figura; drammaturgia; teatro contemporaneo

Dramaturgies for Contemporary Puppet Theatre in Italy and France: Research Perspectives

Abstract

How does the animated figure contribute to contemporary dramatic writing, and conversely, what does it derive from it? This research adopts a comparative perspective to examine the dramaturgical production for contemporary puppet theatre in Italy and France – two countries where, since

the late 20th century, this artistic field has undergone significant aesthetic and dramaturgical transformations. The growing attention to dramaturgical concerns has reinforced the relationship between puppetry and theatre as a whole. Through this process of osmosis, key characteristics of contemporary playwriting have become integral to puppet theatre productions since the 1980s. The objective of this study is to demonstrate how animated figures open new creative pathways for contemporary dramaturgy by expanding the spectrum of representation.

Keywords

Puppet Theatre; Dramaturgy; Contemporary Theatre

Introduzione

Il teatro di figura è la forma teatrale che, forse più di ogni altra, espone il suo meccanismo di finzione, la sua natura artificiale. La sospensione dell'incredulità richiesta allo spettatore è alla base dell'illimitato spazio immaginativo offerto dalla figura. Che sia fatta di materiali grezzi o sofisticati, che abbia l'elasticità delle articolazioni o la fissità della maschera, che sia di tipo tradizionale o automatizzata, la figura, per la sua natura ovviamente fittizia rivela, dietro la sua materialità, un numero infinito di possibili rappresentazioni. La varietà di significati potenziali che la figura può trasmettere non ha mancato di affascinare diverse personalità artistiche europee nel corso dei secoli: marionettisti, naturalmente, ma anche attori, registi, teorici e scrittori. Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, alcuni movimenti artistici hanno prestato particolare attenzione al teatro di figura, per sviluppare un'espressione artistica libera da convenzioni naturalistiche¹. Nel corso del XX secolo, grazie all'uso che ne hanno fatto diverse personalità del teatro contemporaneo², la figura animata ha potuto rivelare le sue possibilità più radicali.

1 Si pensi, ad esempio, alla marionettizzazione dell'umano nel personaggio di Ubu Re nell'omonima pièce di Alfred Jarry (1896, adattata per marionette nel 1901 con il titolo *Ubu sur la butte*), alla teorizzazione della «Surmarionnette» da parte di Edward Gordon Craig (1908), ai copioni per marionette scritti da Fortunato Depero (1916-1917) o, ancora, all'interesse mostrato per l'uso di effigi, maschere e manichini da Antonin Artaud ne *Il teatro e il suo doppio* (1938).

2 A livello europeo, Tadeusz Kantor in Polonia, Philippe Genty in Francia, Joan Baixas in Spagna, Otello Sarzi in Italia, per citarne solo alcuni.

Successivamente, tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, tale libertà espressiva ha interessato anche autori, scrittori e drammaturghi che hanno sperimentato la scrittura per il teatro di figura, inventando storie originali che hanno contribuito a rinnovare il genere. In particolare, alcuni autori contemporanei di lingua francese, come Daniel Lemahieu, Jean Cagnard o Kossi Efoui, sembrano aver trovato nella figura un mezzo funzionale all'espressione della loro scrittura, come dimostrano i rapporti di collaborazione duraturi che hanno instaurato con compagnie di marionettisti. Sul versante italiano, alcuni artisti del teatro di figura dedicano grande attenzione alla scrittura e alla costruzione drammaturgica dei propri spettacoli, tanto da stimolare la pubblicazione dei testi, come ad esempio Gigio Brunello, Marta Cuscunà, Enrica Carini e Fabrizio Montecchi³.

Dalla seconda metà del XX secolo il teatro di figura si è avvicinato sempre di più al teatro di prosa, sia per un progressivo processo di istituzionalizzazione del settore nella legislazione dello spettacolo dal vivo, sia per le modalità di creazione degli spettacoli, che sono diventate sempre più articolate e in grado di coinvolgere diversi professionisti dello spettacolo (Jurkowski 2008; Plassard 2019). Ciononostante, sebbene si possa osservare un crescente interesse per i testi destinati alla figura – più in ambito francese –, non è ancora emersa una correlazione tra le tendenze drammatiche del teatro di figura e quelle della storia del teatro in generale. Che si tratti di opere anonime, adattamenti, canovacci o testi di autori della letteratura “maggiore”, i copioni del teatro di figura vengono generalmente esclusi dagli studi teatrali. Allo stesso modo, la storia e l'evoluzione dei suoi testi non trovano spazio nei manuali di storia dello spettacolo.

Con l'intenzione di ampliare lo studio di queste drammaturgie ancora poco esplorate, l'obiettivo di questo saggio⁴ è indagare come le possibilità

3 Gigio Brunello, *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, Vittorio Veneto, De Bastiani Editore, 2018. Gigio Brunello, Gyula Molnár, *Macbeth all'improvviso. Operette apocrife, sinottiche, ctonie ed epifaniche*, Roma, Tab Edizioni, 2025. Marta Cuscunà, *Resistenze femminili. Una trilogia*, Udine, Forum, 2019. Marta Cuscunà, *Sguardi di specie. Una trilogia ecofemminista*, Trento, Gorizia, Muse, Etnorama, 2025. Enrica Carini, Fabrizio Montecchi, *Cassandra*, Benevento, Edizioni Primavera, 2023.

4 Il saggio raccoglie solo una traccia della più ampia ricerca dottorale: Francesca Di Fazio, *La marionette et son drame. Les dramaturgies contemporaines pour le théâtre de marionnettes en France et en Italie (1980-2020)*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2025.

offerte dalla figura siano state riprese e utilizzate nella scrittura drammatica contemporanea. Cosa offre la figura alla scrittura e, viceversa, cosa ne ricava?

Autorialità e politiche culturali

Un percorso verso una scrittura pensata espressamente per le figure si è delineato attraverso due ampi fenomeni. Il primo è intrinsecamente legato al mondo del teatro di figura, caratterizzato da una crescente sperimentazione dei mezzi, una diversificazione delle tecniche e una preminenza accordata all'aspetto visivo. Il secondo riguarda invece un cambiamento di prospettiva più generale nei confronti della scrittura teatrale e dell'autore drammatico, che ha fatto ritorno – seppur con difficoltà e in modo disomogeneo – dopo la cosiddetta «morte dell'autore» (Barthes 1973: 45). Questa espressione, tra gli anni Sessanta e Settanta, sembrava aver sancito la dissoluzione del dramma all'interno della performance art e l'attribuzione dell'autorialità al regista. Dopo la ripetuta affermazione della sua scomparsa, la scena teatrale ha subito un cambiamento di ritmo: sempre più, e soprattutto a partire dagli anni Novanta, si è parlato di un ritorno degli autori. Sia in Italia che in Francia la tendenza è stata la stessa: i teatri hanno prestato maggiore attenzione alla produzione di spettacoli basati su testi inediti, le scuole hanno sviluppato corsi dedicati alla drammaturgia, mentre festival e premi hanno stimolato giovani autori.

Questo percorso si ritrova anche nell'esperienza di alcune compagnie di teatro di figura di lunga data, come quella di Dominique Houdart e Jeanne Heuclin, che, dopo i primi spettacoli nati da adattamenti di testi teatrali o letterari preesistenti, hanno avviato e mantenuto collaborazioni stabili con autori ai quali commissionavano, ex novo, i testi per i loro spettacoli. Così, nell'ambito della figura, «la collaborazione tra il manipolatore, il drammaturgo e il costruttore è [stata] alla base di un teatro rinnovato» (Eruli 1982).

I repertori “tradizionali” per le figure si presentavano principalmente come testi spuri e, soprattutto, privi di un preciso autore: l'appropriazione di materiali testuali diversi, la reinterpretazione di storie tramandate, le variazioni e le improvvisazioni hanno fatto del teatro di figura “tradizionale” un «teatro senza autore» (Jurkowski 1995: 25). L'analisi dei repertori contemporanei rivela, al contrario, una progressiva riduzione del ruolo della

riscrittura come elemento centrale nella creazione drammaturgica. Sebbene la pratica dell'adattamento rimanga ancora diffusa, emerge con maggiore evidenza una prospettiva autoriale che privilegia l'elaborazione di testi originali. Questi sono sviluppati in stretta relazione con l'elemento figurativo, sia con la sua dimensione plastica e con la tecnica di animazione che necessita, sia nella sua relazione con chi la manovra.

L'evoluzione del teatro di figura è stata influenzata da molteplici fattori esterni, il che rende necessaria una sua contestualizzazione all'interno del più ampio sistema teatrale e culturale dei due Paesi esaminati. In quanto forma teatrale tradizionalmente considerata minoritaria, esso risente in modo significativo della limitata disponibilità di risorse economiche, un elemento che incide sulle possibilità di sperimentazione e innovazione drammaturgica. La fragilità e la precarietà delle condizioni materiali influenzano profondamente il ruolo dell'autore che si accinge a scrivere per le figure, determinando una postura autoriale "fluida". L'autore può coincidere con il burattinaio stesso, un fenomeno particolarmente diffuso in Italia, dove il marionettista è spesso responsabile di tutti gli aspetti della produzione teatrale, dalla scrittura alla realizzazione scenica. Tuttavia, la scrittura può anche essere affidata a un autore esterno, che collabora in modo regolare o occasionale con un marionettista o una compagnia. In altri casi, la figura dell'autore si sovrappone a quella del dramaturg, assumendo un ruolo di osservatore esterno e fornendo un accompagnamento critico-letterario al processo creativo.

Tra queste diverse modalità di produzione, in Italia prevale il modello del burattinaio "tuttofare", oppure quello della compagnia che integra al proprio interno diverse professionalità con ruoli specifici. Tuttavia, non mancano esperienze di collaborazione con autori esterni: è il caso, ad esempio, della collaborazione tra Massimo Schuster e Francesco Niccolini, o di quella tra Mimmo Cuticchio e Salvo Licata. In Francia, invece, il ricorso a un autore esterno è una prassi significativamente più diffusa, soprattutto dagli anni Novanta. Questa differenza può essere meglio compresa mettendo a confronto i sistemi di sostegno alla creazione drammatica. In Francia, infatti, le istituzioni teatrali hanno progressivamente attribuito maggiore rilevanza e visibilità agli autori drammatici contemporanei⁵, contribuendo

5 Théâtre national de la colline; Théâtre Ouvert Centro Nazionale delle Drammaturgie Contemporanee; la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon Centro nazionale delle scritture dello spettacolo.

a consolidare il loro ruolo nella produzione teatrale, anche all'interno del teatro di figura. In Francia vi sono inoltre forme di finanziamento per il sostegno all'accompagnamento (*aide au compagnonnage*, creato nel 2008 dal Ministero della Cultura francese), che consente a registi o autori esordienti di beneficiare di un sostegno all'interno di una compagnia. In particolare, il "*compagnonnage* Autore" incoraggia la collaborazione tra una compagnia e autori contemporanei, che condivideranno il processo di scrittura e l'adattamento del testo per la scena.

Le differenze tra le politiche culturali dei due Paesi inevitabilmente si ripercuotono sui risultati delle loro produzioni artistiche: mentre in Francia si sono sviluppati esperimenti di collaborazione tra scrittori e artisti del teatro di figura, in Italia sono emerse piuttosto le sperimentazioni drammaturgiche degli stessi burattinai, autori di testi con qualità letterarie spesso manifeste ma che raramente vengono pubblicati. Il confronto tra le due realtà testimonia quindi lo sviluppo dinamico delle opere per il teatro di figura, divise tra la dimensione sperimentale della parola dell'autore e quella più artigiana della scrittura del burattinaio-autore.

Tuttavia, questa limitatezza di risorse ha anche dato origine a dinamiche virtuose. Da un lato, si osserva una crescente tendenza da parte dei burattinai-autori a integrare un punto di vista drammaturgico esterno nel proprio processo creativo. Un esempio significativo è rappresentato da Marta Cuscunà, che ha sviluppato una collaborazione continuativa con il suo assistente alla regia Marco Rogante e con la scenografa Paola Villani. Analogamente, la relazione artistica tra il burattinaio Gigio Brunello e il regista Gyula Molnár si configura come una vera e propria simbiosi creativa, in cui i ruoli di autore e regista si intrecciano in un processo di co-creazione e co-autorialità.

Dall'altro lato, si rileva un movimento centripeto che coinvolge gli autori esterni, i quali passano da una posizione inizialmente marginale a un ruolo sempre più centrale all'interno del processo di creazione scenica. Un caso emblematico è quello dell'autore francese Daniel Lemahieu, che, pur avendo inizialmente una conoscenza limitata del teatro di figura, ha progressivamente sviluppato un rapporto più profondo con questa forma espressiva. In particolare, il suo percorso lo ha portato a definirsi come autore-dramaturg nella collaborazione con François Lazo, contribuendo in modo significativo alla costruzione drammaturgica dello spettacolo. In

questo contesto, il teatro di figura si delinea come uno spazio di sperimentazione linguistica e operativa, capace di ridefinire le modalità di scrittura e di creazione scenica. «Il gesto della scrittura esprime il movimento dell'attore, del manipolatore o della marionetta. Lo scrivere propone una parola-azione. [...] Le marionette possono essere il mezzo, il modello per questo atto di impressione» (Lemahieu 2002: 29).

Dalle convergenze di alcune di queste posture autoriali si rende possibile individuare quella che potrebbe essere la postura dell'autore a venire – ossia dell'autore che non ha ancora scritto per le figure –, scomponibile in tre movimenti. Il primo consisterebbe in un “movimento di andata e ritorno” tra la scrittura del testo e le possibilità visive, estetiche e simboliche offerte dalla figura e dall'incontro con la scena; in questo processo, il testo non viene concepito come un'entità autonoma, ma in costante dialogo con la dimensione plastico-figurativa del teatro di figura, in un'interazione dinamica tra parola e immagine. Il secondo si configurerebbe come un “movimento di attrazione da parte dell'oggetto”, in cui la figura diventa un vero e proprio innesco per la scrittura. L'impulso alla scrittura nasce dalla forma, dai materiali e dall'estetica dell'oggetto animato, che può evocare suggestioni tanto riconoscibili quanto astratte o grezze. In questo senso, la marionetta si trasforma in una matrice generativa del discorso drammaturgico. Infine, un “movimento di ibridazione” farebbe convergere diversi linguaggi e modalità di rappresentazione verso una possibile sintesi della dialettica tra *opsis* e *logos*: unendo la parola scritta, il palcoscenico, le figure e gli interpreti, l'autore a venire del teatro di figura potrebbe realizzare una fusione tra l'oggetto e gli altri linguaggi teatrali, arricchendo il presente del teatro con modalità concrete di rappresentazione legate a un linguaggio plastico e organico, animato e situato al centro di questo incontro.

Rilievi drammaturgici

La riflessione drammaturgica occupa quindi un posto centrale nello sviluppo della scrittura per il teatro di figura contemporaneo. Gli aspetti tecnici giocano un ruolo importante nella struttura dello spettacolo: ogni oggetto, ogni tecnica di animazione ha una sua grammatica particolare, una sua gestualità. Di fronte a tali esigenze specifiche, si è assistito a un aumento del ricorso alla figura del dramaturg. Mentre in Italia esistono pratiche meno

strutturate e forme di drammaturgia condivisa, in Francia alcuni artisti arrivano a dire che non lavorerebbero più senza il contributo di un dramaturg⁶.

L'aumento della complessità del lavoro drammaturgico è legato al posizionamento della scrittura per le figure nel regime contemporaneo della scrittura teatrale. A partire da questo presupposto, è utile focalizzare l'attenzione sui cambiamenti drammaturgici ed estetici che hanno caratterizzato il teatro di figura alla fine del XX secolo. Non è infatti difficile identificare le affinità di questo ambito con il modello postdrammatico, così come definito da Hans-Thies Lehmann, e con quella che Jean-Pierre Sarrazac identifica come «scrittura rapsodica» (Sarrazac 1999: 24). Quest'ultimo, in particolare, non contrappone in modo radicale il drammatico all'epico, ma evidenzia piuttosto come alcune delle forme narrative più arcaiche, tra cui quella dei rapsodi, siano state integrate nella struttura drammatica classica in epoca moderna, producendo effetti innovativi. Se il rapsodo è colui che «riasmbla ciò che ha probabilmente strappato e disfa ciò che ha appena legato insieme» (25), allo stesso modo, nel contesto contemporaneo, il dramaturgo intreccia elementi eterogenei nella progressione drammatica, alternando fluidità narrativa e interruzioni rapsodiche.

L'analisi delle strutture testuali del teatro di figura contemporaneo evidenzia, ad esempio, l'uso di meccanismi di narrativizzazione, come emerge nelle sperimentazioni che combinano teatro di narrazione e teatro di figura in Italia. Questo fenomeno si osserva nei lavori di Marta Cuscunà (*È bello vivere liberi!*), Fabiana Iacozzilli (*La classe*), Marina Allegri e Maurizio Bercini (*Cide*), così come in alcune produzioni di Gigio Brunello (*Lumi dall'alto, Il ritorno di Irene*). Di conseguenza, risulta evidente l'emergere della voce autoriale, che può manifestarsi attraverso differenti modalità: nell'espressione diretta dell'opinione dell'autore, nell'inserimento di lunghe didascalie che interrompono la costruzione dialogica – come accade nei testi teatrali di Jean Cagnard – o, ancora, attraverso note a margine intercalate nel testo, che ne frammentano continuamente la linearità, come avviene in *Fantastica visione* di Giuliano Scabia. L'interazione tra la presenza umana dell'attore-manipolatore e quella degli oggetti, il rapido ribaltamento di una situazione tragica in una comica, la mescolanza di diversi dispositivi e tecniche di manipolazione, la struttura in tableaux sono altri elementi che indicano una «scrittura in montaggio dinamico, trafitta da una voce narrante e interrogativa» che

6 Simon Delattre, intervista realizzata da chi scrive, 14 giugno 2022.

costituisce il «rifiuto del “bell’animale” aristotelico» (Sarrazac 2001: 106). In questo senso il teatro di figura, nella sua configurazione contemporanea, presenta alcune caratteristiche postdrammatiche intrinseche: in particolare, la de-gerarchizzazione, la simultaneità, il gioco con la densità segnica, la decostruzione. Questo si può osservare là dove, ad esempio, la marionetta diventa un mezzo per far risuonare la «polifonia dei personaggi assenti» (Dechaufour 2011: 89) nella scrittura di Kossi Efovi, dove scompare attraverso la dispersione acusmatica nell’uso della ventriloquia da parte di Dennis Cooper e Gisèle Vienne, o ancora dove diventa il supporto della fraseologia di Daniel Lemahieu, caratterizzata dalla cesura, dalla sincope, dall’interruzione, da forme di manipolazione della parola che aprono la strada a un linguaggio inaudito. Tuttavia, prendendo le distanze da una sovrapposizione eccessivamente lineare tra il concetto di postdrammatico, così come delineato da Lehmann, e il teatro di figura, emerge come i testi contemporanei destinati alle figure presentino una compresenza di caratteristiche sia postdrammatiche sia drammatiche. Sono infatti ricchi di storie, di personaggi, di dialoghi (è il dialogo che, secondo Szondi, costituisce la base del dramma “classico”), insomma di caratteristiche drammatiche tutte identificabili e ancora operative.

In questa prospettiva, includere il teatro di figura nell’ambito degli studi drammaturgici consente di evidenziare come la tendenza postdrammatica, identificata da Lehmann, non si configuri come un processo teleologicamente orientato verso la completa dissoluzione del dramma, ma piuttosto come una forma di «drammaticità che si sviluppa e opera in modo differente» (Danan 2013: 29).

A fronte di queste premesse, cosa ne è dei temi affrontati nei testi del teatro di figura? Attraverso l’analisi di alcuni di essi, è stato possibile individuare tre ambiti chiave di esplorazione drammaturgica, delineati come segue: “La memoria della figura” riguarda le modalità con cui il teatro di figura contemporaneo recupera e rielabora elementi tradizionali. Tale memoria si manifesta attraverso la riproposizione di personaggi emblematici, la riscrittura di testi appartenenti al repertorio popolare, l’uso di citazioni o l’impiego di strategie intertestuali. Tuttavia, questo processo non si configura in senso conservativo: i materiali provenienti dalle tradizioni vengono reintegrati in strutture che si distaccano dalla forma originaria, dando luogo a innovazioni estetiche e narrative.

“La figura di fronte alla realtà” allude alla capacità della figura animata di confrontarsi con tematiche sociali e politiche complesse, affrontando questioni controverse della contemporaneità. Il teatro di figura permette una figurazione che è allo stesso tempo reale e allusiva, efficace e simbolica. È grazie a questo doppio regime abitato dalla figura animata – concreta e allegorica insieme – che essa si rivela un mezzo efficace per toccare il mondo, interrogare la realtà e metterla in discussione.

“La figura e il male”, in riferimento a *La letteratura e il male* di Georges Bataille, rinvia infine alle numerose rappresentazioni della morte nel teatro di figura, sia nelle tradizionali baracche sia negli spettacoli contemporanei. La presenza del comico, in questo contesto, non svolge unicamente una funzione apotropaica o catartica, volta a esorcizzare l’angoscia della morte. Piuttosto, il suo utilizzo si configura come un mezzo per sperimentare la vita in modo più immediato e autentico. In questa prospettiva, l’immediatezza del riso si affianca al tragico come un ulteriore strumento per affrontare la negazione dell’esistenza, offrendo una forma alternativa di resistenza alla sua ineluttabilità.

Conclusione

L’analisi delle drammaturgie del teatro di figura contemporaneo evidenzia come questo linguaggio scenico operi su un doppio livello: da un lato, recupera e rielabora materiali appartenenti alla tradizione attraverso processi di riscrittura e intertestualità; dall’altro, si confronta con la realtà contemporanea, offrendo strumenti di rappresentazione in grado di affrontare temi complessi con una profondità estetica e simbolica peculiare. In particolare, il teatro di figura si configura come un campo di sperimentazione drammaturgica in cui si intrecciano narrazione, frammentazione e ibridazione linguistica e segnica, ampliando così le possibilità espressive del teatro.

La figura animata si rivela anche un dispositivo capace di attivare forme di coinvolgimento uniche per il pubblico. La sua natura ridotta e apparentemente ingenua, la sua capacità di oscillare tra il comico e il tragico, tra il reale e il metaforico, le consente di fungere da mediatore tra spettatore e rappresentazione. Che svolga una funzione apotropaica, che alleggerisca un tema difficile attraverso una scena comica, o serva da “bandiera bianca” per

trasmettere efficacemente un messaggio complesso, la figura ha la capacità di prendere per mano lo spettatore e guidarlo verso geografie inesplorate.

In questa prospettiva, il teatro di figura riafferma il proprio posto nel panorama teatrale contemporaneo non come forma residuale o marginale, ma come linguaggio vivo e in continua evoluzione. Che si tratti di un microcosmo di stracci, maschere e scarti – l'immagine del carretto del burattinaio ambulante – o di un grande palcoscenico teatrale popolato da figure ed esseri umani, il teatro di figura contemporaneo è una forma d'arte che offre un ampio spettro di rappresentazioni poetiche. In questo modo, non fa altro che riaffermare il suo posto tra gli altri linguaggi della scena contemporanea, poiché, al pari di essi, apre nuove vie alla scrittura teatrale.

Bibliografia

- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil.
- Danan, J. (2013). *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Actes Sud Papiers.
- Dechaufour, P. (2011). “La poétique du mouvement dans *Io (tragédie)* de Kossi Efoui”. *Africultures*, n. 86, 88-93.
- Eruli, B. (1982). *Texte et “pratique” dans le théâtre de marionnettes*. In P. Fournel (Ed.), *Les marionnettes*, Bordas.
- Jurkowski, H. (1995). *Une ou deux visions? Écrivains et metteurs en scène*, «Puck», n. 8, 24-28.
- Jurkowski, H. (2008). *Métamorphoses. La marionnette au XX^e siècle*. L'Entretemps.
- Lehmann, H.-T. (2019). *Il teatro postdrammatico*. Cue Press.
- Lemahieu, D. (2002). “L'écrire par la marionnette”. *Alternatives théâtrales*, n. 72, 26-29.
- Plassard, D. (2019). “Mise en scène et dramaturgie: le théâtre de figure à la croisée des chemins”. *Móin Móin. Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, n. 2, 381-401.
- Sarrazac, J.-P. (1999). *L'Avenir du drame*. Circé poche.

Sarrazac, J.-P. (Ed.) (2001). "Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche". *Études Théâtrales*, n. 22.