

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

PUPPET THOUGHT. ATTORI DI CARNE E DI LEGNO

Simona Scattina

Abstracts

La marionetta è una forma d'arte e poco importa se la si considera sostituto ideale dell'attore, aiuto alla narrazione, o «“oggetto” dall'alto valore metaforico» (John McCormic). Rappresenta una delle strade che l'uomo ha percorso nella costruzione del rispecchiamento di sé fuori da sé, ovvero nella rappresentazione di un altro io. Ciò crea quello che è stato definito da Jiri Veltrusky come «vivificazione» (vestire i fantocci di vita) e che si determina nell'associazione dell'oggetto inanimato col movimento e con la parola. Prova ne è il dialogo scenico che si è instaurato negli ultimi anni tra Mimmo Cuticchio, grande erede della tradizione dell'Opera dei pupi, e il coreografo e danzatore Virgilio Sieni. Un dialogo che si volge “nel corpo” e “sul corpo”, chiamando in causa il corpo inanimato ma articolato della marionetta, e il corpo flessibile e sempre in movimento del danzatore. Un'operazione che ha a che vedere con von Kleist quando, scrivendo della marionetta, parlava di profondità dell'arte.

The puppet is a form of art and it does not matter if it is considered an ideal substitute for the actor, a narrative aid, or «“object” with a high metaphorical value» (John McCormic). It represents one of the roads that man has traveled in the construction of self-mirroring outside himself, or in the representation of another self. This creates what has been defined by Jiri Veltrusky as «vivification» (dressing the phantoms of life) and which is determined by the association of the inanimate object with movement and the word. Example it is the scenic dialogue that has been established in recent years between Mimmo Cuticchio, great heir of the Opera dei pupi, and the choreographer and dancer Virgilio Sieni. A dialogue that takes place “in the body” and “on the body”, calling into question the inanimate but articulated body of the puppet, and the flexible and always moving body of the dancer. An operation that has to do with von Kleist when, writing about the puppet, he spoke of the depth of art.

Parole chiave

marionetta, burattino, pupo, fantoccio, attore, danza

Contatti

simona.scattina@unict.it

1. *Una breve premessa storica*

Il mestiere del marionettista e del burattinaio, come tutto il teatro, ha origini rituali, ed è documentato presso le civiltà egiziane, greca e romana. Citati da Platone, Cicerone e Ovidio, marionette e burattini attraversano il mondo dello spettacolo antico con la stessa dignità dell'attore.

Tra le straordinarie testimonianze pervenuteci ricordiamo quella del banchetto di Trimalcione, nel *Satyricon* di Petronio, in cui compare una marionetta d'argento a forma di scheletro, per ammonire i

convitati su quanto sia cosa misera l'uomo e quanto sia meglio vivere con allegria finché è possibile. Emerge da questo esempio la forza rappresentativa dell'oggetto animato, che può mostrare quello che all'attore non è dato svelare: l'essenza delle cose. Le marionette, i burattini, le ombre, sono forme di spettacolo diverse, ciascuna con drammaturgie, linguaggi e poetiche proprie e, quindi, con proprie storie; storie che, fino al Seicento, coincidono con quelle della Commedia dell'arte.¹ Saranno i burattinai i primi a spingersi oltre confine, grazie anche alla semplicità della struttura scenica e spettacolare del loro teatro, di cui resta ancora una traccia nelle guarattelle napoletane. Il Settecento è il secolo d'oro delle marionette. Le ritroviamo per esempio nella collezione Borromeo, all'Isola Madre, sul lago Maggiore, dove sono presenti marionette a trasformazione e macchine per effetti speciali per il sole, i rumori, i lampi, i fuochi e le fiamme. Uno scenario che però è destinato a cambiare dopo l'invasione napoleonica. Varia difatti l'assetto delle compagnie di marionettisti e ne nascono di nuove, alcune delle quali operano ancora oggi. La rivoluzione tocca anche le compagnie di burattini, che si diffondono in maniera capillare ampliando il repertorio e consentendo l'attivazione di quel processo di formazione del nuovo pubblico. A questa fase subentrerà la crisi. Il declino, che inizia dopo la prima guerra mondiale, tocca il punto più basso negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento; una crisi che porterà a un sensibile assottigliamento del numero delle compagnie attive e al naufragio della tradizione. Cambiare o morire: questo l'*aut aut* che si presenta in quegli anni a marionettisti e burattinai. Fra passato e presente si apre un varco incolmabile che obbligherà alla ricerca e alla sperimentazione.² A delle spinte che potremmo definire 'interne' si assoceranno altre sollecitazioni: da una parte l'eco delle ricerche straniere, dall'altra l'impatto del Nuovo Teatro attraverso la ripresa di modi e stili del teatro di strada (partendo dall'esperienza del Bread and Puppet, o di Michael Meschke a Sergej Obrazcov, fino alla grande influenza esercitata dal teatro per ragazzi).³

Per il teatro di figura (e con questo termine includeremo marionette, burattini e pupi di tradizione siciliana), rimarrà viva l'influenza di un passato tutto da riscoprire, che troverà terreno fertile quando, tra il finire degli anni Sessanta e gli anni Settanta, rinascerà l'interesse per il folklore e per la cultura popolare, ben espresso da questo frammento della *Prefazione*, firmata dal Collettivo teatrale La Comune, a *Morte e resurrezione di un pupazzo* di Dario Fo:

L'idea del testo è frutto di una visione di classe che vuol essere lotta a fondo contro la cultura e il potere borghese, e contro le mistificazioni del riformismo. Abbiamo usato, è vero, tutti i moduli dell'antico teatro comico, le maschere, l'allegoria, l'incontro scenico tra uomo e burattino, per dimostrare come non solo sia possibile, ma anche necessario un recupero creativo della tradizione popolare, perché utilizzando i modi "semplici" di comunicare, che il popolo si è dato, si possa oggi combattere il terrorismo e la "magia tecnologica" dei grandi mezzi d'informazione borghese.⁴

Oggi non è semplice fotografare il presente visto che il teatro di figura ha sempre più labili confini, ibridati da altre forme teatrali, ed è un'arte in tumultuosa crescita che non dimentica e non rinnega i linguaggi della tradizione. Ha ben presente che il teatro d'oggetti apparteneva alla cultura futurista italiana e all'avanguardia russa; conosce i *Balli plastici* di Depero e i processi di marionettizzazione dell'uomo; ha memoria della deformazione dei corpi e dei visi operata dalla cultura espressionista. È un teatro che conosce la tradizione dei pupi siciliani ma anche la marionetta "divina" di Kleist e di Craig, gli automi di Hoffmann e la bambola a molla con all'interno un grammofono di Brjusov. Per questi motivi il teatro di figura è luogo dell'incanto, della semplicità e, allo stesso tempo, della più consapevole complessità dei linguaggi del teatro contemporaneo.

¹ Cfr. S. FERRONE, *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino 2014.

² Per una più ampia, recente ed esaustiva trattazione si rimanda ai volumi di: A. CIPOLLA, G. MORETTI, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, Corazzano (Pi) 2011; L. ALLEGRI, M. BAMBOZZI (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Carocci, Roma 2012; S. BRUNETTI, N. PASQUALICCHIO (a cura di), *Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione*, Edizioni di pagina, Bari 2014.

³ Per l'Italia merita un cenno la ricerca teatrale, fortemente influenzata dalle arti visive, di Mario Ricci che negli anni Sessanta intraprese la strada, ancor poco percorsa, del confronto con le presenze meccaniche e artificiali, ponendosi in una posizione del tutto singolare. Si ricordi lo spettacolo *Movimento numero uno per marionetta sola* (1962/63). Cfr. C. GRAZIOLI, *Mario Ricci*, in «Sciami», 3, giugno 2017, <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/mario-ricci-biografia-opere/>; M. DE MARINIS, *Mario Ricci*, in ID., *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani 1987.

⁴ <http://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDScheda=17698&IDImmagine=1&IDOpera=111>

2. Frammenti di un ingranaggio immaginario

Come detto, quando si parla di marionette, burattini, pupi, si pensa immediatamente a uno spettacolo popolare la cui memoria interessa solo gli etnografi, o a un intrattenimento per bambini di chiara matrice nostalgica. Non si è portati a pensare invece alle marionette come un “doppio”, come un altro da noi ricondotto all’essenza, fuori da leggi fisiche, dal tempo e dallo spazio.

La suggestione di questi feticci, come ben ricorda Alfonso Cipolla, già alla fine dell’Ottocento si è rivelata uno straordinario punto d’incontro tra teatro e arti figurative.⁵ La marionetta, ‘schiava’ del suo demiurgo, macchina e anima, diventa grumo di idee per una definizione sintetica e antinaturalistica di un mondo parallelo e metaforico tanto da indurre gli spettatori a percepire i fantocci, che sono oggetti inanimati, come esseri viventi che agiscono di propria iniziativa, come fossero frammenti di un ingranaggio immaginario. Jiri Veltrusky, ricorda Antonio Pasqualino,⁶ chiama questo fenomeno “vivificazione”, nel senso che i fantocci si “vestono” di vita,⁷ creando, mediante l’associazione dell’oggetto inanimato col movimento e con la parola, un cortocircuito nella mente degli spettatori, i quali, tuttavia, sanno benissimo che il movimento e la voce implicano la presenza di un uomo reale, il marionettista, sia che esso sia visibile, parzialmente visibile, o nascosto.

Si guarda pertanto alla marionetta come protesi dell’io di chi ne fa uso per cui il fantoccio rende manifesta la dimensione dei gesti dell’attore in un gioco di doppia finzione che coinvolge anche l’attore di legno che “recita” la sua parte. Doppia perché anche l’attore, che crede di disporre della piena autonomia dei propri gesti, è in realtà, a sua volta, “agito” dal personaggio. La scena diventa crogiolo alchemico, una scatola della metamorfosi dove tanto l’attore quanto la marionetta vivono di una magia inquietante, come quella di Cotrone nei *Giganti della montagna*:

[...] se lo spirito dei personaggi che essi rappresentano s’incorpora in loro, lei vedrà quei fantocci muoversi e parlare. E il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi sono nati, vivi, così vivi che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente. Tradurli in realtà fittizia sulla scena è ciò che si fa comunemente nei teatri.⁸

Lo spettatore è pertanto consapevole di partecipare a questa finzione e facendo proprio l’insegnamento di Luigi Pirandello si mostra disposto a lasciarsi affascinare da quell’inganno, vivendolo come se fosse una verità. Occorre imparare «dai bambini [...] che fanno il gioco e poi ci credono e lo vivono come vero»,⁹ i benefici allora saranno duplici: il gusto di lasciarsi ingannare da una magia innocente, fingendo di credere alla verità di ciò che accade in scena, e la tentazione di smontare quel giocattolo al fine di decodificarne i meccanismi e le strategie di movimento.¹⁰

Il rapporto tra animato e inanimato rimanda alla mente anche lo splendido saggio di Heinrich von Kleist dal titolo *Sul teatro di marionette*¹¹ in cui l’autore mette in scena il rapporto tra l’anima del ballerino, che è sovrumana, e quella del burattinaio, che è umana. Kleist parlando delle marionette parla di una grazia data dall’equilibrio tra movimento e gravità, i fili e il peso della materia, una grazia di baricentri che il corpo umano, preda della consuetudine dei gesti, dei comportamenti, della coscienza infelice, ha perso per sempre. Le suggestioni prodotte da questo saggio, che aveva affascinato, tra gli altri, Bruno Schulz e Tadeusz Kantor, portano ad una riflessione sulla possibilità di rappresentare l’essenza, l’oscurità, il silenzio, lasciando allo spettatore l’occasione e la responsabilità di capire e di dare “corpo” ad un segno aperto ad ogni significato. Sarà difatti la cultura del Novecento ad appropriarsi con avidità dell’idea della marionetta, alla ricerca di un nuovo attore, di un movimento puro, di un gesto essenziale e definito, al riparo dall’eccesso di coscienza e di psicologia della tradizione teatrale ottocentesca. Lo dice bene nuovamente Pirandello in apertura del capitolo

⁵ Marionette e burattini, sia moderni che antichi, sono autentici capolavori di scultura e come tali devono essere valorizzati e tutelati, smettendo di essere relegati a semplici pezzi di legno da spettacolo. Cfr. CIPOLLA, MORETTI, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, cit.

⁶ A. PASQUALINO, *Figure animate. Un modello culturale unico nel teatro, nelle feste, nella religione e nel giuoco*, in «La Ricerca Folklorica», 16, La cultura della bambola, ottobre 1987.

⁷ Cfr. J. VELTRUSKY, *Puppetry and acting*, in *Puppets, Masks and Performing Objects from Semiotic Perspectives*, in «Semiotica», 47, aprile 1983, pp. 88-112.

⁸ L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, in ID., *Quando si è qualcuno, La favola del figlio cambiato, I giganti della montagna*, Oscar Mondadori, Milano 1951, p. 193.

⁹ Ivi, p. 197.

¹⁰ Cfr. R. ALONGE, R. TESSARI, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, LED, Milano 1996.

¹¹ Cfr. H. VON KLEIST, *Sul teatro di marionette*, trad. it. M. Sabbadini, La Vita felice, Milano 2003.

XII (*L'occhio e Papiano*) de *Il fu Mattia Pascal* in cui troviamo un accenno a un teatrino di marionette automatiche di nuova invenzione (probabilmente piccoli automi più che marionette), che rappresenta le vicende di Clitennestra e Oreste, tratte dall'*Elettra* di Sofocle. «Beate le marionette», dirà il narratore

su le cui teste di legno il finto cielo si conserva senza strappi! Non perplessità angosciose, né ritegni, né intoppi, né ombre, né pietà: nulla! E possono attender bravamente e prender gusto alla loro commedia e amare e tener se stesse in considerazione e in pregio, senza soffrir mai vertigini o capogiri, poiché per la loro statura e le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato.¹²

L'enunciazione del sogno finisce per presentare una sorta di nuova prospettiva, secondo cui nel teatro contemporaneo l'unica possibilità di avvicinare quell'utopia sarebbe affidata alle «beate marionette». E lo capiscono gli sperimentatori del teatro del Novecento che, come accennato, non hanno esitato a situare il loro teatro sul versante dell'ombra e della morte, cancellando le distinzioni tra verità e finzione, reale e virtuale, tra umano e inanimato, arrivando a comprendere quante suggestioni fertili poteva offrire all'attore contemporaneo la grammatica laconica dei gesti di questo oggetto teatrale. Maurice Maeterlinck, che sogna un teatro di androidi, Alfred Jarry che vuole estendere la maschera al corpo intero, Gordon Craig che nel suo manifesto *L'attore e la Supermarionetta* (1908), reclama l'esclusione dell'attore in carne e ossa, che, in mondo definitivo o transitorio, deve essere sostituito da marionette di taglia umana.¹³ Ma ci sono anche registi come Vsevolod Mejerchol'd che vedono la marionetta come un modello per affrancarsi dall'estetica realistica.¹⁴ Nella seconda metà del Novecento, personalità molto differenti come Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Bob Wilson, Robert Lepage, Peter Schumann e altri, fanno ricorso all'immaginario della marionetta contribuendo a superare la ghezzizzazione del teatro di figura e a rafforzare i suoi legami con la scena contemporanea. Scena percorsa e agitata dal fantasma della marionetta che sotto varie forme compare in spettacoli dai linguaggi teatrali diversi.

La lezione dei maestri porta la marionetta a imporsi come immagine privilegiata nella disposizione di un nuovo corpo scenico. In un modo diverso rispetto a un corpo reale, ma non perciò meno intenso, questo corpo immaginario “incarna” l'essenza stessa della teatralità (si vedano a tal proposito i contributi di Brunella Eruli):¹⁵ la marionetta parla con la voce deformata, non tocca quasi mai il suolo, fluttua in uno spazio che è prevalentemente mentale, i gesti sono codificati e le possibilità espressive sono comprese entro un codice ferreo. La marionetta diviene pertanto un oggetto dalle molteplici possibilità plastiche e visive, gioca sul cambiamento di scala o di dimensione, sulla rottura del ritmo, sulla concatenazione delle immagini. Nascosti al di sopra o al di sotto delle figure, marionettisti, pupari e burattinai, instaurano con esse un rapporto, come detto, che ricorda lo slancio dell'anima verso il suo creatore, ma ad un certo punto, grazie anche alla scoperta del Bunraku giapponese, in cui le forme vengono maneggiate a vista, i manovratori escono dal castelletto per provare nuove forme di relazione spaziale, entrando nello stesso campo visivo delle figure maneggiate. La disuguaglianza fra le due presenze sceniche del marionettista e della figura si riduce sempre più, ed è piuttosto il legame che le unisce, il loro rapporto di muta dipendenza che viene sottolineato in questa nuova configurazione spaziale.

Come stupirsi allora se una nuova generazione di registi, coreografi, scrittori contemporanei guarda alla marionetta con occhi nuovi dopo aver constatato che questo oggetto singolare e inquietante è risolutamente moderno, per dirla con Rimbaud. Questo attore di legno sembra oggi adatto a suggerire nuove prospettive sulle questioni nevralgiche della scena: il testo, il corpo, la voce, il senso stesso del rappresentare.

¹² PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in ID., *Tutti i romanzi*, I Meridiani, vol. I, Mondadori, Milano 1973, p. 468. C'è qui un riverbero della nota posizione di Pirandello contro il teatro e i teatranti, con l'utopia di una teatralità in cui i personaggi si presentino nella loro nudità e gli attori non pretendano di vestire questa nuda purezza con gli orpelli della loro coscienza singolare.

¹³ Cfr. G. CRAIG, *L'Attore e la supermarionetta*, in ID. *Il mio teatro: L'arte del teatro, Per un nuovo tetto, Scena*, a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano 1971.

¹⁴ Cfr. V. MEJERCHOL'D, *Vi sono due teatri di marionette*, in ID., *La rivoluzione teatrale*, Editori Riuniti, Roma 1975.

¹⁵ Le correnti della ricerca teatrale passano – per la studiosa – attraverso i fili della marionetta e i guanti dei burattini. La marionetta è un elemento di cerniera tra diverse realtà: animato e inanimato, oggetto e attore, corpo e anima, uno statuto che la rende inafferrabile, dunque inquietante, ma anche occasione e luogo di scambi fecondi e incontri imprevedibili tanto che una nuova generazione di registi, scrittori, coreografi guarda la marionetta con occhi liberi da ogni pregiudizio (come quello per esempio che le marionette fossero riservate solo a prodotti per ragazzi). Cfr. B. ERULI, *Du théâtre de marionnettes au théâtre “di figure”*, in «Théâtre Public», 78, 1987, pp. 37-42. Eruli aveva fondato insieme a Margareta Niculescu anche la rivista «Puk. La marionnette et les autres arts».

Che sia fertile la laconica quanto suggestiva grammatica dei gesti della marionetta lo hanno dimostrato Kantor, Richard Foreman o il già citato Wilson, così come lo ha sperimentato il teatro-danza che va da Magugy Marin a Jan Fabre, da Josef Nadj a Philippe Decouflé. Se buona parte del merito si ascrive a loro, va riconosciuto che anche la generazione dei marionettisti ha contribuito a questa salutare rottura degli schemi difendendo il genere durante i momenti difficili e facendolo avanzare oltre i limiti in cui si era volontariamente ritirato.

Esiste un mondo in cui attori e oggetti animati condividono la scena in spettacolarità ibride, una interdisciplinarietà affascinante e inquietante che ha catturato l'attenzione del teatro di ricerca contemporaneo che si confronta su questa compresenza nel tentativo di ricercare una nuova grammatica espressiva e di innescare nuovi interrogativi e nuove possibilità di significazione. Corpi in equilibrio precario, gesti ripetuti nella danza contemporanea, corpi frantumati negli schermi che invadono la scena e rinviano a una presenza parziale. I marionettisti vengono indicati come i creatori incontrastati di uno spettacolo in cui i fantocci agiscono come attori fedeli al progetto di regia. È anche nel segno di una polemica contro il divismo dell'attore ottocentesco, contro il suo uso approssimativo delle tecniche recitative, e contro la sua pretesa di identificare l'intero spettacolo con la psicologia del proprio personaggio-protagonista, che la marionetta, con la sua severa tecnica di movimento e con il suo simbolismo, diventa l'esempio concreto di un altro teatro e di un altro modo di essere dell'attore, rappresentando la possibilità di un ritorno ad un teatro antinaturalista, un teatro dei simboli e delle forme poetiche, un teatro libero dai condizionamenti psicologici e idiosincratici dell'attore.¹⁶

Dopo aver considerato la marionetta come attore incompleto, incapace di parola, l'attore di carne sperimenta l'importanza di quella voce deformata, capace di fare emergere la parola soggiacente il testo scritto. Questa breve ma intensa relazione apre una nuova prospettiva: «la presenza di attori di legno o di luce, su una scena concepita per degli attori viventi, indica che uno dei punti in cui questi linguaggi diversi si incontrano sia quello della rimessa in questione della funzione dell'attore».¹⁷ Le figure animanti si rispecchiano in quelle animate, condividendo con esse lo stesso piano dell'esistenza.

Nell'ambito della creazione marionettistica contemporanea si è aggiunta – come rilevato da Didier Plassard – «una nuova dimensione simbolica, consentita dalla generalizzazione della manipolazione a vista [...] facendo così spettacolo dello stesso fatto della manipolazione».¹⁸ Animatore e manufatto convivono sulla scena, sperimentando approcci inediti con lo spettatore (bambino e adulto), grazie alla ricerca di nuovi linguaggi, estetiche e grammatiche che investono prevalentemente l'architettura del racconto, l'uso delle luci, le potenzialità allusive ed evocative degli oggetti, il rapporto fra spazio e movimento.

Tra marionetta e corpo in azione, si instaura un umanissimo incontro; una sintonia di sensi esplorati nel momento in divenire, nell'ascolto delle naturali articolazioni di braccia, mani, gambe, busti, che entrano in relazione fisica ed emotiva; nello sguardo che fa esistere insieme uomo e simulacro; nel rispecchiare, l'uno dell'altro, gesti e posture. Il marionettista costruisce con la sua marionetta uno spazio straniante e complice, fantasmatico e intimo, dove il più leggero movimento dell'uno o dell'altro suscita nuove emozioni.

3. Pupo, danza con me!

Crediamo che sintesi massima di ciò che abbiamo detto, e che risiede in una tattilità trasmessa, restituita e trasformata in altra materia poetica, possa essere ben rappresentata dal complesso progetto triennale *Palermo. Arte del Gesto nel Mediterraneo. Accademia sui linguaggi del corpo e l'opera dei pupi* (2016-2018), che ha visto in scena l'incontro tra due linguaggi teatrali altamente espressivi: la danza di Virgilio Sieni¹⁹ e i pupi di Mimmo Cuticchio, cuntista e puparo della grande tradizione siciliana.

In diverse culture teatrali e di danza dell'Asia, marionette, pupi, pupazzi e bambole hanno indicato nei secoli ad attori e danzatori la possibilità di esser posseduti da un movimento e una grazia provenienti da

¹⁶ Cfr. V. DI BERNARDI, *La marionetta simbolo dell'attore perfetto. Alcune riflessioni su danza e teatro in Asia*, in AA.VV., *The Character Unbound*, Bibliotheca Aretina, Arezzo 2010.

¹⁷ ERULI, *Le compagnon secret*, «Puk. La marionnette et les autres arts», 11, 1998, p. 7.

¹⁸ D. PLASSARD, *Etica ed estetica sulla scena contemporanea: la figura come immagine dell'altro*, in BRUNETTI, PASQUALICCHIO (a cura di), *Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione*, cit., p. 138.

¹⁹ Virgilio Sieni da alcuni anni sta proponendo un'idea di danza secondo nuovi rapporti con le città, le istituzioni, le comunità.

un'altra mente. Non diversamente in Europa drammaturghi, scrittori e coreografi, come visto, hanno guardato al movimento delle marionette e dei fantocci come esempio e simbolo di un teatro essenziale o dei principi essenziali. Craig sulla necessità di forgiare un attore-artista che si facesse strumento dell'arte così si esprimeva:

[...] vedo uno spiraglio attraverso il quale gli attori potranno evadere in tempo dal servaggio in cui si trovano. Essi devono creare per se stessi una nuova forma di recitazione, consistente essenzialmente in gesti simbolici. Oggi essi impersonano e interpretano; domani dovranno rappresentare e interpretare; e dopodomani dovranno creare. In questo modo potrà aversi nuovamente uno stile [...] spero e ho fiducia che fra non molto uno straordinario rivolgimento farà sorgere a nuova vita ciò che nel teatro è decadenza, perché sono convinto che l'attore darà l'apporto del suo coraggio a questa rinascita.²⁰

Nella danza la figura può trascendere il suo essere umano e, come la musica, diventare qualsiasi cosa. Il danzatore può essere astratto o concreto, suono o colore, una cosa di natura o un'invenzione della mente. Il lavoro coreografico di Sieni non è solo performance, ma esperienza di conoscenza, incontro, rigenerazione, orientato dall'idea di una «persistenza delle figure, di una stratificazione del gesto depositato come una formula nel corpo di ognuno²¹ poiché sempre «il corpo risuona di qualcosa, trasfigura un'informazione»;²² un lavoro fondato sul «sentire» del corpo che opera con un fare danza che oscilla tra interno ed esterno, tra corpo invisibile e figura del danzatore in scena.²³ Il lavoro di Cuticchio, artista del «passato-futuro» secondo la definizione di Meldolesi,²⁴ è quello di un creatore scenico proiettato sempre a nuove aperture, che ha trovato nel contemporaneo il senso di una professione antica, a partire dalla decisione di condividere fisicamente la scena con le sue figure non rinunciando così alla sua identità di attore.²⁵ Insieme hanno instaurato un laboratorio artistico che ha previsto varie fasi anche di restituzione spettacolare del lavoro sulla forma, la meccanica, e, infondo, la «filosofia» del gesto teatrale approfondita attraverso l'analisi della gestualità e delle posture del corpo umano in relazione o in opposizione alla gestualità meccanica e agli assetti del pupo. Un dialogo scenico che sembra tradurre sul palco le parole di Kleist:

[...] Sorrise e disse di osar credere che se un meccanico fosse disposto a costruirgli una marionetta secondo le esigenze che intendeva fissargli, egli, grazie a quella stessa marionetta, avrebbe rappresentato una danza che né lui né nessun altro esperto ballerino dei suoi tempi [...], sarebbe mai stato in grado di realizzare. [...] «E quale vantaggio presenterebbe questa marionetta rispetto a un ballerino in carne e ossa?». «Quale vantaggio? Innanzitutto uno negativo, mio ottimo amico, e cioè che non *farebbe mai smancerie*. Perché questo accade, come lei sa, quando l'anima (*vis motrix*) si trova un punto diverso da quello della gravità del movimento. [...] «Queste marionette» disse «presentano inoltre il vantaggio di *non essere soggette alla legge di gravità*. Dell'inerzia della materia, la proprietà più avversa di tutte alla danza, esse non sanno nulla: dal momento che la forza che le solleva in aria è maggiore di quella che l'incatena alla terra. [...] Replicai che per quanto abilmente egli conducesse i suoi paradossi, non mi avrebbe mai e poi mai fatto credere che in un manichino meccanico potesse essere racchiusa più grazia che nella costruzione del corpo umano. Egli replicò che appunto all'uomo è impossibile anche solo eguagliare il manichino in questo. Solo un Dio potrebbe misurarsi in questo campo con la materia e questo è il punto in cui i due estremi dell'anello del mondo si ricongiungono.²⁶

Se Kleist parlava di una grazia data dall'equilibrio tra il movimento e la gravità, i fili e il peso della materia, i punti di trazione, una grazia di baricentri che il corpo umano, preda della coscienza infelice, dell'abitudine dei gesti, dei comportamenti, ha perso per sempre, Sieni si interroga sugli snodi e sulle possibilità del movimento di aprire fessure per mostrare la nudità dell'essere. E Cuticchio gli risponde con la poesia pura del suo mondo fatto di pupi, immagini divine. Al centro della loro indagine non c'è tanto l'Opera

²⁰ CRAIG, *L'Attore e la supermarionetta*, cit. pp. 37-39. I risultati auspicati da Craig li ritroviamo nella pedagogia di Alwin Nikolais, coreografo, direttore d'orchestra, compositore e regista statunitense, che offriva ai danzatori una tecnica che fornisse loro un corpo intenso come docile strumento capace di rendere la più elevata facoltà interiore.

²¹ S. TOMASSINI, *Atlante memorabile. Virgilio Sieni a Palazzo Strozzi (Firenze, 12 aprile 2014)*, in «Engramma», 130, ottobre-dicembre 2015.

²² DI BERNARDI, *Virgilio Sieni*, L'Epos, Palermo 2011, p. 31.

²³ Cfr. R. MAZZAGLIA, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria & Spettacolo, Roma 2015.

²⁴ Cfr. C. ANDRICH, *Il teatro di Mimmo Cuticchio*, Associazione Figli d'Arte Cuticchio-Officine Grafiche Riunite, Palermo 2006.

²⁵ Cfr. V. VENTURINI, *Nato e cresciuto tra i pupi*, Editoriale Scientifica, Napoli 2017.

²⁶ KLEIST, *Sul teatro di marionette*, cit., pp. 37-45.

dei pupi ma la marionetta-pupo che, svestita dei suoi connotati e visibile nella sua ossatura in legno e metallo, splendente nella sua sola semplicità, appare senza epica. Entrambi gli “attori” compiono gesti comuni, basilari, alla ricerca di una sorta di unitarietà primordiale del gesto in una riconquista della corporeità che ci restituisce la suggestione di chi, come detto, vedeva nella marionetta un esempio per il recupero di una dimensione corporea dell’attore. Sieni ha lavorato da sempre sul corpo del danzatore ma mai sui gesti della marionetta o sui movimenti degli opranti. Cuticchio ha incrociato spesso altre discipline dello spettacolo, ma mai la danza. Si incontrano nella Palermo di Cuticchio, città crocevia di storie e di linguaggi, attivando un chiasmo di sedimentazioni e cultura capace di generare conflitti e, allo stesso tempo, bellezza.

Protagonisti della ricerca sono ancora una volta gli elementi primari attorno a cui ruota il lavoro di entrambi: il corpo, detentore di un sapere universale in grado di raccontare chi siamo e chi possiamo diventare, la gravità, l’articolazione e l’espressività. Da questo punto di vista la marionetta permette di confrontarsi con tutto ciò che emerge e va oltre l’abitudine, rappresentando un nuovo modo di comporre e associare le articolazioni del corpo, un nuovo modo di stare in equilibrio, non solo proprio, ma della coppia pupo/puparo. L’incontro tra Sieni, che tornerà al mondo delle marionette,²⁷ e Cuticchio sembrava scritto nel destino:

Il nostro incontro fa parte di quel destino che accomuna le persone che operano una ricerca simile. Fin dalle prime discussioni abbiamo capito che c’erano punti in comune nel nostro lavoro. Io avevo già lavorato con i pupi messi a nudo. Anche l’universo della danza non mi era nuovo. Quando, da figlio d’arte, osservando mio padre muovere i pupi da dietro le scene, avevo notato che i suoi movimenti erano armonici, pure nell’immobilità. Dopo aver portato i pupi dal piccolo teatrino alla grande scena, in alcuni spettacoli ho introdotto la danza con i pupi. Il mio viaggio quindi era già avviato quando, con Virgilio, abbiamo deciso di sperimentare insieme, andare oltre quello che ognuno di noi sapeva già fare.²⁸

Come spesso nei lavori di Sieni il tentativo è di tracciare un atlante che parta dell’essere del corpo²⁹ per moltiplicarne le possibilità in un lavoro di ascolto, di reciproca intesa, di creazione di dialoghi che presuppongano l’idea di una nuova cittadinanza.³⁰ Cuticchio, dal canto suo, con la semplice manovra a vista, da sempre praticata nel suo teatro, si è sempre mosso *in praesentia* del suo referente di legno andando a cercare un’unica intercorporeità ed esemplificando quel principio di “manipolazione etica” espresso da Plassard secondo cui: «avvicinandosi al corpo del marionettista, la figura contemporanea entra nello spazio della responsabilità, diventa quasi allo stesso tempo [...], un’immagine pungente della relazione con l’altro».³¹

In *Atlante. L’umano del gesto*, performance su cui brevemente ci soffermeremo, così come nei laboratori condotti all’interno del progetto e nelle performance successive (*Nudità* nel 2018), assistiamo all’incontro tra due umani e una creatura di legno, la quale, agita, diventa presenza viva che muove sentimenti. Il corpo di Sieni si appropria di tecniche e azioni artistiche considerate non umane; il corpo di Cuticchio, pur essendo a vista, quasi scompare; la marionetta si fa portatrice di alterità, di una dimensione di grazia, di fragilità e di innocenza.

I tre inediti viaggiatori attraversano quattro stazioni. La prima, *Ossatura* (camminare rannicchiandosi; camminare aprendo le braccia, camminare zoppicando, camminare cadendo), è una camminata in parallelo durante la quale il danzatore e la marionetta imparano a conoscersi. È il pupo che cerca di seguire Sieni imitandone gesti e movimenti in una proiezione esterna, fisica, della macchina dinamica del corpo umano che prende quasi le distanze dal pupazzo di Kantor che rimane attaccato al suo essere umano come le ossessioni e i traumi infantili. Lo stadio successivo è *Corpo nudo* (cadere in ginocchio, sostenersi; incontrarsi), in cui il fantoccio porta scolpite le fattezze muliebri (Bradamante, Angelica) e il danzatore, grazie a quel suo singolare interlocutore, scopre qualcosa in sé, il sentimento dell’amore, che intuisce essere il motivo segreto dell’esistenza. Questo stato di grazia deve però essere conquistato passando attraverso il dolore e la marionetta di ribella e si arma come il *Paladino Orlando* (disorientamento e spogliamento), sarà

²⁷ Porterà nel 2018 in scena *Petruška*, capolavoro di Stravinskij ispirato alla marionetta del teatro popolare russo e riletto coreograficamente come un’incursione nel mito, nel complesso rapporto tra marionetta e tragedia.

²⁸ M. CUTICCHIO in C. PIRRI, *Intervista a Virgilio Sieni e Mimmo Cuticchio*, <http://www.virgilioieni.it/schede/intervista-cuticchio-sieni/>

²⁹ Cfr. DI BERNARDI, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012.

³⁰ Agorà, le aveva chiamate durante la sua direzione della Biennale Danza 2016 di Venezia.

³¹ PLASSARD, *Etica ed estetica sulla scena contemporanea: la figura come immagine dell’altro*, in BRUNETTI, PASQUALICCHIO (a cura di), *Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione*, cit., pp. 142-143.

sempre il danzatore, con paziente tenacia, a togliere i simboli di distanza e ostilità, la spada e lo scudo, fino a ritrovare la pacificazione. L'ultima stazione, *Angelo* (tentativi di volo, deriva e dignità), ci porta dentro il senso tragico dell'esistenza. La marionetta è l'Arcangelo Michele che invita a cercare l'assoluto. Così lo spettacolo si conclude con il *cuntu* di Cuticchio che parla di migranti, di mare e di barconi affondati (alla figura del migrante Cuticchio aveva già lavorato con *L'approdo di Ulisse* e con *L'esilio di Carlo Magno*). L'opera dei pupi mostra così di contenere di per sé un messaggio che parla di integrazione e rispetto delle diverse idee e tradizioni, ma anche di esilio, partenze, ritorni, commistioni e solidarietà rielaborando le storie della tradizione epico-cavalleresca e usando la tecnica del cunto, conferma la grande attualità e modernità dell'epopea carolingia. *Atlante* è una galleria di pupi, dall'angelo al paladino Orlando, fino a pupi denudati dai costumi (pupi in paggio), che stabiliscono un cortocircuito con il danzatore sottolineato dal suono strugente del pianino a rullo (suonato a vista dal fratello di Cuticchio, Nino).

Sieni è un danzatore senza ruolo se non quello di ricettore che riduce (e amplifica) se stesso facendosi figura: è come una marionetta anche lui che, senza fili, si fa muovere da una forza superiore, investendo fisicamente la scena e modificandone le dinamiche. Anime che giocano col proprio opposto: una concreta (l'uomo) e l'altra astratta (il pupo, senza nome, non ancora personaggio) che fingono di essere l'una l'opposto dell'altra: il concreto gioca a farsi astrazione e il simbolo gioca a farsi azione. Mentre Cuticchio canta antiche storie di paladini il pupo diventa personaggio, Sieni ora lo sostiene, lo appende al braccio, e quello ne cerca il collo, il volto, e poi scatta, per fuggirne e ritornarne, ora entrambi si fermano, l'uno assorto nella sua fissità, l'altro in un pensiero privo di parole.

Il corpo del danzatore e quello della marionetta sono messi in relazione su alcuni elementi fondamentali dello stare al mondo, quali camminare, sedersi, cadere, voltarsi, toccare. Un vocabolario comune che racconta fragilità, equilibrio, gravità, leggerezza, risonanza,³² sospensione. Un'intera partitura di relazioni umane si fa evidente in una moltiplicazione di piani e di sguardi in cui a un certo punto i ruoli si capovolgono e il pupo sembra danzare nello spazio, fluttuare leggero nell'aria mentre a Sieni non resta altro che strisciare in terra. Il suo gesto contiene in sé quella perfezione assoluta di cui ci parla Kleist, qualcosa di divino che diventa però tattile e terreno nell'incontro con i due maestri sulla scena. Il pupo danza tra danzatore e puparo oprante, come se dentro la sua immobile ossatura si muovesse costantemente il tremolio di un battito vitale che dal legno si espande verso l'umano. È il danzatore che segue la marionetta o viceversa? È il puparo che segna il ritmo o è il respiro del danzatore a dare l'impulso ai gesti di entrambi? Cuticchio e Sieni sembrano essere magicamente diretti dal gesto del pupo. La marionetta abdica al proprio ruolo di protagonista assoluta ed esce dal proprio mondo misterioso per entrare nel teatro perché, come ci ricorda Goliarda Sapienza tra le pagine di *Io, Jean Gabin*, «i pupi appesi dormivano a occhi aperti per riprendere la forza perduta nel grande combattimento della sera prima. Riposa il pupo durante il giorno, si lascia andare a una morte apparente per rinascere ogni notte all'avventura».³³

³² «In danza la risonanza indica il non subire la gravità e quindi non entrare in una dimensione di depressione del corpo. Questo non implica soltanto la ricerca di strategie per risollevarsi, ma soprattutto il dialogo costante con la gravità attraverso l'articolazione». V. SIENI in PIRRI, *Intervista a Virgilio Sieni e Mimmo Cuticchio*, cit.

³³ G. SAPIENZA, *Io, Jean Gabin*, Einaudi, Torino 2010, p. 45.