



FRAMMENTI DI UN INGRANAGGIO IMMAGINARIO: LE MARIONETTE

di *Simona Scattina*

Nel teatro delle marionette, o meglio, nel teatro di figura (e con questo termine includeremo marionette, burattini e pupi di tradizione siciliana), è in opera un fenomeno che induce gli spettatori a percepire i fantocci, che sono oggetti inanimati, come esseri viventi che agiscono di propria iniziativa, per l'appunto "frammenti di un ingranaggio immaginario". Il teorico e semiologo Jiri Veltrusky chiama questo fenomeno "vivificazione", nel senso che i fantocci si 'vestono' di vita,¹ 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 si 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 ne *I Giganti della montagna*:

[...] se lo spirito dei personaggi che essi rappresentano
s'incorpora in loro, lei vedrà quei fantocci muoversi e

¹ Cfr. J. VELTRUSKY, *Puppetry and acting*, in *Puppets, Masks and Performing Objects from Semiotic Perspectives*, «Semiotica», 47, aprile 1983, pp. 88-112.

Siculatorum Gymnasium

Simona Scattina, *Le marionette*

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.²

Lo spettatore è pertanto consapevole di partecipare a questa finzione e facendo proprio l'insegnamento di 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»,³ 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.⁴

Il rapporto tra animato e inanimato rimanda alla mente anche lo splendido saggio di Heinrich von Kleist dal titolo *Sul teatro di marionette*⁵ 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 affrontando il discorso sulle 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, Schulz e 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

² L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, in Id., *Quando si è qualcuno, La favola del figlio cambiato, I giganti della montagna*, Milano, Oscar Mondadori, 1951, p. 193.

³ Ivi, p. 197.

⁴ Cfr. R. ALONGE, R. TESSARI, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, Milano, LED, 1996.

⁵ Cfr. H. VON KLEIST, *Sul teatro di marionette*, trad. it. M. Sabbadini, Milano, La Vita felice, 2003.

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 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.⁶

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 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 ne 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

⁶ L. 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.

Siculatorum Gymnasium

Simona Scattina, *Le marionette*

marionette di taglia umana. Ma ci sono anche registi come Vsevolod Mejerchol'd che vedono la marionetta come un modello per affrancarsi dall'estetica realistica. 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 ghettizzazione del teatro di figura e a rafforzare i suoi legami con la scena contemporanea.

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.

La scelta della marionetta oggi è quella di una figura mista, capace per questo di rappresentare situazioni estreme, di raffigurare l'inumano dell'umano, così come di ricondurci ai nostri interrogativi più profondi. Per questo andare e venire tra somiglianza e differenza, verità e finzione, identità e alterità, «per tutta l'energia metaforica e metamorfica che dispiega»⁷ e nella quale non smette di coinvolgerci, il teatro di marionette ci è divenuto indispensabile.

⁷ D. PLASSARD, *L'epoca contemporanea*, in *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, a cura di L. Allegri, M. Bambozzi, Carocci, Roma, 2012, p. 314.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALONGE R., TESSARI R., *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, Milano, LED, 1996.
- ALLEGRI L., BAMBOZZI M. (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Roma, Carocci, 2012.
- ARTAUD A., *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.
- BRUNETTI S., PASQUALICCHIO N. (a cura di), *Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione*, Bari, Edizioni di pagina, 2014.
- CIPOLLA A., MORETTI G., *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Corazzano, Titivillus, 2011.
- CRAIG G., *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971.
- KLEIST VON H., *Sul teatro di marionette*, trad. it. M. Sabbadini, Milano, La Vita felice, 2003.
- LEYDI R., *Burattini marionette pupi, catalogo della mostra*, Milano, Silvana, 1980.
- MEJERCHOL'D V., *Vi sono due teatri di marionette*, in *La rivoluzione teatrale*, Roma, Editori Riuniti, 1975.
- PASQUALINO A., *Figure animate. Un modello culturale unico nel teatro, nelle feste, nella religione e nel giuoco*, «La Ricerca Folklorica», n. 16, La cultura della bambola, ottobre 1987.
- VELTRUSKY J., *Puppetry and acting*, in *Puppets, Masks and Performing Objects from Semiotic Perspectives*, «Semiotica», 47, aprile 1983.

