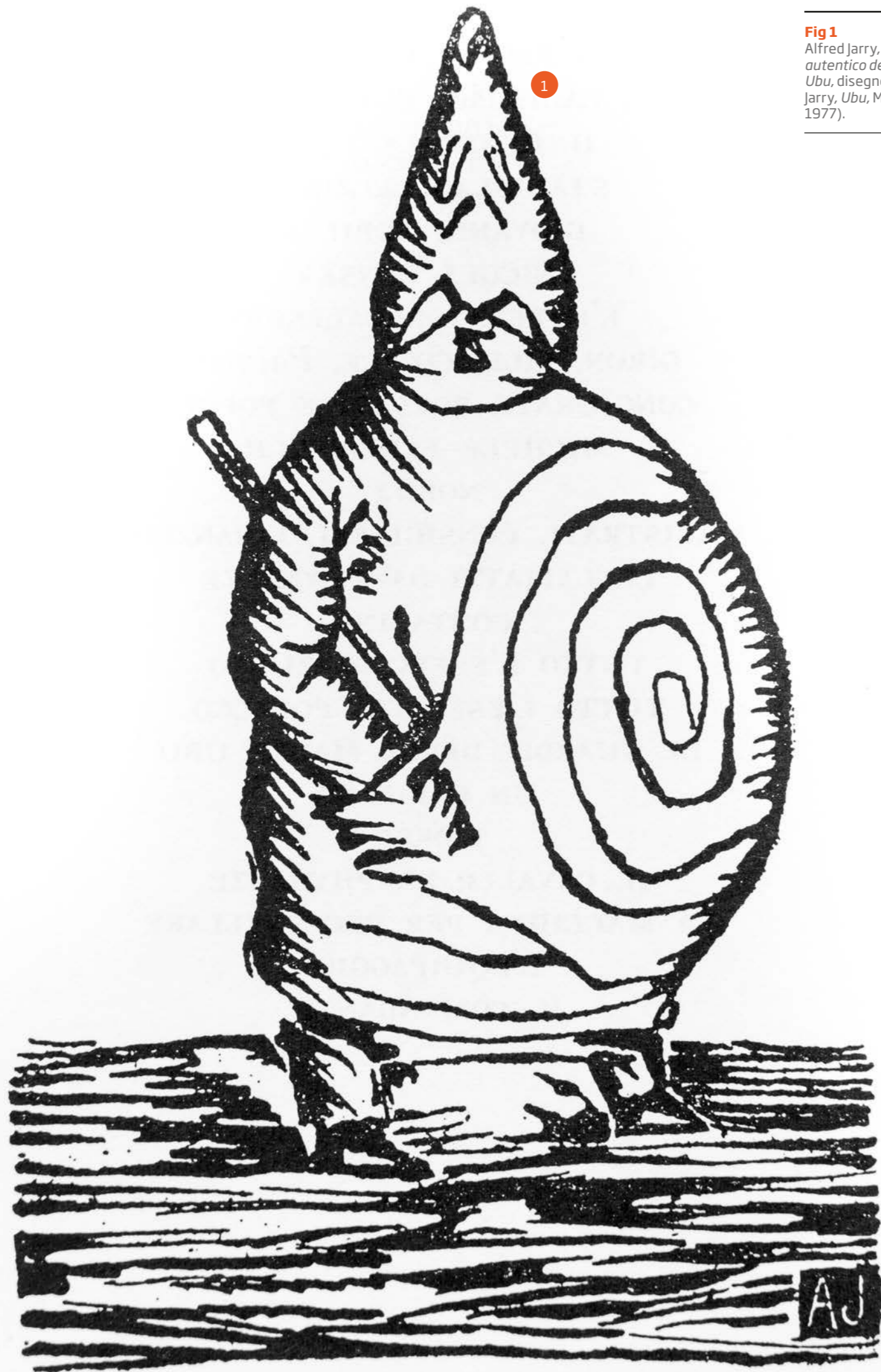


Fig 1
Alfred Jarry, *Ritratto autentico del Signor Ubu*, disegno (da A. Jarry, *Ubu*, Milano 1977).



"L'ATTORE / IL FANTOCCIO Tempo e spazio nel teatro di burattini e di marionette"

di *Quirino Galli*

"Amleto - [...] Non siate troppo blandi nemmeno, ma lasciate che il vostro discernimento vi sia maestro; accordate l'azione alla parola, la parola all'azione; con questo particolare accorgimento, che voi non passiate oltre i limiti della moderazione della natura; perché ogni cosa così strafatta è contraria allo scopo dell'arte drammatica, il cui fine, tanto agli inizi che ora, fu ed è di reggere, per così dire, lo specchio alla natura; di mostrare alla virtù le sue proprie fattezze, allo scorno la sua immagine, e alla tempra e alla fisionomia stesse dell'epoca la loro forma ed impronta".

Con queste parole, che Amleto rivolge agli attori, Shakespeare riassume con chiarezza e profondità di pensiero, l'essenza del teatro, per lo meno quello che si fonda sull'opera di un drammaturgo e di un attore. Attraverso i suoi personaggi egli ritraeva quel groviglio di sentimenti e di volontà che spingono l'uomo ad una esistenza tragica, segnata dal profondo travaglio che investiva la società inglese nel suo transito dall'Evo medioevale a quello moderno. La perfetta concordanza tra parola e azione, che egli vuole sia nell'arte dell'attore, è la condizione necessaria per dare alla rappresentazione il crisma della verità e alla forma il suo appartenere a un'epoca. Ma nella creazione della dimensione-teatro nella civiltà europea, fin dalle opere del mondo greco-latino, hanno avuto una loro collocazione anche motivi che hanno anteposto al sostanziale rapporto con la natura l'idea che il teatro fosse una finzione del reale, un'attesa ancor più intima della relazione con la società e con le sue strutture culturali, motivi che richiamano i concetti

di ciò che è vero a fronte di ciò che è ingannevole, di ciò che è buono a fronte di ciò che è cattivo, di ciò che è bello a fronte di ciò che è brutto. Sono concetti che codificano simboli e che si identificano in un personaggio, che è identico a se stesso, che si nasconde dietro una maschera, che, in qualche caso, non ha né carne, né sangue. In ogni tempo, in ogni spazio, esso richiama quell'essenza dell'uomo che oltrepassa i limiti della esperienza quotidiana, o di tutto ciò che è vincolato al momento storico e si risolve nella costruzione della pura teatralità.

Tuttavia, in entrambe queste due teorizzazioni, la rappresentazione teatrale non va oltre la sua relazione con le strutture culturali e si propone come metafora della realtà. Una metafora complessa, perché è tanto più ricca di immagini e di riferimenti quanto è più articolata la realtà sociale, che il teatro, e con esso tutti gli ambiti dell'espressione artistica, decontestualizza in senso denotativo e ricontestualizza in senso creativo².

Sul finire del XIX secolo e nei primi decenni del successivo nacquero in Europa fermenti culturali che contrapposero alla consolidata tradizione la creazione di nuovi percorsi, mentre si affermavano nuovi campi di indagine come la Linguistica, l'Antropologia culturale e la Psicanalisi. Il panorama della produzione culturale, di conseguenza, si presentava più complesso e articolato. Le avanguardie teatrali, in simbiosi con le avanguardie delle Arti figurative, in opposizione alla pervasiva sensibilità romantica,

¹ W. Shakespeare, *Amleto*, III, 2, in *Teatro*, a cura di M. Praz, vol. II, traduz. di R. Piccoli, Firenze 1957.

² Cfr. A. Fonzi - E. Negro Sancipriano, *La magia delle parole: alla riscoperta della metafora*, Torino 1975. Si tratta di uno studio che analizza la genesi della metafora presso i bambini, i preadolescenti e gli adolescenti.

Fig 2-4
Marionette di Saskia Menting e Augusto Terenzi, Compagnia Maninalto, per la rappresentazione di *Il giocatore* di G. M. Orlandini (1715), Pan Opera Festival 2016.



introducevano percorsi sperimentali che raccoglievano quelle suggestioni che metaforicamente contemplavano il senso e l'inquietudine del mondo moderno³. Per i drammaturghi e per i registi si trattò di recuperare e sperimentare forme espressive che appartenevano a culture diverse da quella dominante. Nel 1889 Maurice Maeterlinck scriveva *La principessa Maleine*, messa in scena a Parigi l'anno successivo riscuotendo entusiastici consensi⁴. Nel 1929 lo stesso drammaturgo, nella Premessa alla pubblicazione delle sue opere osservava che il testo di Maleine presentava qualche difetto: un dialogo a volte ripetitivo, personaggi che agivano come sonnambuli, un procedere della vicenda a volte precipitoso, a volte non consequenziale. Ciononostante, non intendeva apportare alcun ritocco. Quelli che all'autore sembravano limiti, di fatto erano i fattori costruttivi della favola. I principi Maleine e Hjalmar sono innamorati l'una dell'altro ma, durante la festa per il loro fidanzamento, i rispettivi padri, Marcello e Hjalmar, rompono i patti; ne segue la guerra tra i due re, la disfatta di Marcello e la distruzione della sua città. Maleine e la sua Nutrice sono le uniche due persone che sopravvivono alla rovina, perché erano state rinchiusi in una torre lontana dalla città. Camminano all'interno di un bosco, perché la giovane vuole raggiungere il castello del promesso sposo. Lungo il cammino, incontrano tre viandanti, dai quali apprendono che della loro città e della sua gente non resta nulla. Frattanto, all'in-

terno del suo castello il re Hjalmar sta conversando con la regina Anna, quando entra il principe Hjalmar, che è fatto oggetto di particolari attenzioni da questa; al giovane è annunciato che le sue nozze con la figlia della sovrana sono state fissate per la fine del mese. La narrazione della vicenda si sposta nella strada del villaggio; qui Maleine e la Nutrice sono accostate da due contadini e da un vaccaro, mentre da una locanda esce una vecchia che, piena di spavento, dice che dentro la locanda è scoppiata una rissa tra coloro che si contendono la giovane appena arrivata. Sopraggungono il principe Hjalmar e il suo ciambellano; Maleine riconosce il giovane e con la Nutrice si ritira, mentre il Ciambellano si avvede di lei, non la riconosce, ma pensa che potrebbe diventare la Dama di compagnia della regina. E così avviene. È la stessa Maleine che rivela al giovane Hjalmar la sua identità nel corso di un incontro al quale ella si reca in luogo della nuova promessa sposa. Il giovane Hjalmar riferisce al padre che Maleine non è morta, anzi è nel castello e, dunque che egli non potrà sposare colei che la regina vorrebbe. Stessa rivelazione il principe fa alla regina. E durante una festa da ballo, appare Maleine, in abito di fidanzamento; e a tale apparizione lo scompiglio prende tutti i presenti. I due giovani fissano la data delle nozze per la fine del mese e la comunicano al re e alla regina, la quale simula timori per la salute di Maleine. Progettando invece la morte della ragazza, ottenuto un veleno, si incarica essa stessa di prestarle le cure, impedendo a chiunque di entrare nella camera dove ella è stata rinchiusa. E, poiché vuole accelerare l'esito del suo disegno, la regina, assistita dal re, in verità molto titubante e riluttante, entra nella stanza e con una corda strangola la giovane. Una tempesta incombe sul castello e sull'intera città. Anche il cimitero sembra essere sconvolto da una prossima tragedia. Infatti, il principe Hjalmar e la Nutrice rinvennero il cadavere di Maleine ed evidenti sono i segni dello strangolamento. È proprio il re, ormai privo di ogni barlume di ragione, che rivela il nome di chi ha compiuto il delitto. Il giovane Hjalmar si scaglia contro la regina uccidendola; poi rivolgendosi l'arma contro se stesso, si dà la morte⁵.

5 M. Maeterlinck, *La principessa Maleine*, Palermo 1994; con uno

3 Rispetto alle avanguardie teatrali, che potevano affermarsi nella misura in cui l'energia elettrica sosteneva le conquiste della scenotecnica, quelle che si affermarono nella sfera delle arti figurative furono in grado di praticare una vera rivoluzione culturale. Impressionismo, Espressionismo, Dadaismo, Surrealismo, Cubismo, Futurismo, Astrattismo, attraverso i Manifesti, attraverso la professione di artista, dettero con i loro movimenti una visione della realtà. Cfr. M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del novecento*, Milano 1966; uno studio che, nonostante i suoi anni, resta ancora un valido strumento di lavoro.

4 Nelle pagine del "Figaro" del 24 agosto 1890, O. Mirbeau esprimeva un entusiastico giudizio sull'opera del ventenne drammaturgo belga, definendola un capolavoro. Nel 1893 A. Lugné-Poe affermava che con quell'opera Maeterlinck, occultando la figura dell'attore, aveva aperto nuovi orizzonti alla drammaturgia europea. Cfr. A. Lugné-Poe, *Alcuni dettagli sulle serate all'Oeuvre*, in S. Carandini, *La melagrana spaccata. L'arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*, Roma 1988, p. 89.

4



È una vicenda che ha tutto il senso di un'antica favola, seppur volta al tragico. Ad interpretarla non furono attori in carne e ossa, ma pezzi di legno, ricoperti di brandelli di stoffa, con la testa di legno o di gesso, mossi da fili, ai quali davano la voce operatori nascosti al pubblico. La sua costruzione fa pensare a immagini shakespeariane: Amleto, Re Lear, Macbeth, Romeo e Giulietta, vista la torva visione del mondo, che il giovane autore prospettava al pubblico parigino. L'opera si proponeva come l'affermazione di uno spettacolo simbolista sperimentale, il cui fine era quello di liberare la scena dalle strettoie del "naturalismo" per riconquistare una libertà di creazione, in nome della teatralità⁶. Con quest'opera, affidata alle marionette, Maeterlinck intendeva contrastare il dominio dello psicologismo e la subalternità al verosimile nella letteratura drammaturgica, fattori che irretiscono i personaggi, analogamente al vincolo delle coordinate spazio-temporali, condizionanti tanto la trama, quanto l'itinerario della vicenda; un condizionamento dal quale il testo di Maeterlinck si libera in virtù delle possibilità dinamiche offerte dall'attore marionetta e con gli immediati passaggi da un luogo all'altro, da un prima a un poi⁷.

studio critico di R. Tessari.

6 Per una riflessione sul teatro simbolista si rinvia a M. Mazzocchi Doglio, *Il teatro simbolista europeo*, in M. Verdone (a cura di), *Teatro contemporaneo*, Roma, voll. 4, vol. II, 1983, pp. 3-26.

7 Ha scritto Luigi Allegri: "La convenzionalità, la frammentarietà, la pratica della contaminazione, il rifiuto della dimensione psicologica del personaggio, la particolare tipologia del rapporto col proprio pubblico, sono valenze ugualmente rintracciabili, sia pure a diverso titolo e in contesti differenti, nel tradizionale teatro di burattini e di marionette come negli esperimenti delle Avanguardie primonovecentesche, con la differenza sostanziale che queste ultime esplicitano dei meccanismi che invece nel teatro di figura sono impliciti. Per questo, anziché considerare il burattino e la marionetta come il riflesso degradato e imperfetto del teatro d'attore, come la forma minore e infantile del teatro maggiore, la riflessione novecentesca, guardando proprio alla loro irrimediabile diversità rispetto agli attori, alimenta attraverso l'immagine della marionetta un'alternativa possibile, da indicare a chi è alla ricerca di un modo differente di fare teatro". L. Allegri, *Figure e teatro contemporaneo*, in L. Allegri - M. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure*, Roma 2017, p. 135.

Come si legge all'inizio del testo, il primo atto si svolge nel castello di Harlingen e gli altri nel castello di Ysselmonde; i due castelli sono, pertanto, gli estremi di una linea narrativa, sulla quale si collocano i vari episodi, che per appartenere a una storia di re e regine, di principi e principesse, ha nel "castello" il simbolo della immagine primaria, mentre altre immagini simboliche emergono nei diversi ambienti, insinuando motivi di un possibile esito tragico della vicenda.

Atto I

I giardini del castello – Grosse nubi a Occidente, una cometa, stelle cadenti, una bufera e la luna rossa.

Un appartamento del castello.

Una foresta.

Una camera a volta in una torre del castello.

Atto II

Una foresta – Buio, luna e stelle.

Una sala del castello – Un cimitero a ridosso del castello.

Una strada del villaggio – Cielo rosso sul castello.

Un appartamento nel castello.

Un corridoio del castello.

Un boschetto nel parco del castello – Buio, gufi, cadono foglie da un salice piangente, nubi dinanzi alla luna, una fontana, una talpa, lampi lontani.

Atto III

Un appartamento nel castello.

La sala delle feste del castello – Una tempesta si approssima al castello.

Davanti al castello – Un gruppo di sette beghine dal cimitero al castello, rintocchi di una campana, corvi gracchianti, fuochi fatui.

Una camera nella casa del medico.

Un cortile del castello – Un mulino che si arresta, un mantello nero, misteriosi colpi alla porta.

Atto IV

Un angolo del giardino – Rintocchi di una campana.

Una cucina del castello – Un temporale incombente, un lampo.

La camera della principessa Malaine – Un temporale, la luna, folate di vento, bagliori, rumore di passi all'esterno della camera.

Un corridoio del castello – La bufera, le sette beghine.

La camera della principessa Maleine – Infuria il temporale,



Fig 5 - Fortunato Depero, Marionette dei "Balli Plastici", dettaglio, 1918. Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (Mart), Casa Depero.

scroscio di grandine contro i vetri delle finestre, per il vento una di queste si spalanca, un vaso cade a terra e ad essa si affaccia dall'esterno il buffone di corte, tuoni e lampi, al di là della porta: un grattare alla stessa, voci e i canti delle beghine.

Atto V

Un angolo del cimitero davanti al castello – La bufera, un globo azzurro, fiamme verdi, una nave nera senza marinai, la luna, i cigni nel fossato, cade una croce.

Una sala antistante alla cappella del castello – La bufera, alberi che si piegano, la luna, nuvole, gufi sulle croci.

Un corridoio del castello – Una campana suona a martello.

La camera della principessa Maleine – Le campane suonano a martello, voci dal corridoio, luce dell'alba, canto delle beghine degli usignoli, un gallo sul davanzale della finestra.

I repentini cambi di scena tolgono allo spazio scenico quella univocità che nella drammaturgia tradizionale costringe il drammaturgo a quell'incastro di accadimenti necessari ad un coerente rispetto delle coordinate spaziali e temporali, che dà allo svolgimento della vicenda il senso del verisimile.

Da questa variabilità del riferimento spaziale trae vantaggio la narrazione della favola, al cui svolgimento dà un contributo l'immagine del personaggio, che fissato nella sua espressione, si configura come simbolo, per esempio del vero o del falso, del buono o del cattivo, del bello o del brutto. Le ambientazioni hanno a un tempo una funzione denotativa e connotativa, dal momento che aggiungono elementi portatori di un'assoluta inquietudine; per esempio: quando Hjalmar e Maleine si incontrano in un angolo del parco, la luna appare tra gli alberi, alcuni gufi fissano i due giovani, lui raccoglie terra per lanciarla contro di loro, ma questa rimane attaccata alle sue mani, una talpa passa sotto i loro piedi, il getto di una fontana muta la sua direzione e poi si interrompe gorgogliando. La luna, i gufi, la talpa, il getto della fontana, come tutto ciò che entra nell'avvenimento, sono simboli, che con il loro significato invadono l'immagine scenica, dilatando la percezione dello spazio; quei simboli, infatti, introducono riferimenti emozionali e culturali che stanno al di là di

Fig 6 - I. Stravinskij, *Petrushka* (interpretata da Vaslav Nijinski), balletto, 1910-1911

quanto la scenografia prospetta⁸.

In una atmosfera punteggiata da lugubri presagi di un tragico epilogo, il dialogo ha la sua funzione, oltre che nella esplicitazione di ciò che accade o sta per accadere, anche nella determinazione del tempo, perché, nella iterazione delle battute, questo si dilata e sui personaggi cade una magica staticità⁹. Forse in quella ripetizione di battute il giovane Maeterlinch con la marionette voleva conseguire risultati che stanno al di là della tradizione naturalistica. L'iterazione, infatti, è presente in tutta la linea dialogica ed è sufficiente proporre qualche esempio.

Atto I, scena 4 [Guardando attraverso una fessura apertasi nel muro della torre]

LA NUTRICE - Vedete il faro?

MALEINE - Sì, credo che sia il faro...

LA NUTRICE - Ma allora dovete vedere la città.

MALEINE - Non vedo la città.

LA NUTRICE - Non vedete la città?

MALEINE - Non vedo la città.

LA NUTRICE - Non vedete la torre campanaria?

MALEINE - No.

[...]

MALEINE - Non ci sono più case ai lati delle strade!

LA NUTRICE - Non ci sono più case ai lati delle strade!

MALEINE - Non ci sono più campanili fra i campi!

8 Per quel che concerne l'uso e il significato di "simbolo" in questo contesto, di teatro e marionette, più che una prospettiva semiologica, può risultare utile quella antropologica; cfr. D. Sperber, *Per una teoria del simbolo*, Torino 1981.

9 Nel suo studio sul teatro delle marionette di tradizione popolare, Pëtr G. Bogatyrev nota come, tanto negli esempi russi, quanto in quelli cecoslovacchi, l'iterazione sia una soluzione diffusamente praticata con il fine di generare comicità. E ne indica tre forme principali: 1. un'intera frase, o un insieme di frasi, è ripetuta per intero, senza la minima variazione, o con leggerissime modificazioni; 2. nel dialogo tra due personaggi, uno dei due ripete costantemente le ultime parole dell'altro; 3. la ripetizione di un certo numero di frasi, inserite quasi di soppiatto nel discorrere di un personaggio, appaiono di tanto in tanto. Cfr. P. G. Bogatyrev, *Il teatro ceco delle marionette e dei burattini e il teatro popolare russo*, in M. Di Salvo (a cura di), *Il teatro delle marionette*, Brescia 1980, pp. 63-67.

LA NUTRICE - Non ci sono più campanili fra i campi?

MALEINE - Non ci sono più mulini nei prati!

LA NUTRICE - Nessun mulino nei prati?

Di un diverso impiego della categoria spazio-temporale da quello che praticava la tradizione drammaturgica, che nel Naturalismo aveva la sua sublimazione, Maeterlinch dava una conferma nel 1890 scrivendo *I ciechi*, un'opera che nulla aveva a che vedere con il teatro delle marionette. Si tratta di un'opera nella quale lo spazio e il tempo per i personaggi, un gruppo di non vedenti portati all'interno di un bosco da un sacerdote che nel frattempo muore, sembrano non esistere: lo spazio è per i personaggi privo di riferimenti, il tempo è soltanto attesa¹⁰.

Con *La principessa Maleine* egli non voleva entrare nella tradizione del "Teatro di Figure", ma piuttosto, sperimentando le suggestioni che questo suscita, negare i principi fondanti del "Teatro naturalista"¹¹. Un volto che non muta espressione nonostante l'affiorare di sentimenti contrastanti, ambienti che repentinamente mutano, un dialogo scandito da un sistematico concatenarsi di parole, creano già un'atmosfera irreale, nella quale d'improvviso prendono forma simboli, che portano inquietudine e angoscia, mentre per tutto lo svolgersi della narrazione incombe sulla scena lo scatenarsi di una tempesta di vento, pioggia e grandine. Lo spettacolo ha per lo spettatore, il senso di un processo onirico che, in realtà, è il risultato di una attività creativa pienamente cosciente, quella del drammaturgo e di chi muove le marionette¹².

Ciò che è possibile a una marionetta, non è possibile all'attore in carne e ossa; il corpo dell'attore non si solleva da terra, se non per piccole frazioni di tempo, la sua esistenza si realizza a contatto con la superficie terrestre¹³.

In effetti, la libertà della marionetta, il suo vagare nello spazio, è soltanto apparente, perché a muoverla è la volontà e la destrezza dell'uomo; e allora ci si deve chiedere perché il teatro delle marionette, senza dubbio più illusorio di quello offerto dagli attori, debba affascinare, con diverse motivazioni, tanto un pubblico dei piccoli, quanto quello degli adulti.

Indubbiamente, l'immagine del fantoccio, un pezzo di legno



camuffato con brandelli di stoffa colorata, con uno sguardo fisso come quello di un idolo, o di un demone, evoca pulsioni dal profondo dell'animo. E in un momento in cui la cultura europea si apriva alla sperimentazione e gettava lo sguardo a fenomeni culturali che stavano oltre la tradizione, il teatro delle marionette era un terreno ideale per elaborazioni teoriche, oltre che pratiche delle quali sono protagonisti coloro che creano lo spettacolo, ovvero i registi. Si trattava, nei decenni a cavallo del XIX e XX secolo, di quei registi che operavano secondo le prospettive della teatralità del teatro; e tra questi i più rappresentativi, sul piano teorico e operativo, sono stati Vsevolod Meyerhold e Edward Gordon Craig.

L'idea di teatro che Meyerhold (1874-1940) perseguiva, era quella di "coinvolgere il pubblico", e per ottenere questo, egli aboliva tutto ciò che distingueva la platea dal palcoscenico. Di conseguenza, l'attore era posto allo stesso livello di un elemento scenografico. Per cui, era inevitabile che Meyerhold affrontasse il tema del rapporto dell'attore con la marionetta e nel 1912 poneva per scritto alcune riflessioni sull'argomento.

"Vi sono due teatri di marionette. Il direttore dell'uno vuole che la sua marionetta somigli all'uomo in tutte le sue caratteristiche e peculiarità, così come il pagano ha bisogno che il suo idolo muova la testa e il costruttore di balocchi desidera che la bambola pianga, o chiami mamma. Nella sua tendenza a copiare la realtà 'così com'è', il direttore del teatro perfeziona la sua marionetta finché non gli viene in mente una soluzione più semplice del complesso problema: sostituire la marionetta con l'uomo. L'altro direttore scopre che il pubblico non si diverte nel suo teatro soltanto per i soggetti spiritosi recitati dalle sue mario-

10 M. Maeterlinck, *I ciechi*, a cura di R. Massai, Firenze 1999.

11 A parte le testimonianze provenienti dal mondo antico, la nascita del teatro delle marionette e dei burattini, limitatamente alla storia europea, può essere collocata negli ultimi decenni del XVI secolo, con le manifestazioni più rilevanti in Italia. Cfr. A. Cipolla - G. Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Pisa 2011.

12 Scriveva Arthur Schopenhauer: "Non è forse tutta la vita un sogno? O più precisamente: non c'è un criterio sicuro per distinguere sogno e realtà, fantasmi ed oggetti reali? L'addurre la minor vivacità e chiarezza del sogno in confronto dell'intuizione reale non merita nessuna considerazione, perché nessuno finora ha avuto presenti contemporaneamente l'uno e l'altro per confrontarli ma soltanto il ricordo del sogno si poteva confrontare con la realtà presente. Kant scioglie il problema così: 'Il rapporto delle rappresentazioni fra di loro secondo la legge di causalità distingue la vita dal sogno'. Ma anche nel sogno ciascun particolare dipende egualmente in tutte le sue forme dal principio di ragione, e questo rapporto si spezza soltanto fra la vita e il sogno e fra i singoli sogni. [...] Qui in verità ci salta agli occhi la stretta parentela fra vita e sogno: e non ci vergogneremo di confessarla, dopo che è stata riconosciuta e dichiarata da molti grandi spiriti. I Veda e i Purana per l'intera conoscenza del mondo reale, che essi chiamano il velo di Maya, non conoscono miglior paragone né altro usano più di frequente, che quello del sogno". Cfr. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bari 1989, vol. 2, pp. 46-47.

13 Nel 1810 Henrich von Kleist aveva scritto in forma di dialogo: "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 le incatena alla terra. Che cosa non darebbe la nostra cara G... per essere trenta chili più leggera o perché un peso di quella grandezza le fosse d'aiuto nelle sue piroette e nei suoi *entrechat*. Alle marionette il terreno serve solo a sfiorarlo, come agli elfi, e a rinnovare l'impeto delle membra attraverso un ostacolo momentaneo. Noi invece ne abbiamo bisogno per posarci su di esso e riposarci dello sforzo della danza". H. Von Kleist, *Sul teatro di marionette*, Milano 2015, p. 43.

nette, ma anche (e forse soprattutto) perché nei movimenti e nelle posizioni dei fantocci, nonostante il desiderio di riprodurre sulla scena la vita, non vi è alcuna somiglianza con quello che il pubblico vede nella vita reale.

Quando vedo recitare gli attori moderni, sento di trovarmi in un teatro perfezionato di marionette del primo tipo, cioè quello in cui l'uomo ha sostituito il fantoccio. Qui l'uomo non è diverso dalla marionetta nel comportamento ed è stato chiamato a sostituire il fantoccio proprio perché solo lui può riprodurre meglio la realtà, raggiungendo la massima somiglianza con la vita¹⁴.

Gordon Craig (1872-1966) fin da giovanissimo ebbe pratica del palcoscenico come attore; poi, assumendo la direzione di Compagnie di non professionisti, esigeva che questi, costruendo il loro personaggio, ottenessero la perfezione meccanica, nel dire e nel fare, che poteva dare una marionetta. Raggiunto il livello del professionista, il suo giudizio sulla verosimiglianza ricercata dall'attore restava severo.

“Recitare non è un'arte; è quindi inesatto parlare dell'attore come di un artista. [...] L'attore invece diviene succubo dell'emozione; essa gli invade le membra, le scuote come vuole. Egli è completamente in suo potere, si muove come uno in preda al delirio, o come un pazzo, barcollando qua e là; la testa, le braccia, i piedi, se pure non sono del tutto al di fuori del controllo, oppongono così poca resistenza al torrente delle passioni, che possono cedere e fargli fare un passo falso da un momento all'altro¹⁵.”

In un teatro che consiste esclusivamente nella ripetizione di quel vero che il naturalismo prospetta, l'attore imita la vita non la crea. Si tratta, dunque, di portare la recitazione degli attori all'interno di una nuova dimensione.

“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. [...] L'attore deve andarsene, e al suo posto deve intervenire la figura inanimata: possiamo chiamarla la Supermarionetta, in attesa di un termine adeguato¹⁶.”

Il raffronto tra l'attore e la marionetta sul piano espressivo ha interessato e diviso studiosi di varie discipline. Per taluni la marionetta, goffa, impacciata, è percepita come figura comica, in quanto imita la figura umana, per gli altri essa, viva e reale, è dotata di un fondo enigmatico e misterioso. In base a questa seconda valutazione il teatro delle marionette appartiene a un proprio sistema semantico simile a quello del teatro d'attore, ma non è da questo dipendente. Si potrebbe accostare la marionetta e lo stesso burattino alle arti figurative e con essi ritrovare le origini del teatro, visto il potere che le immagini hanno, da sempre, di condizionare le emozioni e le conoscenze dell'uomo. Facendo le opportune distinzioni si ha che: il teatro delle marionette si realizza nel tempo e nello spazio mentre l'opera d'arte figurativa si propone solo nello spazio; l'uno è una sequenza di avvenimen-



Fig 7 - Maria Signorelli (1908-1992), con uno dei suoi pupazzi (collezione Signorelli).

ti, l'altra è l'esibizione di una persona o di una cosa; l'uno esiste nel tempo della rappresentazione, l'altra è indipendente dal tempo; lo spettatore è testimone del risultato finale della creazione, mentre chi guarda un quadro accetta il suo risultato finale; lo spettacolo di marionette può avere varianti da una rappresentazione all'altra, l'opera d'arte figurativa è sempre identica a sé stessa. Da queste osservazioni si deduce che il teatro delle marionette e dei burattini è da accostare al teatro dell'attore, ma a differenza di questo, quel fantoccio porta in sé suggestioni che riaffiorano dal profondo dell'inconscio¹⁷.

La scena del teatro delle marionette e dei burattini è il mondo della fantasia, della creatività, nel quale riaffiorano arcaiche suggestioni. Ed è per questo che le une e gli altri nella loro fissità determinano i connotati perenni della caricatura di un personaggio, in termini che non sono possibili per l'attore. Un esempio di indubbia creatività e di dilatazione delle forme della drammaturgia tradizionale fu la marionetta ideata da Alfred Jarry (1873-1907).

Nel 1888 Alfred Jarry, giovane liceale, creava una sua marionetta, Ubu, ponendola al centro di una storia nella quale era l'immagine del sopraffattore e della vittima, e che poi ripropose in una serie di episodi, brevi drammi in cinque atti. Approdato al Teatro dell'opera di Parigi nel 1896, subì un clamoroso insuccesso, di pubblico e di critica, che, però, non compromise la sua collaborazione con gli esponenti del simbolismo francese.

La figura di Ubu è una crudele caricatura dell'uomo: un'enorme pancia, detta “ventraglia”, la testa a forma di pera, gli occhi tondi, un lungo braccio che termina con un uncino, l'altro riposto in una tasca, nella quale sono anche il bastone della scienza, quello della finanza e la *pompe à merdre* o da fogna, con la quale annullare gli avversari. La prima della serie di operette rappresentava l'origine della storia di Ubu che voleva diventare re di Polonia. Padre Ubu, istigato dalla moglie, progetta di detronizzare Veneslao, re di Polonia, che, invece gli aveva concesso molte onorificenze. Si appresta, pertanto, a organizzare un suo esercito con il quale assalire le forze reali e, quindi, uccidere il re, in virtù della sua straordinaria forza. E così accade; mentre l'esercito

17 Afferma P. Bogatirev: “Ma è possibile separarsi dalla marionetta, quando essa è riuscita a creare nel proprio teatro un mondo così incantevole, con gesti così espressivi, subordinati a una tecnica così particolare, magica, con una goffaggine che è ormai divenuta plastica, con movimenti che è difficile poter paragonare a qualcos'altro?” P. Bogatirev, *Sulla correlazione di due sistemi semiotici vicini: il teatro delle marionette e il teatro di attori*, in *Il teatro*, cit., pp. 93-111; citaz. a p. 100.



Fig 8 - Maurice Maeterlinck in una foto dell'epoca.

del re si disperde e in parte si mette sotto la protezione dello zar, Padre Ubu dà sfogo alla sua volontà di potenza, aggravando il popolo con doppie e triple tasse, con grande ferocia elimina chiunque tenti di contrastarlo, soprattutto i nobili. Ma i fuoriusciti si riorganizzano e, protetti dall'esercito russo, rientrano come vincitori in Polonia. Padre Ubu si dà alla fuga e con qualche suo fedele trova rifugio in una caverna sulle rive del Mar Baltico. Da qui, dopo che anche Madre Ubu è riuscita a ritrovare il marito in quella caverna, riesce ad imbarcarsi su una nave per tornare in Francia.

Atto V, scena 4 e ultima

Il ponte di una nave che fila via sul Baltico. Sul ponte il Padre Ubu e tutta la sua combriccola

IL COMANDANTE – Ah! che bella brezza!

PADRE UBU – Il fatto è che filiamo con una rapidità che ha del prodigioso. Dobbiamo fare almeno un milione di nodi all'ora, e sono nodi che hanno questo di buono: una volta fatti non si dis fanno. È vero che abbiamo il vento in poppa.

PILE – Che triste imbecille.

A una folata di vento, la nave s'inclina e imbianca il mare.

PADRE UBU – Oh! Ah! Dio! eccoci capovolti. Ma è tutta di traverso, cadrà, la tua nave.

IL COMANDANTE – Tutti sottovento, bordate la vela di trinchetto!

PADRE UBU – Ah! ma no, questa poi! Non mettetevi tutti dalla stessa parte! È un'imprudenza questa. E supponete che il vento cambi direzione: si finirebbe tutti in fondo all'acqua e i pesci ci mangerebbero.

IL COMANDANTE – Non arrivate, orzate tutto!

PADRE UBU – Sì! Sì! arrivate. Ho fretta, io! Arrivate, capite!

È colpa tua, bestia di un capitano, se non si arriva. Dovremmo esser già arrivati. Oh oh, ma comanderò io, allora! Pronti a virare! Alla grazia di Dio. Gettate le ancore, virate di prua, virate di poppa. Issate le vele, raccogliete le vele, barra sopra, barra sotto, barra di fianco. Vedete, così va benissimo. Prendete le onde di traverso e allora sarà perfetto.

Tutti si sbellicano dalle risa, la brezza rinfresca.

IL COMANDANTE – Ammainate il gran fiocco! Una mano di terzaroli alle gabbie!

PADRE UBU – Non c'è male, anzi è bene! Avete sentito, signor Equipaggio? Ammannite il gran gallo, e voi andate a farvi friggere.

Parecchi agonizzano dal ridere. S'imbarca un'ondata.

PADRE UBU – Oh! che diluvio! Questo è un effetto delle manovre che abbiamo ordinato.

MADRE UBU E PILE - Cosa deliziosa è il navigare!

S'imbarca una seconda ondata.

PILE (*inondato*) – Diffidate di Satana e delle sue pompe.

PADRE UBU – Sire cameriere, portateci da bere.

Tutti si dispongono per bere.

MADRE UBU – Ah! che delizia rivedere presto la dolce Francia, i nostri vecchi amici e il nostro castello di Mondragon!

PADRE UBU – Eh! ci saremo presto. Stiamo arrivando sotto il castello di Elsinore.

PILE – Mi sento rinfrancato all'idea di rivedere la mia cara Spagna.

COTICE – Sì, e stupiremo i nostri compatrioti con il racconto delle nostre avventure meravigliose.

PADRE UBU – Oh! questo, di sicuro! E io mi farò nominare Padrone delle Finanze a Parigi¹⁸.

In realtà, a dare vita alla marionetta e al burattino è un attore, che, però, non appare; di lui, o di lei, lo spettatore percepisce la voce e l'abilità manuale nell'azione dei personaggi. Se il movimento della marionetta, che esibisce quattro direzioni orizzontali più quella verticale, è determinato dall'abilità del marionettista nel muovere il marchingegno al quale sono legati i fili, il movimento del burattino, che si propone al pubblico soltanto su una linea orizzontale, il proscenio, è determinato dalla mano del burattinaio, che usa il burattino come un guanto, per cui il fantoccio è la parte terminale del suo braccio e della sua mente. In entrambi i casi lo spazio e il tempo sono, di conseguenza, costruiti e percepiti diversamente da uno spettacolo d'attore.

Nel 1931 Federico Garcia Lorca compose *Don Cristobal*, una farsa guignolesca, il cui personaggio apparteneva alla tradizione popolare, ma che il drammaturgo rivestì di significati surrealisti. Fra le avanguardie artistiche del Novecento il Surrealismo fu quella che più esplicitò il suo impegno politico, ponendosi a capo dei movimenti operai e proletari in Europa¹⁹ e che avvertì l'esigenza di recuperare un mondo che le classi dominanti avevano costantemente soffocato con l'estetica naturalista. Per Lorca quell'impegno politico si concretizzò nella creazione della Barraca, una Compagnia itinerante che portava nelle città e nelle campagne i capolavori della drammaturgia spagnola e la ricreazione di quello spettacolo che apparteneva alla tradizione delle classi subalterne²⁰. Si trattava di diffondere la conoscenza di un patrimonio culturale che apparteneva alla storia del popolo spagnolo e di consentire alle classi emarginate di riappropriarsi delle testimonianze della loro attività creativa. Una breve nota precedeva la rappresentazione del *Don Cristobal*²¹.

Signore e signori:

Il poeta che ha derivato dalle labbra del popolo questa farsa guignolesca ha la convinzione che il pubblico colto di questa sera saprà accogliere con intelligenza e limpidezza di cuore il delizioso e duro linguaggio dei burattini.

Tutto il guignol popolare si muove con questo ritmo, con questa fantasia e libertà incantevole che il poeta ha serbato nel dialogo. Il guignol è l'espressione della fantasia popolare e rende il clima della sua grazia e innocenza.

18 A. Jarry, *Ubu*, prefaz. A. Giuliani, traduz. C. Rugafiori, Milano 1977.

19 Cfr. M. De Micheli, *Sogno e realtà nel surrealismo*, in *Le avanguardie*, cit. pp. 174-199.

20 Cfr. F. Masini, *Federico García Lorca e la Barraca*, Bologna 1966.

21 F. G. Lorca, *Teatrino di don Cristóbal*, in *Teatro*, a cura di V. Bodini, Torino 1959, pp. 191-192; l'edizione del testo è datata 1931.

Fig 9 - Riproduzione del frontespizio del primo infolio scespiriano (1623).

Fig 10 - Fortunato Depero, Marionette dei "Balli Plastici", 1918. Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (Mart), Casa Depero.

Il poeta è quindi sicuro che il pubblico non mancherà di ascoltare con semplice allegria espressioni e vocaboli che nascono dalla terra e servono a illimpidire le nostre anime in un'epoca in cui malizia, errori e torbidi sentimenti si sono infiltrati sin nelle profondità del focolare.

Entra il Poeta e invita il pubblico a fare silenzio; quindi annuncia l'argomento della rappresentazione: i casi di Donna Rosita sposata a Don Cristobal e quelli di Don Cristobal sposato a Donna Rosita. A lui si rivolge con accenti di rimprovero il Direttore della Compagnia, sollecitandolo a dire che Don Cristobal è un malvagio, cosa che il Poeta fa con molta riluttanza. Comunque, percepito il suo salario, il Poeta invita Rosita ad affacciarsi al balcone mentre il Direttore si rivolge a Don Cristobal, sollecitandolo a venire in scena. Entrambi rispondono affermativamente. A Cristobal il Direttore affida la parte del Medico; infatti, entra subito un Infermo. A costui fa male il collo e Cristobal, che è un malvagio, glielo tira; ma l'Infermo non ne ottiene alcun giovamento, cosicché Cristobal esce di scena e vi rientra armato di una mazza. Dopo aver saputo che sarebbe stato ben pagato, gli dà una mazzata, poi gli tira nuovamente il collo che si allunga smisuratamente e quindi lo finisce con un altro colpo. Avendo ottenuto un buon guadagno, si può sposare; e subito appare la madre di Rosita, che propone la propria figlia.

Don Cristobal è disposto a sposare la giovane e offre un'oncia d'oro. Ma la Madre vuole anche una mula; la disputa fra i due si accende; alla fine Cristobal cede. Rosita, licenziato uno spasimante, appare in scena ed elenca tutti gli amanti con cui vorrebbe intrattenersi e quelli con i quali sposarsi. Cristobal e la madre si accordano, anche perché lui le contrappone tutta la sua forza. A questo punto la madre piange, le campane suonano, Cristobal e Rosita vanno in Chiesa.

Ritorna il poeta, che critica il Direttore perché non fa apparire in scena quei personaggi che potrebbero animare una festa, invece di lasciarli rinchiusi dentro una cassa di ferro. Rosita provoca Cristobal, promettendo appassionati amplessi, ma Cristobal ha bevuto troppo vino e si addormenta. Nel frattempo Rosita ne approfitta e si unisce con i suoi spasimanti.

CRISTÓBAL russa. Entra Currito e abbraccia Rosita. Si ode un gran rumore di baci.

CRISTÓBAL. (svegliandosi)

Cos'è, Rosita?

ROSITA. Non vedi che gran luna che c'è? Che splendoooooore! È la mia ombra. Ombra, va' via

CRISTÓBAL. Va' via, ombra.

ROSITA. Oh, la luna, com'è importuna, è vero, Cristóbal? Perché non fai un altro sonnellino?

CRISTÓBAL. Sì, mi voglio riposare, perché la mia uccelliera si possa risvegliare.

ROSITA. Già, già, già, già.

Compare il Poeta e si mette a baciare Rosita. Cristóbal torna a svegliarsi.

CRISTÓBAL. Cos'è, Rosita?

ROSITA. Come, non vedi? Ah, hai ragione, c'è così poca luce. È, è... il tombolo per fare merletti. Senti come risuona?

Si odono baci.

CRISTÓBAL. Mi pare che risuona troppo.

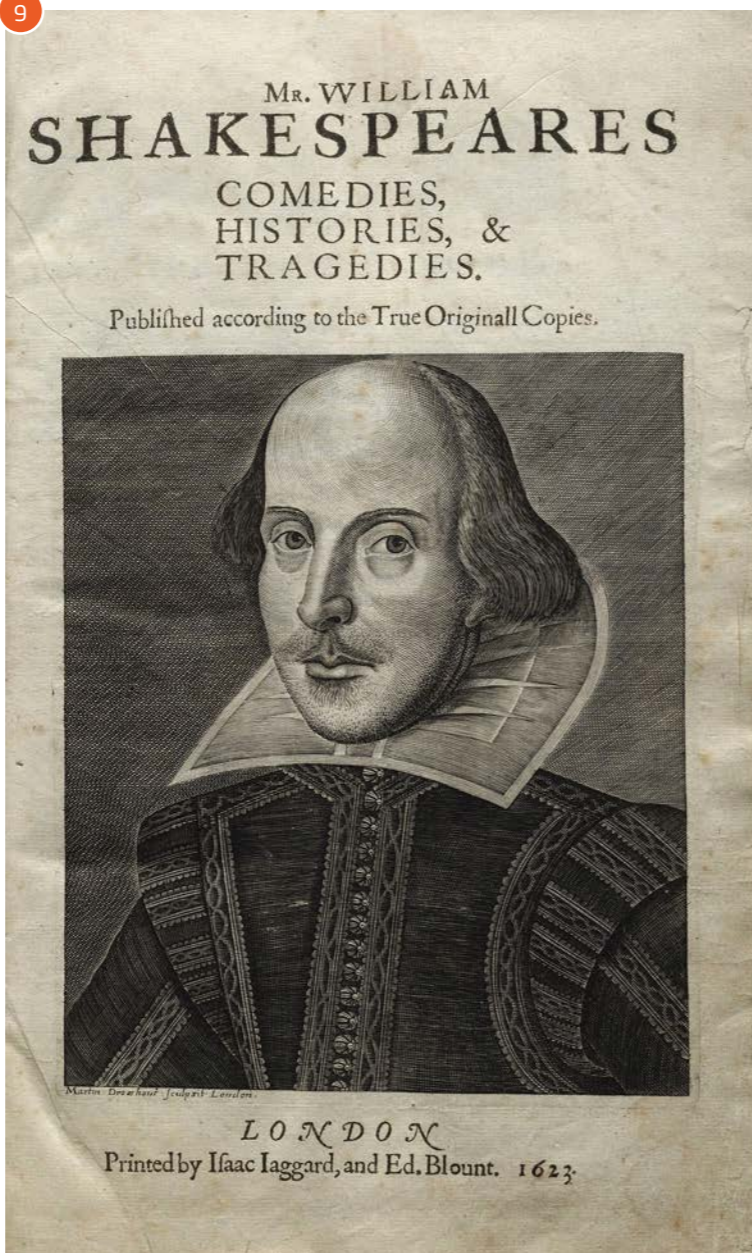
ROSITA. Tombolo, va' via. È vero, Cristobalino?

Ma tu perché non fai un altro sonnellino?

CRISTÓBAL. Sì, mi voglio addormentare

perché il mio colombino si possa restaurare.

9



Compare dall'altra parte l'Infermo, e donna Rosita abbraccia e bacia anche lui.

La madre si porta via Rosita, perché questa accusa dolori di pancia; il Direttore, sollecita Cristobal a prendersi cura di Rosita che sta partorendo. Rosita urla per le doglie, Cristobal minaccia di vendicarsi, la Madre afferma che i figli sono di lui, tutti e cinque; e Cristobal, che è un violento, la uccide con la sua mazza²².

Lo spettacolo così si conclude, IL DIRETTORE "(affacciando il gran testone nel teatrino)", dice:

"Basta! (Afferra i burattini e li tiene in mano, mostrandoli al pubblico) Signore e signori: i contadini andalusi ascoltano assai

22 Dopo aver indicato figure analoghe in Europa, come il francese Polichinel, l'inglese Punch, il russo Petruska, il ceco Kasperek, lo spagnolo don Cristóbal e l'italiano Polichinela, L. Allegri ha scritto: "Per la Spagna, tuttavia, questo rapporto tra Pulcinella e il suo cugino don Cristóbal, storicamente documentato a partire almeno dal XVIII secolo è molto difficile da indagare, per la scarsità di documenti sul personaggio spagnolo. L'apparizione più significativa e meglio conosciuta di don Cristóbal è infatti una testimonianza d'autore, dunque fortemente sospetta. Voglio dire che se ci accostiamo al corpus dei testi e dei documenti sul don Cristóbal di Federico Garcia Lorca, l'oggetto della nostra indagine non potrà che essere la particolare declinazione lorchiiana del personaggio, che neppure sappiamo quanto fedele o infedele sia rispetto alla tradizione popolare". L. Allegri, *Don Cristobal nel teatro per burattini di Federico Garcia Lorca*, in R. Beltrán, M. Haro, J. L. Sirera, A. Tordera (eds), *Homenaje a Luis Quirante*, I, Estudios Teatrales, Universitat de Valencia, Valencia 2003, pp. 25-36.

10



spesso commedie di quest'ambiente sotto le grige rame degli olivi e nell'aria scura delle stalle abbandonate. Tra gli occhi, duri come pugni, delle mule, il cuoio bordato dei finimenti cordovesi e i teneri fasci delle spighe bagnate, esplodono con allegria e affascinante innocenza le parolacce e i vocaboli che ripugnano nelle atmosfere urbane, intorbidate dall'alcool e dai mazzi di carte. Le parolacce acquistano ingenua freschezza se dette da fantocci che mimano l'incanto di questa antichissima farsa rurale. Si empia dunque il teatro di spighe fresche, sotto le quali le male parole diano battaglia al tedio e alla volgarità a cui abbiamo condannato la scena, e oggi, nella "Tarumba"²³, in don Cristóbal l'andaluso - cugino del galiziano Bululù, cognato della zia Nórlica di Cadice, fratello di Monsieur Guignol di Parigi, e zio di don Arlecchino di Bergamo - salutiamo uno dei personaggi attraverso i quali, incontaminata, si eterna l'antica essenza del teatro²⁴.

Il Direttore non è un burattino, ma un attore in carne e ossa che interpreta la parte di un Capocomico, il quale è colui che determina l'inizio e la fine dell'illusione; ma con il suo gesto, quello di tenere sotto il suo braccio i burattini, ormai ridotti a puri oggetti, egli opera (in senso brechtiano), quello "smascheramento", che deve portare il pubblico a una presa di coscienza delle sue capacità, a una riappropriazione consapevole del proprio patrimonio culturale, nel momento in cui il mito si riduce a storia. La scena dei tradimenti di Rosita, più sopra riportata, mostra assai efficacemente la tessitura drammaturgica dell'operetta. I personaggi sono figure fissate nell'espressione che si conviene al loro ruolo; appartengono alla cultura popolare; la loro origine è molto remota e conferisce loro la funzione di un archetipo: Don Cristobal, uomo dominante e violento, Donna Rosita sessualmente esuberante e fulcro della rigenerazione, la Madre protesa a fare la fortuna della figlia e gli altri gaudenti parassiti della generosità della giovane²⁵. La breve vicenda scenica non si colloca

in un'epoca, perché appartiene a tutte le epoche; essa riaffiora nel momento in cui il poeta, vedendo oltre il reale, ne riaccosta i frammenti, secondo un ordine per il quale tempo e spazio sono soltanto delle esili cornici. Cosicché Donna Rosita passa da un amoreggiamento all'altro e l'Infermo può morire e rinascere. Di fatto, i burattini, come gli attori, non possono morire, essi sono dentro e fuori dal tempo; soggettivamente incastonati nello spazio, oggettivamente ridotti a pezzi di legno, ornati di brandelli di stoffa. Il loro destino è, come la tradizione culturale spagnola vuole, di vivere il costante confronto tra la Vita e la Morte, quel confronto che Federico Garcia Lorca sente pulsante dentro di sé in Yerma, in Nozze di sangue, in La casa di Bernarda Alba.

In queste opere, l'impiego della marionetta e del burattino, al quale ricorsero i tre autori, fu sostanzialmente una disgregazione del verisimile, un liberarsi dai vincoli del tempo e dello spazio che, ordinati e divisi in parti uguali, nella rappresentazione tradizionale si susseguono secondo un principio di causalità e costruiscono una storia. In queste tre operette, invece, la narrazione è paratattica, e i personaggi sollecitano nello spettatore suggestioni che risiedono nell'incoscio, in una dilatazione del tempo e dello spazio, che lascia intravedere alcune omologie con le culture delle società cosiddette "primitive", che gli antropologi proprio in quei decenni iniziavano a studiare²⁶. In fondo l'opposizione dell'attore al fantoccio e di questo a quello non è altro che la manifestazione dell'ambiguità propria del teatro.

Inconscio Impersonale o Superpersonale. Noi designiamo quest'ultimo anche come Inconscio Collettivo, appunto perché esso è distaccato da ciò che è personale, ed è comune a tutti quanti perché i suoi contenuti si possono trovare dovunque ciò che, naturalmente, non è il caso per i contenuti personali" K. G. Jung, *Sulla psicologia dell'inconscio*, Roma 1947, pp. 87-88.

26 In queste società tutto l'agire dell'uomo è determinato da forze occulte; la causa di tutto ciò che accade, risiede in un mondo mistico, per cui il tempo è una successione senza distinzioni e definizioni, semmai segnato da un giudizio basato sul sentimento; per la mentalità primitiva la connessione causale è immediata e si verifica tra il fenomeno dato e la forza occulta extraspaziale, che determina tempi fausti o infausti, perché, come l'umano è vincolato al soprannaturale, il soprannaturale pervade l'umano; cosicché il tempo non ha divisioni e così pure non ha divisioni lo spazio, che è uniforme e indifferenziato, e le cui parti si distinguono per la loro qualità: favorevole o avversa. Cfr. L. Lévy-Bruhl, *La mentalità primitiva*, Torino 1966, pp. 79-83.

23 Teatrino ambulante di Lorca.

24 F. G. Lorca, *Teatrino*, cit., pp. 194-195.

25 Ha scritto K. G. Jung: "In questo ulteriore stadio del trattamento dunque, nel quale vengono riprodotte queste fantasie che non sono più basate su delle reminiscenze personali, si tratta della manifestazione di uno strato più profondo dell'Inconscio, nel quale stanno assopite le immagini primigenie dell'intera umanità. Io ho designato queste immagini o temi come archetipi (talvolta anche come dominanti). [...] Questa scoperta costituisce un ulteriore progresso della concezione, cioè il riconoscimento di due strati nell'inconscio. Dobbiamo cioè distinguere un Inconscio Personale ed un