



L'ATTORE PERFETTO

di Giusy Barbagiovanni

Nelle cosmogonie di diversi popoli e culture rintracciamo l'origine sacra della marionetta.

Nello stesso tempo, nel teatro asiatico, all'origine della recitazione troviamo quasi sempre la marionetta: in India nel Kathakali, in Indonesia nel Wayang Wong, in Thailandia nel teatro Khon, in Giappone nel Kabuki.

La capacità semiotica di queste forme teatrali si esprime attraverso l'espressività mimica e il simbolismo dei gesti, del trucco e dei costumi. Il carattere simbolico dei gesti che visualizza l'essenza di quanto viene rappresentato avvicina l'attore alla marionetta che è gesto totale, movimento proiettato in un linguaggio puro e astratto. L'attore annulla se stesso, si svuota della propria individualità e in questo estraniamento egli si avvicina alla marionetta.

Grazie ad una eccezionale preparazione fisica che gli consente un totale controllo del corpo ed una minuziosa precisione mimica e gestuale, derivata da una profonda conoscenza di codici consolidati nel rito e tramandati dalla tradizione, egli diviene meraviglioso interprete di un teatro potentemente simbolico.

A questo tipo di teatro "puro", in Occidente si è ispirato Antonin Artaud, dopo aver assistito, nel 1931, ad una rappresentazione di teatro balinese: nel suo teatro della Crudeltà volle attuare un teatro di gesti, di segni, di personaggi geroglifici, per ritrovare l'idea del teatro sacro.

E che dire di Gordon Craig?

Egli amava la marionetta a tal punto da creare, nel 1907, la teoria della Supermarionetta: affermò la necessità di trasformare l'attore in una super-marionetta, vedendo in essa il modello di un teatro simbolicamente metafisico, in cui si potessero materializzare le forze spirituali e la

pura creatività artistica. Attraverso una tecnica precisa, l'attore avrebbe potuto superare il carattere effimero del teatro, cristallizzando simbolicamente le emozioni in una recitazione che, come una "maschera", avrebbe trasceso l'individualità personale. Le teorie di Craig hanno influenzato quelle successive di Mejerchol'd, del Bauhaus.

Al di là di questi esempi ormai "storici" non possiamo negare, anche come spettatori, il fascino che subiamo nei confronti della marionetta, di questa piccola e potente creatura, che proprio perché è così simile a noi, ma così "altro", ha il potere di trascinarci in una dimensione "impossibile", al di là del tempo, dello spazio, della contingenza.

Nella mia esperienza personale ho avuto modo di constatare, in varie occasioni, quale rapporto "speciale" legghi il marionettista alle sue marionette.

Nel 1989 ho avuto il privilegio di vivere un'esperienza del tutto singolare a Charleville-Mézières, capitale mondiale della marionetta. Mi era stata assegnata una borsa di studio dall'Institut International de la Marionnette per partecipare, insieme ad altri artisti selezionati a livello internazionale, ad un atelier sulle marionette giapponesi del Kuruma Ningyo, tenuto dal più grande maestro di quest'arte, Koryû Nishikawa IV. In questa forma particolare di teatro di figura la marionetta viene manipolata da un solo artista, vestito di nero e seduto su un piccolo "chariot" (sgabello munito di ruote) attaccato al suo corpo. Egli fa corpo unico con la sua marionetta e non distinguiamo più l'uno dall'altra, al punto che la presenza più viva sembra quella della marionetta che ci ammalia con la straordinaria bellezza del suo viso e con la perfezione ineffabile dei suoi gesti.

Non dimentico inoltre, dopo tanti anni, l'intensità delle emozioni che il Maestro ci comunicava sia quando animava Musumé (la giovane donna) o Ghenta (il samurai) sia quando ci spiegava come, ogni sera, durante lo spettacolo, avesse un'anima femminile quando animava Musumé e un'anima maschile quando agiva Ghenta.

Un altro episodio che voglio rammentare è collegato alla venuta a Torino (maggio 2003) di Mimmo Cuticchio, carismatico uomo di teatro, per interpretare con i suoi pupi e il cuntù Don Giovanni all'opera dei pupi, al Piccolo Regio. Il giorno dopo la "prima", mentre stavo commentando alcune scene, gli dissi: "Mimmo, mi sono emozionata in modo particolare quando tu, nella parte del cuntastorie Mastro Ramunnu, hai preso Leporello sulle tue ginocchia, sembrava proprio vivo!" Mimmo mi ha fissato con il suo sguardo profondo e arguto e con un cipiglio quasi "severo" mi ha risposto: "Leporello non sembra vivo, È vivo! È più vivo di noi!"

Per concludere, recentemente nel corso di una conversazione con Damiano Privitera, egli mi ha espresso in modo del tutto naturale, come, dopo tanti anni di rapporto con Pulcinella, esso sia diventato non solo una parte di lui ma addirittura una "presenza" reale con la quale si confronta nella quotidianità della vita, anche al di fuori del teatro: "Pulcinella farebbe questo, Pulcinella farebbe quello".

Solo quando l'artista-marionettista palpita e respira con la sua marionetta, svuotando se stesso per essere da lei "posseduto", solo allora, testimoni di questa totale simbiosi, comprendiamo come la marionetta sia l'attore perfetto.

La marionetta non può diventare un oggetto, un particolare "esornativo" della recitazione dell'attore. Diciamolo a gran voce!

13 maggio 2004