



## L'ATTORE E IL TEATRO DI FIGURA: VERSO NUOVE POETICHE?

di *Beppe Rizzo*

Sono stato invitato a scrivere sui rapporti e sul ruolo dell'attore nel teatro di figura, ma mi accorgo solo ora di quanto la faccenda sia complessa. Bisognerebbe innanzitutto indagare o quantomeno chiarirsi su che cosa sia un attore e soprattutto su quali siano le specifiche del linguaggio del teatro di figura. E questo basterebbe per alzare un polverone di voci e punti di vista differenti. Perché, in effetti, gli approcci sono molteplici. Ancor più se si è nella cerchia dei praticanti convinti, come me: il rischio di affrontare il discorso prendendo come parametro di confronto la parzialità del proprio agire è alto. Inoltre il panorama è in continuo movimento e la categoria "teatro di figura" risente, forse proprio grazie all'apporto delle nuove generazioni, di ricorrenti e nuove interpretazioni.

Le seguenti righe vorrebbero servire da stimolo per eventuali riflessioni circa la natura di questo particolare modo di fare e pensare al teatro, nel tentativo di ravvisare quegli aspetti che potrebbero dare al teatro di figura dignità di linguaggio completo e moderno, capace di guardare al futuro attraverso la ricerca di sé e dei propri trascorsi. Il tutto senza la pretesa di esaurire la molteplicità degli argomenti e con la coscienza d'una certa faziosità, perché è proprio la mia esperienza,

quella di attore e di burattinaio assieme, a suggerire le impressioni che seguono.

Innanzitutto qualche precisazione. Per chiarezza di termini, chiamo attore colui che utilizza i mezzi e il linguaggio del teatro classico e moderno, animatore chi invece, anche in contesti non teatrali, dà vita e movimento a degli oggetti, che nel caso del teatro di figura sono spesso rappresentati dall'insieme di burattini, pupazzi e fantocci delle più svariate forme e tipologie d'animazione, sia per un pubblico di ragazzi che d'adulti. Escluderei da questa somma le marionette e tutto ciò che viene mosso a filo, assieme al rispettivo animatore, la cui tecnica richiede competenze parzialmente diverse (il filo è un elemento in più tra l'oggetto e la mano di chi lo muove). L'unione e la fusione, a diversi livelli, di queste due figure, attore e animatore, darebbe quello che definirei burattinaio in senso moderno.

Ciò che rende infatti un attore tale, da un punto di vista tecnico ed espressivo, è la sua essenziale capacità di utilizzare, con appropriata intenzione, gli strumenti della voce e del gesto. In questo il burattinaio non si comporta molto diversamente: che sia a vista o nascosto anch'egli è una presenza che compiendo un gesto ne determina direttamente un altro. La sola differenza è che il gesto del burattinaio non è autosufficiente, non è espressivo in sé, ma si trasforma appunto in espressione del burattino, si trasfigura. Un gesto che dovrebbe essere risonanza di un'intenzionalità e di un'immaginario, generato cioè da quello che si ha nella mente nel momento in cui lo si crea. Questa, che è per eccellenza caratteristica ascrivibile all'universo attoriale, è la chiave per comprendere la vera natura del burattinaio. Far danzare la ballerina cubana mentre si pensa a quando scade l'assicurazione della propria vettura non gioverebbe all'eventuale espressività della nostra amica, e Obraszov in questo ci strizzerebbe l'occhio. Così come, se non fosse per un dilagante uso del microfono, il burattinaio dovrebbe conoscere lo strumento della propria voce in materia di articolazione, dizione e portamento, almeno quel tanto che basta per farsi comprendere da una platea, quando le circostanze lo richiedono e nello spettacolo è previsto il ricorso alla parola o alla caratterizzazione vocale.

Questi pochi elementi ci indicano come l'intervento attoriale agisce ed è presente comunque, anche quando non è dichiarato o apparentemente neutralizzato. Chi sceglie la strada della figura si incammina calzando, più o meno consapevolmente, vecchi coturni. Lo stare sulla scena di fronte a un pubblico non fa di un manovratore di burattini una piccola presenza teatrale e in quanto tale

attore?

Ma, a questo punto, la domanda più appropriata diverrebbe: quand'è che i due linguaggi, dell'attore e del teatro di figura, possono raggiungere il massimo grado di espressione, attraverso una ricerca della sintesi delle potenzialità di entrambi? Per rispondere bisognerebbe volgere lo sguardo a un altro aspetto e cioè quello drammaturgico, intendendo con questo l'atteggiamento che organizza e accorda le parti col tutto, sia sul piano delle forme che su quello del senso. E, detto tra noi, la mancanza di coscienza drammaturgica è la vera causa di tanta robaccia che spesso si è vista, si vede e si vedrà in giro. Come esempio di virtù, invece, mi piace ricordare un "Macbeth all'improvviso" di Gigio Brunello, con la regia di Molnar, in cui Arlecchino decide di ribellarsi all'animatore per recitare il Macbeth, spingendo alla rivolta tutta la baracca a cominciare da Brighella a cui è infilata una parrucca bionda e affidata la parte di Lady Macbeth. Naturalmente il Duncano da ammazzare è il burattinaio. Il gioco metateatrale e la ricostruzione di una nuova drammaturgia su quella shakespeariana facevano sì che il burattinaio, rigorosamente in baracca come tradizione vuole, diventasse non solo uno dei personaggi del gioco, ma che venisse collocato su un piano diverso, quello della creazione di senso, proprio per il continuo riferirsi del gioco a lui.

Questo è il caso limite in cui non c'è presenza attoriale ma, grazie alla direzione drammaturgica, il burattinaio esce dalla sua neutralità per acquistare rilevanza ed intervenire significativamente. Da attore non protagonista. Esistono anche illustri esempi di spettacoli in cui è il burattinaio a vista, e non nascosto, ad essere assorbito nella drammaturgia. Walter Broggin e Mimmo Cuticchio, per pescare tra i più autorevoli, sebbene diversi per stile, tecnica e cultura, applicano quel principio che vede nella presenza attoriale del burattinaio, a diversi livelli ma sempre intenzionale, un elemento essenziale per il senso generale della rappresentazione. Non si dichiarano attori eppure recitano.

Ma quando gli strumenti dell'attore vengono usati dichiaratamente e nella loro pienezza, combinati con quelli dell'animatore, in una drammaturgia che ne alchimizza i rispettivi valori, ecco che possono verificarsi una serie di fenomeni forse sinora poco esplorati. Primo tra tutti: l'attore ha la facoltà di non assumere direttamente su di sé il peso dell'immedesimazione, della recitazione del sentimento, ma può rimandare questa responsabilità al burattino. Tenderebbe a tirarsi indietro dalla partecipazione soggettiva ed emotiva per

rendersi complice di una maggiore oggettivazione. Se il teatro è gioco della simulazione, in questo caso il gioco si fa doppio. I piani si moltiplicano e si infittiscono i rapporti: tra burattino e burattino, tra attore e attore, tra attore e burattino. E infine tra burattinaio e tutto il resto. Le possibilità d'articolazione dei diversi livelli permetterebbero la creazione di significati ulteriori (o l'amplificazione di quelli già esistenti rispetto alla materia trattata), proprio grazie all'assunzione di codici che puntualmente vengono infranti per essere nuovamente ripristinati con eventuali nuovi accrescimenti.

Il perno attorno al quale volge questo atteggiamento risiederebbe nell'ironia (e qui starebbe la cifra stilistica personale), tanto quella di superficie (il mondo non smetterà mai di divertirsi di fronte ad un burattino che per disperazione picchia con forza la testa su una qualsiasi superficie), quanto, e soprattutto, quell'ironia del distacco, dell'oggettivazione appunto, che produce senso e nuovi significati senza l'impaccio diretto e intimistico dell'attore ma attraverso uno sguardo diverso, tra l'essere sé e l'essere altro. Un senso che si completa e si svolge nella testa di chi osserva, dello spettatore, secondo i motivi della sua immaginazione, delle ombre che gli si muovono dentro. Grazia, violenza, poesia e comicità, anche quella apparentemente più bassa, prendono forma su un piano trasfigurato, sulla via dell'onirico, che si propaga ed è contemplato, però, da mano e occhi umani.

Penso al mito. La rivisitazione del patrimonio mitico attraverso questo modus operandi potrebbe restituire un nuovo modo di riflettere teatralmente oggi sul nostro passato. Credo che questo tipo di linguaggio, sincretistico, vitalistico e oggettivante, possa rappresentare una nuova via per la creazione di un teatro epico moderno di matrice diversa da quella convenzionale e come tale debba venir maggiormente coltivato. Mi rendo conto di quanto questi ragionamenti siano frutto della teorizzazione di una serie di esperienze e che, nella pratica e nel fare, vi siano altre componenti molto meno teoriche o concettuali che entrano in gioco. Il fatto però di rivolgersi a questo sistema di rapporti nel momento in cui si affronta un processo creativo può, se non garantire, quantomeno stimolare una serie di pensieri in grado di dare uno spessore in più a quel famoso "oggetto" che nelle mani di qualsiasi uomo, homunculus alchemico e demiurgo, può prendere vita, diventando macchina e anima.