

## L'attore disincarnato. Marionetta e avanguardie

Brunella Eruli

Universidade de Salerno (Itália)

Troppo spesso collocata tra le curiosità etnografiche o le forme teatrali per bambini, la marionetta è stata invece considerata dalle avanguardie europee, tra le fine del XIX e gli inizi del XX secolo, come la forma più adatta ad esprimere il nuovo linguaggio artistico scaturito dalla crisi della rappresentazione teatrale e pittorica, segno di quella più generale crisi dei valori a cui cercarono di rispondere i movimenti di avanguardia all'inizio del "secolo breve". Prendeva così inizio una collaborazione fra pittura e teatro di cui la marionetta, con il suo linguaggio sintetico ed astratto, ha rappresentato il terreno di incontro ideale.

Sia pure con eclissi ed intermittenze, questo incontro ha continuato ad ispirare fino ad oggi alcune delle esperienze artistiche più innovative nel campo sia plastico che teatrale, dove si ritrova il filo rosso di una riflessione sulla marionetta in quanto oggetto (per l'uso e la deformazione dei materiali), in quanto forma teatrale (per le teorie sull'attore e per le ricerche sulla voce) e in quanto metafora dei rapporti fra soggetto ed oggetto, umano e meccanico, fra vivente e inanimato. In quanto oggetto e come forma plastica, la marionetta permette una grande libertà di invenzione e di sperimentazione di materiali; forma teatrale essenzialmente visiva, essa ha accompagnato l'affermarsi dello spazio scenico concepito come spazio plastico; personaggio astratto, essa ha facilitato l'abbandono della verosimiglianza narrativa e della coerenza psicologica, fondamenti del teatro tradizionale; attore laconico, la marionetta ha accompagnato i mutamenti intervenuti nella scrittura teatrale e nell'uso della voce, usata come strumento sonoro, separata dal personaggio o dal corpo che la proferisce. Basta pensare all'*Ultimo nastro di Krapp*, di Samuel Beckett, per cogliere la differenza intervenuta nella definizione del personaggio e nella funzione della scrittura e della parola differita. Anche la ricerca sulla parola come sonorità, come "phoné", svolta da Carmelo Bene è sottesa da una concezione della voce della parola e quindi dell'attore non lontana dalla marionetta. E non è un caso che Bene abbia realizzato anche un indimenticabile "Pinocchio".

L'attuale ripresa di interesse nei confronti della marionetta che caratterizza la scena artistica attuale avviene nel segno di una tendenza all'ibridazione ed al meticciamiento dei linguaggi: il teatro guarda al cinema,

diventa luogo di proiezioni e di immagini; le arti plastiche escono dalla bidimensionalità del quadro attraverso le installazioni di materiali ed oggetti tridimensionali, oppure attraverso la performance che integra le azioni di corpi viventi, umani o animali, ad uno spazio definito dalla variabile temporale; il linguaggio corporeo della danza ingloba le sonorità verbali. Il denominatore comune che unisce questi fenomeni è una nuova e diversa presenza dell'attore sulla scena; il corpo umano, sempre più derealizzato, mescolato alle immagini proiettate sulla scena o captato dagli strumenti delle nuove tecnologie, si trova ad essere assimilato ad una forma plastica in movimento dalla vocalità deformata o diffratta, definizione che individua perfettamente la marionetta.

Questo complesso gioco di influenze ha trasformato anche la marionetta che, abbandonate le forme più tradizionali, ha sviluppato il linguaggio essenzialmente visivo e musicale che le è congeniale diventata l'elemento essenziale di un teatro astratto da realizzare attraverso materiali concreti.

Molte teorie sull'attore sviluppatesi all'inizio del secolo, e che ancora oggi sono un valido riferimento, riconoscono nella marionetta il modello per l'attore contemporaneo: da Jarry, Maeterlinck, Craig, Mejerhold, Schlemmer, ai futuristi come Depero e Prampolini, ai dadaisti come Schwitters, Hausmann, fino ad Artaud e alle esperienze più contemporanee del teatro della morte di Tadeusz Kantor, del teatro immagine di Robert Wilson (il gioco sulle dimensioni e la voce differita) alla narratività basata sui gesti ripetitivi del teatro danza di Pina Baush, Maguy Marin o Joseph Nadj, e all'attore moltiplicato o segmentato dalla manipolazione tecnologica di Robert Lepage o di Giorgio Barberio Corsetti.

Il fascino esercitato dalla marionetta su molti grandi pittori contemporanei (Kandinsky, Klee, Bonnard, Picasso, Miró, Calder Tapies, Hockney<sup>1</sup>) è legato all'interesse per la spazialità tridimensionale e dinamica della scena concepita come un insieme plastico omogeneo ed alle possibilità plastiche implicite in questo oggetto teatrale che rimette in discussione le convenzioni della rappresentazione.

Nel 1890, il pittore simbolista Maurice Denis liberava il quadro dalla rappresentazione aneddotica, affermando che un quadro, prima di essere un qualunque soggetto, è una superficie piana ricoperta di colori riuniti secondo un certo ordine. Il pittore nabis Paul Sérusier aveva dato ai suoi

---

<sup>1</sup> Su questo argomento si veda il catalogo dell'esposizione *Die Maler und das Theater in 20 Jahrhundert*, Frankfurt, 1986; *Puck, la marionnette et les autres arts*, n.1, 1988; Bablet, Denis. *Les révolutions scéniques du XX siècle*, D.Plassard l'acteur en effigie. Paris : L'Age D'Homme, 1992.

seguaci un “talismano”, un piccolo quadro dove i colori erano usati puri, senza ombre, e seguendo solo una verità espressiva ed emotiva individuale. La ricerca di una nuova verginità dello sguardo, di una nuova purezza rompeva le abitudini della rappresentazione e spingeva alla ricerca di nuove forme, “selvagge”, “primitive”, in terre lontane nello spazio (Gauguin a Tahiti, Van Gogh in Provenza) o nel tempo, posando uno sguardo diverso sulle forme sintetiche dell’arte popolare o delle maschere africane. Il corpo particolare della marionetta non appare più come una curiosa o grottesca deformazione del corpo umano, ma come forma che esprime una forte espressività plastica.

La intensa e decisiva partecipazione dei pittori nabis e simbolisti (Bonnard, Vuillard, Sérusier) alle innovazioni teatrali realizzate da Lugné-Poe al Théâtre de l’Oeuvre, riproponeva un’idea della rappresentazione, sia in pittura che in teatro, come avvenimento a carattere essenzialmente interiore. Stéphane Mallarmé aveva già da tempo preconizzato un teatro come fatto mentale, poetico, fenomeno spirituale da svolgersi in un “saint des saints” interiore che non poteva essere ingombrato dai tradizionali strumenti della rappresentazione: l’attore e la scenografia realistica.

Tutta la paccottiglia della rappresentazione teatrale ottocentesca si sgretolava di fronte ad una esigenza di verità interiore, di rappresentazione di paesaggi dell’anima e finiva per minimizzare l’importanza della “scenografia esatta” secondo l’espressione di Pierre Quillard ripresa da Jarry, Gustave Kahn, Maeterlinck.

L’utopia di un linguaggio unico, risultato della collaborazione fra le arti, la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, si era incagliata nella scenografia di cartapesta con foreste al chiar di luna, grotte e castelli che avevano fallito alla loro missione di “suggerire” e di accompagnare le evocazioni della musica. Gli artisti del Théâtre de l’Oeuvre considerano una scena tanto più efficace e suggestiva quanto più semplificata e sintetica. Impresa non priva di rischi poichè, nel 1894, quando Lugné-Poe mise in scena *La gardienne* di Régnier, un famoso critico teatrale, Jules Lemaitre, descriveva le scene parlando di un affresco di Puvis de Chavannes imitato dalla mano incerta di un lattante daltonico. In altri casi, gli scenari erano tanto vaghi da essere piantati alla rovescia, senza che nessuno se ne accorgesse. La vera immagine, insomma, tanto in pittura quanto in teatro, è quella mentale che ogni spettatore ricostruiva nella propria immaginazione a partire da alcuni elementi suggeriti dalla scena.

La crisi del concetto di rappresentazione era causa ed effetto di una più generale incertezza sui limiti della realtà detta “oggettiva”, poichè lo sviluppo tecnologico ne aveva spostato i limiti fino ad inglobare l’invisibile,

ma aveva anche portato ad una nuova definizione della realtà psichica, tanto che Hans Arp considerava che “arte concreta” e non “arte astratta” era il termine appropriato per definire le marionette realizzate con Sophie Teuber, poiché diceva: “nulla è più concreto della realtà psichica espressa da quelle marionette”.

La difficoltà di stabilire delle distinzioni rassicuranti e definitive tra l’umano e l’inanimato è un tema ricorrente in campo filosofico: Cartesio aveva detto che sotto certi cappelli e certi mantelli si sarebbero potuto scoprire non degli uomini, ma degli spettri o degli uomini finti, mossi solo per mezzo di molle. Ad uno sguardo più attento, gli ingranaggi umani e quelli della macchina rivelano dei contatti segreti ed inquietanti, tanto che il filosofo Bergson individuava nel riso la traduzione socialmente accettabile dell’irruzione del meccanico nell’umano.

Queste incertezze non saranno risolte dalle indagini sui “meccanismi” psichici e cognitivi portati avanti dalle nascenti scienze neurofisiologiche che si riveleranno incapaci di dare una definizione soddisfacente al problema, considerato insolubile, della formazione del soggetto. Nel suo *Progetto per una psicologia scientifica* (1895) e poi anche nella *Interpretazione dei sogni* (1899), Freud sviluppa una teoria della psiche concepita come “apparecchio neuronico”, cioè come meccanismo mosso da correnti elettriche (provocate dalle variazioni determinate dalle sensazioni o dal ricordo di un piacere o di una sofferenza). Biologicamente instabile, il soggetto è concepito dal padre della psicanalisi come un aggregato di stati fisici differenti e contraddittori annullando così una differenza qualitativa fra soggetto e oggetto. Anche ciò che sembra squisitamente umano è condizionato da un “apparecchio” i cui meccanismi, anche se invisibili, sono operanti.

Tristan Tzara riassume queste problematiche annullando ogni pretesa di stabilire una differenza netta tra soggetto e oggetto, uomo e cosa: “ordine = disordine, io = non io; affermazione = negazione”. Nella quarta delle *Elegie duinesi*, Rainer Maria Rilke, anch’egli molto sensibile al fascino della marionetta, suggeriva che l’uomo doveva abbandonare ogni pathos soggettivo, ogni forma di orgoglio prometeico, ogni pretesa di dominio e controllo sulle cose. Senza più pretendere di essere al centro del mondo, l’uomo doveva farsi cosa, abbandonare la concezione umana e lineare del tempo e considerare di avere la morte dietro di sé e non davanti a sé.

Dal traumatico rovesciamento di prospettive proposto da Rilke, emerge una nuova concezione dell’umano: il soggetto e l’oggetto, la vita e la morte, la materia vivente e quella inanimata si trovano sullo stesso piano.

Se l’uomo diventa cosa, l’oggetto diventa forma liberata dalle funzioni utilitarie convenzionali. Tzara constatava che un tazza poteva somigliare

ad un sentimento. Molti anni dopo, Tadeusz Kantor, costruttore di macchine teatrali potentemente metaforiche (la macchina dell'amore e della morte, la macchina del giudizio universale) dichiarava che i suoi oggetti di rango infimo potevano guardare all'eternità proprio perché, essendo stati abbandonati sul bordo della pattumiera, si erano liberati da ogni funzione utilitaria. Gli assemblages di Schwitters, le macchine di Kantor, quelle celibi di Tinguely, gli oggetti della Pop Art da Oldenbourg a Warhol hanno mostrato come l'apparente banalità dell'oggetto e la ripetitività dell'oggetto industriale rivelano una diversa condizione dell'umano al momento della sua possibile clonazione e della perdita della sua singolarità, di cui la marionetta è sempre stata una metafora.

Strettamente connesso al tema della marionetta, il tema modernolatra della macchina è declinato sui due versanti, quello ludico e vitalistico e quello alienato. Il primo vede nella macchina un meraviglioso strumento per liberare l'uomo dalla fatica, dalla morte; la marionetta diventa l'uomo perfetto che ha superato i limiti imposti al suo corpo dalla gravitazione terrestre e dalle passioni; i futuristi glorificheranno lo splendore dell'uomo dalle parti scambiabili, vittorioso sulla morte e sul tempo. Il secondo versante, presente soprattutto fra gli espressionisti tedeschi, ma non solo, vede nella macchina l'espressione di una forza cieca che opprime l'uomo trasformato in una fragile e derisoria marionetta.

Questa umanità spersonalizzata torna spesso nei temi dei manichini, cieche divinità adeguate ai tempi moderni che compaiono nella pittura di De Chirico, in particolare fra il 1919 ed il 1922; in questi stessi anni, Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp realizzano una serie di ritratti meccanomorfici; l'immagine pubblicitaria di una macchina fotografica (immagine meccanica) "funziona" come ritratto del fotografo Stieglitz (*Ici, c'est ici Stieglitz*, di Picabia), la fidanzata americana ha le sembianze di una lampadina elettrica o di un ingranaggio copiato dalla pubblicità commerciale; l'atto sessuale (*La Mariée mise à nu par ses célibataires même*) segue una serie di percorsi meccanici: il movimento di diversi ed eteroclitici ingranaggi (la macchina per macinare il cioccolato) mette in moto la macchina del desiderio della sposa e quello dei celibi, nove personaggi di cui esistono solo gli involucri esterni collegati fra di loro da dei fili, come se fossero una parata di marionette. Michel Carrouges, proprio ispirandosi a Duchamp, le definisce "macchine celibi" poichè non hanno altro scopo se non quello di produrre un movimento fine a se stesso, svelando così la falsità degli scopi umani.

All'inizio del secolo, le nuove teorie della scena ricercano un attore, di tipo nuovo, un corpo teatrale liberato dalle convenzioni della verisimiglianza psicologica e della rappresentazione illusionistica: una forma plastica, inte-

grata alla scenografia, materiale fra altri materiali, adattabile a proferire un testo che, a sua volta, non segue più le norme della convenzione linguistica. Per tradizione, la marionetta parla un linguaggio deformato dagli errori grossolani, dai malintesi, dai *quiproquo*, basato sulle onomatopee (si pensi all'uso della "pivetta" che rende la voce di Pulcinella una specie di bruitage dove galleggiano talune parole riconoscibili).

La marionetta, attore muto, corpo infermo, privo di movimento autonomo è un aggregato di materiali vivi (il manipolatore) e di materiali inanimati. Un corpo artificiale, frammentato, eteroclitico ed eterogeneo, dai centri gravitazionali dislocati e centripeti diventa il corpo teatrale per eccellenza. Un corpo, cioè, che non si propone di "rappresentare" una realtà interiore o sensoriale, della quale sfuggono gli elementi costitutivi essenziali, ma di "presentare" una realtà momentanea, ambigua e contraddittoria. Un corpo, quindi, che non entra nella convenzione dell'illusione del verisimile ma che si propone come lo schermo che accoglie le immagini disperate, proiettate dallo spettatore: insomma, un corpo reale che parla di identità virtuale.

I romantici avevano visto nella marionetta il doppio e l'ombra dell'umano (Goethe, Hoffman, Kleist).

L'aspetto triviale della vita e quello sublime della sua disincarnazione si uniscono nell'oggetto imprevedibile che vive nello spazio ambiguo e dunque assolutamente teatrale di un corpo preso tra movimento frenetico e catonia, fra materia ed astrazione. Quando, nel *Wilhelm Meister*, di Goethe, Mignon esegue la danza delle uova, la grazia e la precisione infallibile dei movimenti trasformano la fanciulla in un automa, reso meraviglioso proprio dalla sua assenza di consapevolezza umana, di senso della colpa e del peccato.

Per Kleist la frontiera fra coscienza ed incoscienza, fra parte oscura e parte nota della psiche diventa tanto esile da rovesciarsi come in un nastro di Mobius: nella immobilità della materia opaca si trova la coscienza totale vicina a quella della divinità. Questo tema ispiratore di molti simbolisti (valga per tutti l'automata meraviglioso e più perfetto del modello umano di *Eve future*, di Villiers de L'Isle-Adam) ripreso da Rilke, è sviluppato nel 1924 in un racconto di Bruno Schulz, l'amico di Kafka, intitolato *Fine del Trattato dei manichini*. Parlando delle marionette, l'autore si metteva in guardia contro l'apparente semplicità di questo gioco infantile che talora finisce gettando in un angolo con disprezzo queste bambole di stoppa che a torto sono ritenute insensibili. La realtà è del tutto diversa. In modo silenzioso e, quindi, tanto più straziante, le marionette esprimono il dramma della materia, mossa come un giocattolo dalle mani indifferenti del des-

tino. Colui che ride guardando le loro forme grottesche, le loro posizioni contorte dovrebbe, invece, tremare perché esse mostrano il dramma della materia che riguarda anche l'uomo inconsapevole del proprio destino. La marionetta ha uno statuto ambiguo tra il vivente e l'indifferenziato perché in essa coesistono la materia opaca di un oggetto grossolano, fatto di materiali poveri e frusti e la materia sottile, materia mobile perché agitata ed agita dal marionettista, ma attraversata anche da energie sconosciute.

Non è casuale che Tadeusz Kantor, uno dei grandi innovatori della scena teatrale contemporanea, abbia sempre dichiarato il suo debito nei confronti di Schulz, oltre che di Craig e di Schwitters ed anche di Maeterlinck, di cui realizzerà *La Mort de Tontagiles* con marionette meccaniche, per la sua teoria sull'attore visto come una marionetta, corpo inquietante tra la vita e la morte.

*Il linguaggio plastico astratto ricercato dalle avanguardie storiche in campo teatrale passa attraverso il rifiuto dell'attore tradizionale e fa emergere un nuovo tipo di attore, forma plastica disincarnata, tra la vita e la morte, a cui la marionetta presta il suo linguaggio.*

La spallata che avrebbe aperto la strada alla modernità viene data nel dicembre 1896 da Alfred Jarry. Con un gesto che anticipa i readymade di Duchamp, Jarry porta sulla scena teatrale de l'Oeuvre una farsa scritta da dei liceali contro un noioso professore di fisica pieno di tic e di fissazioni trasformato nel feroce e vile Père Ubu. La semplificazione delle situazioni, il linguaggio onomatopeico e deformato (il padre Ubu parla con una pivetta e si ricordi che la prima parola proferita da Ubu entrando in scena è Merdre - questa parola e la sua deformazione scatenano una rissa memorabile), le sintesi di tempo e di spazio (la scena prevede una landa innevata ed una palma rigogliosa) trasformano il personaggio, remake di un Macbeth a fumetti, in una enorme marionetta buffonesca e terribile al tempo stesso. Per Jarry l'estetica della marionetta era l'unica forma teatrale degna di un qualche interesse. Per metter in pratica questo principio, Jarry aveva progettato di legare gli attori a dei fili, come delle marionette; ben presto si era accorto che l'uomo era una marionetta imperfetta e che gli attori non si sarebbero districati dal gigantesco groviglio di fili occasionato dalle scene di battaglia o di parata militare. Le marionette restano imperturbabili, non distratte da vane psicologie, i loro gesti sono laconici ed esatti: in questo modo, esse mostrano la loro superiorità sull'essere umano. Immobile come una maschera, ma anche come uno scheletro, come un idolo indifferente ed imperturbabile, la marionetta è, per Jarry, l'attore ideale perché, essendo priva di un corpo reale, priva di psicologia essa può assumerli tutti. Il père Ubu, infatti, può incarnare tutti i personaggi che lo spettatore vorrà e saprà

vedere: da quelli morali e degni di un padre di famiglia borghese a quelli amorali e distruttivi, vili spregevoli.

Se fino ad Ubu la marionetta declina le forme umane tipizzandone alcuni tratti, con Ubu il corpo è inventato poiché il père Ubu esibisce i propri intestini all'esterno del suo ventre; in questo modo egli annulla la distinzione fra interno ed esterno, i movimenti psicologici sono aboliti ed i soli movimenti esteriorizzati sono le circonvoluzioni intestinali della sua "giduglia".

Anche Maeterlinck considerava l'attore in carne ed ossa la vera iattura del teatro, tanto che scriverà i suoi testi più importanti (*La Princesse Maleine*, *Alladine et Palomides*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles*) con il sottotitolo "Petits drames pour marionnettes". In un testo teorico fondamentale del 1890 scrive che bisognerebbe allontanare l'essere vivente dalla scena ipotizzando la sua sostituzione con un'ombra, con delle forme simboliche oppure con un "être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie".

Il punto di riferimento è un ritorno alla solennità dell'arte antica, alla quale pensa anche Edward Gordon Craig nel processo da lui fatto al teatro del suo tempo. Nel saggio sull'arte del teatro Craig oppone all'attore tradizionale una futura *Über-marionette*, una apparizione mirabile e misteriosa che nulla avrà a che vedere con il grottesco agitarsi delle marionette ma che si ricollegherà agli antichi egizi, che immobili segnavano l'ideale dell'orizzonte assoluto. *Nel Duse play*, mai realizzato per opposizione della divina Eleonora, Craig aveva previsto di circondare l'attrice con maschere e supermarionette (alte circa 5 piedi) che si sarebbero mosse attorno a lei come in un sogno. Ma solo la Duse avrebbe parlato.

Craig è contro l'attore vivente nel quale siano visibili i brividi e le debolezze della carne. Per Craig, la marionetta doveva portare sulla scena il senso della paura metafisica, una gravità, una "bellezza di morte" che anche Artaud riconosce come specifici di queste creature inventate, fatte di legno e di stoffa, interamente costruite e capaci di riportare sulla scena un po' di quella grande paura metafisica che stava alla base del grande teatro antico.

In questi stessi anni, partendo da una esperienza pittorica, Vassili Kandinsky compone, fra il 1908 ed il 1914, *Sonorità gialla*, *Sonorità verde*, *Nero e bianco*, *Violetto*, e *Figura nera* che si presentano sotto forma di una serie di quadri enigmatici, nei quali la variazione di luce, le metamorfosi dello spazio e le evoluzioni di esseri difficilmente definibili sono l'unica azione e dove delle figure antropomorfe sono definite come "essere vaghi", "esseri rossi, indistinti" e definite anche "marionette" o "marionette di legno dipinte". Nell'assoluta astrazione di queste composizioni, Kandinsky



opera una profonda omogeneità ed una corrispondenza fra i vari linguaggi utilizzati: musicale, figurativo e plastico, indicando un orizzonte.

Un altro tornante che avvicina le avanguardie alla marionetta è quello della Prima Guerra Mondiale. La modernità, la tecnica ed anche la guerra appaiono ai futuristi italiani come un'esplosione vitalistica, che avrebbe fatto piazza pulita delle lentezze e delle convenzioni ormai inadeguate alla modernità. Il teatro futurista della sorpresa, alogico, antipsicologico usa un attore dal corpo parcellizzato (soltanto i piedi), un teatro di oggetti, inventa soprattutto con i balletti plastici un linguaggio visivo e anche corporeo alternativo a quello verbale. La macchina diventa un modello di corpo umano meraviglioso perché vittorioso sulla morte. Marinetti non esalta forse lo splendore meccanico del corpo dalle parti cambiabili?

*La biomeccanica di Mejerhold e dei costruttivisti russi*

Sul versante dadaista, la guerra alimenta una radicale polemica contro l'uomo definito come essere di ragione. Gli eventi bellici smentivano questa pretesa che non poteva essere che sbeffeggiata attraverso performances provocatorie nelle quali la componente verbale era ridotta a onomatopee o a frasi sconnesse. Ma anche Marinetti, nel *Manifesto della declamazione dinamica e sinottica* del 1912, vedeva nell'attore performer una gesticolazione geometrica creatrice di cubi, coni, spirali o ellissi aeree. Anche la forma umana era fatta oggetto di scherno. Nelle tumultuose e provocatorie serate dadaiste i costumi più stravaganti deformavano i corpi degli artisti che, racchiusi in tubi di cartone, procedevano a delle danze o delle vociferazioni di onomatopee o di frasi senza senso di cui le dichiarazioni dadaiste di Monsieur Antipyrine possono dare un'idea. "Con le nostre danze mascherate", diceva Hugo Ball, "celebriamo una buffonata che è allo stesso tempo una messa dei morti".

Attraverso le onomatopee la parola è liberata dalla presenza dell'uomo, ma anche l'uomo è liberato dall'obbligo di dire, di affermare delle verità di cui non c'è più certezza. Contro un linguaggio codificato che si era rivelato una fonte di mistificazione, i dadaisti propongono attraverso la danza un nuovo linguaggio basato sulla espressività del corpo, espressione di una sensibilità e di una rappresentazione del mondo attraverso immagini completamente nuove.

I mutamenti nella utilizzazione del corpo non fanno che registrare un cambiamento nel concetto stesso di personaggio, la cui identità non è riconosciuta in una stabilità del carattere ormai perduta, bensì in una instabilità ed in un continuo oscillare di situazioni.

Il nuovo corpo dell'attore si avvale di protesi, di costumi che non hanno più lo scopo di creare un personaggio, ma di inventare delle forme plastiche.

Le danze di Schlemmer al Bauhaus ne sono un esempio, come *Parade* di Picasso, Satie, Massine e Cocteau si basa sull'opposizione fra personaggi umani ed i personaggi meccanici dei managers, che parlano un linguaggio privo di senso mescolando frasi pubblicitarie ed onomatopee.

Pierre Albert-Birot, in molti dei suoi testi scritti per marionette ed in particolare in *Larountala*, propone un attore che sparisce sotto una maschera che gli nasconde il volto, issato sui trampoli, avvolto in un corpo enorme. Per eliminare l'attore dalla scena egli immagina un attore di cartone che, come dice, "cammini male e che non abbia odori", un corpo convenzionale, teatrale e privo di psicologia.

Ed un enorme corpo di cartone che rappresenta almeno tre volte le loro vere dimensioni indosseranno ne *Le Boeuf sur le toit*, di Cocteau (1920), i clowns Fratellini trasformati in una scenografia in movimento.

Questa reinvenzione del corpo accompagna una nuova intuizione o una nuova conoscenza dell'anima. Non a caso il *Re Cervo*, di Gozzi, realizzato con le marionette dipinte da Sophie Teuber-Arp, ruota attorno al personaggio di Freud Analitikus.

La tendenza verso l'astrazione formale che prevede la smaterializzazione dell'attore (Bauhaus) e quella che si orienta verso una estetica dell'eterogeneità dei materiali (con il teatro Merz di Schwitters nel 1919) annunciano i due grandi filoni lungo i quali si svilupperanno le esperienze teatrali della seconda metà del XX secolo: in questa mescolanza di umano, di virtuale, di materiale emerge l'idea di un teatro come scena dove fare l'esperienza dell'assenza, dell'incompleto.

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIC

- JURKOWSKY, Henryk. *Métamorphoses: La Marionnette au XX Siècle*. 2ª ed. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2008.
- SEGEL, Harold B. *Pinocchio's progeny*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- BOIE, Bernhild, *L'homme et ses simulacres*. Paris: Corti, 1979.
- BELLI, Gabriella. VACCARINO, Elisa. *Automi, marionette e ballerine nel teatro di avanguardia*. Milano: Skira, 2000.