

Alla ricerca di un'identità Riflessioni sul Teatro d'Ombre contemporaneo

Fabrizio Montecchi
Teatro Gioco Vita (Italia)

Ero poco più che un ragazzo quando ho iniziato a praticare, con Teatro Gioco Vita, il Teatro d'Ombre e, da allora, sono passati trentacinque anni. Ho dunque vissuto tutta la mia vita adulta dedicando ogni mia energia artistica e creativa allo sviluppo di quest'originale forma teatrale, nell'ossessiva, e un poco maniacale ricerca di tecniche, possibilità sceniche e "ragioni d'esistenza" che le garantissero prospettive non solo di sopravvivenza ma anche di forte radicamento nel consesso delle arti della scena contemporanea.

Parlare del Teatro d'Ombre contemporaneo è pertanto, per me, come guardare un album di famiglia. Sfogliando le sue pagine rivivo il fervore legato alle intuizioni iniziali, l'entusiasmo generato dall'incoscienza, l'eccitazione per scoperte che credi solo tue, la presunzione che ti nasce dalla convinzione di star facendo qualcosa di "straordinario", ma anche le tante incertezze e i dubbi per scelte che temi sbagliate, le delusioni prodotte dai tanti passi falsi, la paura di essere arrivato alla fine di un percorso... Quest'album non è completo. Le sue molte pagine bianche mi fanno capire quanto ancora ci sia da fare per emancipare completamente il Teatro d'Ombre contemporaneo, ma non posso non riconoscere che qualcosa d'importante è nato dal lavoro di tutti questi anni: un Teatro d'Ombre originale, vitale e, soprattutto, capace di parlare all'uomo d'oggi.

Macos'è il Teatro d'Ombre contemporaneo? L'aggettivo "contemporaneo", quando è applicato a fenomeni artistici, è sempre troppo ampio, generico e inclusivo, e aiuta ben poco a comprendere cosa esattamente definisca. Non ha l'immediatezza selettiva di "avanguardia" o di "sperimentale" (termini che applicati all'arte, trovo comunque poco appropriati), che rimandano a fenomeni più estremisti, audaci, innovativi, in anticipo sui gusti e sulle conoscenze; né la chiarezza concettuale di termini come "moderno" o "post-moderno", che richiamano subito fenomeni che fanno riferimento ad ambiti filosofici e sociologici molto precisi. "Contemporaneo", infatti, non è mai usato per indicare una forma artistica dominante o una corrente, e nemmeno un movimento o una tendenza, ma per denotare, piuttosto genericamente, un contenitore: tutto quello che è stato creato da un dato periodo fino a oggi, e che si contrappone, in qualche modo, alle tradizioni precedenti (anche se molta creazione artistica contemporanea si muove su basi tradizionali). Questo dato periodo però, sempre quando il termine "contemporaneo" è usato per

definire fenomeni artistici e non storici, è un arco temporale variabile: per l'Architettura l'inizio è fissato negli anni Ottanta, per l'Arte visiva negli anni Sessanta, per la Musica negli anni Cinquanta, per il Teatro addirittura ai primi del Novecento... e per il Teatro d'Ombre?

Per il Teatro d'Ombre propongo di fissare l'inizio negli anni Settanta perché è in quel periodo che vi è stata, dopo un lungo oblio, una rinascita del Teatro d'Ombre in Occidente. Questo è avvenuto per opera di alcune "eroiche" Compagnie¹, soprattutto francesi. Le esperienze di quegli anni hanno avuto l'enorme merito di riproporre il Teatro d'Ombre come "possibile" arte teatrale del presente, riallacciando i fili con le grandi tradizioni del passato e principalmente con quella a loro, e noi, più prossima: il Teatro d'Ombre francese² ed europeo del XIX Secolo che aveva già elaborato, innovando la tecnica, immagini d'ombra pienamente ascrivibili alla cultura visiva occidentale. Questa tradizione, se davvero di tradizione in questo caso si può parlare, ha rappresentato l'unica rilevante presenza in tutto l'Occidente di Teatro d'Ombre ed è stata anche l'unica, a differenza di quelle orientali, che si è interrotta³. Solo un esile filo è sopravvissuto e ha costellato il Novecento di tante piccole, disorganiche, esperienze⁴.

Quel filo è stato sapientemente raccolto e ritessuto proprio negli anni Settanta, e per questo mi sembra corretto considerare quell'insieme di esperienze all'origine di tutto quello che oggi noi chiamiamo Teatro d'Ombre contemporaneo. A questi pionieri va anche il merito di aver sollevato questioni che hanno agito con enorme forza propulsiva sul periodo successivo, sollecitando domande sul senso che poteva avere praticare ancora il Teatro d'Ombre nel presente, sul diverso ruolo da attribuire alla figura del manipolatore, sulla necessità di un adeguamento delle tecniche e dei linguaggi. Questi interrogativi sono stati poi raccolti e sviluppati da una nuova generazione di Compagnie che ne ha fatte le premesse indispensabili

¹ Ho scelto volutamente di non fare nomi di artisti, compagnie e teatri per evitare che, per negligenza o ignoranza, di ometterne qualcuno.

² Credo valga la pena di citare l'esperienza de *Le Chat Noir* (1881-1897), il cabaret parigino dove si rappresentavano raffinatissimi spettacoli di Teatro d'Ombre. E' indiscutibilmente il punto più alto raggiunto dal Teatro d'Ombre europeo del XIX Secolo.

³ Non credo si debba considerare una semplice coincidenza che *Le Chat Noir* ha chiuso i battenti nel 1897, cioè solo due anni dopo che i fratelli *Lumière* hanno presentato, sempre a Parigi, il cinematografo. Mi sembra piuttosto un simbolico passaggio di consegne.

⁴ Tra le esperienze più rilevanti vanno ricordate: le ricerche tecniche sulla luce di Paul Vieillard, a L'Ecole Polytechnique di Parigi e il lavoro della geniale regista cinematografica Lotte Reiniger.

per quella che poi è stata la vera e propria “rivoluzione” avvenuta nel Teatro d’Ombre negli anni Ottanta.

La rivoluzione⁵ è nata dunque da un sentito bisogno di rinnovamento linguistico complessivo ma si è realizzata grazie a un fondamentale cambiamento tecnico: la trasformazione del tradizionale spazio delle ombre in un vero dispositivo proiettivo.

Qui si rende necessaria una digressione tecnica per dare modo a tutti di capire cosa intendo per dispositivo proiettivo. Fino agli inizi degli anni Ottanta in pratica tutto il Teatro d’Ombre (di tradizione e non) si basava, pur con diverse declinazioni, sull’ombra ottenuta per contatto diretto della sagoma allo schermo. Staccando la sagoma dallo schermo, per le caratteristiche della fonte luminosa utilizzata, l’ombra perdeva nitidezza fino a non leggersi più la forma della figura che si voleva rappresentare. Il manipolatore era così costretto ad agire sempre vicino allo schermo (fig. 1).

Con l’introduzione di una fonte luminosa con filamento puntiforme, che permette di ottenere ombre nitide anche se la sagoma è staccata dallo schermo, il Teatro d’Ombre contemporaneo⁶ ha invece incominciato a fare uso di ombre proiettate. La scena si è così trasformata in un dispositivo proiettivo (fig. 2) che ha permesso al manipolatore di staccarsi dallo schermo e di agire nello spazio dove vede moltiplicarsi le proprie possibilità performative. La “baracca” tradizionale, intesa come sistema chiuso di relazioni, è sostituita da uno spazio aperto, dinamico e ricco di possibilità, che può contenere molteplici dispositivi proiettivi e dunque permettere il contemporaneo utilizzo di più tecniche di animazione.

E’ questo, apparentemente semplice, cambio d’impostazione tecnica che ha dato il via a tutte le successive trasformazioni⁷ del Teatro d’Ombre. Nei primi anni Ottanta esso è stato la cifra stilistica e il segno distintivo di un manipolo di Compagnie, per poi diventare, con gli anni Novanta, un patrimonio condiviso da molte altre interessanti realtà, soprattutto in Europa. Questo insieme di contributi e di esperienze ha portato a un completo rinnovamento dei canoni estetici, dei modelli rappresentativi e dei ritmi percettivi legati alla creazione

⁵ Qualcuno potrà ritenere un poco eccessivo il termine “rivoluzione” ma con quei cambiamenti il Teatro d’Ombre ha subito un vero mutamento di stato: è nato qualcosa che prima non c’era.

⁶ Va ricordato che già agli inizi del Novecento, come negli anni Cinquanta, si era iniziato a sperimentare questo tipo di sorgente luminosa. Di fatto queste esperienze non avevano portato a un nuovo assetto tecnico complessivo.

⁷ Elencare tutte le novità tecniche introdotte in quegli anni, meriterebbe una trattazione a parte e non è l’obiettivo di questo scritto.

dell'immagine d'ombra e anche alla trasformazione dello spazio da schermo (bidimensionale) a scena (tridimensionale); con la conseguente nascita di un linguaggio dalle caratteristiche nuove e originali, pienamente figlio della contemporaneità, aggiornato nelle forme sceniche e nella concezione drammaturgica.

Dopo questo entusiasmante periodo, segnato da importanti esiti creativi, il Teatro d'Ombre contemporaneo si è trovato ad affrontare, in quest'ultimo decennio, una fase certamente più difficile. Ai grandi cambiamenti, si sa, succedono sempre lunghi processi di assestamento necessari a ricomporre le fratture strutturali, a riallacciare i fili con quel passato dal quale si era fuggiti e a trovare nuovi e convincenti equilibri tra forma e contenuto. Sebbene meno esaltanti, questi processi di stabilizzazione sono la verifica degli effetti, positivi o negativi, sortiti da radicali trasformazioni. Soprattutto sono processi molto più lenti e complessi, che ti costringono a riguardare continuamente indietro mentre ti muovi in avanti, verso qualcosa che ancora non conosci e non esiste. Costruire, è banale dirlo, è molto più difficile che distruggere.

Questo processo è stato ulteriormente rallentato dal fatto che in questi ultimi anni, come nel ventennio precedente, si è assistito a un continuo ricambio: Compagnie importanti hanno smesso di dedicarsi a questo linguaggio mentre nuove realtà, soprattutto al di fuori dell'Europa, si sono affermate. Questo ha certamente rinnovato le energie, moltiplicato le visioni e le prospettive ma, in generale, non ha favorito l'approfondimento e la soluzione in profondità dei problemi che ancora lo affliggono. Il Teatro d'Ombre contemporaneo sembra stimoli frequentazioni passeggera, transitorie: si rimane folgorati dalla superficie luccicante delle sue possibilità ma ci si spaventa presto di fronte alla complessità dei problemi che esso pone. C'è una grande ricchezza di ricerche formali nelle esperienze di questi anni che poggiano però su fondamenta, *idee di teatro*, molto fragili. C'è invece un grande bisogno di dare stabilità al proprio fare, di inserirlo all'interno di un orizzonte di senso più vasto, di costruire un pensiero che dia cittadinanza a tutte queste idee e ne definisca l'identità: del linguaggio e di chi lo pratica. Questo, ne sono convinto, è ciò di cui abbiamo più necessità oggi.

I punti che seguono vogliono essere un contributo per cercare di capire se esistono, e quali sono, le caratteristiche che, oltre alla tecnica, possiamo considerare come proprie e peculiari del Teatro d'Ombre contemporaneo e tentare di definire un insieme d'intenzioni che possano essere un riferimento per tutti noi che pratichiamo questo particolarissima forma teatrale.

L'ossessione per l'immagine. Penso che l'equivoco peggiore che grava sul Teatro d'Ombre contemporaneo sia quello di essere considerato, e praticato,

come spettacolo d'immagini. E' un fatto innegabile che l'ombra sia visibile su superfici bidimensionali, gli schermi, ma questo non deve trarci in inganno. Già definire la superficie di proiezione, "schermo" è quanto di più sbagliato si possa fare, perché in contrasto con la funzione che esso svolge nel Teatro d'Ombre che non è quella di separare, isolare, dividere quanto di unire, mettere in comunicazione, creare una comunione. Per chiarire ciò che intendo faccio un esempio estremo, servendomi di una stampa che ritrae un momento di uno spettacolo d'ombre al *Cabaret du Chat Noir* (fig. 3). Ci troviamo di fronte a una "non scena teatrale", una superficie piatta, neutra, e ciò che vediamo sono solo immagini. Dell'azione che si svolge, non c'è dato vedere, né sapere, nulla: essere dietro allo schermo equivale a non esserci. Anzi, maggiore è il grado d'isolamento e maggiore è lo stupore di fronte al compiersi della magia d'ombra. Sullo schermo, già concepito spazialmente per separare fisicamente chi crea da chi assiste, si succedono immagini d'ombra sempre più autosufficienti, capaci di proporsi al pubblico autonomamente, a prescindere da chi le crea. Lo sguardo dello spettatore non attraversa lo schermo per cercare oltre. Si ferma su di esso completamente assorbito da immagini di grande impatto visivo che fagocitano il loro stesso creatore. La comunione tra chi agisce e chi assiste, condizione imprescindibile perché si dia teatro, non avviene perché ostacolata, nell'incontro degli sguardi, dallo schermo ipersaturo d'immagini.

Questo pensare il Teatro d'Ombre come "schermo-immagine", eredità del Teatro europeo dell'Ottocento, ha condizionato, io credo negativamente, il suo sviluppo. Dobbiamo dunque andare "oltre lo schermo" e considerare tutta la complessità delle azioni che si svolgono sulla scena. Solo in questo modo potremo affrancare il Teatro d'Ombre contemporaneo dalla convinzione che sia un povero e artigianale parente degli linguaggi multimediali di cui siamo circondati.

La vocazione teatrale. Se c'è un terreno sul quale il Teatro d'Ombre contemporaneo deve maggiormente riflettere e interrogarsi è quello della nozione di *teatralità*, che si contrappone a quell'idea di spettacolo d'immagini di cui sopra. Non stiamo forse parlando di "Teatro" d'ombre? Cos'è che rende *teatrale* uno spettacolo d'ombre? Il semplice fatto di essere agito dal vivo? Oppure cosa?

In questo i Teatri d'Ombre di tradizione⁸ rappresentano ancora un ambito di studio importante e sono pieni di spunti da cui attingere. Guardate, ad esempio, la fotografia che ritrae un momento di *Nang Yai*, un'importante

⁸ Uso la definizione di Teatro d'Ombre di tradizione per riferirmi a tutti i Teatri con storie e tradizioni consolidate. Pur nelle loro differenze hanno molti elementi in comune se confrontati al Teatro d'Ombre contemporaneo.

tradizione di Teatro d'Ombre thailandese (fig. 4). Anche se la sorgente di luce è posta solo da un lato dello schermo, l'azione si svolge su entrambi i lati e il pubblico è disposto tutt'intorno. Grandi sagome fisse vengono, potremmo dire, danzate dai manipolatori. Il gesto coreografico, cioè la postura che assumono i manipolatori, è parte integrante dell'animazione e, soprattutto, è una parte fondamentale del linguaggio scenico.

La domanda che questa forma di Teatro d'Ombre mi suggerisce è: in cosa consiste allora il Teatro d'Ombre? In ciò che vediamo sullo schermo? O in tutta l'azione che si svolge intorno allo stesso? Non è anche nel piede flesso del danzatore – manipolatore, che danzando mi racconta una parte della storia? Io sono convinto di sì, e trovo ci sia più modernità in queste forme di Teatro d'Ombre millenarie, che in tanto Teatro d'Ombre contemporaneo. In questo esempio, ma potremmo prenderne molti altri, c'è espresso tutto il senso di un'idea che sfugge alla banale, e un poco schizofrenica, equazione Teatro d'Ombre uguale a spettacolo d'immagini. Tutto ciò che accade intorno allo schermo, è Teatro d'Ombre. E' Teatro. Ed è questa la grande lezione che la tradizione ci consegna.

La ricchezza drammaturgica. Esiste un vincolo, da sempre presente nelle diverse tradizioni, che fa del Teatro d'Ombre lo strumento e veicolo di un particolare repertorio da rappresentare. Ogni tradizione si definisce, oltre che per le tecniche, proprio per il proprio universo di storie e contenuti di cui si fa interprete. Il Teatro d'Ombre turco è impensabile senza le storie di Karagoz, così come tutto il Teatro d'Ombre che si pratica nell'area che dall'India arriva fino al Sud-Est asiatico è indissociabile dalle grandi saghe epiche del Mahabharata e del Ramayana. Perfino il Teatro d'Ombre cinese, pur nelle varietà dei soggetti rappresentati, è principalmente al servizio di storie eroiche e cavalleresche. Il Teatro d'Ombre contemporaneo, per contro, libero da ogni vincolo, non si connota per un determinato repertorio di storie da raccontare, non possiede una propria forma drammaturgica codificata né un proprio ambito entro il quale veder circoscritto il proprio operare. E, nonostante che in alcuni casi si sia cercato, in questi ultimi anni, di individuarne un repertorio privilegiato (la musica, il mito, l'onirico, etc.) il Teatro d'Ombre contemporaneo è fortunatamente sfuggito a quest'assurda limitazione. Anzi, in più casi, esso ha dimostrato di sapere farsi interprete di vari tipi di testualità, di scritture, di drammaturgie e sapere farsi espressione di molteplici contenuti. Anche in questo il Teatro d'Ombre deve ancora maturare e lo farà solo superando il timore della propria limitatezza. Confrontandosi con drammaturgie complesse (fig. 5) dimostrerà la propria ricchezza linguistica e potrà fornire un'importante prova delle proprie illimitate possibilità rappresentative, della propria *universalità* comunicativa.

La permeabilità delle forme. Il Teatro d'Ombre contemporaneo ha

dimostrato una grandissima propensione ad aprirsi e comunicare non solo con le altre discipline della scena, ma anche del multimediale e dell'arte in genere. Alcune delle esperienze più importanti degli ultimi anni sono nate proprio dal suo essere un crocevia delle arti visive e performative, da dove può facilmente guardare e dialogare con il teatro d'attore come con il cinema, con la danza come con il multimediale. Questa facile predisposizione può avere effetti molto positivi se si traduce in una pulsione e in una curiosità ad attraversare queste discipline per conoscerle e indagarle, per prenderne, ed eventualmente farne propri, principi e tecniche; ma anche per negarle, rifiutarle, e affermare così la propria diversità. Può avere però pericolose ricadute negative se mira al loro semplice assorbimento o alla concezione di forme nate solo dalla banale somma. Soprattutto rispetto alle tecniche del multimediale il Teatro d'Ombre contemporaneo deve dimostrare grande attenzione e consapevolezza della propria specificità, se non vuole essere omologato o addirittura fagocitato.

Rapporto con la tradizione. Il Teatro d'Ombre contemporaneo è totalmente debitore al Teatro d'Ombre di tradizione. Anche se rispetto a esso ha operato degli scarti, delle rotture e delle discontinuità non l'ha fatto per una presupposta superiorità, ma per darsi una lingua propria, organica e coerente con l'ambito culturale di riferimento. Il Teatro d'Ombre contemporaneo non deve essere visto come un passo in avanti, un superamento qualitativo delle grandi tradizioni: in nessun modo noi possiamo definirlo "migliore", né creare gerarchie in merito. Diverso certamente sì, anche perché il Teatro d'Ombre contemporaneo è un insieme di esperienze totalmente aperte, in continua e rapida trasformazione e, sotto molti aspetti, ancora suscettibili di enormi mutamenti. Nel caso del Teatro d'Ombre di tradizione, ci troviamo invece di fronte a sistemi chiusi, codificati da molto tempo e che non dimostrano nessuna particolare propensione all'apertura (altrimenti non sarebbero più, ovviamente, di tradizione). Ma, in origine, sono convinto, si sono strutturati seguendo gli stessi dinamici processi che ci vedono ora coinvolti. Infatti, molte di queste tradizioni, sono la sintesi di un complesso sistema di linguaggi che si sono lentamente stratificati. Per questo, auspico che nei confronti dei Teatri d'Ombre di tradizione si tenga aperto il confronto e lo scambio poiché essi hanno ancora tanto da insegnarci.

La natura trans-nazionale. Rispetto alle grandi tradizioni di Teatro d'Ombre che hanno una precisa identità culturale derivata da un forte radicamento territoriale, ma con un raggio d'influenza esclusivamente in ambito locale o nazionale (non parliamo forse noi di Teatro d'Ombre Cambogiano, Thailandese, Malese, Greco, Cinese, etc.?) il Teatro d'Ombre contemporaneo si caratterizza, al contrario, per una non radicata appartenenza al territorio, geografico o culturale, d'origine ma con un raggio d'influenza trans-nazionale. Infatti, i fili che legano i Teatri e le

Compagnie contemporanee ai loro luoghi di origine sono, in assenza spesso di tradizioni alle spalle, sicuramente deboli, ma sono molto più forti i legami che li uniscono ad altri Teatri sparsi nelle diverse parti del pianeta, indipendentemente dalle loro appartenenze culturali, dalle tradizioni che incarnano e dalle scelte estetiche che praticano. Anche se in origine il Teatro d'Ombre contemporaneo aveva una connotazione molto europea, oggi abbiamo esperienze che possiamo mettere in relazione ovunque, dal Giappone al Quebec, dal Brasile all'Indonesia, e che dimostrano come il Teatro d'Ombre contemporaneo utilizza un linguaggio riconosciuto e condiviso in tutto il mondo.

Il rapporto con il pubblico. Lo stesso discorso fatto sopra vale anche per il rapporto che i Teatri d'Ombre riescono a instaurare con il pubblico. Uno spettacolo d'ombre tradizionale vive di un legame molto stretto con il proprio pubblico di riferimento. Nell'ambiente di cui è espressione culturale, ogni suo elemento, dal testo alla tecnica, dal ritmo alla recitazione, è perfettamente fruibile dal pubblico, ma al di fuori di esso perde molta forza comunicativa. Al contrario, uno spettacolo di Teatro d'Ombre contemporaneo non ha un suo vero pubblico d'elezione ma può "parlare", è dunque leggibile e fruibile, a un pubblico geograficamente e culturalmente molto esteso. Sono profondamente convinto della vocazione internazionale del Teatro d'Ombre contemporaneo e della sua capacità di parlare a tutti. Per questo è necessario cercare di fare un grande sforzo di emancipazione e uscire dall'angusto ambito del teatro per bambini nel quale è stato ingiustamente relegato. Allargando la base di pubblico al quale rivolgersi il Teatro d'Ombre contemporaneo può davvero dimostrare di essere all'altezza dei grandi Teatri tradizionali.

La ricerca di un'identità. Che cosa vuole dire praticare il Teatro d'Ombre oggi, qui, nel contesto dei linguaggi del Teatro e delle Arti della visione contemporanei? Che cosa possiede il Teatro d'Ombre di originale e di quali esclusivi significati si fa portatore per essere, ancora, necessario? Perché, in sostanza, riteniamo che sia importante utilizzare, per esprimere la complessità del mondo, il Teatro d'Ombre?

Queste sono domande che trovo ineludibili e che devono essere alla base di ogni nostro agire e motivarne le scelte. Forse non troveremo sempre le risposte ma questo non sarà mai un buon motivo per non porsele. Perché cercare di rispondere a queste domande, vuol dire interrogarsi in primo luogo sulla propria identità di teatrante d'ombre. Perché vi sono risposte a queste domande che, a prescindere dalle rispettive autonomie artistiche ed estetiche, possono darci il senso di un fare comune e condiviso.

Perché si possa davvero parlare, in futuro, non solo di Teatri ma anche di un Teatro d'Ombre contemporaneo.