

Oltre lo Schermo

Riflessioni in forma di appunti per un teatro d'ombre contemporaneo *

Fabrizio Montecchi
Teatro Giocovita - Itália

“l'oggetto dell'arte non è l'imitazione... la realtà non sopporta il suo riflesso, lo respinge, solo un'altra realtà, una qualunque, può essere messa al posto di quella che si vuole esprimere e, proprio perchè sono differenti tra loro, a vicenda si mostrano, si spiegano ed enumerano, la realtà come invenzione che fu, l'invenzione come realtà che sarà.”
(José Saramago, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*)

“Ombra crei tu la Cosa?”
(Guido Ceronetti, *Ombra*)

Premessa

Alcuni anni fa scrissi: “scegliere di praticare questa forma di teatro impone di interrogarsi continuamente sulle ragioni del perché. Perché il teatro d'ombre oggi, qui?”²⁰. Si sa che la vera natura delle domande essenziali è quella di rimanere insoddisfatte. La loro utilità infatti non consiste nella risposta ma nel percorso che si compie alla ricerca di essa. Per questo sono ancora convinto che ogni nostro atto creativo debba contenere questa domanda e tentare di esserne una possibile risposta. Noi teatranti d'ombre, che ci proponiamo di recuperare un linguaggio altrimenti abbandonato all'oblio, dobbiamo essere consapevoli delle responsabilità che questo comporta, soprattutto se questo linguaggio, in un mondo invaso dal vedere, si fonda su un'esperienza originale di visione. Praticare oggi il teatro d'ombre può essere importantissimo ma anche inutile: tutto sta nella consapevolezza con la quale lo utilizziamo, alla nostra capacità di capirne

* Testo scritto per il libro *Schattentheater/Band 1: Autoren + Akteure*, Schwäbisch Gmünd, 1997.

²⁰ Fabrizio Montecchi, *Vagabondaggi in luoghi d'ombra*; articolo per “Malic” n.2/1991. Riportato anche in “Schatten Theater” nr. 2/1994.

e trasmetterne il portato originale, il darsi come esperienza necessaria. Senza questo senso di responsabilità ogni fare, ogni parlare e anche ogni scrivere è pericolosamente inutile.

I passaggi di una storia

Appartengo alla larga schiera degli “ombristi” cresciuti a partire dallo studio dell’esperienza dello *Chat Noir*. Nonostante io mi senta debitore di Jean-Pierre Lescot, che ha acceso in me vent’anni fa una grande curiosità per il fascinoso mondo delle ombre, sono state tuttavia le suggestive immagini dello *Chat Noir* a farmi avvertire appieno il grande potenziale rappresentativo del teatro d’ombra. Il lavoro dello *Chat Noir*, anche se conosciuto ovviamente solo attraverso manuali e testi storici, mi affascinava perché rappresentava un “modo” di fare e intendere il teatro d’ombra fondato sull’assoluto primato dell’immagine. Questa idea, che ascriveva il teatro d’ombra alla tradizione degli spettacoli ottici, di immagini in movimento, *du son et lumière*, portava definitivamente a compimento quel processo di trasformazione da ‘forma di teatro orientale’ a ‘forma di spettacolo occidentale’ e conteneva, per quello che allora riuscivo a capire, le ragioni che giustificavano l’esistenza di un teatro d’ombra contemporaneo. Trovavo confermata questa idea nelle esperienze storiche seguenti: infatti, dopo il trionfale successo dello *Chat Noir*, il teatro d’ombra era sopravvissuto, nel primo scorcio del Novecento e prima di cadere nell’oblio più totale, solo grazie alle ricerche tecniche dell’Ecole Polytechnique di Parigi e di Paul Vieillard, e, soprattutto per merito della grande genialità di Lotte Reiniger... una regista cinematografica! (ma anche se guardassimo indietro rispetto allo *Chat Noir* ci accorgeremmo che tutta la storia propriamente europea del teatro d’ombra è fatta di ricerche sull’ottica, lanterne magiche e teatri delle *maraviglie*).

Questo pensavo dell’esperienza dello *Chat Noir* e questo penso ancora. Ma quello che allora mi era sembrato il portato innovatore contenuto nell’idea e nel linguaggio dello *Chat Noir* oggi mi appare come il suo limite storico e l’origine di un’equivoco frequente negli ultimi anni: considerare il teatro d’ombra come spettacolo di immagine.

Anch’io sono figlio di questo equivoco.

Infatti con Teatro Gioco Vita, nel quale sono professionalmente cresciuto, siamo partiti da un percorso di ricerca in continuità ideale con l’esperienza dello *Chat Noir*, ispirandoci, oltre che alle tecniche anche ai principi. E, se potete perdonarmi il paragone, anche alla base del nostro iniziale successo ci fu l’introduzione di significative innovazioni tecniche. Certo, quasi cento anni di immagini in movimento ci separavano dallo *Chat Noir* e i linguaggi e i codici di creazione e fruizione si erano enormemente evoluti: il cinema, che con il suo

avvento aveva in qualche modo assorbito in sé le ragioni dello *Chat Noir* e del teatro d'ombre occidentale, ritornava a noi nelle vesti di grande salvatore. La costruzione di una nuova sintassi per le ombre era il nostro principale problema e pensavamo che soprattutto il cinema potesse aiutarci a trovare codici visivi ed estetici di riferimento. Così parole come inquadratura, montaggio, sequenza, rallenty, dissolvenza incrociata, ecc. assunsero un ruolo molto importante nel nostro neo-vocabolario. In quella prima fase di lavoro, cercammo di adeguare le immagini ai modelli e ritmi percettivi dello spettatore contemporaneo ma non facemmo niente che non fosse già stato concepito all'interno di quell'idea di teatro d'ombre forgiata dallo *Chat Noir*. Infatti lo *Chat Noir* aveva già, grazie all'introduzione della rappresentazione prospettica per i personaggi e per i panorami, all'utilizzazione dei sistemi di proiezione tipo lanterna magica e all'impiego del colore in movimento, ottenuto immagini pienamente ascrivibili alla cultura visiva occidentale. Anche le possibilità legate allo spazio bidimensionale erano già state riccamente esplorate e lo schermo già moltiplicato (sette addirittura in un solo spettacolo!) e riconcepito nelle forme (semicircolare ad esempio). Dunque, nelle nostre prime 'gloriose' esperienze, niente facevamo che non fosse scoprire un nuovo campo di possibilità che le più recenti tecnologie ci offrivano ma sempre all'interno di quell'idea di teatro d'ombre come spettacolo d'immagine di cui lo *Chat Noir* era stato l'iniziatore. Inoltre questa idea, per realizzarsi sulla scena, aveva bisogno di un apparato tecnico e scenico complesso ed efficiente pur nella sua artigianalità. Ed anche qui, tornavamo a rielaborare le macchinose baracche dello *Chat Noir*. Ma più progrediva la nostra macchina incantatrice, e realizzavamo con rigore e coerenza la nostra idea, più andava formandosi un dubbio: rinunciando agli aspetti più propriamente teatrali dell'ombra non stavamo forse completamente snaturando il teatro d'ombre?

Per meglio farvi capire il senso di quel dubbio mi faccio aiutare da un'immagine (fig. 1). E' una stampa²¹ e ritrae il retrobaracca dello *Chat Noir*.

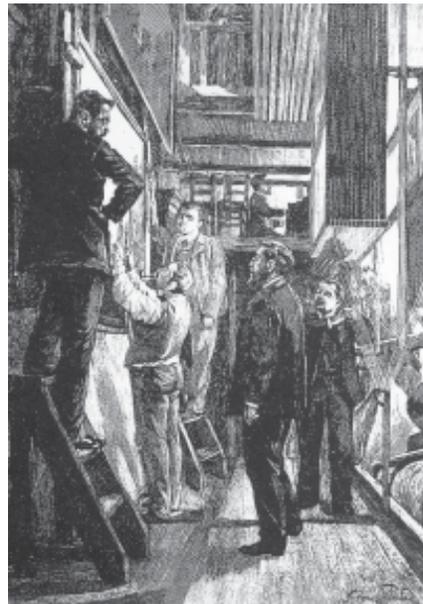


Fig. 1

²¹ Georges Revon, *Derrière l'écran du Chat Noir* (1893). In H. Paërl, J. Botermans, P. Van Delft, *Ombres et Silhouettes*; Paris, Chêne Hachette, 1979.

Ciò che immediatamente colpisce è la macchinaria teatrale e le tecniche di animazione adottate. In questa unica prospettiva io ho sempre guardato questa immagine ma adesso vorrei invece portare la vostra attenzione sugli animatori. Guardateli attentamente. Uno di loro è ritratto mentre armeggia con gruppi di corde, controlla con queste pannelli, fondali disegnati o vetri colorati. Niente di male dunque se fuma la pipa. Ma vicino allo schermo un'altro animatore è colto nel più impegnativo atto di muovere una sagoma. Anche lui però sta beatamente godendosi la pipa. Altri quattro, le cui funzioni come animatori non sono ben chiare, seguono invece, tra il disattento e l'annoiato, quanto succede sullo schermo. Persino il pianista, sul fondo, sembra distaccato dall'evento che in quel momento si sta compiendo. Vi domando: è possibile considerare questi compiti signori impeccabilmente vestiti degli animatori di teatro d'ombre? O non sembrano piuttosto tecnici di scena, manovratori, operatori? Il loro riferimento più prossimo non è proprio l'operatore cinematografico, che, chiuso nella sua cabina di proiezione dispensa al pubblico immagini in movimento a partire da un gesto tecnico agito su una macchina? Loro operano sulla sagoma come su una macchina, agiscono su leve, corsie, binari dando movimento (e non anima) a piccoli automi di cartone. E così, come per l'operatore la cabina di proiezione non è il set cinematografico, così sembra che nemmeno per questi signori l'essere dietro allo schermo sia essere su una scena teatrale. Il teatro è altrove: forse oltre lo schermo, forse nelle parole del *chansonnier* che davanti a quello stesso schermo legge, recita, canta.

E' evidente come, in un teatro d'ombre inteso principalmente come macchina dispensatrice di immagini *maravigliose*, sia proprio l'animatore la presenza 'assente' e il suo rapporto con la macchina-spazio il problema da risolvere. In questa macchina l'animatore non è inutile o accessorio anzi, è molto utile: oliato alla perfezione egli è come una parte del meccanismo e da esso dipende. Egli è energia motrice (e questo forse garantisce della teatralità dell'evento) ma fatica ad esserne anche energia vitale: anima. Il teatro d'ombre così concepito funziona, funziona sicuramente, ma non vive. Trasformandone la sua natura profondamente organica in qualcosa di meccanico il teatro d'ombre si devitalizza e, a poco a poco, perde in teatralità a favore di una spettacolarità fittizia. Il tipo di spettacolarità ottenuta è così equivoca (nel senso che rimanda agli altri grandi linguaggi di immagine di questo secolo) da far supporre persino, in chi guarda, che l'ombra non sia un originale ma una copia, riproduzione della realtà. L'ombra invece non è mai riproduzione della realtà ma un modo di darsi della realtà. L'ombra si dà sempre e solo in co-presenza dell'oggetto che la produce e della luce ed è oggetto essa stessa, vera quanto l'oggetto di cui è emanazione (mi potrei spingere fino a sostenere che l'ombra non è il doppio dell'oggetto!). E di conseguenza il teatro d'ombre si fonda sull'atto del ricreare ombre 'vive' e non del riprodurre ombre 'morte' (lasciamo al cinema quello che è del cinema).

Sulla scena, l'atto della creazione si realizza grazie alla presenza irrinunciabile dell'animatore che si fa portatore del "qui ed ora". E' colui che testimonia, con il proprio lavoro, della assoluta realtà dell'ombra, del suo darsi come esperienza visiva autentica. L'ombra esiste solamente nell'attimo in cui viene fruita, non altrimenti. Esiste nell'attimo in cui l'animatore la ricrea per chi è venuto ad incontrarlo. E questo è il teatro delle ombre. Ed è per questa ragione che un evento in cui l'ombra venga proposta riprodotta non è 'teatro' ma 'spettacolo di immagini in movimento'.

Come poter riguadagnare in 'teatralità' pur nella 'spettacolarità'? In che modo era possibile un riavvicinamento al 'teatro'? Questi erano gli interrogativi che mi ponevo quando, convinto ormai che intendere il teatro d'ombra esclusivamente come spettacolo di immagini fosse limitante e assolutamente privo di prospettive, mi trovai, assieme ai colleghi del Teatro Gioco Vita, a modificare e ad articolare la nostra idea di teatro d'ombra. Consideravamo il riadeguamento linguistico e formale operato nella prima fase della nostra esperienza una conquista irrinunciabile nel percorso di modernizzazione del teatro d'ombra e volevamo continuare a fare totalmente uso delle possibilità spettacolari dell'immagine d'ombra precedentemente esplorate. Avvertivamo però l'impellente necessità di far emergere quanto di specificamente teatrale c'era nel teatro d'ombra. Mi sembrò naturale allora guardare verso Oriente e in alcune radicate tradizioni di teatro d'ombra trovai indicazioni che fino a poco tempo prima non avrei saputo cogliere. Il mio non era più un guardare immaturo, come quello che si era estasiato di fronte alle superbe immagini dello *Chat Noir*, ma consapevole. L'Oriente non poteva darmi tecniche e nemmeno linguaggi ma mi permetteva di cogliere, per la prima volta, il cuore segreto del teatro d'ombra. Capii allora con quanta ingenua supponenza avevo trattato il teatro d'ombra e con quanta superficialità praticato il teatro. Capii anche che quel cuore, che l'Occidente aveva lasciato fuori dalla porta, non era fatto di pelle ritagliata né di ombra, ma di carne.

Guardate la fotografia (fig. 2) che riproduce un momento di teatro d'ombra giapponese²². Lo spazio è uno. Lo schermo, posto nel mezzo della sala



Fig. 2

²² Fotografia di Fred Meyer. In Fred Mayer, *Schatten Theater*; Zurich, Ed. Popp, 1979.

unisce, non divide. Al centro c'è il dalang, colui che celebra l'evento: la sua energia vitale si trasmette, filtrata o no dallo schermo, a chi assiste. Niente è funzionale, tutto è vitale. Intorno a lui, come attratti nella sua spirale di energia, i musicisti e il pubblico sono protesi verso il centro. Lo schermo, in questa come in tutte le forme di teatro d'ombre orientale, è il luogo dell'incontro tra chi rappresenta e chi assiste: le ombre non devono interferire, ma favorire, questa comunione. Nello *Chat Noir* come in tanto teatro d'ombre occidentale e come nei nostri primi spettacoli, succedeva esattamente il contrario. Tornate per un attimo all'immagine dello *Chat Noir*. Provate a pensare quanto separato era lo spazio della creazione dallo spazio della fruizione. Essere dietro allo schermo equivaleva al non esserci. Anzi, maggiore era il grado di isolamento e maggiore era lo stupore di fronte al compiersi della 'magia' delle ombre. Sullo schermo, già concepito scenicamente per separare fisicamente e percettivamente chi creava da chi assisteva, si accumulavano immagini d'ombra sempre più autosufficienti, capaci di proporsi al pubblico a prescindere da chi le creava. Lo sguardo dello spettatore non attraversava lo schermo per cercare oltre: si fermava su di esso completamente assorbito (o ostacolato) dall'immagine ipersatura. Lo schermo sfornava immagini di grande impatto visivo che fagocitavano il loro stesso creatore: l'animatore. Lo spettatore, esaurendo l'atto percettivo nella sola visione di ciò che appariva sullo schermo, assimilava questa ricca esperienza visiva a quella cinematografica. L'atto teatrale si dava di fatto incompleto perché disturbato nell'incontro degli sguardi.... la comunione, condizione imprescindibile del teatro, non avveniva.

Come poter allora ristabilire "l'incontro degli sguardi" senza dover necessariamente rinunciare alla forza spettacolare delle immagini?

La prima risposta data a questa domanda è stata la rottura dello spazio. Una rottura avvenuta progressivamente, per piccoli passi. Il primo gesto fu il movimento dello schermo, poi la creazione di piccoli varchi che permettessero allo spettatore di penetrarlo per cogliere il lavoro dell'animatore e avvertirne la sua silenziosa presenza come necessaria. Tutto questo appariva, agli occhi di chi seguiva le vicende del teatro d'ombre contemporaneo, come assolutamente innovativo eppure, e lo avrete già capito, esso non era altro che la messa in pratica dei primi insegnamenti avuti dal teatro d'ombre orientale. Progressivamente nacque però l'esigenza di rompere definitivamente lo spazio tradizionale per dare evidenza corporea all'animatore e una diversa spazialità alle ombre. E' nato così uno spazio nuovo, aperto, permeabile dove l'ombra abita lo spazio e non più solo la superficie. Con la rottura dello schermo l'ombra invade lo spazio, lo attraversa, si sovrappone ad altre ombre, dialoga con la luce e il buio. Lo spazio delle ombre non è più contenuto in altro ma esiste in sé: non è precostituito rigidamente ma prende forma con l'accendersi di una luce,

l'alzarsi di uno schermo. Più schermi creano infinite varianti spaziali. Lo spazio della scena si dà così in tutta la sua tridimensionalità e l'animatore, riposto al centro, ne è il *deu ex machina*, il creatore di tutto ciò che accade. L'evento teatrale, che si offre allo spettatore, non è più fatto esclusivamente di immagini bidimensionali ma di sagome, di luci e di corpi. L'occhio dello spettatore non si muove più solo su una superficie e si alimenta solo di ombre, ma spazia liberamente tra l'immagine d'ombra e l'atto che la produce, costruisce la propria visione. In questa nuova situazione spaziale l'ombra non è più la dominatrice della scena ma ritrova nuovamente la propria natura di figura liminare, di passaggio. Rappresenta uno stato in perenne trasformazione, un non-stato. Lo spettatore e l'animatore si incontrano proprio attraverso l'ombra: i loro sguardi si incontrano nel luogo del non-tempo e del non-spazio.

La seconda e successiva risposta, molto più forte della rottura dello spazio, è stata il percorso sull'ombra corporea. Cercavamo 'il cuore segreto' del nostro teatro d'ombre, volevamo liberare il nostro fare da tutto quanto ci sembrava superfluo e sovrabbondante. Trovammo un telo, una luce e un corpo con la sua ombra: era al tempo stesso un atto di purificazione e rifondazione. L'impatto con l'ombra corporea fu per noi, come per il nostro pubblico, dirompente. Chi ci domandava se avessimo abbandonato la tecnica delle sagome per la tecnica dell'ombra corporea non coglieva la lacerazione profonda che per noi rappresentava quel gesto, riconduceva il tutto a mero espediente formale senza cogliere la complessità delle relazioni che quei materiali introducevano tra corpo, sagoma e ombra. Dopo le prime esperienze con l'ombra corporea niente per noi fu come prima: l'ombra era materia vivente e sulla scena sfuggiva alle nostre tradizionali forme di dominio. Ci sembrò che tutte le ombre incontrate fino ad allora fossero mute, soggiogate, costrette a parlare una lingua non loro e che invece l'ombra corporea, resa autonoma dai condizionamenti del genere codificato, ricominciasse a raccontare: ritrovasse la sua forza evocatrice, la sua inesauribile capacità di parlare delle cose dell'Uomo. L'ombra, così liberata, esprimeva sulla scena tempi e ritmi 'altri' rispetto a quelli dell'azione dell'animatore che sulla stessa scena la creava. Sulla scena erano presenti due realtà: le loro traiettorie di senso e di azione potevano essere parallele, divergenti o incontrarsi ma erano sempre due realtà. L'animatore si trovava così al centro di una narrazione complessa che lo portava a gestire contemporaneamente lo spazio e il tempo 'qui e ora' dell'azione scenica e lo spazio e il tempo 'altro' delle ombre. Dopo lo spazio anche la relazione tempo-movimento era rotta: all'animatore il compito di gestire l'insieme di possibilità che questa frantumazione di codici aveva creato.

E' riduttivo parlare dunque, vista l'evoluzione che questa ha subito, della presenza dell'animatore in scena come semplice messa in mostra del lavoro

creativo. Da questo presupposto eravamo in effetti partiti e, agli inizi, l'animatore era in scena solo ciò che faceva (animare, predisporre luci e schermi, ecc.) e la sua presenza corporea doveva rispondere solo di questo. Ma con il progressivo accoglimento delle possibilità che la presenza corporea agente sulla scena offriva, questo ruolo è andato arricchendosi di molteplici funzioni e spazi di espressione. Nelle ultime creazioni abbiamo percorso differenti strade e molte delle possibilità precedentemente intuite hanno trovato una loro prima forma scenica e il ruolo dell'animatore è andato ulteriormente precisandosi. Ne *L'Uccello di Fuoco*²³ (fig. 3) l'animatore si propone essenzialmente come entità fisica. Sul proprio corpo egli porta i caratteri del personaggio e con il proprio corpo anima le figure-sagome del personaggio. Non è il personaggio ma tramite il gesto dialoga costantemente con esso. L'animazione vive in rapporto al corpo, al suo respiro, ed è sempre la sintesi, unità inscindibile, di fisicità e figura. L'animatore non assume qui il ruolo di danzatore ma si fa portatore anche di una figuratività gestuale molto importante. Ne *Al limitare del deserto*²⁴ (fig. 4) l'animatore è invece testimone di una storia che egli narra sulla scena attraverso una ricca gamma di tecniche: ombre di sagome, ombre di corpo, suoni, gesti e parole. L'animatore articola il proprio racconto mescolando, alternando, montando le tecniche a sua disposizione senza mai arrivare ad assumere l'identità definita di un personaggio: non interpreta: rappresenta. Non è un ruolo attoriale ma narratoriale (secondo però l'idea orientale di narratore).



Fig. 3



Fig. 4

²³ Teatro Gioco Vita, *L'Uccello di Fuoco*, fiaba per musica e ombre da *L'Oiseau de feu* di Igor Stravinsky. Regia di Fabrizio Montecchi, disegni di Enrico Baj. Debutto: Piacenza, Novembre 1994.

²⁴ Teatro Gioco Vita, *Al limitare del deserto*, parabola di Dzevad Karahasan. Regia di Fabrizio Montecchi. Debutto: Piacenza, Dicembre 1996.

Questi due percorsi, lungi dall'essere esauriti, potrebbero portare alla concezione di idee diverse di animatore, oppure fondersi, contaminarsi e concepire un'animatore-sintesi dei due. Fino a dove è possibile spingere la presenza fisica verso la danza o fino a dove è possibile trasformare la narrazione in attorialità? Fino a dove è possibile gestire il rapporto con il personaggio? Questi ed altri interrogativi ci portano a lavorare ai confini del linguaggio e qualche volta il pubblico a domandarsi: è ancora teatro d'ombre questo? Tutto questo è assurdo. Il teatro è per definizione l'incontro tra esseri e il teatro d'ombre non sfugge a questa semplice regola. Perché un'animatore che parla dietro ad uno schermo fa teatro d'ombre mentre un animatore che parla davanti ad uno schermo fa teatro d'attore? Dice Peter Brook:

Il teatro esiste soltanto nel preciso momento in cui questi due mondi - quello degli attori e quello degli spettatori - si incontrano: una società in miniatura, un microcosmo che si ricostruisce ogni sera all'interno di uno spazio. Il ruolo del teatro è di trasmettere a questo microcosmo il gusto fuggevole e bruciante di un *altro mondo*, in cui quello della quotidianità si integra e si trasforma. (BROOK, 1987)²⁵

La specificità linguistica del teatro d'ombre si dà per come esso restituisce scenicamente *l'altro mondo* di cui parla Brook, e non perché trasgredisce al rapporto fondamentale attore-spettatore. Se si vuole indagare anche nel teatro d'ombre (perché per altri linguaggi di figura molte possibilità sono già state indagate) le molteplici possibilità dell'inscenamento (cioè della messa in scena del rapporto animatore-ombra), bisogna osare senza preconcetti né pregiudizi, cercare le complesse relazioni che legano l'animatore alla sagoma, alla sua ombra corporea, alla sua voce, al suo corpo.

Conclusioni

Portare il teatro altrove: questo, a mio avviso, è stato il limite storico, di cui precedentemente parlavo, dell'esperienza dello *Chat Noir*. Limite che non ha favorito il progredire per lunghi anni, in Occidente, di una forma nuova di teatro d'ombre autenticamente teatrale, ma solo di un insieme di tecniche creatrici d'immagini. E' chiaro che ragioni storiche e culturali hanno motivato e reso straordinaria l'esperienza dello *Chat Noir*. Ma solo di una tappa di un percorso si è trattato. Invece la rapida storicizzazione e la ricca produzione di manualistica tecnica hanno creato un 'alone sacro' che non ha permesso di

²⁴ Peter Brook, *The shifting point*, Berlin, 1987.

cogliere immediatamente i limiti di un'esperienza oltre i quali era necessario guardare per poter intravedere un possibile teatro d'ombre contemporaneo. Alcune delle strade percorse negli anni ottanta credo siano invece riuscite a superare questo limite e a guardare oltre, creando le condizioni per la nascita di un teatro d'ombre originale, non più schiavo né delle forme della tradizione orientale né delle tecniche del pre-cinema europeo. Un teatro d'ombre che si sforza di darsi non genericamente come 'spettacolo' ma sappia darsi davvero come 'teatro'. E questo credo sia avvenuto proprio perché, non riconoscendo come completa la tradizione del teatro d'ombre europeo (o non riconoscendola affatto), molte compagnie hanno ripreso a guardare alle tradizioni orientali. Queste tradizioni hanno sempre avuto al proprio centro la figura dell'attore-animatore e non l'immagine, tramite e non fine dell'atto teatrale. Nella ricerca delle possibilità di fusione organica di questi due percorsi sta forse il cuore vitale del teatro d'ombre contemporaneo.

Riportare il teatro d'ombre al teatro. Questo, a mio avviso, deve essere dunque l'obiettivo primo per chi pratica oggi il teatro d'ombre. Ma questo obiettivo, senza nulla rinunciare del grande patrimonio di tecniche, storie e tradizioni, lo si potrà raggiungere solo nella costante ricerca e creazione di nuovi equilibri e nuovi rapporti tra il potenziale spettacolare dell'immagine d'ombra, uno spazio scenico aperto e multiforme e una rinnovata idea del ruolo significante dell'animatore sulla scena.

Di queste poche righe, dove ho cercato di ripercorrere sinteticamente vent'anni di pensieri, azioni, storie individuali e di gruppo, sono debitore a tante persone. Senza il generoso contributo di tutti coloro che continuano a condividere con me questo modo di fare e intendere il teatro d'ombre queste idee non sarebbero certamente maturate. Voglio allora ringraziare Massimo Arbarello, Anusc Castiglioni, Antonella Enrietto, Nicola Lusuardi, Federico Marzaroli, Roberto Neulichedl, Franco Quartieri e Mauro Sarina.