

## *Insufflare luce, animare figure<sup>1</sup>*

**Inspirar luz, animar figuras  
Blowing Light, animating Puppets**

*Cristina Grazioli<sup>2</sup>*

## Sommario

L'articolo muove dal presupposto della potenzialità di "animazione" da parte del fattore luminoso, offrendo una ricognizione di alcune delle possibili accezioni della relazione luce/figure. Si offrono esempi diversi di questo paesaggio: dalle consonanze tra i due territori, alle più intime relazioni a livello dramma-turgico, alle concezioni di "attori di luce".

**Parole-chiave:** *Luce; figure; animazione; atmosfera*

## Resumo

O artigo segue o pressuposto do potencial de "animação" pela luz, oferecendo um reconhecimento de possíveis significados da relação luz / figura. Diferentes exemplos desta paisagem serão abordados: desde as consonâncias entre os dois territórios, passando pelas relações dramáticas mais íntimas, até o conceito de "atores de luz".

**Palavras-chaves:** *Luz; figura; animação; atmosfera*

## Abstract

The article considers the assumption of the potential of "animation" by light, proposing a survey of some of the possible meanings of the relationship between light and puppet. Different examples of this landscape are approached, from the consonances between the two territories, to the more intimate relationships on a dramaturgical level, to the concept of a "performer" made of light.

**Keywords:** *Lighting; puppetry; animation; atmosphere*

E-ISSN: 2358.6958

<sup>1</sup> Il presente articolo muove da un breve contributo pubblicato in *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*, Alternatives Théâtrales: Liège 2018, pp. 86-89; viene qui integrato da altri materiali che sono stati oggetto di seminari e lezioni (tra gli altri, presso Sorbonne Nouvelle Paris3 nel 2009/2010; Unirio, Rio de Janeiro, agosto 2015; Université Paul Valéry di Montpellier, febbraio 2016).

<sup>2</sup> Professore Associato all'Università di Padova (I). Le sue principali linee di ricerca si concentrano sulle relazioni tra Teatro e Arti Visive, sulla drammaturgia tedesca del primo Novecento, sull'Estetica della Marionetta, sull'Illuminazione scenica.

Professora doutora associada, Università di Padova (I). As suas principais áreas de pesquisa se se focam nas relações entre Teatro e Artes Visuais, dramaturgia alemã do início do século XX, Estética da Marionete e Iluminação Cênica.

Professor at the University of Padua (I). The lines of investigation of her researches focus on the relationship between Theatre and Visual Arts, German Drama at the beginning of the 20th century, Aesthetics of the Marionette, Lighting in the Theatre.

## ***Les mains de lumière. Un attore irradiante luce***

L'interrogazione sulla natura e sulle manifestazioni della luce si pone inscindibilmente insieme alla questione stessa delle possibilità del vedere, della scelta di una angolazione del visibile, del nascondere, del rivelare o suggerire, dell'evocare e dello smascherare.

Visione e sguardo non ne possono prescindere. Eppure, o forse proprio per la sua macroscopica evidenza, tra i codici dello spettacolo la luce è l'elemento meno studiato nella sua specificità. Solo negli ultimi anni si nota un'attenzione mirata in tal senso<sup>3</sup>. A maggior ragione rarissime sono le ricognizioni sull'illuminazione nel contesto dell'universo delle figure (marionette, burattini, ombre e tutti i generi specifici da questi derivati); pure questo un territorio che è oggetto di una rinnovata attenzione in tempi recenti, anche in virtù di uno spostamento ed ampliamento di statuto della "Figura"<sup>4</sup>, del quale è necessario tenere conto per le riflessioni che qui proponiamo. Ad una attenta considerazione e accostamento di questi due temi, luce e figure, si rivela una complessa rete di legami e di complicità – e non solo in relazione alle estetiche del contemporaneo. È significativo che molti anni fa Didier Plassard intitolasse *Les mains de lumière* una preziosa antologia di testimonianze sull'arte delle marionette (Plassard, 1996).

L'espressione era presa a prestito da Henri Gouhier. Ci sembra utile qui ritorna-re alle riflessioni del filosofo. Nel 1952 Gouhier pubblicava *Le théâtre et l'existence* (Gouhier, 2004), un saggio dove sviluppava gli interrogativi proposti in *L'Essence du théâtre* (1943; Gouhier, 1968), formulando importanti considerazioni sulle relazioni tra la scena e il pensiero filosofico. Una parte del capitolo *L'existence sur la scène* è dedicata alla marionetta (*La Marionnette*, Gouhier, 1968, p. 119-127). Il discorso poggia sulla convinzione che la marionetta non sopprime l'attore, bensì ne sia una forma particolare di esistenza, o meglio di "presenza". Il marionettista è, a tutti gli effetti, attore (cosa oggi ovvia ma forse non così evidente nel 1952).

Son rôle n'est nullement comparable à celui du manipulateur qui fait marcher la lanterne magique, mécanicien silencieux et en dehors du jeu. Que sa main tire les ficelles ou serve de corps à la poupée, elle est une main intelligente qui donne la vie par cette intelligence en même temps que le mouvement. Que sa voix parle au-dessus ou au-dessous des comédiens de bois et de leur comédie, elle est une voix humaine qui donne une âme par cette humanité en même tant que l'animation. C'est dire qu'une présence est intérieure à l'action et que l'action fait rayonner une présence; c'est dire que le théâtre de marionnettes exige, lui aussi, la présence active de l'acteur. (Gouhier, 1968, p. 120)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Ne sono il segno progetti dispiegati negli ultimi anni: *Lumière de Spectacle*, Université di Lille; *Dire Luce. Le parole e le cose che illuminano la scena*, Università di Padova.

<sup>4</sup> Cfr. in merito l'importante lavoro di Julie Postel, *Présences de la Marionnette contemporaine : figure, figuration, défiguration*, Thèse de Doctorat dirigée par Amos Fergombé, Université Polytechnique Hauts-de-France, Valenciennes, 2019; anche la tesi di laurea magistrale di Lorenzo Diofilì, *Corpi, figure e spazio: la poetica di Gideon Obarzanek nel panorama delle arti performative dalle avanguardie storiche al XXI secolo*, relatrice Cristina Grazioli, Università degli Studi di Padova.

<sup>5</sup> «Il suo ruolo non è per nulla paragonabile a quello dell'operatore di lanterna magica, tecnico silenzioso ed esterno alla recitazione. Che la sua mano tiri i fili o serva come corpo del burattino, è una mano intelligente che dà la vita grazie alla sua intelligenza e allo stesso tempo il movimento. Che la sua voce parli al di sopra o al di sotto degli attori di legno e della loro commedia, è una voce umana, che dà un'anima attraverso questa umanità e contemporaneamente all'animazione. Come dire che una presenza è interiore all'azione e che l'azione fa irradiare una presenza; come dire che il teatro di marionette esige, anch'esso, la presenza attiva dell'attore» (traduzione nostra).

E più oltre:

[...] de l'acteur il ne reste qu'une présence sans contours et presque impersonnelle, chaleur rayonnant d'une source cachée, lumière tombée d'une étoile anonyme. L'imagerie visuelle attache le spectateur au spectacle et, pour lui, Guignol existe plus que la main sans laquelle Guignol n'existerait pas. (Gouhier, 1968, p. 123)<sup>6</sup>.

L'effetto che esercita la marionetta non sopprime la presenza dell'attore, ma provoca uno scarto del suo corpo rispetto alla dimensione dello spettacolo, così che le forme e il volto che hanno dotato di vita l'immaginario si fanno dimenticare.

La marionetta è «fantôme» (Gouhier, 1968, p. 125), si divide tra esistenza fisica e immaginaria. Una diversa «etica professionale» emerge con questo attore nascosto dalle mani di luce («aux mains de lumière» (Gouhier, 1968, pp. 125-126<sup>7</sup>).

«Azione che irraggia presenza», «calore irradiante da una fonte nascosta», «luce caduta da una stella anonima», «l'attore dalle mani di luce»: l'ambito semantico utilizzato da Gouhier *emana* luce.

Certo Gouhier non intende parlare *letteralmente* dell'illuminazione scenica, ma la terminologia e l'immaginario messi all'opera sono significativamente quelli della luce. Il nostro sguardo di oggi ne ricava utili suggestioni e conferme.

## Punti di riferimento: consonanze

Rileggendo poetiche che sono state pietre miliari del Novecento come quelle di Maeterlinck o di Craig, oggi non possono sfuggire le assonanze tra universo della luce e dell'ombra e paradigma della Marionetta; i due autori segnano, diversamente tra loro, in modo decisivo la qualità di questa parentela tra materia della luce e figura<sup>8</sup>. Alla fine del XIX secolo Maeterlinck scrive drammi "per marionette" e nello stesso momento pubblica una delle più celebri dichiarazioni di appello alla sostituzione dell'attore in carne ed ossa con la marionetta (*Menus propos*, 1890). L'autore fiammingo fa riferimento a «une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques» (Maeterlinck, 1890, p. 335) come equivalenti delle marionette. Craig come è noto ha consegnato al Novecento alcune tra le più fortunate riflessioni tanto sulla marionetta che sulla luce in scena. Nel suo celebre saggio *The Actor and the Übermarionette* (1908), sovrappone «shades», «shadows», «spirit», «glance», all'idea di Marionetta (Craig, 1908, p. 9)<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> «dell'attore non resta che una presenza senza contorni e quasi impersonale, calore irradiante proveniente da una fonte nascosta, luce caduta da una stella anonima. L'immaginario visivo cattura lo spettatore dentro lo spettacolo, e per lui Guignol esiste più della mano senza la quale Guignol non esisterebbe» (traduzione nostra).

<sup>7</sup> Inoltre considera essenziale «la metamorphose qui assure la presence», *ivi*, p. 126.

<sup>8</sup> Cfr. Grazioli, 2013.

<sup>9</sup> Scritto a Firenze nel 1907.

Non può essere casuale il fatto che in epoca a noi più vicina nell'allestire i testi di Maeterlinck diversi registi abbiano sfruttato in primo luogo le potenzialità della luce: solo a titolo d'esempio, Claude Régy nella collaborazione con Dominique Bruguière, Denis Marleau con attori smaterializzati grazie alle nuove tecnologie<sup>10</sup>. Nel recente *L'Enfant* di Elise Vigneron (Théâtre de L'Entrouvert) (Figura 1) *La mort de Tintagiles* è tradotto in scena attraverso la chiave dell'instabilità, del fragile confine tra certo e incerto, reale e invisibile, dicibile e indicibile; l'espressione di questa fragilità è affidata alla concezione dello spazio, dove l'immersione nel buio e la creazione del percorso drammaturgico grazie a presenze in luce sono fondamentali e 'generative' di immagini drammaturgiche<sup>11</sup>.



Figura 1 - *L'enfant*. Théâtre de l'Entrouvert, 2019. Foto: Christophe Loiseau  
Regia: Elise Vigneron. Creazione luce e dispositivi di scena: Benoît Fincker

<sup>10</sup> Cfr. *Modernité de Maeterlinck*. Denis Marleau, «Alternatives théâtrales», n° 73-74, Juillet 2002; se ne veda la recensione di Pierre Piret in <https://journals.openedition.org/textyles/829>, ultima consultazione 1 dicembre 2019, tuttavia non si sottolinea la dimensione della luce ma della nuove tecnologie.

<sup>11</sup> Visto al Festival di Charleville-Mézières 2019, <http://lentrouvert.com/lenfant/>, ultima consultazione 9 dicembre 2019.

Un artista troppo poco studiato, Richard Teschner, sin dagli anni Venti coniuga ricerca luministica e innovazione nell'arte della marionetta, realizzando concretamente questa congiuntura: grazie a raffinatissimi dispositivi di fonti luminose e superfici riflettenti (specchi), ma anche costruendo le marionette in modo da renderle ricettive alla luce (lasciando gli occhi cavi, per esempio), raggiunge esiti di estrema originalità nel conferire alle figure una presenza misteriosa ed evocatrice di mondi altri (Jamain, 2018).

Oggi diversi artisti contemporanei formati 'nella marionetta' tengono in grande considerazione il versante luministico. Ma colpisce anche che un artista 'della luce' come Bob Wilson condivida tanti momenti della riflessione su marionette e supermarionette.

Se già in un articolo del 2000 se ne suggerivano le assonanze (Gaudé, 2000), è inevitabile a tal proposito citare una delle ultime sue creazioni: la felicissima congiuntura Robert Wilson/Isabelle Huppert in *Mary said what she said* (2019) fa pensare ad una declinazione dell'auspicio craighiano. Demiurgo, Bob Wilson; Supermarionetta la Huppert; i fili: la luce. E su tutto una voce che abita il corpo della performer talmente in profondità da farsi voce dell'Altro (anche grazie all'impiego della fonica, del tutto intessuta con la drammaturgia).

## Animare cose

Date queste coordinate di riferimento, per nulla esaustive degli esempi possibili che dimostrano le consonanze tra mondo delle figure e universo della luce, intraprendiamo qui il tentativo di tracciare una possibile mappa, necessariamente generica e incompleta, delle zone di sovrapposizione e intersecazione tra questi due territori, entrambi soggetti a slittamenti e mutamenti, evoluzioni e contaminazioni nel corso del Novecento e, sempre più frequentemente, nel paesaggio contemporaneo. Rileviamo in particolare la complessità del termine «Marionetta», soprattutto a partire dalle Avanguardie storiche, nella seconda metà del Novecento e più che mai oggi<sup>12</sup>, dove questa espressione si fa cerniera di un ventaglio di possibilità che implicano alterazione della presenza e suo spostamento al di fuori del corpo, nello spazio e nelle relazioni che instaura.

Partiremo dalla questione (intesa anche come "quête") che ci sembra imprescindibile per entrambi i territori: *l'animazione*. Una parola complessa già nella sua radice etimologica. Un termine che sfugge alla presa, con connotazioni differenti a seconda dei contesti.

Ci interessa il suo significato più semplice, quello del processo che dà vita a qualche cosa che, di per sé, vivo non è: in molte lingue "animare" significa "dare vita" ma anche "dare l'apparenza della vita"; così come equivale a "donare vita" e insieme

<sup>12</sup> Numerosi gli interventi in merito a tale 'estensione' della definizione 'marionetta', soprattutto in ambito francese. Rinviamo a titolo esemplificativo a: *Marionnette, Corps-frontière, études réunies par Hélène Beauchamp, Joëlle Noguès et Élise Van Haesenbroeck*, Artois Presse Université, Arras, 2016.

“fare venire alla luce”; e ancora a “trasmettere movimento”. I legami semantici tra luce, vita, dinamismo, ma anche apparenza di vita (illusione) sono significativi<sup>13</sup>.

Si tratta del punto d’origine, del concetto e della pratica costitutivi di ogni tecnica di manipolazione; d’altro canto, e pure per le implicazioni semantiche sopra viste, ‘animare’ richiama anche il momento fondativo della moderna riflessione sulla concezione della luce in scena. Punto d’avvio in questo caso è il pensiero imprescindibile di Adolphe Appia: per il regista che sia consapevole di un utilizzo appropriato della luce, scrive il grande teorico della scena nei primi anni del Novecento, «le tableau ne sera donc plus, à aucun stade de sa vision, un agencement de peinture inanimé, mais il sera toujours animé» (Appia, 1983-1992, II, p. 351). La dialettica animato/inanimato è centrale nelle definizioni del ruolo della luce e percorre tante pagine degli scritti dell’artista ginevrino. Corpo dell’attore, oggetti, spazio, scenografia vivono solo se animati dalla luce e dall’ombra. L’elemento architettonico della scala, che sarà di lì a poco declinato da Craig nel celebre progetto *The Steps*, è emblematico di tale prendere vita dello spazio e dell’architettura<sup>14</sup>, ora divenuti soggetti portatori di drammaturgia. E allo stesso tempo, conferendo ad un soggetto ‘non umano’ qualità di presenza drammaturgica, il rapporto ‘attivo’ tra architettura e azione rimette in gioco il plesso di questioni legate alle figure.

Forte e ricca di conseguenze per ogni pensiero sulla luce a venire, un germe di questa idea di una luce ‘vivificante’ si ritrova già in epoche precedenti, con le dovute distinzioni contestuali e come pronuncia d’eccezione. Pietro Gonzaga, scenografo italiano attivo a San Pietroburgo alla fine del Settecento, scrive in un prezioso saggio sulla inscindibilità tra visione e ascolto nell’opera dello scenografo (1807):

[...] comme l’air sonore n’opère rien sur le sentiment, s’il n’est pas agité artistement par l’adresse du musicien, ainsi la lumière n’est simplement que du jour, si elle n’est pas travaillé, pour ainsi dire, en fantôme par la surface des objets dans lesquels elle frappe, et en est renvoyé à l’œil avec la plus grande vitesse et exactitude [...]. Or, le décorateur intelligent, pour tirer tout le parti qu’il veut de la masse de lumière qui se trouve entre le spectacle et le spectateur, s’il sait artistement préparer les surfaces des coulisses de manière à nous renvoyer les rayons lumineux transformés en images illusoires. (Gonzaga, 1807, pp. 52-53).<sup>15</sup>

Il soffio che dà la vita di cui parla Appia, invisibile eppure precisamente concepito e materialmente plasmabile, ci sembra apparentabile ad una atmosfera, o - per dirla con Rilke – ad una *Melodia delle cose*, che funge da amalgama tra le presenze sceniche ed è garanzia dell’evento di comunicazione, condivisione dello spazio e del movimento tra queste (corpi, oggetti, spazio) e tra esse e gli spettatori; una melodia che apparenta luce e marionetta.

<sup>13</sup> Potremmo aggiungere anche la variante “animista”; si cfr. oltre il riferimento di Max Lébegue.

<sup>14</sup> Decisive per il nostro discorso, le affermazioni di Craig circa lo statuto di ‘personaggio’ dell’architettura e di ‘azione’ dei movimenti dello spazio, creati da ombre.

<sup>15</sup> «come l’aria sonora non agisce sul sentimento se non è vivificata artisticamente dal musicista, così la luce non è che chiarore se non è rielaborata, per così dire in fantasma dalla superficie degli oggetti che colpisce, e rinviata all’occhio con la più grande velocità ed esattezza [...]. Ora, lo scenografo intelligente può trarre il maggior profitto dalla massa di luce che si trova tra lo spettacolo e lo spettatore, se sa preparare artisticamente le superfici delle quinte in modo da rinviarci i raggi luminosi trasformati in immagini illusorie» (traduzione nostra).

Il richiamo a Rilke è ben più di una suggestione, dato che il poeta delle *Elegie duinesi* è uno degli artisti che profondamente hanno riflettuto sulle Figure. Il motivo delle "Cose" come presenze si dispiega, tra l'altro, entro la riflessione sullo spazio atmosferico, melodia che le amalgama e che è sostanziata dalla luce. Scrive il poeta in un articolo del 1898:

Come se, nell'elenco dei personaggi, vi fossero un armadio, uno specchio, un suono e tante cose più sottili e sommesse e ancora più discrete. Nella vita, tutto ha lo stesso valore: e una cosa non val meno di una parola, o di un profumo o di un sogno. Questa pari dignità deve imporsi anche a teatro. (Rilke, 1995, p. 70).<sup>16</sup>

Anche le Cose inanimate sono presenze, dotate di capacità di relazione e non basta che due o tre uomini si incontrino perché siano insieme. «Sono come marionette i cui fili sono manovrati da mani diverse. Solo quando un'unica mano le muove, le investe dall'alto una 'comunanza'» che le fa agire (Rilke, 1995, p. 77)<sup>17</sup>.

## Attori di luce

Se i variegati esempi sopra evocati concernono poetiche e concezioni dell'arte scenica, la seconda zona d'intersezione si delinea sulla base di affinità formali, e trova parentele e numerose testimonianze in antecedenti storici, nell'ambito di quelle presenze che altrove ho chiamato "attori di luce": una grande famiglia di figure che, pur nella diversità di significati, modalità, concezioni, prendono forma (e spazio) grazie alla luce o all'ombra. Per rimanere solo alle pratiche spettacolari<sup>18</sup>, una panoramica vede sfilare per prime le immagini di lanterna magica, utilizzate probabilmente già nel teatro barocco (Grazioli, 2008, p. 99-114; Grazioli 2008a, p. 11-22), insieme alle tante presenze fantasmatiche dei cosiddetti "generi ottici" - non dimentichiamo che la radice di fantasma è  $\phi\tilde{\omega}\varsigma$ , luce; poi le fantasmagorie ottocentesche e tutti i trucchi che ne derivano per mettere in scena gli spettri (*Pepper's Ghost*, il brevetto più fortunato messo a punto da Henri Dircks negli anni Quaranta del XIX secolo); è noto come Giuseppe Verdi, artista attento alla complessità della messinscena, chiedesse allo scenografo Sanquirico di trovare una soluzione per l'apparizione del fantasma di Banquo in *Macbeth*, prendendo a modello la fantasmagoria (Conati, 1981); ma anche l'ombromania (giochi d'ombre con le mani); e l'universo sterminato di tante tradizioni dei Teatri d'Ombre, più o meno smaterializzati, più o meno 'umbratili', fino al teatro d'ombre contemporaneo.

<sup>16</sup> «Als ob im Personenverzeichnis stünde: ein Schrank, ein Glas, ein Klang und das viele Feinere und Leisere auch. Im Leben hat alles denselben Wert, und ein Ding ist nicht schlechter als ein Wort oder ein Duft oder ein Traum. Diese Gerechtigkeit muß auch auf der Bühne nach und nach Gesetz werden» (Rilke, 1955-1966, v. 10, p. 442).

<sup>17</sup> «Sie sind wie Marionetten deren Drähte in verschiedenen Händen liegen. Erst wenn eine Hand alle lenkt, kommt eine Gemeinsamkeit über sie» (Rilke, 1955-1966, v. 10, p. 416).

<sup>18</sup> Inesauribili gli esempi quando non limitati ai generi spettacolari ma ampliati a immagini e metafore letterarie o filosofiche, da Platone in su.



Si tratta di Marionette? Nelle epoche passate certamente no, tuttavia di una 'specie' di presenza scenica differente da quella dell'attore in carne ed ossa; di un'alterazione del corpo (o della sua visio-ne) che sarà una premessa fertile per le poetiche e le pratiche a venire<sup>19</sup>.

Inoltrandosi nel XX secolo, si moltiplicano le figure che premono spingendo fuori dal palcosce-nico l'attore in carne ed ossa nelle scene sognate dalle avanguardie storiche. Non si tratta più di mera similitudine tecnica ma di concezioni che rinnovano lo statuto delle presenze: Prampolini in *Scenografia e coreografia futurista* (1915, in «La Balza futurista») propone guizzi luminosi e "attori-gas colorati", For-tunato Depero in *Colori anima suoni e rumori in una stanza-cubo azzurra, vuotissima*. Quattro «in-dividualità astratte» sono mosse meccanicamente da fili invisibili e ogni «colore» ha una voce con ca-ratteristiche diverse (Depero, 1916). Nelle sintesi fu-turiste le luci sostituiscono i personaggi; Giacomo Balla fa agire solidi di luce colorata in *Feux d'artifice* e gli artisti al Bauhaus sperimentano i cromatismi della luce in movimento con materiali riflettenti che trasfigurano i corpi (e come non ricordare, anche se al di fuori delle scene, l'asso-ciazione innescata dagli oggetti di Man Ray (Figura 2), metamorfosati in umani dalle ombre, o dalla lampadina che 'interpreta *L'Americaine* di Picabia?).

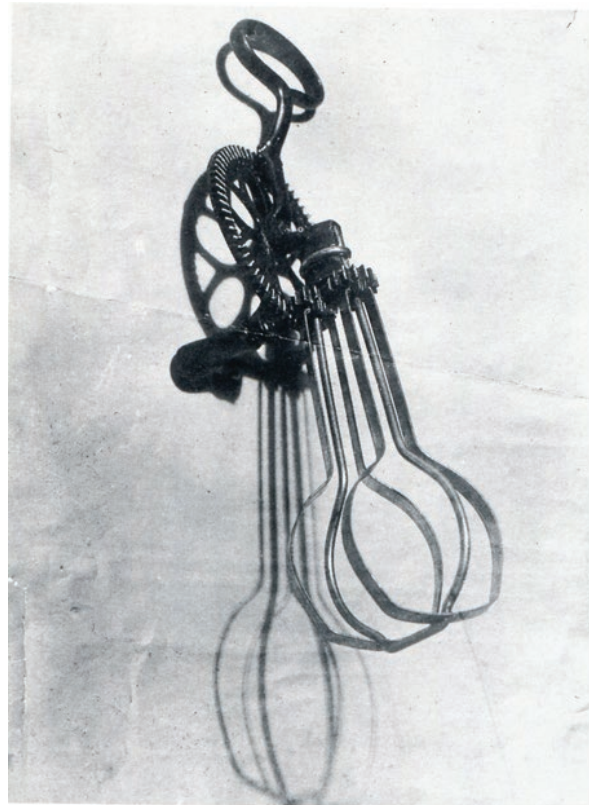


Figura 2 - Man Ray, L'homme, 1918. Collezione privata (Vera et Arturo Schwarz, Milan)

<sup>19</sup> Non a caso i doppi virtuali della compagnia canadese Lemieux-Pilon vengono definiti «fantasmagoria tecnologica»; cfr. Maurin, 1996; nello stesso numero di Puck, utile nel suo insieme per i temi che stiamo affrontando, si veda anche Béatrice Picon-Vallin, *La scène, l'acteur et ses doubles projetés*, pp. 32-38.

Vanno di pari passo le innovazioni nel contesto del Teatro di Regia, soprattutto in Germania: a partire dagli anni Venti le proiezioni (di immagini fisse o di immagini in movimento) cominciano ad assolvere la funzione di rendere una qualità diversa della presenza scenica; vengono dunque utilizzate con una motivazione drammaturgica. Piscator offre numerosi esempi in tal senso: basterà qui ricordare che per la messin-scena di *Fahnen* di Paquet (1924) alla Berliner Volksbühne, il prologo vede una figura 'epica' che presenta i personaggi: Piscator in un primo momento aveva pensato di farli sfilare nella forma di marionette, poi invece traduce quest'idea nella soluzione della proiezione cinematografica, poi ancora per ragioni tecniche risolve con diapo-sitive, così che il presentatore indica le loro fotografie sullo schermo (Mildenberger, 1961, p. 195) (un po' come gli antichi contastorie). Il film, o comunque l'immagine di luce proiettata, serve qui evidentemente a rendere una qualità di presenza differente (ed è significativo che Piscator esiti tra proiezione e marionette<sup>20</sup>).

Procedendo verso la metà del Novecento non possiamo prescindere da un maestro della luce che concepisce la proiezione filmica in scena come modalità di mettere in discussione la presenza univoca del personaggio, di 'alterarne' l'identità tramite la moltiplicazione: nella sperimentazione sulla Laterna Magika (questo il nome del celebre dispositivo che poi designerà il suo teatro), Joseph Svoboda crea doppi luminosi ed eterei degli attori in scena. Da quel momento in poi, gli esempi non si contano, vuoi per avanzamenti delle tecnologie, vuoi per mutamenti delle poetiche e delle drammaturgie: impossibile elencare tutte le immagini novecentesche di presenze in assenza, in bilico sulla soglia tra visibile e invisibile: immagini video che interagiscono con gli attori (Giorgio Barberio Corsetti nella collaborazione con Studio Azzurro), raffinatissime presenze rese possibili in trame di luce dalle nuove tecnologie (un esempio di rara poesia: le creazioni di Shirazeh Houshiary e le luci di Lucy Carter per *Amu* (Figura 3), di Wayne McGregor, 2005<sup>21</sup>. O ancora la scena multimediale di Robert Lepage, «corpo espanso» grazie a luce e a tecnologie<sup>22</sup> o l'uso del Digital painting, per esempio nelle creazioni di Tam Teatromusica<sup>23</sup> (Figura 4).

<sup>20</sup> Rinvio a Grazioli 2017.

<sup>21</sup> Si veda l'animazione *Veil*, utilizzata nello spettacolo con Wayne McGregor, <http://www.shirazehhoushiary.com/animation/#project3>, ultima consultazione 9 dicembre 2019.

<sup>22</sup> Cfr. <http://www.annamonteverdi.it/digital/integrazione-cinematografica-nel-teatro-di-robert-lepage-le-polygraphe/> ultima consultazione 9 dicembre 2019.

<sup>23</sup> Tra i numerosi esempi, si veda *Scritto dentro*, <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/tam-teatromusica-scritto-dentro-2013/>, ultima consultazione 10 dicembre 2019.



Figura 3 - *Amu*, Company Wayne McGregor (previously Wayne McGregor | Random Dance), 2005.  
Photo: Ravi Deepres; Wayne McGregor, Shirazeh Houshiary, Lucy Carter



Figura 4 - *Scritto Dentro*, Pierangela Allegro e Michele Sambin, TAM Teatromusica, 2013.  
Photo: Claudia Fabris

## Drammaturgie: la presenza di figure assenti

A livello di concezione drammaturgica, riferimento imprescindibile è Beckett, uno degli autori a nostro avviso più profondamente consonanti con tante poetiche contemporanee della marionetta<sup>24</sup>; allo stesso tempo Beckett in molti suoi testi co-struisce azione drammatica grazie a personaggi che incarnano l'assenza, resa perce-pibile grazie alla luce. Pensiamo a *Neither, Rockaby*, oppure a racconti come *Sans, Le Depeupleur* o l'emblematico *Pas moi*, testi dove magnifici 'vuoti' di personaggi ven-gono riempiti di sostanza luminosa, o la cui esistenza viene resa percepibile in modo indissociabile dal buio. Innumerevoli le compagnie di teatro di figura che si sono ispi-rate al drammaturgo irlandese, ma anche gli artisti che hanno esaltato tale dimen-sione incerta della presenza grazie a raffinate concezioni della luce. Nella "video-ambientazione" *Neither* (Figure 5-5B) di Studio Azzurro (2004) «a essere messa in scena è un'assenza» e "personaggio" è la luce stessa. Questa luce-dramma portatrice di azione nella prima parte crea lo spazio della «unspeakable home», nella seconda genera le immagini di cui cancellerà le tracce con abbagli. Le è consustanziale il mo-vimento: «un eterno pendolo da un bagliore all'altro, da un polo all'altro dell'ombra [...], in direzione non di una meta ma di un arresto» (Di Marino, 2007, p. 178). Nelle note di regia Paolo Rosa sottolineava l'«essere captati proprio in quel *Neither*, in quel movimento incessante, assurdo che oscilla dall'una all'altra condizione, senza trovare dimora né dall'una né dall'altra» (Paolo Rosa, 2012, p. 223). Nel corso dell'ouverture orchestrale un fascio di luce scende dall'alto, "personaggio" nel senso sopra detto. Disegna un cerchio e poi si sposta, illumina il nulla (cfr. Di Marino, pp. 177-178; Pitta-luga-Valentini, 2012, pp. 222-241). Questa ricerca si confronta implicitamente con l'i-dea di "figura", componendola secondo nuove strategie a partire dall'assenza. Appare un paesaggio fluido, indefinibile, quello dell'inconscio che può assumere mille forme o nessuna (Pittaluga-Valentini, 2012, pp. 222-241).

---

<sup>24</sup> Di questo tasso 'figurale' dell'opera di Beckett è testimonianza il progetto *Beckett & Puppet* (Gorizia, 2016), cfr. Marchiori, 2007.



Figura 5 - *Neither*, Studio Azzurro, 2004; photo Studio Azzurro, Archivio Studio Azzurro

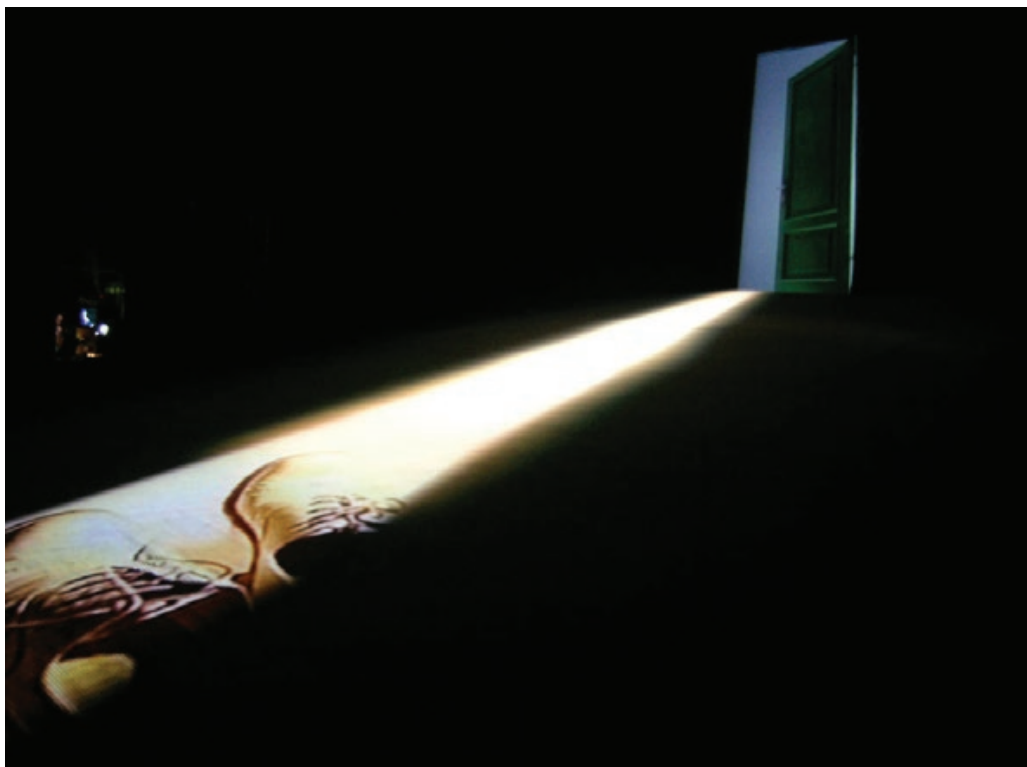


Figura 5B - *Neither*, Studio Azzurro, 2004; photo Studio Azzurro, Archivio Studio Azzurro

La luce ritaglia figure estratte da testi beckettiani, ma il pensiero corre anche ad immagini ricorrenti nella sperimentazione del Teatro Immagine (o dell'immaginario surrealista che lo ispirava). L'ombra della sedia a dondolo (unico oggetto reale) vuota, in movimento «fa scoprire immagini sempre diverse» (Pittaluga-Valentini, 2012, p. 235). L'immagine di un topo illuminato da un fascio di luce scompare per lasciare spazio (o "lasciare il vuoto") al soprano, unica voce dell'opera, che affiora lentamente dalla buca dell'orchestra, nel buio, imprigionata come tante figure beckettiane<sup>25</sup>.

Sono temi che risuonano nell'ultimo spettacolo di Berangère Vantusso, *Alors Carcasse* (2019) (Figura 6). Motivo drammaturgico del bel testo di Mariette Navarro (2011) è un essere dalla presenza incerta, *Carcasse*, che è ovunque e in nessun luogo, strana figura caratterizzata dalla mancanza: 'manque' di contorno, di evoluzione, anche di caduta nell'oblio al di là della soglia sulla quale tenta di percepirsi.

Curieuse figure vide et trouée, au nom improbable et sans fonction, mais qui vit intensément l'expérience de l'immobilité, bloquée sur le seuil de son époque. C'est comme s'il n'existait pas encore tout à fait et pourtant, comme on dit, il se pose là, trouble, dérangement, fait obstacle<sup>26</sup>.



Figura 6 - *Alors Carcasse*, Compagnie Trois-Six-Trente, 2019.  
Regia: Berangère Vantusso, Luci Jacob. Photo Ivan Boccarda

<sup>25</sup> Vale la pena almeno ricordare come lo stesso testo sia il nucleo attorno a cui ruota un'altra creazione recente, quella di Romeo Castellucci presentata nell'ambito della Ruhrtriennale del 2014, allestimento dalle dimensioni monumentali dove l'ampio spazio della Jahrhunderthalle di Bochum viene inondato di sostanza luminosa. Beckett costituisce una fonte anche per Kris Verdonck, che sembra risolvere la dicotomia umano/non-umano nell'impiego di proiezioni in strettissima interazione con le presenze sceniche. Ancora significativamente *Le depepleur* compare come 'personaggio' nel bel saggio di Georges Didi-Huberman dedicato a James Turrell, artista 'imprescindibile' per ogni discorso sulla luce nel contemporaneo (Didi-Huberman, 2001); cfr. Grazioli, 2012.

<sup>26</sup> Berangère Vantusso, foglio di sala; «Curiosa figura vuota e bucata, dal nome improbabile e senza funzione, ma che vive intensamente l'esperienza dell'immobilità, bloccato sulla soglia del suo tempo. È come se non esistesse ancora del tutto e tuttavia, come si dice, si mette lì, disorienta, disturba, ostacola»; spettacolo visto al Festival di Charleville-Mézières 2019.

Vantusso sceglie di incarnarlo grazie alla 'dispersione', tramite mezzi che ne disseminano la presenza nello spazio. Così allo spettatore viene mostrato un luogo dove la presenza invisibile si pone nella fluidità di una forma di presenza diffusa, senza mai poter essere collocata. Si evoca la *Danza dei bastoni* (Figura 7) di Oskar Schlemmer con il motivo delle direttrici delle linee di movimento che marcano l'interazione tra corpo del danzatore e leggi dello spazio: ma laddove per Schlemmer le forme che traducevano le linee del movimento del corpo tendevano a centralizzazione ed unità, qui Carcasse è involucro di una presenza che non può essere definita da coordinate certe. È come se la scena si configurasse rovesciata, in negativo (nel senso fotografico del termine), mostrandoci nel buio le tracce e il calco di questi percorsi<sup>27</sup>.



Figura 7 - *Stäbetanz* (Danza dei Bastoni), Oskar Schlemmer, 1927 ca. Photo: Rudolph Binnemann<sup>28</sup>

Se il dialogo della marionetta con le arti figurative riceve un impulso decisivo con la sperimentazione delle Avanguardie Storiche, nell'ultimo mezzo secolo i nessi si stringono e anche le metamorfosi in corpi di luce e d'ombra affascinano sempre più gli artisti visivi<sup>29</sup>.

In questo caso traiamo l'esempio dall'occasione della recentissima mostra di Christian Boltanski, un'installazione che consente di vivere la dimensione performativa della sua opera (di lunga data la collaborazione con Jean Kalman<sup>30</sup>, maestro della creazione luci). *Faire son temps* accoglie significativamente il visitatore facendogli attraversare uno spazio di teatro d'ombre. Luce e figure si alleano per dare forma – una forma che ha il flusso mutevole delle memorie – ai motivi centrali della sua poetica (Cfr. Boltanski 2019; Boltanski 1991): la traccia del vissuto, i suoi fantasmi veicolati dall'immagine di luce (fotografia), il confronto con

<sup>27</sup> Un trasparente evoca il colore della pittura di Rothko, di nuovo un pittore 'della luce'.

<sup>28</sup> <http://www.getty.edu/art/collection/objects/34708/rudolph-binnemann-stabetanz-of-oskar-schlemmer-german-about-1927/>

<sup>29</sup> Ne citiamo solo alcuni sui quali abbiamo spesso riflettuto in occasioni di seminari, in quanto la loro opera è legata alla dimensione performativa: Claudio Bernardini, Fabrizio Corneli, Olafur Eliasson, William Kentridge, Mario Martinelli, Maurizio Nannucci, Alfredo Pirri, Simon Touaux, James Turrell...

<sup>30</sup> Performance recenti sono *Pleine nuit*, Parigi, Opéra Comique, 2016 (Christian Boltanski, Jean Kalman et Franck Krawczyk); gli stessi artisti presenteranno *Fosse*, programmata per gennaio 2020, sempre all'Opéra Comique.

la morte; temi che incontrano naturalmente le dimensioni del buio, dell'ombra, del chiaroscuro. Dal 1985 le opere di Boltanski sono 'autoilluminatè', l'artista rinuncia alla luce dall'alto e immerge lo spazio nella penombra; la luce fa parte integrante dei suoi lavori. Significativamente, nello stesso momento Boltanski espone i suoi primi *Théâtres d'ombres* (Figura 8) (Biennale di Parigi del 1985), sono l'inizio di una apertura del suo lavoro: il teatro d'ombra è legato «à l'idée de la mort, des fantômes, de la disparition. D'ailleurs, il suffit d'allumer la lumière et il n'y a plus rien» (Boltanski, 2019, p. 44)<sup>31</sup>.



Figura 8 - *Théâtre d'ombres*, Christian Boltanski, 1984-1997, opera tridimensionale, installazione: luce, proiezione di 20 figurine su parete. Figurine: cartone, proiettori, piattaforma mobile, struttura in metallo, ventilatori, dimensioni variabili. Photo © André Morain; © Adagp, Paris, 2019

## Il montaggio: ritagliare il visibile

Un'ulteriore prospettiva di lettura possibile delle sovrapposizioni tra marionette e luce è quella dispiegata dal principio del montaggio. Categoria antica, che sembra correre sotterranea parallelamente a forme e procedimenti di narrazione lineare, sovvertendoli, scompaginando la logica della compostezza e della composizione del discorso logico.

Un procedimento intrinseco alla figura stessa di Marionetta, in questo senso esempio del Grottesco<sup>32</sup>, composta di pezzi assemblabili a piacere e le cui potenzialità si rivelano proprio quando la logica di 'riproduzione' viene alterata o sovvertita.

<sup>31</sup> «all'idea della morte, dei fantasmi, della scomparsa. Tuttavia, basta spegnere la luce e non c'è più nulla».

<sup>32</sup> Inteso come categoria estetica e procedimento di composizione; cfr. Grazioli, 1999.



Parente stretto del collage nella sua declinazione novecentesca, a livello formale (e tecnico) il procedimento viene reinventato e fatto proprio dal cinema<sup>33</sup>, che lo declina nel mezzo 'luministico' che gli è consustanziale, e diventa a sua volta terreno al quale attinge un ampio versante teatrale a dominante visiva. Anche in questo caso gli esempi potrebbero essere molto variegati.

Nell'ambito del Nuovo Teatro italiano tra anni Sessanta e Settanta, spesso la sperimentazione passa attraverso le nostre due categorie, la ricerca di mezzi alternativi alla presenza tradizionale dell'attore e l'indagine sul mezzo luminoso e proiettivo (strategie antitetiche a due colonne portanti del teatro della tradizione: il testo e l'attore). Pensiamo ad un artista come Mario Ricci (Figura 9), che inizia accanto al marionettista Michael Meschke; ammira i congegni meccanici di Harry Kramer e si inventa un originale teatro di figure; ma allo stesso tempo sperimenta sulle potenzialità della proiezione di luce di decostruire il personaggio, o viceversa di moltiplicarne l'immagine in modo vorticoso<sup>34</sup>. In *Edgar Allan Poe* (1967), il film come elemento scenico assume un'importanza decisiva. Proiettate su di un supporto fisso e frantumate, le immagini cinematografiche mostrano «ciò che gli spettatori avevano già visto e quello che avrebbero visto», nei particolari più intimi: dettagli di mani, di volti e degli oggetti utilizzati. Il movimento deriva «dalla sovrapposizione e frantumazione di immagini cinematografiche e immagini reali» (Ricci, 1977, pp. 225, 227-228)<sup>35</sup> degli attori. La tridimensionalità dello spazio trasforma il mezzo filmico in codice teatrale.



Figura 9 - *I Viaggi di Gulliver*, Mario Ricci, 1966. Photo: Pietro Galletti

<sup>33</sup> I legami tra cinema e marionette sono fertili sin dalla prima metà del Novecento; in merito cfr. «Puck. La marionnette et les autres arts», *Les marionnettes au cinéma*, 15, 2008.

<sup>34</sup> Rinviamo ai focus relativi presenti nel progetto *Nuovo Teatro Made in Italy*, all'interno del portale Sciami <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/mario-ricci-biografia-opere/>.

<sup>35</sup> cfr. anche Sinisi, 1983, p. 84.

In *Salomé* (1965) e ne *I viaggi di Gulliver* (1966) l'ombra è utilizzata come presenza attorica "alterata". Il film scorre sull'attore e crea «un effetto di sovrimpressionazione distruggendo la consistenza piena del corpo umano, ridotto [...] alla condizione fantasmatica di un'ombra»; si crea uno scarto tra la figura reale e la trasparenza incorporea della proiezione: le immagini filmiche affiorano imperfette, debordando oltre i confini dei corpi e degli oggetti che investono, «con una frantumazione dinamica che invade lo spazio ambientale riplasmandolo sulla scia del flusso luminoso» (Sinisi, 1983, p. 84).

La passione per scomposizione e ricomposizione, frantumazione e montaggio, va ricondotta all'interesse di Ricci per l'universo della Marionetta: una presenza scenica che costitutivamente mette in gioco la possibilità di un diverso "montaggio" della figura rispetto all'attore in carne ed ossa. I suoi primi spettacoli: *Movimento numero uno per marionetta sola* (1962), *Spettacolo di tre pezzi* (1964), *Movimento per marionetta sola numero due* (1964), *Movimento uno e due* (1965), recano titoli emblematici della sua ricerca intorno agli elementi "strutturali" dello spettacolo<sup>36</sup>.

Anche per l'importanza che gli attribuisce lo stesso Ricci con uno sguardo "autoretrospettivo", l'incontro con il teatro di Harry Kramer<sup>37</sup> durante il periodo trascorso presso Michael Meschke a Stoccolma assume i tratti di un "evento rivelatore". Attivo nell'ambito dell'arte cinetica, a partire dal 1955 i suoi brevi spettacoli privi di elementi narrativi, vedono in scena piccole sculture antropomorfe dotate di movimento e sono costruiti su partiture sonore, luministiche e meccaniche di estrema precisione. Dello spettacolo visto a Stoccolma diversi elementi colpiscono Ricci: la composizione per frammenti; il fatto che il protagonista dell'azione sia il movimento stesso della macchina-scultura cinetica. In uno spazio dalle dimensioni ridotte, i movimenti di queste figure dai colori accesi compongono la partitura spettacolare insieme a sonorità eterogenee, alternando momenti di stasi ad altri concitati. Germano Celant ricorda che Kramer in quegli anni lavora tramite «nebulose filiformi, di ferro e acciaio, che ammettono la presenza di materiali eterogenei tali da dare una immagine fisico-ottica ai suoi lavori»<sup>38</sup>. La scena dell'artista tedesco è un congegno la cui sostanza drammaturgica sta nel funzionamento dei materiali scenici, portatori di azione drammatica. Ma nella rievocazione di Ricci spicca un altro particolare: il pubblico partecipa con un'attenzione rara ed è affascinato dal ripetersi «all'infinito degli stessi movimenti, alterati e alternati da sapientissime luci»<sup>39</sup>. Dunque il movimento, ma attivato dalla luce. Ricci riconosce in questa sua esperienza di spettatore la spinta alla sperimentazione «di certi materiali scenici capaci di 'movimento', non esattamente meccanico come nel caso di Kramer». Non crediamo di forzare le parole di Ricci invitando a leggere in

<sup>36</sup> *Spettacolo in tre pezzi* viene presentato insieme ad una mostra di marionette alla Galleria Arco d'Alibert di Roma nel 1964, cfr. Mario Ricci, *Teatro-rito e teatro-gioco*, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali* (1960-1976), Torino, Einaudi, 1977, pp. 200-211: 203-204.

<sup>37</sup> Cfr. Ricci, 1970, pp. 50-55; Kramer crea le sue "marionette" dai primi anni Cinquanta. *L'esclusa*, vince il Leone d'oro a Venezia nella categoria cortometraggi nel 1961. Sul suo teatro meccanico cfr. Metken, 1989).

<sup>38</sup> M. Ricci, *Collage per una automitobiografia*, cit., p. 213.

<sup>39</sup> M. Ricci, *Teatro-rito e teatro-gioco*, cit., p. 201.

questi «materiali scenici» il fattore luministico. Tant'è che nel passo immediatamente successivo cita Craig e la sua concezione di scena come dinamismo di luce e colore<sup>40</sup>.

Nello stesso contesto di sperimentazione, Memé Perlini mutua dal cinema l'arte del 'ritaglio' al fine di ottenere uno statuto differente dell'immagine attorica: non impiega la proiezione, ma ottiene l'esito di un montaggio visivo isolando tramite la luce 'fotogrammi' di spazio scenico, dettagli di corpi e di oggetti. La composizione della marionetta, regolata dal principio del frammento, dell'inversione e della scomposizione, viene a coincidere con il montaggio – anche cinematografico (cfr. Grazioli, 2015).

A proposito delle consonanze tra creazione luce per il teatro di figura e procedimenti del montaggio, va ricordato il lavoro del brasiliano Renato Machado, *A luz montagem* (2015), dove il creatore luci racconta la sua esperienza con le compagnie Sobrevento e Pequod, che coniuga pensiero della luce e pratica di illuminazione per le marionette con forti rimandi al mondo del cinema (Machado, 2015).

## Il nero buio

La scelta dell'“inquadratura”, in quanto porzione del visibile da mostrare, nel teatro di marionette si dà in modo complesso e ricco di variabili, dato che l'attore qui si articola nella doppia presenza di marionettista e figura. La questione della luce, e in modo anche più potente la dimensione del buio, inevitabilmente amplifica la scelta delle diverse possibilità dell'animatore di rendersi visibile o di rimanere nascosto, e in tal caso secondo quali modalità rimanere nel buio oppure varcare lo spazio della luce.

Dopo essere uscito allo scoperto nello spazio visibile della scena sempre più nel corso del secondo Novecento, esibendo la fragilità dell'illusione e la permeabilità tra il suo mondo e quello dell'oggetto, il marionettista oggi spesso “rientra” nel buio. Ma questo buio ha da tempo cambiato statuto<sup>41</sup>: non più buco nero che inghiotte quel che va nascosto, ma condizione 'altra' della materia della luce, grembo generatore delle immagini e dei suoni. Il buio ha la sua voce; e in molti casi costituisce la dimora della voce del marionettista.

Il costume, un elemento molto concreto, può essere fondamentale come ausilio del rivelare o del nascondere. In questa dinamica tra mostrato e celato, l'abito nero può avere un peso decisivo, corrispondente all'alternanza del ruolo del marionettista, tra manipolatore e personaggio<sup>42</sup>. Il costume diviene una presenza a sé, che si insinua nell'interstizio tra attore e figura. In *Talita Kum* (2012) (Figure 10, 10B) di Riserva Canini il nero del costume fonde e confonde le presenze dell'attrice e della figura; presenza, manipolazione, personaggi si fanno tutt'uno grazie ad un'unica attrice. La presenza dell'Altro che si insinua nella sfera dell'identità è fortissima, tanto dal punto di vista fisico e materiale che drammaturgico. La sapienza tecnica unita alla cura drammaturgica pongono lo spettatore costantemente di fronte al dubbio sullo statuto delle presenze: in carne ed

<sup>40</sup> *Ivi*, pp. 201-202.

<sup>41</sup> Per una ricognizione sul buio a teatro cfr. Perruchon, 2016.

<sup>42</sup> Rinvio all'intervento a due voci in questa stessa rivista, Plassard, Grazioli, 2018, pp. 64-65.

ossa o in luce o nel 'buio'.



© Domenico Semeraro

Figura 10 - *Talita Kum*, Riserva Canini, 2012. Photo: Domenico Semeraro



© Domenico Semeraro

Figura 10B - *Talita Kum*, Riserva Canini, 2012. Photo: Domenico Semeraro

Da tutti i nostri esempi è evidente come l'universo della luce sia permeato da quelli che un tempo ne erano comunemente considerati il rovescio: l'ombra o il buio.

Un territorio abitato tradizionalmente dal buio e luogo di sperimentazione della luce è quello della magia, conquistato dalla marionetta negli ultimi anni sotto la definizione di Magie Nouvelle<sup>43</sup>.

In *Le grand oeuvre* (2019) (Figura 11) della compagnia canadese *La tortue noire* il marionettista è un alchimista che trasmuta le presenze e a sua volta ne è assalito;

<sup>43</sup> Il già citato *Poétiques de l'illusion* è dedicato a queste relazioni – tuttavia il ruolo della luce e del buio viene centrato solo in pochi momenti, essendo motivo centrale dell'indagine la Marionetta; come riferimenti per le nostre riflessioni si segnalano in particolare gli interventi di Julie Postel e di Véronique Perruchon.

campeggia a mezzobusto al centro dello spazio visibile, nel buio. Fenomeni luminescenti accompagnano la trasmutazione, il buio rende visibile le presenze o le inghiotte, la luce sembra fecondare l'immagine.



Figura 11 - *Le Grand Oeuvre*, La Tortue Noir, 2017. Photo: Patrick Simard

Non può sfuggire nel nostro contesto l'associazione tra "animazione" e "animismo", evocata per esempio da Max Legoubé, artista formatosi in entrambi i territori, nella marionetta e nella Magie nouvelle (Legoubé, 2018, p. 43). Lo spettacolo *K* (Figure 12, 12B) rinvia per certi versi alle tematiche di *Alors Carcasse* e del nulla beckettiano (ma anche della perdita kafkiana di riferimenti univoci), innestate sulla memoria del celebre saggio di Kleist. *K* è ovunque e in nessun luogo, tutto e nulla. L'incertezza si fa poesia del buio e della luce, sospende lo stato di presenza ad una tessitura di atmosfere.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Compagnie Sans Souci, *K* (2019), se ne veda il teaser: <https://vimeo.com/336188979> ultima consultazione il 10 dicembre 2019.



Figura 12 - K, Cie Sans Souci, 2019. Regia Max Legoubé. Photo Claude Boisnard



Figura 12B - K, Cie Sans Souci, 2019. Regia Max Legoubé. Photo Claude Boisnard

Secondo Legoubé marionettisti contemporanei e maghi della “magie nouvelle” hanno in comune «l'étrangeté et l'inévidence». Aggiungiamo che il buio è complice di tali aspetti. «L'animisme suppose la multiplicité des manières d'habiter le monde, mais at-tribue à tous les êtres le même genre d'intentionnalité, que nous dirions 'humaine'». L'artista deve offrire allo spettatore lo spazio di una «divagation» (Legoubé, 2018, p. 43)<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> «L'animismo presuppone la molteplicità nelle modalità di abitare il mondo, ma attribuisce a tutti gli esseri lo stesso tipo di intenzionalità, che noi diciamo “uma-na”» (traduzione nostra). Su effetto di assenza, corpo in frammenti e corpo dissimulato, si veda il lucido saggio di Julie Postel (Postel, 2018).

Questo statuto di-vagante segna una condizione di incertezza.

## Svaporare l'immagine: statuto incerto della presenza

In questo territorio di dialogo continuo tra poetiche e procedimenti della luce e della marionetta contemporanea un'altra zona fertilissima è quella che possiamo definire degli *stati di passaggio*. Intendiamo le situazioni dove, grazie all'interazione con la luce e con l'ombra, la materia esibisce la propria costituzione frammentaria o in continuo divenire, così da offrire qualità di presenza 'instabili'. Anche in questo caso, una qualità costitutiva della marionetta a livello di poetica, l'essere *entre-deux*, concretizzazione di una condizione di metamorfosi, di slittamenti semantici o di trasfigurazione, trova corrispondenza in uno degli ambiti più suggestivi e forieri di aperture oggi implicati dalla luce. Si tratta di un formidabile terreno dove si confrontano riflessione estetica<sup>46</sup>, pensiero teatrale, tecniche e pratiche dell'illuminazione scenica. Non è un caso che Didier Plassard parli di "chiaroscuro" come suggestione per definire l'atmosfera dove abita il marionettista (cfr. Plassard, 2018).

Numerosi sono gli artisti che interrogandosi sulla dimensione effimera – costitutiva dell'arte performativa - trovano risposta nel territorio fluido degli stati di transizione, in materiali lavorati attraverso l'impiego della luce e dell'ombra: vapore, fumo, acqua, ghiaccio, frammenti di vetro, tutti gli stati di transizione della materia sono impiegati a rendere l'impermanenza (Elise Vigneron, *Impermanence*) (Figura 13), la fragilità della coerenza (William Kentridge, *Black Box o Return. Daccapo*<sup>47</sup>), l'incertezza della percezione (Alice Laloy, *Sfu.ma.to / Sous ma peau*).

<sup>46</sup> Il riferimento è all'"Estetica delle atmosfere", su cui si segnalano gli studi di Tonino Griffero e di Gernot Böhme. Tanti gli artisti che avremmo voluto qui trattare ma che per motivi di spazio non compaiono; ne citiamo alcuni: Les Anges au plafond (in particolare per l'impiego dell'ombra in *White dog*), Ilka Schönbein (per la luce che sgretola matericamente l'immagine e il 'ritaglio' visivo), Plexus polaire (Yingvild Aspeli, per la potenza visionaria dell'interazione tra luce/buio e figura, n. 1.), Magali Chouinard (per il colore e la matericità del bianco e nero, per esempio in *Ame nomade*); l'elenco potrebbe continuare.

<sup>47</sup> Cfr. Grazioli, 2011.



Figura 13 - *Impermanence*, Théâtre de l'Entreouvert, 2013. Regia: Elise Vigneron.  
Photo: Eric Bourret.

Elise Vigneron eleva a potenza la sostanza 'liquida' dell'arte della marionetta nelle figure di ghiaccio, materiale che interagisce con la luce, destinato a sciogliersi facendosi il mezzo di trasmutazione dell'immagine e della presenza che essa incarna drammaturgicamente; la marionetta svapora e dichiara la sua natura di luce, il proprio statuto prossimo all'invisibile nella materialità di una nebulosa immateriale (*Impermanence, Anywhere*).

In *Sfu.ma.to/Sous ma peau* (Figura 14) (Alice Laloy, Cie S'appelle reviens) alla luce è affidato il compito di tradurre l'idea degli stati di passaggio (fisici, emotivi, percettivi) nella materialità dell'atmosfera come territorio dell'incertezza della percezione, dunque della nostra conoscenza del mondo, del fluire dei fenomeni, contro la messa a fuoco della linearità del pensiero e dell'univocità del reale. Partendo dall'idea di Sfumato in Leonardo e nella pittura, Alice Laloy lavora sulle ambiguità, visive e auditive, della nostra usuale comunicazione. Come anche nel caso di Elise Vigneron, siamo chiamati come spettatori a cogliere frammenti, a mutare prospettive, a leggere il reale secondo le infinite possibilità che da sempre ci insegna il corpo della Marionetta.





Figura 14 - *Sous ma peau* / Sfu.ma.to, La Cie S'appelle Reviens, 2015.  
Regia: Alice Laloy. Photo: Elisabeth Carecchio.

“Contro la messa a fuoco” lavorano l’allusione, lo ‘sfumato’ e svaporato, lo smarginamento, il flou, che richiedono evocazione e completamento dell’immagine grazie alla mente e all’occhio dello spettatore (e anche alla sua memoria o emozione).

Tuttavia la distinzione tradizionale Illusione / Allusione, sancita storicamente sin dalle pronunce di rinnovamento dell’arte teatrale in ambito simbolista (cioè contro il realismo e la sua evoluzione nel Naturalismo) appare oggi troppo generica: se è vero che la luce netta e il disegno preciso riducono il dubbio sulla veridicità di ciò che cogliamo con lo sguardo, la materia lavora l’immagine nel senso di uno sgretolamento, riaprendo il varco ad un margine per l’immaginazione.

Questa condizione è un prezioso esercizio alla mobilità e alla relativizzazione: la realtà non è univoca, la verità è molteplice, l’umano non è che uno dei tantissimi aspetti di un universo complesso.<sup>48</sup>

Si tratta di consapevolezza e dubbi da lungo tempo patrimonio delle arti della Marionetta, che le rivela più che mai nelle sue concezioni contemporanee, nell’uscire dal confine del proprio corpo, per sperimentare una presenza diffusa.

In tale contesto il lavoro di Renaud Herbin, diversificato in quanto ad esiti formali ma profondamente coeso dal punto di vista della concezione, costituisce un osservatorio interessante. Prendiamo ad esempio *Milieu* (2019) (Figure 15 e 16), ispirato anch’esso a Beckett (le *Depeupleur*), dove la materia inghiotte la marionetta come sabbia mobile. La luce e il buio sembrano qui servire ad assorbire, con la marionetta, il suo movimento e lo stesso marionettista, a fare il vuoto nel ‘luogo’, un *milieu* senza centro. Questo motivo è amplificato dall’installazione che ne deriva, *Milieu et alentours*, versione articolata nello spazio, che mantiene il suo centro nella struttura originaria ma lo mette in discussione tramite altri luoghi, connotati da materiali come sabbia,

<sup>48</sup> Non è forse incongruo mettere in relazione queste zone della marionetta con il pensiero del postumanesimo, un approccio al reale al di là dell’umano: si tratta di territori della cultura contemporanea che sarebbe interessante riportare alla marionetta, ma anche al potere di mutevolezza della prospettiva messo in gioco da luce e ombra; cfr., tra gli altri gli studi di Roberto Marchesini.

pietra, acqua, specchio: tutti materiali che interagiscono con luce e con l'ombra, spostando il centro dentro il fluire di quanto percepiamo, deambulando nello spazio<sup>49</sup>.



Figura 15 - *Milieu*, Renaud Herbin, 2017. Photo: Benit Schupp

<sup>49</sup> Nella seconda installazione gli spettatori si muovono nello spazio. Cfr. <http://www.renaudherbin.com/milieu>, ultima consultazione 10 dicembre 2019. Altra creazione recente di Renaud Herbin, *At the still point of the turning world* (Figura 16) fa pensare ad una marionettizzazione dello spazio, suggerendo anche in questo caso lo spostamento da un presunto centro ad una presenza diffusa.



Figura 16 - *At the still point of the turning world*, Renaud Herbin, 2019. Photo: Benoit Schupp

Infine, la materia nel suo stato 'di passaggio' o fluido può anche fungere da mezzo che conferisce alle figure il tempo musicale.

Una declinazione giocosa e lievissima di queste tematiche è la *Symphonie phan-tastique* (Figure 17 e 17B) di Basil Twist. Qui l'acqua, ambiente che impone ai manipolatori un difficile lavoro (i marionettisti agiscono le figure immerse in una grande vasca d'acqua, grazie a bastoni<sup>50</sup>), trasfigura grazie alla creazione di luce colorata la presenza materica, unisce figurativo e astratto, immanenza delle figure ed evocazione nel bagliore della luce.



Figura 17 - *Symphonie Fantastique*, Basil Twist, 1998-2019. Photo: Richard Termine

<sup>50</sup> Un breve video che ne documenta la realizzazione: <https://www.youtube.com/watch?v=fgkU2Vm3qOE>; ultima consultazione 10 dicembre 2019.



Figura 17B - *Symphonie Fantastique*, Basil Twist, 1998-2019. Photo: Marie Tartar

## Riferimenti

APPIA, Adolphe. *Œuvres complètes*. Éd. par Marie L. Bablet-Hahn, Genève: L'âge d'homme, 4 voll., 1983-1992, II, p. 351.

BOLTANSKI, Christian. *Faire son temps*. Catalogo della mostra. Paris: Centre Pompidou, 2019.

BOLTANSKI, Christian. *Inventar*, hrsg. von Uwe Schneede. Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1991.

CONATI, Marcello. Aspetti della messinscena nel *Macbeth* di Verdi. *Nuova Rivista Musicale Italiana*. 1981, n. 3, pp. 374-404.

CRAIG, Edward Gordon. The Actor and the Übermarionette. *The Mask*. 2, April, 1908, pp. 4-18

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Paris: Les éditions de Minuit, 2001.

DI MARINO, Bruno (a cura di). *Tracce, sguardi e altri pensieri*. In: *Studio Azzurro. Videoambienti, ambienti sensibili*. Milano: Feltrinelli, 2007.

GAUDÉ, Laurent. *Robert Wilson et la "super-marionnette" ou la dépossession consen-*

*tie au comédien*. In: *Alternatives Théâtrales*. 65-66, novembre 2000, pp. 62-63.

DEPERO, Fortunato. *Colori*, «Gli Avvenimenti», 1916.

GONZAGA, *Information à mon Chef ou éclaircissement con-venable du décorateur-théâtral Pierre Gothard Gonzague sur l'exercice de sa profession*, Saint Pétersburg: de l'Imprimerie d'Alex Pluchart, 1807; trad. it. in Pietro Gonzaga, *La musica degli occhi*. Scritti di Pietro Gonzaga, a cura di Maria Ida Biggi, Firenze: Olschki, 2006, pp. 45-96.

GOUHIER, Henri. *Le théâtre et l'existence*. Paris: Vrin, 2004 (prima edizione Paris, Aubier, 1952).

GOUHIER, Henri. *L'essence du théâtre*. Paris: Aubier-Montaigne, 1968 (Nouvelles édition avec dédicace « à Gaston Baty »); prima edizione, 1943.

GRAZIOLI, Cristina. *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo Novecento*. Padova, Esedra, 1999.

GRAZIOLI, Cristina, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma-Bari: Laterza, 2008.

GRAZIOLI, Cristina. *Acteurs de lumière*. In : *Puck*. La marionnette et les autres arts. Les marionnettes au cinéma, n. 15, 2008, pp. 11-22.

GRAZIOLI, Cristina. *Performing Black Box*. William Kentridge o la luce dell'ombra, in «Mantichora», n. 1, dicembre 2011, pp. 379-404

GRAZIOLI, Cristina. *Cavità di luce, riflessi d'ombra: poetiche dell'assenza e drammaturgie della luce*. In: *On presence*, a cura di Enrico Pitozzi. *Culture Teatrali*, n. 21, 2012, pp. 41-58.

GRAZIOLI, Cristina. *Mensch, (Tod) und Kunstfigur: figures de la Mort et de l'altérité dans les réflexions de Rainer Maria Rilke et Oskar Schlemmer*, Actes du Colloque, *Sur-marionnettes et mannequins: Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*. Charleville-Mézières 15-17 mars 2012, Paris: L'Entretemps, 2013, pp. 153-172.

GRAZIOLI, Cristina. *Espaces partagés: les relations entre lumière, projection, espace. Réflexions et expérimentations (1910-1930)* in *Séances des années folles. Salles, techniques, pratiques*, Paris, Kinétraces éditions (atti del seminario giugno 2017, in corso di pubblicazione).

GRAZIOLI, Cristina, *Proiezione, spazio, materia: comporre e scomporre con la luce* in Valentina Valentini, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, con saggi di A. Barsotti, C. Grazioli, D. Orecchia. Roma: Bulzoni, 2015, pp. 325-357.

JAMAIN, Claude. *Richard Teschner, le magicien de la marionnette*. In : *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*. Alternatives Théâtrales: Liège 2018, pp. 84-85.

LEGOUBÉ, Max. *Un espace pour la divagation*. In : *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*. Alternatives Théâtrales: Liège 2018, pp. 42-44.

MACHADO, Renato. *A luz montagem*. Curitiba: Prismas, 2015.

MARCHIORI, Fernando, (a cura di). *Beckett & Puppet. Studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*, Corazzano (PI): Titivillus, 2007.

MAETERLINCK, Maurice. *Menus Propos*. Le théâtre. *La jeune Belgique*. Septembre 1890, pp. 331-336.

METKEN, Gunther. *Entre la marionnette et la machine. Le théâtre mécanique de Harry Kramer. Puck*. La marionnette et les autres arts. *Les plasticiens et la marionnette*, n. 2, 1989, pp. 54-56.

MILDENBERGER, Marianne. *Film und Projektion auf der Bühne*, Emsdetten: Lechte, 1961.

MAURIN, Frédéric, *Spectral Spectacle*. In : *Puck*. La marionnette et les autres arts. *Images virtuelles*, 9, 1996, pp. 27-31.

NAVARRO, Mariette. *Alors Carcasse*. Paris: Cheyne, 2011.

PERRUCHON, Véronique. *Noir. Lumière et théâtralité*, Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2016.

PITTALUGA, Noemi; VALENTINI Valentina (a cura di). *Studio Azzurro. Teatro*, Roma: Contrasto, 2012.

PLASSARD, Didier (éd.). *Les mains de lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*. Charleville-Mézières: Institut International la Marionnette, 1996.

PLASSARD, Didier ; GRAZIOLI, Cristina, *La marionnette, ou la mimésis complexe & La complexité des « figures » dans le théâtre en tant que « mimesis »* (Convegno UNIMA, Targoviste, giugno 2017). *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 32, 2018, p p. 56-72.

<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018056B/8919>

PLASSARD, Didier. *Illusion continue et illusion discontinue sur la scène des marion-*

nettes. In : *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*. Alternatives Théâtrales: Liège 2018, pp. 12-17.

POSTEL, Julie. *Dissimuler à vue le corps en scène: effets d'absence et morcellement des présences scéniques*. In : *Poétiques de l'illusion. Dialogues contemporains entre marionnette et magie*. Alternatives Théâtrales: Liège 2018, pp. 56-59.

Puck. *La marionnette et les autres arts. Les marionnettes au cinéma*, 15, 2008.

RICCI, Mario. *Parentesi sull'uso del cinema e frantumazione dell'immagine*, in Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali (1960-1976)*. Einaudi: Torino 1977, 2 voll., I, p. 225-236,

RICCI, Mario. *Teatro-rito e teatro-gioco*. In: Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali (1960-1976)*, cit., pp. 200-211,

RICCI, Mario. *A partire da zero [autobiografia]* di Mario Ricci, a cura di G. Celant, «Sipario», n. 296, dicembre 1970, pp. 50-55 (poi *Collage per una automitobiografia* (a cura di G. Celant). In F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. Materiali (1960-1976)*, cit., pp. 212-221)

RILKE, Rainer Maria. *Ancora una parola sul valore del monologo (lettera aperta a Rudolf Steiner)*, in Rainer Maria Rilke, *Scritti sul teatro*, a cura di Umberto Artioli e Cristina Grazioli, Genova: Costa & Nolan, 1995, pp. 69-71. Ed. orig. *Noch ein Wort über den Wert des Monologes (Offener Brief an Rudolf Steiner)*. In : «Dramaturgische Blätter», 40, 8. Oktober 1898, ora in Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, Rilke-Archiv und R. Sieber-Rilke, éd. E. Zinn, Insel, 1975 (prima edizione in 6 volumi 1955-1966), 12 voll., v. 10, pp. 439-442.

RILKE, Rainer Maria. *Appunti sulla melodia delle cose*. In: Rainer Maria Rilke, *Scritti sul teatro*, cit., p. 75-84. Ed. orig. *Notizen zur Melodie der Dinge* [1898]. In: Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, cit., pp. 412-425.

Paolo Rosa. *Note di regia*. In: Noemi Pittaluga, Valentina Valentini (a cura di), *Studio Azzurro. Teatro*, Contrasto: Roma 2012.

SINISI, Silvana. *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia (1972-1982)*. Roma: Kappa, 1983.

Ricevuto: 05/03/2020  
Approvato: 06/03/2020