

Altre  
visioni

31



Questa pubblicazione è stata realizzata  
grazie al sostegno di



Traduzioni di

Simona Mambrini: *La disciplina di parola e corpo. Mabou Mines mettono in scena Beckett, 1965-1975;*

Marisa Sestito: *Il teatro di figura di Samuel Beckett;*

Silvia Raccampo: *Variazioni su Beckett; Il "tra" e il dispositivo beckettiano; Samuel Beckett nell'opera del Periférico de Objetos.*

Photocredits:

Gianni Biccari: 15, 48, 107; Luca d'Agostino/Phocus Agency: 12, 49, 58-63, 76, 130, 134, 143, 164-173, 175; Richard Landry: 186, 195; Chiara Sbrana: 8, 39, 50-52, 64, 68-70, 129; Alessandro Serra: 18, 27, 53-57, 85; Magdalena Viggiani: 176.

*L'editore si dichiara a disposizione di eventuali detentori di diritti che non siano stati rintracciati.*

*La disciplina di parola e corpo. I Mabou Mines mettono in scena Beckett, 1965-1975*

è tratto da *Text & Presentation*, 2006, edited by Stratos E. Constantinidis  
su licenza di © 2007 McFarland & Company, Inc.

Box 611, Jefferson NC 28640

www.mcfarlandpub.com.

© Titivillus Edizioni 2007

via Zara, 58

56024 Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700

internet: www.titivillus.it

e-mail: info@titivillus.it

ISBN: 978-88-7218-167-6

# Beckett&Puppet

## *Studi e scene tra Samuel Beckett e il teatro di figura*

a cura di  
Fernando Marchiori

*scritti di*  
*Ana Alvarado, Roberto Canziani, Alfonso Cipolla,*  
*Giulia Dall'Ongaro, Enrico Deotti, Gabriele Frasca, Edvard Majaron,*  
*Fernando Marchiori, John McCormick, Luca Scarlini, Alessandro Serra,*  
*Marisa Sestito, Iris Smith Fischer, Daniel Veronese*



*Indice*

p. 7	Introduzione <i>di Fernando Marchiori</i>	127	Risibile! Ridere con Beckett. Ridere di Beckett <i>di Roberto Canziani</i>
13	Il teatro di figura di Samuel Beckett <i>di John McCormick</i>	138	Beckett: integrità perdute, ordinate ricomposizioni <i>di Marisa Sestito</i>
23	Figure beckettiane e beckettismo delle figure <i>di Fernando Marchiori</i>	150	L'ordinaria eternità della pausa beckettiana <i>di Alessandro Serra</i>
65	Giocando un finale di partita <i>di Giulia Dall'Ongaro e Enrico Deotti</i>	154	Variazioni su Beckett <i>di Ana Alvarado</i>
72	Prima o poi tutti i pupazzi piangono <i>di Gabriele Frasca</i>	158	Samuel Beckett nell'opera del <i>Periférico de Objetos</i> <i>di Ana Alvarado e Daniel Veronese</i>
105	Sul <i>Beckett &amp; Bacon</i> del Dottor Bostik <i>di Alfonso Cipolla e Osvaldo Guerrieri</i>	177	Il <i>tra</i> e il dispositivo beckettiano <i>Conversazione con Ana Alvarado</i> <i>di Fernando Marchiori</i>
109	Arrivando Godot Riflessioni per un teatro di figura beckettiano <i>di Alfonso Cipolla</i>	182	La disciplina di parola e corpo I Mabou Mines mettono in scena Beckett, 1965-1975 <i>di Iris Smith Fischer</i>
115	Un lento apprendistato: marionette, automi, pupazzi, simulacri nel palinsesto beckettiano <i>di Luca Scarlini</i>	202	<i>Riferimenti bibliografici</i>
121	Influenze beckettiane sul teatro di figura dell'Europa dell'Est <i>di Edvard Majaron</i>	207	<i>Indice dei nomi</i>

## INTRODUZIONE di Fernando Marchiori

Per oltre un anno – quello del centenario beckettiano, rimasto per il resto sottotono in Italia – un fitto programma di spettacoli, incontri, performance, proiezioni, giornate di studio, ha tenuto aperto un confronto suggestivo tra lo scrittore irlandese e il cosiddetto teatro di figura. Marionette e burattini hanno cercato di sporgersi dalle loro baracche – fino a caderne fuori, portando scompiglio nel teatro *tout court* – per guardare a Beckett come a un’occasione, una conferma, una sfida. Ma anche il vecchio Sam ha alzato lo sguardo, tra le rughe della maschera che mezzo secolo di critica gli ha scavato addosso, per scrutare l’universo burattinesco e scoprirlo fiancheggiatore, imitatore, precursore.

Questo reciproco riconoscimento – *esse est percipi*, secondo il motto di Berkeley caro a Beckett – ha portato anche a una *re-visione* delle rispettive fisionomie. Il grande tema della marionetta da un lato e il “beckettiano” (e il beckettismo) dall’altro hanno potuto interrogarsi su aspetti finora considerati marginali, o non considerati affatto, dei propri statuti e della propria storia, con esiti talvolta sorprendenti.

Che Samuel Beckett abbia influenzato profondamente il teatro di figura, lo dimostrano i numerosi allestimenti con fantocci e oggetti che all’opera dell’autore di *Aspettando Godot* si sono ispirati o che ne hanno messo in scena i testi. Ma a sua volta il mondo delle teste di legno ha influenzato la scrittura, non solo teatrale, di Beckett. In fondo, tutti i suoi lavori sono dei drammi per personaggi ridotti a marionette, manipolati come oggetti, con relazioni frammentarie in scene concepite come meccaniche dell’assurdo. Personaggi che saltano invece di camminare, che restano legati a una sedia a dondolo o a rotelle, mezzi uomini, pezzi di carne. Sbucano dai bidoni della spazza-

### *Ringraziamenti*

Devo alla generosità di Antonella Caruzzi e Roberto Piaggio, che con passione e intelligenza animano il PuppetFestival di Gorizia, il coinvolgimento nel progetto *Beckett&Puppet* e la responsabilità del convegno che ne faceva parte. A loro va il mio primo ringraziamento. E poi a tutti coloro che hanno collaborato alle diverse fasi del lavoro, in particolare ad Alfonso Cipolla, che si è confrontato con me nei passaggi più importanti, a Gabriele Frasca e Luca Scarlini per i consigli, a Joe Stackell, manager dei Mabou Mines, e a Ana Alvarado per la loro attenzione, e a Silvia Raccampo che ha condiviso viaggi, pensieri e fatiche traduttorie.

*f.m.*



Teatrino Giullare, *Finale di partita*, 2005.

tura proprio come dei burattini dalle loro baracche, oppure corrono come nelle comiche, si afflosciano, ripetono movimenti elementari, diventano sagome, ombre.

La direzione è sempre la stessa: scomposizione del corpo, ricomposizione in una partitura gestuale differente, scrittura come referto di fenomeni e non di psicologie, frammentazione dell'evento, ingrandimento del dettaglio, ripetizione come ritmo interno alla pagina e alla scena. E il paradosso di cercare la scrittura nel fallimento della scrittura, la vita – il suo puro accadere, senza pensiero – in personaggi inorganici.

In questo senso, marionette e burattini sono “beckettiani” prima di Beckett. Indagare il tema della marionetta in Beckett – e attraverso Beckett – significa dunque guardare in una prospettiva diversa l'opera di uno dei più grandi autori del Novecento e insieme assumere i linguaggi del teatro di figura, le loro potenzialità originali, come campo di ricerca all'altezza delle questioni che la complessità del presente pone alle arti sceniche.

### *Il progetto: ricerca e condivisione*

Tali incroci prospettici sono il primo, indubitabile risultato del progetto *Beckett&Puppet*, del quale il presente volume raccoglie, almeno in parte, i frutti. Organizzato dal Cta di Gorizia – Centro di teatro di animazione e di figure, che da sedici anni porta marionette e burattini da tutto il mondo nella città giuliana facendone una capitale europea del teatro di figura più innovativo – il progetto può vantare tuttavia altri meriti. A cominciare da quello di avere unito numerosi soggetti in diverse città italiane nello sforzo di superare il mero pretesto celebrativo – sarebbe il minimo, ma non è poco in un Paese che sembra culturalmente vivere più di centenari e di icone mediatiche che di ricerca e condivisione – per provare a mettere in gioco competenze e tradizioni in un percorso ricco di insidie e senza una meta sicura. Al PuppetFestival di Gorizia si sono infatti affiancate (con scambi, anteprime, repliche e approfondimenti teorici) altre manifestazioni internazionali di settore, come il festival Incanti di Torino, insieme a grandi eventi teatrali, come il MittelFest di Cividale del Friuli e il Festival delle Colline Torinesi, ma anche istituzioni e associazioni quali il Teatro Stabile di Torino, la Scuola Holden, Alpe Adria Cinema e il Teatro Miela di Trieste.

Il progetto è entrato nella sua prima fase con una serie di spettacoli (tra i quali la prima assoluta di *Altri giorni felici* di Rem&Cap e la ripresa di *Beckett&Bacon* del Dottor Bostik) e con i lavori della giuria del concorso bandito, nell'ambito dell'edizione 2005 del PuppetFestival, dal Cta in collaborazione con l'Ente Regionale Teatrale del Friuli Venezia Giulia. Si trattava di un premio per un progetto di messinscena di uno spettacolo ispirato all'opera e alla figura di Beckett da realizzarsi nei linguaggi specifici del teatro di figura (burattini, marionette, ombre, pupazzi, oggetti, ecc.) o tramite una commistione di linguaggi riconducibile tuttavia all'ambito e all'orizzonte artistico del teatro di figura contemporaneo.

La giuria – composta da Francesco Tullio Altan, Mario Brandolin, Roberto Canziani, Antonella Caruzzi, Edvard Majaron, Renato Manzoni e da chi scrive – ha esaminato i progetti presentati da ben ventitré compagnie, italiane ed estere. Un ricco ventaglio di proposte, tanto più interessanti in quanto provenienti da artisti non sempre riconducibili all'ambito specifico del teatro di figura. Vincitore è risultato il progetto *Beckett Box* della compagnia Teatropersona diretta da Alessandro Serra. Ma la qualità dei lavori ha indotto la giuria a segnalarne altri tre, invitando inoltre tutti i finalisti a presentare materiali o frammenti di allestimenti. Ne è nata una specie di

vetrina di lavori in corso e di prime assolute. Sei, tra studi e spettacoli compiuti, i progetti portati in scena a Gorizia nelle giornate del PuppetFestival 2006. Se si considera che il regista dello spettacolo vincitore aveva 32 anni, e che due dei tre finalisti (la compagnia fiorentina Zachès e quella veneziana Pathosformel – il terzo era l’ungherese Figurina Animation Theatre) erano under 25, si comprende come un altro obiettivo del progetto sia stato pienamente raggiunto, quello di aprire alle nuove generazioni il teatro spesso marginalizzato dalle istituzioni e dai circuiti nazionali.

In tal senso, il progetto ha reso ancora più evidente un approccio al teatro di figura – da sempre attivo nell’orizzonte goriziano, aperto al confronto con le istanze più avanzate della ricerca europea – senza sensi d’inferiorità o rischi di (auto)ghettizzazione rispetto alle altre esperienze contemporanee delle discipline dello spettacolo. Con tutte le questioni che tale sforzo di orgogliosa uscita da uno stato di minorità spalanca di fronte ad artisti e studiosi, prime fra tutte il rapporto fra tradizione e innovazione, la ridefinizione di confini e statuti, l’identità, la commistione di linguaggi.

### *Un dialogo aperto*

Le giornate di studio goriziane (14-15 ottobre 2006) si sono dunque poste in dialogo con gli eventi spettacolari del festival e ne hanno accolto le voci, le esperienze, le domande. Studiosi, critici, traduttori, artisti hanno affrontato alcuni dei molteplici aspetti dell’opera di Beckett dal punto di vista del teatro di figura e nel contempo hanno cercato di verificare la tenuta dei linguaggi di quest’ultimo, la loro contemporaneità, anche attraverso lo sguardo beckettiano. Alternati a video (*Variaciones sobre B...* del Periférico de Objetos, *A place that again* di Motus) e frammenti spettacolari degli artisti presenti al festival (tra cui Bruno Leone, Gaspare Nasuto, Dino Arru, Il Teatrino Giullare, Paolo Papparotto e L’Aprisogni), gli interventi hanno documentato alcuni storici allestimenti con i *puppet* e altri più recenti, hanno indagato da questo particolare punto di vista le tecniche compositive del drammaturgo e del regista, hanno evidenziato le reciproche influenze ma anche i limiti e le contraddizioni del binomio Beckett&Puppet.

Il libro tuttavia va ben oltre il convegno, proponendo accanto ai testi presentati in quella occasione, ma talvolta ampiamente sviluppati per la pubblicazione, materiali inediti che testimoniano alcune produzioni fondamentali nella teatrografia beckettiana. In particolare una conversazione con

Ana Alvarado, che rivela gli elementi beckettiani nell’estetica del Periférico de Objetos e ricostruisce le memorabili *variazioni* beckettiane del gruppo argentino, e un saggio di Iris Smith Fischer sugli allestimenti dei Mabou Mines negli anni Sessanta e Settanta, che ripercorre il complesso rapporto tra la storica formazione newyorkese, capace di sciogliere il *puppetry* in mesinscene “totali”, e il drammaturgo che scrisse *Un pezzo di monologo* appositamente per uno degli attori della compagnia, David Warrilow.

Diversi tra loro, a volte anche molto distanti per approccio e stile, gli scritti lasciano comunque trapelare il dialogo sotteso e fanno apprezzare a pieno la ricchezza del tema. Gabriele Frasca, traduttore di molte opere di Beckett, mette in rilievo come in Beckett il pupazzo da animare sia il lettore, ma analizza anche la tecnica ventriloqua di derivazione radiofonica e quella vera e propria macchina teatrale costituita dallo *pseudocouple* beckettiano, quando due personaggi non si distinguono perfettamente l’uno dall’altro e hanno ancora parti sostanziali in comune. Soprattutto nell’ultima produzione, spiega Frasca, c’è “una sorta di scissione fra il corpo dell’attore (immerso nel buio, e fiocamente illuminato) e le voci che lo animano, infarcendolo, come un pupazzo, di una memoria per suo statuto impropria”. Luca Scarlini si muove sulle tracce di un Beckett che nel suo apprendistato giovanile si confrontava con la lezione di Maeterlinck e condivideva la passione di Jack B. Yeats, fratello minore del poeta, per teatrini di carta e giochi d’ombra. Alfonso Cipolla riflette sul paradosso dell’impossibilità di rappresentare Beckett con le marionette, “dato che a suscitare inquietudine è sempre l’uomo disperatamente tale, anche se ridotto al lacerto di una marionetta, e non un pezzo di legno”, mentre molto teatro di figura può essere considerato quanto di più beckettiano si possa immaginare.

A un Beckett finalmente meno cupo e apocalittico guarda Roberto Canziani, secondo il quale il teatro di figura, antinaturalista e irriverente per sua natura, può ribaltare l’ipocondria tradizionale del beckettismo e insegnare a ridere “alle spalle di Beckett”. L’influenza di Beckett sulla drammaturgia nei Paesi dell’Europa dell’Est è al centro della relazione dello sloveno Edvard Majaron, che mostra come gli allestimenti con pupazzi di opere beckettiane in Polonia, Cecoslovacchia e Jugoslavia siano stati, tra gli anni Sessanta e Ottanta, un formidabile strumento di critica alle assurdità dei sistemi totalitari, evitandone la censura. E ancora Marisa Sestito sulle “integrità perdute e le ordinate ricomposizioni” di un Beckett che, nella sua profonda pietà per l’essere umano, tradisce forse un’allusione salvifica; Giulia Dall’Ongaro e Enrico Deotti sul fortunato e pluripremiato *Finale di*

*partita* “da scacchiera” del Teatrino Giullare, che ha trovato proprio nel confronto con l’artificio immobile il rigore di un intenso lavoro sulla fisicità; e il regista Alessandro Serra che svela le strategie di avvicinamento al mondo beckettiano nell’allestimento di *Beckett Box*: impedire alla scena e agli oggetti di fingere di essere ciò che non sono, perché tutti gli oggetti in Beckett possiedono una vita propria; trattare i personaggi come oggetti e non come personaggi; elevare l’attore al rango di fantoccio (parola che contiene in sé l’*infante*), “che non significa riprodurre i movimenti della marionetta ma assorbirne l’essenza”.

Insomma, l’argomento è solo impostato, non certo esaurito, ma ce n’è abbastanza per dire che d’ora in avanti la critica e la “storia degli effetti” dell’opera beckettiana non potranno non tenerne conto, e per affermare, con le parole dell’irlandese John McCormick, uno dei massimi esperti mondiali in materia, che una volta assunto il termine “teatro di figura” nel più ampio senso possibile, com’è accaduto dal tardo Novecento, Beckett ne diviene probabilmente il massimo autore.



Rem&Cap, *Altri giorni felici*, 2005.

## IL TEATRO DI FIGURA DI SAMUEL BECKETT di John McCormick

È passato molto tempo da quando la parola “puppet” significava esclusivamente “marionetta” o “burattino”. Oggi essa è applicabile a qualunque forma di teatro che enfatizzi l’uso di oggetti inanimati. Una quantità significativa del moderno teatro di figura riguarda la relazione particolare che si istituisce tra l’attore-marionetta (umano) e l’oggetto. La fascinazione di Beckett per l’inanimato è evidente in tutta la sua opera. In *Aspettando Godot*, nell’assenza di altri oggetti, guadagnano in espressività drammatica un albero, una corda, un cestino da picnic, una scarpa e persino una cintura che regge un paio di pantaloni. A differenza del teatro simbolista d’avanguardia di fine Ottocento, dove dietro ogni cosa si celava un significato, questi oggetti legati all’esistenza sono ciò che sono, e non rappresentano nient’altro.

Nell’ambito del teatro di figura si sono realizzate alcune produzioni beckettiane davvero notevoli – basti pensare a *Finale di partita* di Hubert Japelle oppure al lavoro di François Lazzaro su alcuni dei più complessi testi non teatrali, come *Lo Spopolatore. Atto senza parole I e II* hanno avuto messinscena a non finire e se ne sono ricavati perfino dei film d’animazione.

Per quanto mi riguarda, per due volte sono ricorso alle marionette interpretando Beckett: la prima nel 1972, dopo averlo incontrato di persona grazie ad Alec Reid, un amico oltreché autore di uno dei primi libri su Beckett in inglese,<sup>1</sup> e averne ottenuta l’autorizzazione a mettere in scena *Atto senza parole I*. Successivamente ho lavorato a *Cosa dove* insieme a un gruppo di studenti, senza tuttavia pervenire a una presentazione pubblica.

<sup>1</sup> Alec Reid, *All I can manage, more than I could*, Dolmen Press, Dublin 1968.

*Atto senza parole I* si è dimostrato uno degli spettacoli più complessi e impegnativi tra quelli da me realizzati. Naturalmente c'erano problemi tecnici – come ad esempio persuadere una marionetta a mostrarsi lesta e precisa nell'impilare i cubi uno sull'altro. Ma il vero problema riguardava l'individuazione di tempi e ritmo. In definitiva l'accoglienza è stata decisamente favorevole da parte del pubblico dublinese, che vanta uno scomodo diritto di proprietà su Beckett. La figura di 75 cm, nello sforzo di cogliere la situazione piuttosto che di rappresentare un'individualità, era priva di lineamenti e brandelli di lino grezzo le coprivano la testa. Indossava un vestito che a me pareva beckettiano al cento per cento – pantaloni e giacchetta ricavati da un vecchio paio di calzoncini di velluto a coste, scoloriti al di là di una qualunque possibilità di identificazione cromatica. Quanto a me, esecutore teoricamente invisibile, ma di fatto visibile, avevo il compito di suonare il fischiello e tirare i fili.

L'impotenza esistenziale del personaggio si trasmetteva agli spettatori. Nel senso sartriano di "essere per gli altri" (*pour autrui*), l'osservatore esterno (gli spettatori cioè) definisce qualunque realtà si trovi di fronte.<sup>2</sup> La figura non sappiamo chi sia, da dove venga, dove vada. L'unica sua esistenza è sul palcoscenico, di fronte a noi. Ha la libertà di agire o di non farlo, ma allo stesso tempo trasmette la spiacevole sensazione di subire il controllo di un potere del tutto arbitrario che la trascende. A una pièce di questo tipo si presta a perfezione la metafora della marionetta.

Questo è uno degli aspetti di Beckett che suscitò l'interesse della critica e docente inglese Katharine Worth: in particolare, nel suo libro *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*,<sup>3</sup> traccia una linea da Maurice Maeterlinck a Samuel Beckett, passando per William Butler Yeats. Anch'io mi

<sup>2</sup> Alcuni anni fa Robert Wilson venne a Dublino e andò a vedere *Aspettando Godot* con Barry McGovern, uno dei migliori interpreti beckettiani irlandesi. Beckett stesso ne apprezzava il lavoro, ma Wilson fu decisamente infastidito dalla rappresentazione, proprio perché McGovern comunicava troppo direttamente con il pubblico. Alcuni giorni dopo la nostra conversazione, vidi Wilson interpretare i suoi *Readings* in forma di *one man show*. Wilson recitava da dietro un foglio di plexiglas che lo separava dal pubblico e la voce passava attraverso un impianto sonoro che produceva una sensazione, piuttosto usuale nel suo lavoro, di lieve sfasatura tra visivo e uditivo. Le similarità formali tra Beckett e Wilson sono molteplici, ma la dimensione umana non è tra le più evidenti.

<sup>3</sup> Katharine Worth, *The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett*, The Athlone Press, London 1986.



Il Dottor Bostik, *B&B. Beckett & Bacon*, 1996.

sono interessato a questi autori, relativamente alla mia attività di marionettista. Maeterlinck condivise un'idea diffusa che traeva origine dalle storie di E.T.A. Hoffmann e di altri scrittori romantici, e che trovò la sua più possente espressione in Gordon Craig grazie all' "attore e la supermarionetta". Veniva cioè affermato il principio antropomorfo che dotava le entità inanimate (inclusa la marionetta) di caratteristiche umane e che inoltre, da Kleist in poi, vedeva nella marionetta l'attore ideale in quanto l'unica personalità da essa posseduta era quella fornitale dal suo creatore e animatore.<sup>4</sup> Oltre all'idea della marionetta come perfetto interprete, a quel tempo era diffusa anche l'idea dell'uomo come marionetta senza controllo sul proprio destino. E quando Maurice Maeterlinck intitolò alcuni dei suoi più significativi lavori degli anni Novanta *drammi per marionette* non intendeva letteralmente una rappresentazione di questo tipo, per quanto tale forma sia stata adottata con una certa frequenza, e sia stata accolta da un ottimo successo.<sup>5</sup> In tutte queste piccole tragedie gli esseri umani paiono esistere in un mondo che comprendono a malapena, e vengono a trovarsi in situazioni in cui perdono il controllo sul loro destino. Il giovane Mejerchol'd e anche Tadeusz Kantor si sono occupati di *La morte di Tintagiles*. Circa 25 anni fa la BBC l'ha proposto come radiodramma e l'esito è stato avvincente, soprattutto nella scena finale in cui il ragazzo in fin di vita, Tintagiles, viene portato via dai servitori della vecchia regina malvagia, e sua sorella, disperata, non riesce a sentir altro che la sua voce sempre più flebile, dietro il portone del tetro castello. In una produzione studentesca da me diretta (pensando al *bunraku* piuttosto che a Beckett), le voci erano quelle di attori in costume visibili su un lato del palcoscenico, e i personaggi erano quelli di un teatrino di burattini manovrati da manipolatori vestiti di nero, non appariscenti e tuttavia inquietanti nella loro cupa presenza fisica.<sup>6</sup> La produzione fu in

<sup>4</sup> Vi sono naturalmente numerosi marionettisti e burattinai contemporanei che hanno giocato sull'idea del rapporto ambivalente che intercorre tra marionetta e operatore, spesso ritraendolo come una lotta. Pensiamo ad esempio a Henk Boerwinkel, Neville Tranter, Karen Schaefer e João Da Silva Araujo, o a Gigio Brunello e Gyular Molnar nel loro *Macbeth all'improvviso*.

<sup>5</sup> Maeterlinck usa naturalmente la parola "marionnettes", che è l'equivalente del termine generico inglese "puppets".

<sup>6</sup> La produzione, andata in scena sia a Dublino che ad Atlanta, turbò profondamente molti spettatori che avevano avuto esperienze luttuose. Si trattò di uno di quei casi in cui l'uso del fantoccio può trasmettere un'emozione più forte che non la presenza dell'attore.

seguito presentata ad Atlanta in un progetto che ripercorreva la via tracciata da Katharine Worth, includendo lavori di Yeats (*Purgatorio*) e Beckett (*Nacht und Träume*) interpretati da attori in carne e ossa.

Yeats, alla ricerca di una nuova forma di teatro, fu affascinato dal *Nō* giapponese. Fu questo interesse a condurlo verso una maggiore stilizzazione del dramma, ottenuta grazie all'uso della maschera, elemento che già di per sé attutisce la differenza tra attore e fantoccio forzando l'interprete a recitarvi attraverso, e allo stesso tempo riducendo drasticamente l'uso dei muscoli facciali. Il che costringe a trarre maggior espressività dalla postura e dalla gestualità del corpo (aspetti entrambi che collocano la marionetta sullo stesso livello dell'attore umano, e a volte anche su un livello superiore). Yeats definì un certo numero dei suoi lavori, in particolare quelli legati ai cicli mitologici irlandesi, "drammi per danzatori". In uno di questi, *The king of the great clock tower*, impiegò la danzatrice irlandese Ninette de Valois (fondatrice dell'English Royal Ballet), scusandosi con lei perché le faceva coprire il volto con la maschera. In questo stava già estendendo la gamma delle comuni capacità di un attore, non solo adottando la maschera, ma anche ricorrendo alle abilità di una danzatrice di formazione classica. Questa pièce la presentai in due occasioni, dapprima con minuscole marionette (quasi per definizione la marionetta è un danzatore) e in seguito con stilizzate figure *bunraku*. La prima proposta (1964) fu uno sforzo coraggioso, che avrebbe potuto trovare non poche giustificazioni a chi sosteneva che il repertorio umano andava precluso alle marionette. La seconda dimostrò il potere della marionetta in situazioni che in certo modo richiedono un grado di astrazione difficile da raggiungere per l'attore vivente. Il fatto di manovrare la regina tenendola in mano rese estremamente arduo renderne convincente la danza, e questo creò una tensione che la marionetta danzante in realtà non aveva mai posseduto.

Esiste una tradizione centenaria in cui le marionette si sostituiscono agli attori nell'interpretazione di Marlowe e Shakespeare, dell'opera, degli scenari della Commedia dell'Arte, di drammi e melodrammi; pertanto non ha molto senso discutere se possano o non possano interpretare i testi beckettiani. Ciò che conta, è distinguere tra la nozione dell'adattamento di Beckett per il teatro di figura (per esempio *Aspettando Godot* interpretato da marionette invece che da attori) e l'idea di un teatro post-moderno dove la divisione tradizionale dei generi non è più operante.

Nel tardo ventesimo secolo ciò che a lungo abbiamo considerato teatro di marionette ha richiesto necessariamente una ridefinizione. Nella stessa Italia, dove in realtà non esiste un singolo termine generico soddisfacente, si è manifestata la propensione a parlare di “teatro di figura”, ma tutto sommato neanche questa è una risposta adeguata. “Teatro di animazione” è più utile come definizione, ma non contiene un termine che descriva gli oggetti che vengono animati. Le forme tradizionali continuano a esistere, anche se l’attività marionettistica moderna si è in genere lasciata alle spalle l’idea dell’inanimato come mera imitazione dell’umano. Il metonimo, dove una parte sta per il tutto, si è arricchito di significato e spesso pone richieste più alte all’immaginazione degli spettatori, dotando di frequente gli oggetti di caratteristiche umane. Sergei Obraztsov ci riusciva usando semplicemente le mani, mentre Yves Joly, con un pezzo di cartone e un paio di forbici, era in grado di creare un qualcosa di breve ma toccante. Con “teatro degli



Teatropersona, *Beckett Box*, 2006.

oggetti” viene a cadere l’idea tradizionale di una figura che anche vagamente evochi l’essere umano. Molti professionisti preferiscono vedersi compresi nell’ambito del “teatro alternativo”, oppure usare etichette, quali “teatro visivo” e “teatro di immagini”. Al giorno d’oggi è diventata comune anche la partecipazione attiva (e visibile) allo spettacolo da parte dell’attore in carne e ossa. Il termine “animatore” ha generalmente sostituito quello di “manipolatore”, che in alcuni ambiti è ritenuto un termine politicamente scorretto. La situazione si complica ulteriormente per l’uso, in un teatro di attori viventi, di tecniche che si potrebbero considerare marionettistiche. Un’analisi ravvicinata del lavoro di Beckett, specialmente in riferimento alle pièce brevi dell’ultimo periodo, dimostra come in buon numero esse rientrino nell’area del teatro “alternativo”; la maggior parte, non corredata dal nome di Beckett, potrebbe venir presentata nel contesto di un *puppet festival* senza alcun senso di incongruità.

La riduzione dell’umano a inanimato è un tratto distintivo dell’intera produzione di Beckett, nel senso maeterlinckiano, per cui i personaggi mancano di controllo su se stessi e più che agire vengono agiti. Questo vale per Vladimir ed Estragon e per Hamm e Clov. E questo è centrale anche in *Atto senza parole I e II*, dove le figure sono private della parola. *L’ultimo nastro di Krapp* e *Giorni felici* (rappresentati da attori, non da fantocci) non sarebbero fuori posto in un festival di teatro di figura contemporaneo. Krapp e Winnie esistono come personaggi, l’uno in relazione a un magnetofono e a dei nastri, l’altra in relazione a un tumulto crescente di detriti di vita e a un limitato numero di oggetti. Entrambe le pièce potrebbero rientrare nella categoria del teatro degli oggetti nel senso che le cose inanimate sono attori tanto quanto gli esseri umani. I personaggi di Krapp e Winnie esistono unicamente in un presente teatrale e sono questi oggetti a definirli.

Un’eco bergsoniana accompagna i personaggi di Beckett nel loro quasi meccanico modo di muoversi. Il pungolo impiegato in *Atto senza parole II* e il fischiello in *Atto senza parole I* sono entrambi stimoli esterni usati per spingere i personaggi all’azione. Il protagonista della prima pièce abbandona i suoi sforzi di raggiungere la caraffa d’acqua. Chiaramente riconoscibile è la situazione di impotenza disperata, e la metafora della marionetta si impone con grande forza.

Beckett nel suo lavoro costantemente taglia l’inessenziale. Nei radiodrammi sceglie deliberatamente un medium che sottrae al pubblico l’elemento visivo. In *Non io* tutto ciò che agli spettatori è consentito vedere è la bocca parlante, oltre alla separata, cupa figura di un “uditore”.

Sul palcoscenico di animazione accettiamo senza esitare che visivo e uditivo siano divisi. È interessante notare quanto spesso Beckett impieghi questa separazione nei testi più brevi, e così facendo rafforza il senso dell'attore come marionetta. In *Respiro* l'attore umano addirittura scompare dalla scena – vi è solo del suono umanamente prodotto nel grido e nel respiro che noi sentiamo. Gli oggetti sono rappresentati da immondizia sparsa orizzontalmente, e anche la luce interviene secondo una partitura definita con grande cura.

Nella scrittura di *Film* e dei teledrammi non si sono mai persi di vista gli specifici *media*, e in un caso e nell'altro a essere enfatizzato è l'obiettivo, in quanto occhio dell'osservatore. Come in molto teatro espressionista la figura umana è ridotta a poco più che una lettera. In *Trio degli spiriti* vi è la figura maschile, f, a cui si sovrappone v, la voce femminile. In *...nuvole...* vi è un'unica figura maschile, u, vista sempre attraverso la stessa inquadratura, e un'altra sua versione, u1, che si muove sul set. Compare anche di tanto in tanto l'inquadratura di una faccia di donna, d, "ridotta per quanto possibile agli occhi e alla bocca", mentre una voce distinta, v (maschile, stavolta), pronuncia un monologo che si svolge nella mente di u. In *Nacht und Träume* le due figure sono il sognatore, A, e il se stesso sognato, B, e le due mani sognate, s e d (sinistra e destra). Non vi è parlato.

Due degli ultimi testi, *Catastrofe* (scritto per Vaclav Havel) e *Cosa dove*, sono probabilmente quanto di più vicino al teatro politico Beckett abbia mai scritto. In entrambi i casi, la figura umana riceve un trattamento disumano e degradante: in *Catastrofe* a esser trattato come mero oggetto dall'onnipotente regista è l'attore, in *Cosa dove*, nella serie di scene interrogatorio che lo compongono, lo è il gruppo di figure con nomi virtualmente intercambiabili (Bam, Bem, Bim, Bom).

In pratica, la sottrazione di tutto ciò che non è essenziale produce un effetto sostanzialmente simile a quello che si ha sul palcoscenico di animazione, mentre il trattamento della figura umana, percepita come oggetto che compie una serie di movimenti (spesso ripetitivi), produce un effetto costantemente deumanizzante. Ed ecco il paradosso. Considerato puramente come teatro di attori, il lavoro di Beckett ha dato vita ad alcune delle esperienze umane più profonde del ventesimo secolo. Un'attrice come Madeleine Renaud ha virtualmente costruito l'ultima parte della sua carriera intorno al personaggio di Winnie.

Beckett amava dipingere, e con un tocco lieve quanto una singola pennellata ha la capacità di suscitare risonanze. Amava anche la musica, e vi sono

varie allusioni a specifici pezzi nei suoi testi (ne cito due soltanto, *Nacht und Träume* e *Trio degli spiriti*), scelti in base a ciò che la musica può evocare. Qualsiasi copione beckettiana rivela l'attenzione matematica al movimento e all'uso del tempo; strutture musicali si riconoscono ovunque, in particolar modo in brevi sequenze di dialogo ripetute con lievi variazioni di ritmo, formulazione, o persino uso della luce o posizione della telecamera. Elementi questi che in molti casi evocano l'arte della fuga e palesano il grande fascino dell'idea della variazione su un tema. Rinvenibile dovunque, da *Godot* a *Cosa dove*, questo interesse matematico alla struttura è splendidamente dimostrato in *Quad*, negli schemi di movimenti intricati che mettono in grado gli attori di passare e ripassare da un punto centrale senza mai entrare in collisione.

Un testo di Beckett deve esser letto come andrebbe letta una partitura orchestrale. Le sue opere sono frutto di una scrittura scenica totale, non semplicemente testi da rappresentare. Una didascalia è uno "strumento", tal quale una parola detta, e strumenti beckettiani sono la luce, la voce, il suono, la musica, il movimento, il colore, gli oggetti – e gli attori.

È quasi impossibile imporre un'interpretazione a Beckett, e l'autore stesso (come ora i suoi eredi) si è strenuamente opposto a qualunque tentativo del genere. Ne sono nate controversie, come quella relativa a un *Aspettando Godot* tutto al femminile, o a una sua ambientazione in una discarica. Attualmente molti registi si ritengono artisti creativi e il "testo" è divenuto semplicemente materiale grezzo per il loro proprio processo di creatività. Ma con Beckett è impossibile. Questo tuttavia non significa che ogni produzione beckettiana debba essere identica, non più di quanto lo debba essere la realizzazione di una sinfonia di Mozart. È essenziale che regista e interpreti si sottomettano a Beckett, un compito spesso difficile oggi, in presenza del forte pregiudizio nei confronti di un teatro basato sull'autore. Il che forse spiega anche perché il numero di attori autenticamente beckettiani sia esiguo: Jack McGowran, David Warrilow, Billie Whitelaw o Rick Cluchie, per nominarne solo alcuni. In ogni caso, con questi attori Beckett davvero apprezzava lavorare.

Beckett era un grande purista e nient'affatto lieto quando un regista cercava di far qualcosa che esulasse dall'interpretare il testo. E tuttavia esiste uno scarto tra quanto compare sulla pagina stampata e la rappresentazione vera e propria. Conversando con Beckett a Parigi, nei tardi anni Ottanta, nel caffè preferito vicino al suo appartamento, parlammo dei teledrammi trasmessi a Stoccarda; disse di averli scritti con pause specifiche e attentamente

calcolate, ma, messo di fronte alla produzione concreta, si era reso conto che esse non creavano il ritmo esatto da lui richiesto, e quindi le aveva modificate conformemente. L'attenzione estrema a come una pièce potesse funzionare all'atto della rappresentazione è uno dei segni distintivi del lavoro di Beckett.

Tradizionalmente, il teatro di figura ha usato dei sostituti attori, che seducono in quanto evocano l'attore umano, senza essere identici a lui. La marionetta è allo stesso tempo di meno e di più dell'attore vivente. Discutere se Beckett possa o non possa venir rappresentato da marionette risulta forse fuorviante. Vi sono dei casi in cui la figura umana, manipolata da forze esterne oppure ridotta a pochi semplificati aspetti dell'essere umano, può essere agevolmente sostituita dalla marionetta; ve ne sono altri, e mi riferisco ad esempio a *Giorni felici*, in cui l'attore è parte di una rappresentazione costituita da esseri umani e oggetti. Se ci riferiamo al termine "teatro d'animazione" nel suo senso più ampio, in sintonia con l'evoluzione del medium nel tardo Novecento, Beckett ne diviene probabilmente l'autore più grande.