



HAL
open science

Drammaturgie originali per il teatro di figura contemporaneo. Il "Macbeth all'improvviso" di Gigio Brunello e Gyula Molnàr

Francesca Di Fazio

► **To cite this version:**

Francesca Di Fazio. Drammaturgie originali per il teatro di figura contemporaneo. Il "Macbeth all'improvviso" di Gigio Brunello e Gyula Molnàr. *Arti della Performance: orizzonti e culture*, 2021, *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*, 13, pp.585-596. 10.6092/unibo/amsacta/6823 . hal-03815297

HAL Id: hal-03815297

<https://hal.science/hal-03815297>

Submitted on 14 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento delle Arti

edited by

Gerardo Guccini, Claudio Longhi and Daniele Vianello

**CREATING FOR THE STAGE AND OTHER SPACES:
QUESTIONING PRACTICES AND THEORIES**

Essays and contributions from the Third EASTAP Conference 2020

Arti della performance: orizzonti e culture

n. 13

AP

AlmaDL
University of Bologna Digital Library

Arti della performance: orizzonti e culture

Collana diretta da: Matteo Casari e Gerardo Guccini

La collana muove dalla volontà di dare risposta e accoglienza a istanze sempre più evidenti e cogenti nei settori di ricerca e di prassi che, in varia misura, sono riconducibili al territorio della performance: un insieme di saperi plurali ma fortemente connessi che si rispecchiano, inoltre, nelle nuove articolazioni del nuovo Dipartimento delle Arti cui, la collana, afferisce sotto il profilo editoriale. Le diverse prospettive che la animano, nel loro intreccio e mutuo dialogo, creano orizzonti di riflessione comuni e aperti alle culture che nutrono e informano, in un circolo virtuoso, le arti della performance.

Comitato scientifico:

Lorenzo Bianconi (Università di Bologna), Matteo Casari (Università di Bologna), Katja Centonze (Waseda University, Trier University), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Lucia Corrain (Università di Bologna), Marco De Marinis (Università di Bologna), Ilona Fried (Università di Budapest), Gerardo Guccini (Università di Bologna), Giacomo Manzoli (Università di Bologna).

Politiche editoriali:

Referaggio double blind



(CC BY-NC 4.0)

Creative Commons: Attribuzione - Non Commerciale 4.0

2021

n. 13

GUCCINI, LONGHI, VIANELLO

Creating for the Stage: Questioning Practices and Theories

ISBN 9788854970717

ISSN 2421-0722

Edito da Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Matteo Casari, professore associato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Organizzazione ed economia dello spettacolo per il Corso di Laurea DAMS e Teatri in Asia per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

Gerardo Guccini, professore associato confermato presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Insegna Drammaturgia per il Corso di Laurea DAMS e Teorie e tecniche della composizione drammatica per il Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro.

La pubblicazione di questo volume è stata realizzata grazie al contributo di:

EASTAP – European Association for the Study of Theatre and Performance

ERT – Emilia Romagna Teatro Fondazione

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna - Dipartimento delle Arti

e di:

CUT – Consulta Universitaria del Teatro

Università della Calabria – Dipartimento di Studi Umanistici

Università di Venezia "Ca' Foscari" – Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali

Editors biographies

Gerardo Guccini teaches Dramaturgy and Theories and Techniques of the Dramatic Composition at the University of Bologna. In 1995 he founded with Claudio Meldolesi the magazine «Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali». From 2002 to 2015 he was Scientific Director of CIMES (Centre for Music and Entertainment – University of Bologna). In 2012, he founded with Matteo Casari the online series «Arti della performance: orizzonti e culture» (AMS Acta). From 2018 to 2021 he has been the Scientific Director of La Soffitta Theatre Centre. His studies concern the XVIII century theatre, the spectacular aspects of opera and contemporary dramaturgy, with reference to the theatres and dramaturgies of Marco Baliani, Ascanio Celestini, Emma Dante, Marco Martinelli, Stefano Massini, Marco Paolini, and Matei Visniec. He has collaborated as dramaturg with Elena Bucci and Marco Sgrosso, Marco Martinelli and Marco Paolini. He has conceived and conducted numerous projects for the Department of the Arts, such as international conferences on post-drama.

Claudio Longhi is currently the director of Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa. From 2017 to 2020, he held the role of artistic director of ERT – Emilia Romagna Teatro Fondazione. He is also a Professor (on leave from 1 January 2017) of History of Direction and Theory of Direction in the Department of Visual, Performing and Media Arts of the University of Bologna. He has published more than one hundred works on the history of direction, the history of the actor, the evolution of contemporary dramaturgy and the Italian theatrical system. His academic career has run parallel with his activity in theatre, initially in the field of directing and audience education, then in organizational areas. Beginning in 1999, he directed many productions for leading Italian theatrical institutions. He has created and curated audience education projects and, since 2008, he has been creating, organizing, and managing participatory theatrical projects.

Daniele Vianello, vice-president EASTAP (European Association for the Study of Theatre and Performance) is a Professor at the University of Calabria (UniCal), where he teaches Performance History, Drama, and Staging Technique and Theory. He also taught at the University of Rome "La Sapienza" (2002-2008) and at the "Ca' Foscari" University of Venice (2015-2016). He is a member of the editorial board of «European Journal of Theatre and Performance», contributing editor and member of the advisory board of «European Stages», «Olhares», «Biblioteca Teatrale», «Rivista di letteratura teatrale», among others. His publications centres mainly on Renaissance and contemporary theatre, particularly on the international history, myth, and reception of the Commedia dell'Arte. He worked for several years with the Teatro di Roma (Union des Théâtres de l'Europe), where he assisted Italian and foreign stage directors (including figures such as Eimuntas Nekrošius). Vianello is currently exploring the relation between theatre practice and theory.

***Creating for the Stage and Other Spaces:
Questioning Practices and Theories***

edited by

Gerardo Guccini, Claudio Longhi and Daniele Vianello

in collaboration with Annalisa Ciuffetelli and Martina Sottana

Essays and contributions from the Third EASTAP Conference 2020



Arti della performance: orizzonti e culture
n. 13

Table of contents

- 7 Josette Féral, *Presentation*
- 10 Giacomo Manzoli, *Theatre for a Liveable World*
- 14 Claudio Longhi, *The VIE Festival 2020: Europe, and Yet, No Longer Europe*
- 21 Daniele Vianello, *The Third EASTAP Conference 2020. Context, Themes, Structure*
- 27 Gerardo Guccini, *The eBook. From the Call to the Editorial Project*

I. EASTAP Associated Scholar and Associated Artist

- 35 Josette Féral, *Introduction*
- 37 Rustom Bharucha [EASTAP Associated Scholar], *Between Intercultural Pasts and Futures: Potentialities of Theatre in the Present*
- 55 FC Bergman [EASTAP Associated Artist], *Form as Content*
In dialogue with Lisa Ferlazzo Natoli

II. Keynote Speakers

- 67 Lola Arias, *Theatre as a Remake of the Past*
In dialogue with Piersandra Di Matteo
- 80 Marco Martinelli, *Il principio-cattedrale*
- 87 Tue Biering, *Hostages of Me*
- 105 Marta Cuscunà, *Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena*
In dialogo con Francesca Di Fazio
- 116 Virgilio Sieni, *Sulla distanza. La città che viene*
- 118 Gabriele Vacis, *Drammaturgia dell'interazione*

III. Questioning Performance: Theories and Practices

- 126 Piermario Vescovo, *Paradosso del performer*
- 140 Ragnhild Gjefsen, *Social Variation in Norwegian Stage Language*
- 151 Jasper Delbecke, *Revisiting the Scenic Essay*
- 160 Agata Tomšič, *L'Atlante della memoria come paradigma compositivo contemporaneo*
- 172 Sylvie Roques, *Du Tour du monde (1874) aux propositions contemporaines: métamorphose des pratiques scéniques*
- 183 Laura Piazza, *Riteatralizzare la scena: il caso di Achille Ricciardi*
- 191 Nadia Moroz Luciani et Véronique Perruchon, *Les concepts de Théâtralité et Performativité de la lumière – Trilogies d'André Engel (France) et du Teatro do Vertigem (Brasil)*
- 212 Laura Budriesi, *The "Lived Theatre" of Gisèle Vienne in Jerk (2008-2018)*
- 227 Arianna Frattali, *Da Genet alla Fortezza: un teatro post-drammatico*
- 239 The Two Gullivers (Besnik Haxhillari et Flutura Preka), *Performograpie. Le processus de création de la performance*
- 254 Davide Cioffrese, *Ontroerend Goed: Dramaturging the Performance of the Unsettling in Contemporary Theatre*
- 264 Erica Magris, *Viaggiare radicandosi: per un teatro europeo*
- 275 Maria Grazia Turri, *Londra 2018. Attori shakespeariani recitano la Commedia dell'Arte: lo scenario come spazio transizionale*
- 287 Selene D'Agostino, *Le Magdalena Project, un réseau international de femmes artistes de la scène: du nomadisme*
- 301 Annelis Kuhlmann, *Temporality as New Materiality for Performance Historiography. Dark room, Directed by Tue Biering*
- 313 Tomaž Toporišič, *Essay on Stage: The Artistic Practice Introducing a Germ into the Cultural Matrix*
- 323 Fabrizio Deriu, *M² del gruppo Dynamis. Un intervento pratico-critico sulla percezione dello spazio umano*

IV. Performer's Body: The Dancer, the Actor

- 335 Samantha Marenzi, *Fotografia e danza tra documento e creazione artistica. I due esempi di un atlante di figure e di un archivio di posture*
- 349 Mauricio Quevedo Pinto, *Under the Surface: Reading-Writing the Body in Performance Whilst Seeing under the Performer's Skin*
- 359 Raimund Rosarius, *Text-Trained Bodies at the Service of East and West? Praxeological Adaptation of the Stanislavsky System in Chinese and German Acting Conservatoires*
- 373 Eliane Beaufile, *Des mises en mouvement de l'écriture dans des performances contemporaines*
- 384 Giulia Taddeo, *The Age of Anxiety? Jerome Robbins, Maurice Béjart and the Choreography of Youthfulness at the Festival dei Due Mondi (1961)*
- 395 Lada Čale Feldman, *The Stratified Actor: Eichmann in Jerusalem at the Zagreb Youth Theatre*

V. Creating Text for the Stage: Theories and Practices

- 405 Lorenzo Mango, *Studiare la drammaturgia nell'era della scrittura scenica*
- 413 Rosa Lambert, *When Text Becomes Movement: The Kinetic Quality of Writing*
- 423 Guy Cools, *Rewriting Distance: Live Writing. Let the Writing Write*
- 433 Rosa Branca Figueiredo, *Creating for the Stage: How Translation Functions in Trans-Porting Meaning Across Cultures/Languages*
- 440 Silvia De Min, *Quando la didascalia sale sul palcoscenico. Effetti compositivi di un elemento testuale che si fa personaggio*
- 452 Roberta Ferraresi, *"Ready-Made" Compositions. Dramaturgical Practices in Contemporary Theatre*
- 464 Carlo Fanelli, *Il ruolo dello spettatore nel teatro del Rinascimento: intrecci fra drammaturgia e immaginazione*
- 479 Isabella Molinari, *Dal pennello alla scena. L'Accademia degli Uniti del Cavalier d'Arpino (1608): pratiche e drammaturgie*

- 492 Mariagabriella Cambiaghi, *Da un osservatorio particolare: modalità di scrittura per la scena a Milano tra Otto e Novecento*
- 502 Patricia Gaborik, *Stirring the Collective Passions: In Search of a Dramaturgy for the Fascist Masses*
- 512 Wenju Zhu, *The Tendency of Sculpturization in Samuel Beckett's Revised Stage Writing*
- 523 Raffaella Di Tizio, *O Cesare o nessuno. Vittorio Gassman come autore teatrale: una pratica compositiva fra tradizione e innovazione*
- 540 Anna Barsotti, *Eracle di Euripide per Emma Dante: fra scrittura scenica e composizione drammaturgica*
- 552 Simona Scattina, *Il postmodernismo "intenso" di Emma Dante*
- 562 Lorenzo Donati, *Scrivere con la realtà. Il Giardino di Kepler-452 e il teatro neoepico*
- 575 Rui Pina Coelho, *Attempts to Change the World: Building Assemblies in Portuguese Contemporary Theatre. The Case of Gonçalo Amorim*
- 585 Francesca Di Fazio, *Drammaturgie originali per il teatro di figura contemporaneo. Il Macbeth all'improvviso di Gigio Brunello e Gyula Molnár*
- 597 Ioanna Lioutsia, *Contemporary Greek Theatre: How Crisis Spawned Drama*
- 604 Darija Davidovic, *Highlighting the Women's Side of War – Staging Unfinished Past. Crossing the Line by Dah Teatar Belgrade*
- 616 Luule Epner, *Writing for Postdramatic Theatre: The Case of Estonia*
- 626 Beata Popczyk-Szczęśna, *Creating for the Stage in the Most Recent Polish Theatre – New Biographies*

VI. *Creating for Other Spaces: Landscape, Sound, Multimedia*

- 637 Stéphane Hervé, *Notes sur le théâtre et le paysage*
- 653 Doriana Legge, *"La messa in ascolto". Note per una proposta terminologica*
- 663 Magdalena Figzał-Janikowska, *Seeing Sound: Music Performativity in the Theatre of Georges Aperghis, Niels Rønsholdt, and Wojtek Blecharz*

- 674 Monica Garavello, *What if they went to Moscow di Christiane Jatahy e Lipsynch di Robert Lepage: quando il cinema entra nel teatro e ne espande i confini*
- 684 Elisabeth Viain, *Vidéo, séries et théâtre: la scène contemporaine exploiterait-elle la vidéo ou l'esthétique des séries comme un nouveau moyen de conquérir le public?*
- 699 Izabella Pluta, *Robot-Author. Composite Dramaturgy in Stefan Kaegi's Uncanny Valley*
- 711 Matteo Casari, *Il nō dei robot: l'artificio e l'empatia*

VII. Collective Creations and Community Plays

- 724 Aldo Milohnić, *Collective Creation in Contemporary Postdramatic Theatre*
- 734 Annamaria Sapienza, *La scena flessibile: spazio e relazione nel teatro comunitario*
- 746 Marion Boudier, *From Stage to Page: Interacting with Joël Pommerat Writing Process. Documentation, Costume, and Prospective Dramaturgy*
- 755 Marcela Moura, *Les dynamiques complexes d'un laboratoire de Joël Pommerat*
- 765 Maria de Lourdes Rabetti, *La mediazione del dramaturg dal palcoscenico alla città: esperimenti cariocas*
- 775 Magdalena Hasiuk, *Le Théâtre Węgajty – de l'épopée et de la création collective aux collages de textes d'acteurs et au devised theatre*
- 786 Paolo Pizzimento, *La Divina Commedia dal testo alla pratica scenica: l'esperienza del Teatro delle Albe*

VIII. Young Scholars' Forum

- 794 Jeroen Coppens and Stefania Lodi Rizzini, *Young Scholars' Forum EASTAP*
- 797 Laura Pernice, *The Scenic Reinvention of a Best-seller: Storia di un'Amicizia by Fanny & Alexander*
- 808 Ai-Cheng Ho, *Taiji Quan as a Technique to Enhance the Actor's Creative Energy in Space*
- 820 Gaia Vimercati, *«Hunger for presence»: nuove prospettive sui linguaggi della corporeità attraverso il circo contemporaneo*

832 António Figueiredo Marques, *"Moving People": Intermediality and Presence*

840 Raquel Rodrigues Madeira, *The Choreographic Between Stage and Navigable Network Space*

IX. Appendix

852 Martina Sottana, *The Original Project of the Third EASTAP Conference*

857 *The Programme of the Third EASTAP Conference. Bologna, 27th February – 1st March 2020*

867 Abstracts

911 Biographies

936 Credits

Drammaturgie originali per il teatro di figura contemporaneo. Il Macbeth all'improvviso di Gigio Brunello e Gyula Molnàr¹

di Francesca Di Fazio

Quando si parla di scrittura scenica, o più in generale di drammaturgia, non si è soliti associare tale concetto a un tipo di teatro come quello del teatro di figura, spesso considerato più nei suoi aspetti visivi, plastici e artigianali, o talvolta ignorato in quanto espressione di culture marginali, popolari. Tuttavia, la scrittura drammatica per il teatro di figura si è sviluppata, in virtù dell'oggetto scenico che la sostanzia, in un confronto continuo con la scena, lo spazio e la materialità dell'oggetto.

Esempio di questo tipo di scrittura scenica con le figure è il lavoro del drammaturgo e burattinaio Gigio Brunello che, insieme al regista Gyula Molnàr, negli ultimi trent'anni ha dato vita a un corpus di testi per burattini che hanno scardinato i meccanismi tradizionali e posto le basi per una nuova linea all'interno del teatro di figura. Attraverso l'analisi dello spettacolo *Macbeth all'improvviso* (2002) verrà mostrato il lavoro di costruzione drammaturgica che, avendo fatta propria la lezione pirandelliana dei *Sei personaggi*, emancipa i burattini da ruoli appiattiti sui caratteri tradizionali delle maschere per renderli protagonisti di vicende che sembrano mosse dalla loro stessa volontà. Gigio Brunello rappresenta un'eccellenza per la capacità poetica che infonde nell'elaborata drammaturgia dei suoi spettacoli, in cui la complessa architettura del testo si appiana in una resa scenica essenziale e diretta.



L'autore e burattinaio Gigio Brunello. Performance
Miracoli.

Photo © Francesca Di Fazio.

¹ Questo articolo è stato realizzato nell'ambito del progetto PuppetPlays (ERC-GA 835193), un programma di ricerca incentrato sulle drammaturgie per il Teatro di Figura, diretto da Didier Plassard, professore in studi teatrali, e supportato dall'Università Paul-Valéry – Montpellier 3. Vincitore del bando "Advanced Grant" del Consiglio Europeo della Ricerca (ERC) nel 2018, è finanziato dall'Unione Europea per cinque anni (ottobre 2019 - settembre 2024).

1. *Genesi dell'emancipazione dell'oggetto*

Brunello, poco prima dei trent'anni, cominciò facendo teatro di burattini insieme a Gyula Molnàr, attore, autore e regista tra i primi ad aver portato avanti in Italia la ricerca sul teatro d'oggetti, un tipo di teatro in cui l'oggetto prosaico e quotidiano perde la propria "oggettualità", o la sua più riconoscibile funzionalità, per fungere da figura che allude a *qualcos'altro*. L'oggetto, isolato e decontestualizzato, ritorna feticcio per divenire soggetto dell'azione scenica, protagonista della storia che viene raccontata attraverso di esso. Nella sua sostanza materica, nell'assenza di un "dentro" al di là della scorza visibile, nella mancanza di una volontà cosciente interna che determini le azioni esterne, il burattino, la marionetta, il fantoccio, il pupazzo, ovvero la figura «non impersona un personaggio ma "è" un personaggio» (Allegrì 1978: 119). A partire dagli anni '80 del Novecento, tali considerazioni hanno aperto la strada a sperimentazioni sempre più libere, sfociate nell'utilizzo di oggetti derivati dal quotidiano usati quali protagonisti o contrappunti all'attore. A differenza della commistione di uomo e figura "tradizionale" (burattino, pupo, marionetta), in cui l'uscita del burattinaio dalla baracca ha determinato un elemento di rottura ed un conseguente rinnovamento dei linguaggi, nel teatro d'oggetti tale commistione coincide con la nascita stessa di questo genere teatrale ed è ad esso connaturata. La compresenza di attore e oggetto non compare a seguito di mutamenti ma si ingenera col teatro d'oggetti stesso, e ne risulta quindi una caratteristica intrinseca. Non è sempre questo il caso del teatro di burattini, soprattutto di quello tradizionalmente inteso. In esso, nonostante possa sovente accadere che il burattinaio compaia in scena in certi punti della pièce, il manipolatore resta nascosto dietro la baracca mentre dà le voci a diversi burattini che anima con le braccia facendoli apparire sul boccascena. La maggior parte degli spettacoli di Brunello, concepiti quasi tutti insieme a Molnàr, si sviluppa attraverso le modalità tradizionali del burattino a guanto, quali abbiamo appena indicato. Eppure, la lezione del teatro d'oggetti, in cui l'oggetto prende il sopravvento e si fa autonomo, sembra aver lasciato non solo una forte impronta nel lavoro portato avanti dai due, ma abbia anche funto da punto di partenza per le loro sperimentazioni all'interno della baracca. Non a caso, in una sua pubblicazione del 2009, scrive Molnàr:

«Mentre la consueta proiezione delle qualità e delle vicende umane al burattino/oggetto riduce la materia ad una sorta di illustrazione gradevole, qui, il ribaltamento di questa gerarchia

produce effetti sorprendenti e significativi. L'attore non solo *utilizza* gli oggetti ma viene anche da loro utilizzato» (Molnàr 2009: 47).

Nei testi di Brunello l'oggetto inanimato prende effettivamente il posto di colui che lo manovra, si rende autonomo rispetto alla volontà del burattinaio, si auto-definisce secondo caratteri che gli sono propri e che vanno al di là di quelli previsti dalla maschera indossata. L'autore dà in tal modo profondità a quelle maschere che, generalmente, rimangono appiattite in un ruolo stereotipato, le vivifica inventando per ognuna di esse storie, avventure, problemi, desideri.

Benché si possano rilevare, in altri testi e spettacoli per burattini, simili interazioni tra figure e burattinaio, il fatto che attraverso questi interventi "autonomi" il burattino indaghi e approfondisca la propria ragione ontologica costituisce un elemento di rara occorrenza. Alcuni riferimenti sono tuttavia osservabili, in particolare in un testo per marionette a filo interamente centrato su tali questioni, composto nel 1883 da Giuseppe Giacosa, drammaturgo e librettista annoverabile tra quegli autori di teatro di prosa che hanno guardato con curiosità al teatro di figura. Ne *Il Filo* l'azione si svolge nel retro di un teatro, dove le marionette rimangono appese. Qui, nel deposito dietro il boccascena, le marionette cominciano a conversare tra loro. Il Dottore afferma di aver letto in un libro che le marionette sono mosse da fili manovrati dagli uomini, provocando l'incredulità dei suoi compagni. Colombina propone allora di mostrare come anche gli uomini abbiano un filo che lega loro il cuore, e tutte le marionette raccontano ciascuna un episodio che mette in risalto la meschinità e la tristezza del cuore umano. Forse, conclude Colombina, il filo è invisibile per chi ce l'ha, e come gli uomini, anche le marionette possono non rendersi conto di ciò che le tiene legate. Le altre marionette rimangono sconcertate e affermano stizzite che si tratti di una teoria impossibile, ma i loro discorsi sono interrotti dai burattinai che le strappano una alla volta per portarle in scena: lo spettacolo sta infatti per cominciare.

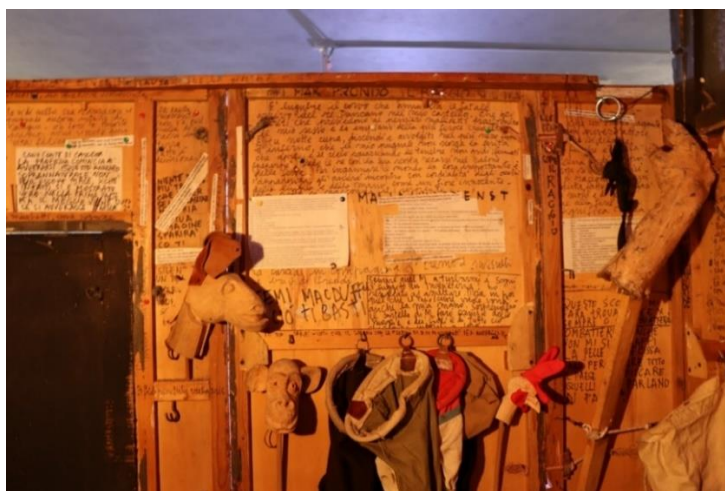
Le marionette di Giacosa pensano di essere autonome, non immaginano che siano legate a un filo e che qualcuno le manovri. Si sbagliano, eppure ne sono profondamente convinte. È proprio questa convinzione di autonomia, questa affermazione di indipendenza che si ritrova nelle volontà individuali dei burattini concepiti da Brunello.

II. «*Indietro non si torna*»

Un aspetto centrale del lavoro di Brunello e Molnàr è quello della programmaticità dei loro intenti, di una precisa intenzione che fin dall'inizio ha sostanziato la loro ricerca. A fronte della condizione di allora del teatro di burattini, aggrappato ancora a un retaggio tradizionale di derivazione ottocentesca, in cui le maschere regionali si susseguivano in una serie di gag spesso slegate tra loro e tese a intrattenere il pubblico a suon di bastonate, Brunello mosse nel solco di quelle ricerche innovative, cominciate in Italia a partire dagli anni '60, la cui necessità era un'attualizzazione, una re-invenzione degli schemi afferenti al repertorio tradizionale – che potevano ormai continuare a esistere solo *in quanto tradizionali*, appartenenti a un passato che doveva tuttavia avere un suo seguito. Da questa convinzione emerse l'intento programmatico di superare l'esclusione della drammaturgia per il teatro di figura dalla letteratura teatrale, sia attraverso la scrittura di sceneggiature originali, sia con la reinterpretazione – sostanziale ed elaborata – dei classici o di testi autoriali.

È questo il caso di uno degli spettacoli più fortunati di Brunello e Molnàr, *Macbeth all'improvviso*, riscrittura per burattini della tragedia shakespeariana, vincitore, tra gli altri, del Premio dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro nel 2002. Il soggetto di *Macbeth all'improvviso* è formato da un intreccio di diverse storie. In apertura di spettacolo il burattinaio si rivolge al pubblico scusandosi del fatto di non essere pronto a mettere in scena la tragedia prevista per quella sera, *Macbeth all'improvviso*: le teste dei burattini sono intagliate ma non ancora dipinte, i costumi e le scenografie non sono ancora stati realizzati. Egli informa poi gli spettatori del fatto che al posto della tragedia inscenerà un inedito di Goldoni, *L'emigrante geloso*, che in realtà è un falso costruito appositamente da Brunello. Segue un prologo pronunciato da Arlecchino, il quale si lamenta fortemente della decisione presa dal burattinaio di non mettere in scena il *Macbeth*: non è vero che non ha i burattini, lui che altro sarebbe se non un burattino? Si decide comunque a fare "ciò che gli chiedono" e ha inizio così la commedia goldoniana. Si tratta, a prima vista, di una consueta trama da commedia degli equivoci, in cui due giovani innamorati (Rodolfo e Colombina) sono ostacolati dal perfido Federigo Rasponi (nome che rinvia volontariamente a uno dei personaggi de *Il servitore di due padroni* di Goldoni); ci si accorge tuttavia di un primo, importante scarto nel momento in cui Rodolfo uccide inavvertitamente il proprio padre, Pantalone, spostando l'atmosfera del finto inedito goldoniano verso inaspettati tratti edipici. La commedia procede senza intoppi fino al momento di massimo pathos, in cui Pantalone moribondo chiede al servo Arlecchino di metterlo sul divano in

modo che possa vedere il suo caro figlio allontanarsi... ma il divano non c'è. Arlecchino perde la pazienza e si rifiuta di continuare a recitare la sua parte nella commedia: vuole fare il *Macbeth*. Pantalone cerca inutilmente di dissuaderlo e dalla scena settima del primo atto Arlecchino riesce a convincere Brighella, Balanzone, il Generico (il burattino senza testa che serve al burattinaio per provare le teste nuove che ancora mancano di un costume) e infine anche Pantalone a recitare la tragedia all'insaputa del burattinaio. «Indietro non si torna» (Brunello 2018: 46) risponde risoluto Brighella alla chiamata di Arlecchino.



L'interno della baracca del *Macbeth all'improvviso*. Photo © Francesca Di Fazio.

Dal secondo atto ha inizio la messinscena del *Macbeth*: Arlecchino è Macbeth e Brighella Lady Macbeth, Pantalone interpreta Macduff e Balanzone Banquo, il Generico si occupa dei ruoli minori (la strega, un messaggero, un guardiano...). Ma quali rapporti intercorrono tra le maschere della Commedia dell'Arte e i personaggi shakespeariani? Quale principio ne ha determinato la scelta? Arlecchino è la maschera al centro del gioco teatrale in baracca, il protagonista i cui tratti caratteristici sono sfrontatezza e cocciutaggine: è quindi motore dell'azione; Pantalone, anziché corrispondere all'iconografia classica (costume rosso, tabarro nero e papalina da mercante veneziano), è qui vestito diversamente e immaginato come l'attore capocomico shakespeariano, uomo maturo, saggio, non ancora ingobbito e balbettante, fedele al suo re-burattinaio e quindi adatto al ruolo di Macduff; Brighella è ripreso nella sua origine di maschera furfantesca, con alla cintola il coltello da tagliagole e non già quello goldoniano del cuoco bonaccione: il suo carattere da canaglia e la sua voce cavernosa aumentano, per contrasto, la resa nell'interpretazione della

sanguinaria Lady Macbeth, rendendola grottesca. Le maschere sono quindi scelte in virtù delle loro affinità o dei loro contrasti con i personaggi della tragedia.

Le battute pronunciate dai burattini nel secondo atto si intervallano ai versi del *Macbeth* di Shakespeare, che sono seguiti fedelmente. Quel che cambia è l'inflessione: ogni burattino mantiene la propria cadenza regionale. La tragedia shakespeariana è ripresa fedelmente sebbene tagliata nelle sue parti "di passaggio" e concentrata nelle scene salienti del dramma: l'assassinio di re Duncan («il cui nome è italianizzato con un ironico riferimento al teatro ottocentesco²»), la fuga di Macduff, la morte di Lady Macbeth, l'incedere della foresta di Birnam verso il castello di Macbeth e la sua decapitazione da parte di Macduff. Tuttavia, all'interno di *Macbeth all'improvviso*, la trama shakespeariana subisce un'importante variazione di natura metateatrale: l'assassinio di re Duncan per mano di Macbeth si confonde qui con il ferimento del burattinaio da parte di Arlecchino (nella scena dell'uccisione spunterà dalla baracca una mano tagliata, e a fine spettacolo il burattinaio uscirà dalla baracca privo di un braccio e con la camicia insanguinata), così come l'uccisione di Macbeth da parte di Macduff è qui il doppio della sconfitta di Arlecchino, il rivoltoso, da parte di Pantalone, il vendicatore del re-burattinaio. Arlecchino muore, e l'ordine sembra essere ristabilito, ma la camicia insanguinata del burattinaio che esce dalla baracca privo di un braccio asserisce, manifestatamente, che qualcosa è mutato, che «indietro non si torna». Spetta a Colombina, finora rimasta all'oscuro di tutto, porre fine allo spettacolo e preparare l'uscita finale del burattinaio ferito. Qual è, dunque, la trama di *Macbeth all'improvviso*? Non è né la trama dell'*Emigrante geloso* né quella del *Macbeth*: essa le comprende entrambe e le rende coerentemente proprie. La tragedia in atto non è soltanto quella del testo di Shakespeare, ma anche un'altra ad essa perfettamente speculare, avente come protagonisti assoluti i burattini. Essi vivono una propria tragedia, una tragedia interna e conseguente alla scelta di rappresentare il *Macbeth*, quella stessa tragedia che il loro creatore, il burattinaio, si era rifiutato di mettere in scena. In questo forte legame tra rifiuto dell'autore e auto-affermazione dei personaggi risuona l'eco del dramma pirandelliano *Sei personaggi in cerca d'autore*, testo fondatore della forma drammatica del metateatro, in cui sei personaggi irrompono in teatro durante le prove di un'altra commedia dello stesso autore per affermare l'urgenza della rappresentazione del loro dramma, rifiutato e abbandonato da chi l'aveva concepito:

² Dall'introduzione di Nosari a Brunello; Molnàr 2003: 14.



«O perché – mi dissi – non rappresento questo novissimo caso d'un autore che si rifiuta di far vivere alcuni suoi personaggi, nati vivi nella sua fantasia, e il caso di questi personaggi che, avendo ormai infusa in loro la vita, non si rassegnano a restare esclusi dal mondo dell'arte? Essi si sono già staccati da me; vivono per conto loro; hanno acquistato voce e movimento; sono dunque già divenuti di per se stessi, in questa lotta che han dovuto sostenere con me per la loro vita, personaggi drammatici, personaggi che possono da soli muoversi e parlare [...]» (Pirandello 1993: 5).

Ciò che presiede alla scrittura di *Macbeth all'improvviso* è quindi il medesimo gesto di rifiuto presente in *Sei personaggi*, rifiuto che, lungi dall'essere paralizzante, vivifica l'azione drammatica e chiama i personaggi ad auto-affermarsi nonostante il – o proprio in virtù del – rifiuto del loro stesso creatore.

III. Un'insolita metateatralità

Come risulta evidente, *Macbeth all'improvviso* è costruito su un impianto fortemente metateatrale, che utilizza e gioca con diversi linguaggi – quello comico dei burattini e quello della fosca tragicità shakespeariana – per intervenire in modo sostanziale sul testo di Shakespeare e farne un adattamento che non si limita a rappresentare la nota vicenda con i burattini, con dei piccoli sosia lignei dei personaggi costruiti appositamente e vestiti alla maniera di (come sovente accadeva nelle rielaborazioni di testi autoriali in baracca), ma rendendo i burattini stessi protagonisti, potremmo dire *personaggi*, di un dramma che li riguarda proprio in quanto *burattini*. Essi, infatti, non sono alterati nei loro costumi, nei loro timbri e nelle cadenze regionali, che restano uguali anche nelle situazioni più sorprendenti (come quella di Brighella che, con la sua voce cavernosa, interpreta Lady Macbeth). Si potrebbe arrivare a dire che la conquista del ruolo di primo attore da parte di Arlecchino sia un analogo della conquista del potere da parte di Macbeth: altrettanto tragiche saranno le conseguenze. Tali meccanismi drammaturgici permettono al *Macbeth all'improvviso* di non essere un tentativo di alleggerimento della tragedia attraverso gli schemi comici tipici dei burattini, ma, al contrario, fanno sì che una commedia tradizionale venga risucchiata nella fosca tragedia moderna secondo un procedimento messo in atto da una libera scelta dei burattini stessi, che non vengono quindi semplicemente "usati" per portare Shakespeare in baracca.

La struttura metateatrale del *Macbeth all'improvviso* è suddivisa su tre livelli ben distinti. Definiamo il primo, che comprende il burattinaio come vero e proprio personaggio dello spettacolo, il livello di

realtà. Il secondo, quello dell'inedito goldoniano, sarà dunque il livello della finzione. Il terzo, ovvero la messinscena del *Macbeth*, sarà la finzione nella finzione. Tale suddivisione corrisponde, del resto, alla successione cronologica degli avvenimenti all'interno dello spettacolo: il burattinaio compare all'inizio e introduce la commedia che occupa il primo atto, a cui segue poi la tragedia, che occupa il secondo. Dalla scena quinta del primo atto la trama della commedia comincia a sfaldarsi sotto la spinta rivolta di Arlecchino, che interrompe la recitazione indignato per la totale mancanza di scenografia. Nei vuoti così aperti comincia a farsi largo l'organizzazione per la messinscena della tragedia decisa dai burattini – che appaiono dotati di libero arbitrio, all'insaputa del burattinaio – che appare privato del suo ruolo. Il burattinaio compare a inizio, metà e fine spettacolo: all'inizio introduce l'argomento dello spettacolo, comunicando il cambio di programma (per cui non eseguirà più il *Macbeth* ma lo sostituirà con la commedia inedita di Goldoni); nell'intervallo tra i due atti compare per riassumere al pubblico la trama di quanto accaduto finora nella commedia: egli è infatti ignaro della rivolta messa in moto da Arlecchino. Prima della fine egli ricompare poi attraverso soltanto un arto: la mano che Arlecchino gli ha tagliato, convinto di uccidere re Duncano. Nel finale, il burattinaio esce dalla baracca senza un braccio e con la camicia insanguinata. Sembra qui ribaltarsi ogni ordine del teatro di burattini: il burattinaio non è padrone degli eventi, non sa che cosa sta avvenendo sul boccascena, rimane ferito da un burattino rivoltoso. Attraverso il funzionamento *immediato* dei burattini, l'oggetto inanimato prende *effettivamente* il posto di chi lo manovra, diventa esso stesso un soggetto volitivo e sposta il canone della rappresentazione verso un *al di là* del soggetto-uomo, della volontà del burattinaio, del suo principio ordinatore.

IV. *Un Arlecchino che muore*

Nel *Macbeth all'improvviso* Arlecchino è il motore di tutta l'azione scenica e del ribaltamento appena osservato. Dapprima piccolo tassello dell'*Emigrante geloso* (il servo di Pantalone), egli diventa capo della rivolta contro l'Uomo-burattinaio e, dopo aver convinto tutti gli altri burattini a seguirlo, arriva ad essere, nel secondo atto, il duca Macbeth. Sulla figura di Arlecchino si rimette quindi in atto quella stratificazione di elementi e di significati che abbiamo prima analizzato nel contesto dell'intero spettacolo: egli è, come dato di realtà, un burattino, un *oggetto*, il quale, per fattezze e caratterizzazione è utilizzato come mezzo per portare in scena un burattino dalle velleità attoriali che si lamenta perché il suo burattinaio non vuole dargli una parte importante come quella di Macbeth; a un secondo livello, quello della finzione, lo stesso burattino è Arlecchino servo di

Pantalone nell'inedito goldoniano – ovvero la *maschera*, lo Zanni; infine esso arriverà ad essere, al terzo livello di finzione nella finzione, il *personaggio* di Macbeth. Arlecchino attraversa così dei passaggi di stato, mutando funzione, ruolo e spessore drammatico, nonostante resti riconoscibile lungo tutto il corso dello spettacolo: non muta costume, non muta voce, non muta la *sua volontà*. Ed è proprio questa a portarlo inevitabilmente verso la sconfitta. La sua rivolta non trasmuterà in rivoluzione ed egli verrà ucciso da un suo pari, un altro burattino. La motivazione della sua volontà è la stessa motivazione della sua sconfitta: egli ha passato il segno, ha voluto spingersi laddove nessun burattino è mai potuto arrivare, si è staccato dalla sua maschera; Arlecchino non è più Arlecchino ma una volontà che ha voluto a tutti i costi interpretare Macbeth, e che lo interpreta con una convinzione tale da sfociare in uno schizofrenico disturbo della personalità:

«*Macduff* Volgiti mostro d'inferno, guardami, qual è il tuo nome?
Voce di Macbeth (da dietro la quinta) Fremeresti ad intenderlo.
Macduff No, per me potresti avere il nome più spaventoso dell'orrido inferno.
Voce di Macbeth Mi chiamo Macbeth.
Macduff Ti sbagli. Tu sei solo un burattino uscito di senno. Torna in te Arlecchino...
Voce di Macbeth Io mi chiamo Macbeth. Stammi lontano, la mia anima è già troppo tinta del sangue dei tuoi.
Macduff Non parlo più, la mia voce è nella spada.
Voce di Macbeth Sprechi la fatica... prima dovrà muoversi la foresta di Birnam.
Macduff E io sono un albero di quella foresta! La mia testa è di noce massiccia e con me c'è un esercito in marcia di teste di noce, di faggio, di tiglio e di abete.
Voce di Macbeth Ma la mia vita è sotto l'impero di un altro incantesimo che non può essere distrutto da chi sia nato da femmina.
Macduff Io non nacqui da femmina... Ben lo sapeva il mio povero re. Fu lui a costruirmi e non conobbe per questo le doglie del parto.
Voce di Macbeth Maledetta lingua. Spegni in me la voglia di combattere.
Macduff Allora arrenditi e sarai trasformato in spettacolo. Ti porteremo in gabbia per le sagre con la scritta: "qui si mostra il tiranno"»
(Brunello 2018: 67-68).

Arlecchino – e non Macbeth – andrà incontro alla morte, ucciso perché ha dimenticato la sua identità e, soprattutto, i limiti che essa impone. Arlecchino sa che il burattinaio non vuole fargli avere la parte di Macbeth perché ritiene che lui sia buono solo a sbattere la testa contro il muro e ad agitare il batocchio sul boccascena. Ribellandosi al volere del burattinaio, Arlecchino rifiuta le gag dei burattini: questo è il limite che ha oltrepassato. Il teatro in baracca, o chi per esso, ancora non è pronto a vedere una testa di legno fare «una parte che si rispetti» e Arlecchino pagherà il suo affronto con la morte. Ostinatamente, dal lamento nel prologo all'interruzione della commedia, dall'assunzione del ruolo di Macbeth alla morte in scena per mano di Pantalone-Macduff, Arlecchino porta avanti la sua volontà fino a perdere sostanza corporea, fino a scomparire dalla scena per non essere più visto. Non succede qui, come altrove siamo abituati a vedere, che il burattino ricompaia irrealisticamente dopo un combattimento mortale a suon di bastonate. Arlecchino muore, e quando Colombina lo scopre lo spettacolo finisce, ogni livello di finzione si chiude con una struttura ad anello che riporta alla situazione iniziale, uguale ed opposta insieme.



Arlecchino. Burattino in legno di Gigio Brunello.
Photo © Francesca Di Fazio.

Il meccanismo è a ritroso: verso la fine del secondo atto Pantalone-Macduff vuole riportare Arlecchino alla realtà, ma ogni sforzo è vano; quindi, imbraccia la spada e lo uccide, concludendo in tal modo la vicenda del *Macbeth*. Tale perforazione della finzione nella finzione chiude il terzo

livello. Si ritorna quindi al secondo – della commedia – con l'entrata di Colombina che, ignara di tutto, si accinge a recitare la propria parte per poi scoprire ogni cosa e porre fine in tal modo anche alla commedia. Infine, si torna al primo livello, con l'uscita del burattinaio, che ha però una manica vuota e tracce di sangue sulla camicia. La commedia si è trasformata in tragedia, in un inedito procedimento attraverso cui ciò che dovrebbe essere un elevamento di genere si palesa invece come una degenerazione, come un disfacimento della trama della commedia in eventi sempre più funesti. Irrimediabilmente i burattini sono trascinati in un precipitare che non riescono più a frenare, in un territorio a loro del tutto sconosciuto da cui non possono fuggire. Questo, dunque, il vero senso tragico dello spettacolo: non un Macbeth, ma un Arlecchino che muore.

Bibliografia

Allegri, Luigi

1978 *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e marionette*, Centro studi e archivio della comunicazione di Parma.

Brunello, Gigio

2018 *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, De Bastiani Editore, Treviso.

Brunello, Gigio e Molnàr, Gyula

2003 *Macbeth all'improvviso*, Edizioni Junior, Bergamo.

Cipolla, Alfonso e Moretti, Giovanni

2003 *Commedianti figurati e attori pupazzani: testimonianze di moralisti e memorialisti, viaggiatori e cronisti per una storia del teatro con le marionette e con i burattini in Italia*, SEB 27, Torino.

2011 *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, Corazzano (San Miniato).

Giacosa, Giuseppe

1883 *Il Filo*, F. Casanova Libraio-Editore, Torino.

Leydi, Roberto e Leydi, Renata Mezzanotte

1958 *Marionette e burattini. Testi dal repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini con introduzione, informazioni, note*, Edizioni Avanti, Milano.

Melloni, Remo

1999 "Introduzione al repertorio del teatro dei burattini e delle marionette", in *Chi è di scena? Baracche, burattini e marionette dalle collezioni emiliano-romagnole*,

supplemento della rivista «IBC. Informazioni, commenti, inchieste sui beni culturali»,
vol. n. 3, Istituto Beni Artistici, Culturali e Naturali Regione Emilia-Romagna.

Molnàr, Giulio
2009 *Teatro d'oggetti*, Titivillus, Pisa.

Pirandello, Luigi
1993 *Sei personaggi in cerca d'autore*, Einaudi, Torino.

Sitografia

- Sito ufficiale di Gigio Brunello: <http://www.gigiobrunello.com/> (last seen 03/26/2021)
- Pagina YouTube di Gigio Brunello:
https://www.youtube.com/channel/UCj9cRCbmJm8g_WmRDWorqRQ (last seen 03/26/2021)
- Mario Bianchi, *Il teatro di figura in Italia. Ne parliamo con Gigio Brunello*, su «Krapp's Last Post»:
<http://www.klpteatro.it/gigio-brunello-1-parte> e <http://www.klpteatro.it/gigio-brunello-2-parte> (last seen 02/15/2021)
- Renzo Francabandiera, *Il realismo magico di Gigio Brunello. La video-intervista*, su «PAC – Pane Acqua Culture»:
<http://www.paneacquaculture.net/2016/03/31/il-realismo-magico-di-gigio-brunello-la-videointervista/> (last seen 02/15/2021)

