



HAL
open science

Concezione drammaturgica e materialità della scena. La processualità trasversale nelle evoluzioni contemporanee del teatro di figura

Francesca Di Fazio

► **To cite this version:**

Francesca Di Fazio. Concezione drammaturgica e materialità della scena. La processualità trasversale nelle evoluzioni contemporanee del teatro di figura. *Mente Teatrale. Autorialità, creazione e oltre*, EASTAP; Piccolo Teatro Milano, May 2022, Milan, Italy. hal-04467101

HAL Id: hal-04467101

<https://hal.science/hal-04467101>

Submitted on 19 Feb 2024

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.

Concezione drammaturgica e materialità della scena.

La processualità trasversale nelle evoluzioni contemporanee del teatro di figura.¹

Dovremmo arrivare a fare in modo che i testi
siano presentati in teatro nello stesso modo in cui
le immagini vengono presentate in televisione.
Non chiedetemi come?²
– Heiner Müller

L'invito, sagace, di Heiner Müller rimanda a una delle questioni fondamentali del teatro: in che modo, una storia, diventa una visione scenica? La pratica della drammaturgia, intesa in senso moderno secondo l'esperienza brechtiana, ha dato nuovo impulso a tale ricerca, affiancando la regia nella produzione di significati che dalla pagina testuale deve ricomporsi sulla scena, attraverso i mezzi che le sono propri. La stessa ricerca drammaturgica si può ravvisare, oggi, nel teatro di figura, in ragione di una serie di fondamentali cambiamenti che, nella seconda metà del XX secolo, lo hanno avvicinato sempre di più al teatro *tout-court*: la forte crisi del dopoguerra, il conseguente allontanamento della dimensione familiare a favore di un processo di istituzionalizzazione, e soprattutto le sperimentazioni che dagli anni '70 hanno visto sempre più marionettisti uscire dalla baracca e abitare l'intero spazio scenico dei teatri. Tali rivolgimenti hanno determinato la somiglianza che intercorre, oggi, tra teatro di figura e teatro d'attore, per modi di produzione, spazi teatrali, e, di conseguenza, interrogazioni estetiche e drammaturgiche³.

Non sorprende, dunque, che le processualità sviluppate da alcuni artisti del teatro di figura contemporaneo intessano legami trasversali con altri professionisti dello spettacolo e concorrano a sviluppare una "mente collettiva del teatro", il cui sforzo è votato a far accadere in scena delle visioni drammaturgicamente sostenute. I lavori dei tre artisti che tratterò, la regista, autrice e marionettista Marta Cuscunà, il regista e marionettista Johanny Bert e la regista, coreografa e marionettista Gisèle Vienne, appaiono quali modelli di uno sviluppo elaborato della teatralità di figura. I loro spettacoli, dal forte impatto visivo e dalla solida ricerca drammaturgica, sono realizzati

¹ La ricerca qui presentata è stata condotta nell'ambito del progetto PuppetPlays, finanziato dal programma di ricerca e innovazione dell'Unione Europea Horizon 2020 (ERC-GA 835193). Alcuni dei testi citati in questo articolo sono stati da me descritti nel database online del progetto PuppetPlays, accessibile all'indirizzo <https://puppetplays.eu> (consultato il 19 febbraio 2024).

² Heiner Müller, *Le nouveau crée ses propres règles*, in « Théâtre/public » n°67, Gennaio-Febbraio 1986, p. 35. Salvo indicazioni contrarie, le traduzioni dal francese sono di chi scrive.

³ Si veda Didier Plassard, *Mise en scène et dramaturgie: le théâtre de figure à la croisée des chemins*, «Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas», n° 2, p. 381-401.

attraverso strutturati metodi di lavoro in dialogo con altri artisti (scenografi, dramaturg, autori e performer). Attraverso l'analisi di alcuni processi creativi, intendo mostrare come la figura del marionettista si posizioni nella creazione contemporanea quale "mente teatrale" capace di attivare connessioni plurali, necessarie alla realizzazione di spettacoli dai valori segnici stratificati, e come da tale lavoro sincronizzato spicchi una profonda attenzione drammaturgica.

Marta Cuscunà. L'autrice-regista-performer, l'aiuto regista e la scenografa

La collaborazione di Marta Cuscunà con Marco Rogante, il suo aiuto-regista, è cominciata nel 2009, per lo spettacolo *È bello vivere liberi!*. In tale occasione, Cuscunà aveva bisogno di uno sguardo esterno e di una figura tecnica che curasse i suoni e le luci, essendo lei contemporaneamente autrice del testo, performer e regista. Il ruolo di Rogante si è poi evoluto nel tempo, diventando sempre più versatile e avvicinandosi alla pratica del dramaturg, nel senso tedesco della parola. All'inizio di ogni creazione, Marta Cuscunà condivide le ricerche tematiche con Marco Rogante, in seguito gli sottopone le prime bozze del testo, in modo tale che lui ricerchi i passaggi funzionanti e quelli che invece necessitano di modifiche. Cito dalle parole di Rogante: «Il punto centrale del mio apporto drammaturgico sta nell'aiutare Marta a scegliere i percorsi che funzionano meglio, senza portare il lavoro dove lo porterei io, ma cercando di capire dove lo porterebbe lei»⁴. Un simile processo avviene durante le prove, in cui Rogante applica lo stesso principio di accompagnamento drammaturgico con chi si occupa del suono e delle luci: «non si tratta solo di sapere che cosa fanno, ma di cercare di incanalarli verso direzioni che siano funzionali all'ergonomia generale dello spettacolo». Questa pratica è stata sviluppata a livello generale all'interno del team che lavora con Marta Cuscunà, in cui ognuno ha una o più mansioni specifiche ma rimane in costante scambio comunicativo con gli altri. Di conseguenza, tutti gli elementi dello spettacolo – i pupazzi, la loro manipolazione, la scenografia, i suoni, le luci e il testo – sono legati gli uni agli altri.

La centralità di tale condivisione si è manifestata maggiormente dall'inizio della collaborazione con la scenografa Paola Villani, con cui Cuscunà e Rogante hanno realizzato finora tre spettacoli (*Sorry, boys*, 2015; *Il canto della caduta*, 2018; *Earthbound*, 2021). A partire da un'idea visiva di Cuscunà per i pupazzi, Paola Villani li realizza in un lungo lasso di tempo che prevede continui rimandi con Cuscunà e Rogante, il cui contributo non è solo di tipo drammaturgico ma sconfinava spesso in aiuto tecnico nella costruzione dei prototipi dei pupazzi. L'azione concertata è indispensabile sia a

⁴ Intervista a Marco Rogante, 24/03/2022.

questioni più tecniche, quali la praticità di utilizzo dei pupazzi, sia a questioni drammaturgiche: le figure devono essere funzionali all'espressione del senso veicolato dal testo.

Questa coesione è evidente nella messa a punto del dispositivo scenico per *Sorry, boys* (2015), spettacolo che ricostruisce il fatto di cronaca avvenuto a Gloucester (Massachusetts) nel 2008 dove, in una scuola superiore, diciassette ragazze rimasero volutamente incinte nello stesso periodo, con l'intento di creare una comunità femminile lontano dalle violenze perpetrate dagli uomini in seno alle loro famiglie. Se nella cronaca locale tutta l'attenzione si era focalizzata sulle ragazze, il testo di Cuscunà sposta il baricentro sulla comunità, sul contesto sociale, e mette in scena, sotto forma di teste appese al muro⁵, da una parte gli adulti, il preside e i genitori, dall'altro i giovani padri adolescenti che sono stati "usati" dalle ragazze per restare incinte. Al centro, tra i due blocchi, un monitor di cellulare sul quale compaiono le uniche poche battute delle ragazze, sotto forma di messaggi WhatsApp. In scena sono dunque coloro che sono stati messi al muro dalla scelta delle ragazze, resi scenograficamente dalle teste attaccate al muro. Queste, inoltre, risolvevano anche un'importante necessità tecnica: il testo è composto da scambi serrati di battute tra dodici personaggi, ma gestirne contemporaneamente i corpi non sarebbe stato possibile, essendo Marta Cuscunà da sola in scena. La parete di teste appese forniva dei pupazzi autoportanti, e risolveva tale problema. Viste però le dinamiche psicologiche della storia e la necessità che il pubblico potesse entrarvi agilmente, le teste sono state dotate di movimenti (degli occhi, delle sopracciglia, della bocca, del collo) che le rendessero verosimili, che creassero nella percezione dello spettatore uno sfasamento tra la loro agilità e il loro essere fittizie. Come evidenzia Paola Villani, «le possibilità di movimenti espressivi, date le tecniche di manipolazione, non erano infinite, quindi abbiamo studiato i monologhi dei personaggi per individuare il tipo di espressività che li caratterizzasse di più durante il monologo. L'importante era che il pupazzo restituisse efficacemente la storia»⁶. Per rispettare questa coerenza drammaturgica, è stato necessario rendere agile il passaggio da una testa all'altra. Anziché obbligare la performer a infilare la mano dentro ogni testa, movimento impossibile data la velocità delle battute tra i tanti personaggi, Paola Villani ha configurato un sistema di manipolazione esterno, formato da cavi e joystick che permettono a Cuscunà di manovrare le espressioni di un personaggio con una sola mano.

Vediamo dunque come il lavoro concertato della marionettista-performer-regista con l'apparato scenografico e con l'occhio esterno drammaturgico, risulta centrale per lo sviluppo di soluzioni tecniche funzionali alla drammaturgia.

⁵ Ispirate alla serie fotografica di Antoine Bardot.

⁶ Paola Villani, trascrizione del workshop "Neurospasta mechanica".

Johanny Bert. Il regista e la dramaturg

Anche laddove il teatro di figura contemporaneo scelga di rifarsi a testi del repertorio teatrale, o operistico, può agire attraverso riflessioni plurali per attuare una messa in scena in cui figure e oggetti restituiscano in modo puntale i nodi ritenuti centrali del testo scelto. È il caso della realizzazione dello spettacolo *Opéra du dragon* ad opera del regista Johanny Bert, tratto dal libretto d'opera⁷ scritto da Heiner Müller nel 1969 quale adattamento del *Dragone* dell'autore russo Evgueni Schwartz. Negli spettacoli di Johanny Bert, la figura è utilizzata come un linguaggio alla pari di altri quali recitazione, danza, video-arte, installazioni, musica. Ad ogni creazione, la necessità è quella di mettere in azione i mezzi più adatti a servire un tema o un testo. Nei suoi lavori la figura risulta dunque usata quale «componente di una scrittura scenica plurale. Si tratta di una protesi che può far ascoltare il testo in modo diverso»⁸. I testi da lui finora messi in scena sono sia il risultato di commissioni di scrittura (ha collaborato con diversi autori contemporanei), sia testi le cui tematiche lo hanno particolarmente colpito, come nel caso dell'allegoria politica dell'*Opéra du dragon*. Nel corso dei lunghi periodi di prova che dedica ad ogni lavoro, Johanny Bert collabora con diverse persone in una ricerca collettiva in funzione del testo, all'interno della quale egli mantiene «uno sguardo globale sulla convergenza dei segni utilizzati»⁹.

Tale attenzione all'incontro tra dinamiche testuali e sceniche lo ha presto portato alla ricerca di collaborazioni con un dramaturg, non appena ne ha avuto la possibilità: «mettere in relazione il linguaggio dell'autore con una scelta estetica polimorfa come quella della marionetta è una ricerca appassionante. Il dialogo con il dramaturg è importante. Non ne ero consapevole all'inizio, e soprattutto non potevo permettermi di farlo nelle prime produzioni. Tuttavia, la presenza di un dramaturg dovrebbe essere parte integrante di un gruppo di lavoro, soprattutto nei primi progetti...»¹⁰. Per la messa in scena dell'*Opéra du dragon*, il lavoro drammaturgico, eseguito in sinergia con Julie Sermon, testimonia dell'avvicinamento delle processualità del teatro di figura contemporaneo a quelle del teatro *tout-court*: «Come faccio per ogni spettacolo, ho iniziato facendo delle tavole drammaturgiche, dove traccio i movimenti e le articolazioni del testo, [...] dove

⁷ Il testo di Heiner Müller è un adattamento del testo teatrale *Le Dragon* (non tradotto in italiano) di Evgueni Schwartz (scritto a Mosca nel 1944), a sua volta ispirato a un racconto di Hans Christian Andersen. Per la messa in scena del libretto di Müller alla Staatsoper di Berlino nel 1969, la regista Ruth Berghaus scelse il titolo di *Lanzelot*. Heiner Müller pubblicò il libretto d'opera nella raccolta *Theater-Arbeit*, con il titolo *Drachenoper*.

⁸ Johanny Bert, in Olivia Burton, *L'intelligence de l'image*, [Online]. URL: <https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/portraits/johanny-bert/lintelligence-des-images>

⁹ Olivia Burton, *Arpenter l'inconnu*, [Online]. URL: <https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/portraits/johanny-bert/arpenter-linconnu>.

¹⁰ Johanny Bert, « Rencontre Dramaturgie et marionnette », *op.cit.*

immagino i possibili futuri scenici, tenendo conto dei desideri e dei pregiudizi del regista. [...] Nelle osservazioni che ho fatto, avevo naturalmente in mente che le azioni sarebbero state portate avanti da delle effigi (la figura può fare cose che un attore non può fare e viceversa), ma non era questo il punto principale».¹¹ Il lavoro si è così articolato su diverse linee guida: la dissociazione corpo/voce, la manipolazione a vista, l'uso di oggetti quotidiani, la musica dal vivo, l'utilizzo di video¹².

Il testo allegorico di Müller racconta di un dragone che, avendo liberato il popolo dal colera, è da esso venerato al punto che ogni anno gli sacrifica una fanciulla. Lancillotto, innamorato di Elsa (la ragazza prescelta per quell'anno), uccide il dragone ponendo fine al suo dominio, ma presto appare chiaro che le dinamiche di tirannia continuano nonostante la morte del dragone. Il libretto si articola per dispersioni: vi si alternano dialoghi, interventi del coro, pantomime, proiezioni video, canto e musica, didascalie che condensano salti temporali o spaziali. Lo spettacolo asseconda queste forze centrifughe. I numerosi personaggi sono delle marionette a bacchetta (un tipo di marionetta proteiforme: una testa appoggiata su un bastone, ricoperto da un pezzo di tessuto che fa da corpo, attraverso il quale il marionettista può prestare i suoi arti alla marionetta), manipolate a vista da tre performer. La voce che le anima, inoltre, proviene da una fonte distante, una sola attrice che a lato della scena interpreta ogni battuta e personaggio, dando luogo a una spazializzazione dispersiva della voce¹³, come nel Bunraku giapponese. La presenza delle marionette, infine, è alternata a quella di oggetti di uso quotidiano e alle proiezioni video.

Tale frammentazione invita lo spettatore a una ricezione attiva e critica. La manipolazione a vista fa sì che lo spettatore si confronti direttamente ai rapporti di dominio esistenti nella relazione manipolatore-figura, che esprime in modo immediato i temi portanti del testo (l'abuso di potere, la mercificazione dei corpi, l'abbandono della propria coscienza a un individuo ritenuto superiore). Del resto, come sottolinea Geneviève Jolly, «le nozioni di manipolazione e sottomissione sono onnipresenti nel libretto»¹⁴, tanto che Lancillotto, dopo aver sconfitto il dragone, vedendo che la popolazione tende a «continuare la logica di repressione»¹⁵ in cui ha sempre vissuto, si chiede:

¹¹ Julie Sermon, «Rencontre Dramaturgie et marionnette», *op.cit.*

¹² Si rimanda alla dettagliata analisi di Geneviève Jolly, *L'Opéra du dragon de Heiner Müller mis en scène par Jobanny Bert : du « théâtre des voix » aux voies d'un théâtre émancipateur*, «Études théâtrales», vol. 60-61, no. 2-3, 2014, pp. 91-101.

¹³ Si veda a proposito Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

¹⁴ Geneviève Jolly, *op. cit.*, p. 97.

¹⁵ *Ibid.*

«Come possiamo ottenere degli uomini da questi fantocci / coperti di vergogna e di scaglie di drago»¹⁶.

Inoltre, la messa a nudo del processo di manipolazione, del suo farsi contemporaneamente al farsi dello spettacolo, costituisce un dramma “secondo” rispetto a quello in primo piano, mette in scena il processo fratturando l’azione, in accordo con il testo composito di Müller, che è continuamente spezzato da variazioni, digressioni, alternanze tra didascalie e battute. Non a caso, la messa in scena di Johanny Bert mantiene evidente tale aspetto del testo, con la scelta di far pronunciare all’attrice tutte le didascalie. Come l’autore sregola i meccanismi drammatici del suo testo, lo commenta dall’esterno, lo mostra mentre lo costruisce, così la manipolazione a vista svela l’atto del farsi, e mette attore e spettatore in un’inevitabile posizione di distanziamento: l’uno rispetto alla marionetta e alla recitazione, l’altro rispetto alla favola raccontata in primo piano, favorendo una postura critica rispetto ad essa.

La figura può quindi essere usata per assecondare alcune piste del testo, ma anche per ottenere effetti di contrasto: nella prima scena del testo viene detto che solo colui che si nutrirà di acqua bollente del lago potrà sconfiggere il colera che attanaglia la città; il popolo invoca quindi l’aiuto del dragone affinché con il suo fuoco faccia bollire l’acqua del lago. L’arrivo solenne del dragone, atteso da tutti come salvatore contro la terribile piaga, è reso, nello spettacolo, dalla comparsa di un ben più prosaico bollitore: alla presenza dell’oggetto manufatto, fuori contesto, i marionettisti si fermano, la recitante si arresta, tutti rimangono in attesa che l’acqua cominci a bollire. E quando esce il fumo, il gioco è chiaro: il venerato mostro è simboleggiato da un bollitore in plastica. Drastico mutamento di piano simbolico, conseguente effetto comico.

Marionette manipolate a vista, dissociazione della voce, comparsa di oggetti quotidiani... La concretezza della figura, studiata drammaturgicamente nei suoi effetti, costruisce senso attraverso corrispondenze o contrasti che mettono in risalto determinati aspetti del testo, concorrendo a renderlo pregnante nell’attualità.

Gisèle Vienne. La regista, l’autore, il performer

Talvolta un autore esterno può essere co-attivatore dei processi drammaturgici atti alla trasposizione del suo stesso testo per la scena delle figure. È il caso della collaborazione tra l’autore

¹⁶ Heiner Müller, *L’Opéra du dragon*, (*Drachenoper*, 1968), testo francese di Renate e Maurice Tazsman, Parigi, Éditions Théâtrales, 2000, p. 51.

americano Dennis Cooper e la regista franco-austriaca Gisèle Vienne. Al loro sodalizio, inoltre, si aggiunge quello con il performer Jonathan Capdevielle¹⁷, che partecipa attivamente al processo creativo. La loro interrelazione è stata alla base dell'adattamento di una novella di Dennis Cooper, *Jerke* (2008), attraverso l'utilizzo di tre diverse tecniche del teatro di figura – la manipolazione a vista di burattini, il *corps-castelet* e la ventriloquia. *Jerke* s'ispira a un terribile fatto di cronaca avvenuto in Texas negli anni '70, quando il serial killer Dean Corll con l'aiuto di due adolescenti, David Brooks e il suo amante Wayne Henley, ha ucciso più di venti ragazzi, attraverso un gioco perverso di tossicodipendenza, pratiche sessuali, violenze e torture.

Il testo, adattato da Cooper stesso per lo spettacolo di Vienne, ha un impianto narrativo sviluppato su più livelli. In un primo livello, il performer si rivolge direttamente al pubblico, presentandosi come David Brooks (uno dei due ragazzi che ha preso parte agli omicidi, l'unico sopravvissuto), e dicendo che narrerà la sua storia attraverso la manipolazione di burattini a guanto (secondo livello). In due momenti, inoltre, il pubblico sarà invitato a leggere dei passaggi di testo in cui si descrive il rivoltante gioco criminale a cui David Brooks ha preso parte. In tal modo si aggiunge un terzo livello, di narrazione diegetica. È interessante notare¹⁸ che, nel romanzo, il tipo di figura che l'autore fa utilizzare al protagonista è la marionetta a fili, mentre nello spettacolo si fa uso esclusivamente del burattino a guanto. La ragione è espressa da Gisèle Vienne stessa: «Con questa terribile storia di giovani che uccidono altre persone ed entrano nei loro corpi, è stato molto appropriato vedere il burattinaio mettere letteralmente le mani nei corpi dei burattini. Era un'opportunità atroce»¹⁹.

Il personaggio di David Brooks anima i burattini della sua storia (il suo amante Wayne, il “capo” Dean, i ragazzi uccisi, e anche i cadaveri dei ragazzi uccisi che Dean talvolta si diverte ad animare come se fossero le sue marionette), e presta voci diverse ad ognuno di essi. Oltre ai burattini, Capdevielle/Brooks interpreta anche “se stesso”, attraverso la sua voce normale. Seduto su una sedia, con due burattini infilati su entrambe le braccia e uno appoggiato sulle ginocchia, il corpo del performer diventa un luogo (un *corps-castelet*) dove s'incrociano non solo più corpi ma anche più identità. Il meccanismo si arricchisce di complessità nel momento in cui il performer, attraverso la

¹⁷ Secondo Dennis Cooper, Jonathan Capdevielle «ha apportato un enorme contributo allo spettacolo, ha inventato molte cose. È difficile sottovalutare quanto il suo lavoro sia parte del motivo per cui lo spettacolo funziona. Non avremmo potuto farlo con nessun altro, non credo che nessun altro possa fare quello che fa lui». Intervista a Dennis Cooper, 04/02/2022.

¹⁸ Si veda Jennifer Ratet, *Du littéraire au marionnettique : réécritures de textes littéraires sur la scène marionnettique contemporaine*, tesi di dottorato, Art et histoire de l'art, Université Paul Valéry - Montpellier III, 2019, p. 109.

¹⁹ Gisèle Vienne, « Un itinéraire de création », in Carole Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins : Craig, Kantor et leurs héritages contemporains / Übermarionnettes and Mannequins : Craig, Kantor and their Contemporary Legacies*, actes du colloque de l'Institut International de la Marionnette (Charleville-Mézières, 15-17 mars 2012), Montpellier, L'Entretemps, 2013, p. 375.

marionetta di Dean, interpreta un personaggio indicato nel testo come “Dean-as-corpse” (“Dean-come-cadavere”): insoddisfatto di uccidere ragazzi di cui non conosce nel profondo l’identità, Dean vuole impossessarsi anche di essa, e una volta che di loro non resta che il cadavere, egli lo trasforma nel simulacro di alcune star televisive che ama. Il performer, dunque, anima la marionetta di Dean, la quale, diventando Dean-as-corpse, anima a sua volta la marionetta del ragazzo morto, che diventa per un istante un famoso attore della tv:

Dean-as-corpse (*stifling a smirk, he picks up the puppet of the dead boy and waves it in the air at Wayne*): Hi, Wayne. It’s me, Luke Halpin²⁰.

Questa moltiplicazione schizofrenica delle personalità rispecchia due caratteri fondamentali della pièce: da un lato la rottura provocata nella mente di David Brooks a seguito delle violenze a cui ha preso parte; dall’altro lato, il tentativo di superare il trauma rimettendo in atto l’accaduto attraverso il teatrino di burattini. Il tentativo, tuttavia, fallisce. Il momento finale della storia, in cui David Brooks racconta di come ha ucciso il suo amante Wayne, viene eseguito attraverso la tecnica della ventriloquia, scelta operata da Vienne e resa possibile dalla straordinaria abilità di Capdevielle in questa tecnica. I burattini non sono più animati, ma le loro voci, che lo spettatore ormai riconosce, risuonano nello spazio attorno al performer, immobile sulla sedia su cui siede dall’inizio, lo sguardo vitreo perso nel vuoto mentre si sfinisce nello sforzo della tecnica del lip-skill. Come lo mette in luce Isabelle Barberis, «tutto accade come se ci fosse stato un atto di divorazione, o di interiorizzazione, delle marionette»²¹. Avendole introiettate, quelle maschere ora compiono davanti allo spettatore quello che, ogni giorno, esse compiono dentro David Brooks: animare la sua mente con fantasmi ossessionanti, trascinandolo in uno stato di incantamento.

L’intuizione di Dennis Cooper di rifarsi a un teatrino di figure per raccontare una storia di malattia mentale, giochi di potere e violenza trova così un grado ulteriore di esattezza una volta trasposto sulla scena. A immagine del complesso interno di David Brooks, lo sfaccettato testo di Dennis Cooper investe, nella messa in scena di Gisèle Vienne, corpo e identità del performer, costantemente instabili, reinterrogati.

In tv!

Negli esempi che abbiamo visto, la “mente teatrale” in opera nelle interazioni del marionettista con altre professionalità artistiche sviluppa processi drammaturgici complessi, che si servono delle

²⁰ Dennis Cooper, *Jerk*, testo inedito per lo spettacolo.

²¹ Isabelle Barberis, *Jerk, de Gisèle Vienne et Jonathan Capdevielle*, in «Communications» n° 92, 2013, p. 159-172. <https://doi-org.ezpupv.biu-montpellier.fr/10.3917/commu.092.0159>.

sperimentazioni moderne del teatro di figura (*corps-castelet*, manipolazione a vista) o che creano nuove tecniche di manipolazione (il sistema di cavi e joystick) per un uso mirato della figura in relazione a un particolare testo. Tali esempi ci mostrano anche come il riavvicinarsi dei marionettisti al testo scritto e l'incontro con le scritture drammatiche contemporanee abbia avuto un forte impatto sul divenire del "marionettista", rendendo necessaria una pluralità di collaborazioni e lo sviluppo di una "mente collettiva".

In conclusione, abbiamo visto come delle teste appese al muro possano evocare un sentimento di impotenza, come la relazione tra figura e marionettista nella manipolazione a vista dia un'immagine immediata dei rapporti di potere, come la tecnica del bunraku di separare voce e corpo della figura crei un effetto di straniamento, come un bollitore possa stare al centro dell'intero palcoscenico esprimendo più significato di un dragone, o ancora come l'inguantare un burattino possa produrre una perversione nell'uso stesso di quel mezzo, come, infine, la ventriloquia possa figurare i fantasmi che popolano una mente sofferente. Il teatro di figura aggiunge così altre dimensioni all'accadere scenico di una visione, e quando, attraverso la costruzione drammaturgica di senso, associa la parola a immagini non didascaliche o decorative, esso arriva forse a concretizzare quei processi di visualizzazione auspicati da Müller, donando il testo, potremmo dire, come un'immagine alla televisione.