

Il Teatro Del Carretto

Maria Grazia Cipriani
Teatro Del Carretto (Italia)

Il Teatro Del Carretto ha inteso farsi interprete di un itinerario mirato alla riscoperta del segreto che genera anima e vita nel personaggio teatrale, attraverso la ricerca di quei punti cruciali della creatività drammaturgica dove si intersecano le strade dell'attore artificiale, che dona l'illusione di moti soggettivi, e l'interprete umano, teso verso l'impossibile oggettività dell'artificio artistico.

E dove, ancora, convergono segni anticonvenzionali della maschera, della fonè, della musica; e, soprattutto, una concezione scenografica volta a riplasmare lo spazio scenico in mobile cosmo della sorpresa e del sogno.

BIANCANEVE dai f.lli Grimm

Per raggiungere il livello di astrazione in cui una fiaba mostra le sue radici, il ricorso a maschere e burattini si rivela essenziale.

La sostituzione rituale si compie all'interno di una scena che riproduce un grande armadio, capace di mostrare diverse visioni dietro ognuno dei suoi sportelli.

Lo sportello principale è la scena miniaturizzata di un gran teatro all'italiana con piccole quinte mobili, tiri e fondalini che scandiscono lo spazio e l'azione: un giocattolo docile per l'arrendevolezza di una meccanica tutta umana, dove prendono vita le malinconie e le felicità di una protagonista che pure essendo una minuscola creatura alta 20 cm., può abbandonarsi ad ogni più segreto segno di femminilità, quasi avesse un'anima.

Quando appare l'antagonista, la perfida regina interpretata a grandezza naturale da un'attrice vera in pose da masque, nasce l'incontro tra verità di cartapesta e legno e finzione del corpo.

L'attrice in carne ed ossa convive con creature inanimate in un continuo gioco di prospettive e dimensioni e in un contrasto di universi che segnerà il percorso poetico della Compagnia: cavalcando il confine tra verità e finzione in oscillazione continua tra realtà e sogno.

ROMEO E GIULIETTA da W.Shakespeare

La scatola a sorpresa diviene un gigantesco giocattolo ove gli attori hanno maschere immobili e movenze innaturali come fossero pupazzi e i pupazzi emergono dal buio con la naturalezza di piccole figure umane, e così gli uni e gli altri si confondono e si sovrappongono in una continuità ingannevole,

paradossale, metafisica.

Chi è l'attore artificiale? E' un fantoccio, una marionetta, un automa che imita rarefacendolo l'uomo, oppure è un attore che assume su di sé quella rarefazione anelando alla macchina per disumanizzarsi in virtù della rappresentazione di un segno evocatore?

Chi è più falso e chi è più vero?

Gli adulti sono grotteschi ed imponenti, ma dietro la scorza del fantoccio ieratico rimane la carnalità dell'uomo, con tutta la sua opprimente pesantezza. Diafani, i due amanti fanciulli sono creature artificiali, due essenze dell'uomo che dichiarano tutta la loro fragilità e solo quando sono uniti nella tomba, ad esse si sostituiscono gli umani, senza maschera o infagottamenti, ma semplicemente nell'abbandono di una leggerezza riconquistata.

ILIADE da Omero

La fusione tra attori e macchine di scena si fa più decisa in Iliade.

Dove l'aspra guerra cantata da Omero è rappresentata come un'orrenda protesi che grava sull'uomo.

Attornati da figure bivalenti, metà uomini e metà animali, sempre ad un passo dall'Olimpo antropomorfo ridotto a bambole bercianti dalle sembianze infantili e truci, i guerrieri, nella elementarità stilizzata delle movenze, simili a statue viventi, sono dapprima resi irriconoscibili da maschere e armature pronte a diventare appendici che si animano per combattere esse stesse la battaglia.

Forma epica e avventurosa dove non c'è traccia di psicologia: tutti sono solo protagonisti di una giostra di furori, di una favola che vede sorgere l'alba del sentimento tragico quando i corpi poco a poco si spogliano delle armature e facendosi drammaticamente vulnerabili si spengono.

Quando l'uomo smette di essere eroe e diventa uomo.

SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE da W.Shakespeare

Con il Sogno, uno dei testi più fiabeschi della storia del teatro, si allarga il ventaglio della ricerca linguistica. L'approccio alla dimensione del disumano e del subumano coincide con un netto rinnovamento drammaturgico quando, allontanandosi da un'arte prossima a quella della scenografia recitante, si dà piena fiducia all'interprete in carne ed ossa ossia all'umano.

Resta la tendenza a plasmare e deformare, a volte spezzare e frantumare, il corpo dell'interprete ora divenuto attore.

Come resta il gusto del travestimento, del mascheramento, della metamorfosi: tutte cose richieste dall'universo illusorio e mutevole del Sogno che si rivela qui storia drammatica e violenta prodotta dall'incontro, con il mistero cieco del cosmo.

METAMORFOSI da F. Kafka

Rifuggendo da tentazioni spettacolari nella riproduzione dello scarafaggio Gregor Samsa, divenuto insetto immondo per un deserto di affetti, si punta ad una suggestione interamente affidata alla capacità degli interpreti.

L'insettizzazione di Gregor consiste in un forzato stilizzarsi degli arti, in un abbrunimento della pelle, in un'elasticità a quattro zampe, in una protesi che gli segna il dorso, avvolto in un drappo di cui si svestirà alla fine come di una crisalide.

Mentre resta un procedimento creativo che si affida alla metamorfosi di macchine teatrali, se prima la presenza dell'attore era più funzionale al movimento dell'impianto figurativo e la parola sottesa o fuori campo, ora i due moduli sembrano trovare un maggior equilibrio.

LE TROIANE da Euripide

Qui viene a determinarsi un rapporto più stretto e costante tra la parola di Euripide, la fonè, e la gestualità delle protagoniste....

Pur mantenendo la costante visualizzazione del testo attraverso la situazione scenica, l'obiettivo è di non tradire il tragico assoluto della parola.

BELLA E LA BESTIA

Tutto lo spettacolo denuncia una poetica già dichiarata di un teatro che unisce suoni, parole, luci...in un gioco fiabesco dove la dimensione onirica prende corpo attraverso il lavoro degli attori che paiono comandati dai movimenti meccanici di un inquietante carillon.

Sospeso in una scenografia che deve il forte impatto emotivo a pochi oggetti che sembrano rubati dall'atelier di un marionettista (a cominciare dal gigantesco cavallo pronto ad inalberarsi prima di cadere a pezzi...), lo spettacolo si muove per continui slittamenti di senso, sconfinamenti tra umano e ferino, maschile, femminile e androgino...dove l'attore diventa testimone della metamorfosi che c'è nel fragile vivere dell'uomo.

ODISSEA da Omero

Con Odissea la centralità delle creature artificiali già praticata, sembra essere superata in nome di una più ampia idea di spettacolo.

Con Odissea la Compagnia spinge la propria ricerca su un piano drammaturgico.

L'intera storia parte dalla fine, dal ritorno di Ulisse, e ne richiama la vicenda come frammenti di memoria evocati, se non con gli occhi dei Proci, con la loro partecipazione attiva: il senso dell'operazione è in questo mescolarsi ambiguo di tempi e ruoli, per cui il massacro imminente, il massacro in corso, diventa una sorta di mimesi dei massacri e delle sanguinose avventure del passato, e queste le prefigurazioni di quello.

Ma l'impronta originaria resta.

Lo spettacolo porta incisi in sé molti dei tratti che contraddistinguono il lavoro della Compagnia: dove parole e immagini non sono mai sganciate le une dalle altre e dove il corpo dell'attore svolge un ruolo di primo piano.

Lo spazio scenico è animato da corde, botole e pareti ribaltabili (una grande piattaforma circolare di legno ora è sala del palazzo, è circo, ora barca sballottata dalle onde, ora voragine generatrice di mostri, ora campo di battaglia, ora enorme orologio nel quale è il movimento rotatorio di Penelope a segnare il fatale scorrere del tempo...) delle quali gli attori sono i principali artefici. Quasi che essi seguano una partitura fisica, musicale e sonora che li vuole atletici e talora grotteschi burattini in mano alla sorte.

PINOCCHIO da Carlo Collodi

Nella ricerca del nostro "Pinocchio" abbiamo cercato di lasciarci alle spalle gli stereotipi più consolidati del famoso racconto di C. Collodi, e spostare l'attenzione sul "cuore nero" della narrazione, sui risvolti crudeli delle disavventure del burattino.

Pur coscienti che è il burattino "di legno" quello preferito dai bambini, lo abbiamo trasformato in un uomo dal destino tragico, un ambasciatore teatrale più che letterario, nella convinzione che Pinocchio sia per eccellenza personaggio da teatro.

L'attore che lo interpreta, cuffietta bianca e naso in cartapesta, ne fa una marionetta meyerholdiana, conteso tra meccanicità e svolazzi da comico discendente per inseguire un destino di vittima: un'immagine umanizzata di un personaggio sempre più contemporaneo.

Chiuso in un semicerchio claustrofobico delimitato da pareti grigie aperte da improvvisi spioncini o porte centrali, da dove spuntano personaggi con sinistre teste animalesche, attori trasformati in marionette senza fili, dal volto di stucco e il corpo di carne, fantocci del suo teatrino, Pinocchio vive la sua drammatica odissea, scandendola con disperate e folli piroette, corse a vuoto, piagnistei e furberia...con senso teatrale della vita.

Persone come pupazzi e pupazzi come persone, dove la magia dell'infanzia è magia del teatro.

AMLETO da W. Shakespeare

Amleto se ne sta accovacciato davanti ad una piccola scacchiera e muove le pedine del suo teatrino dell'immaginazione, statue di legno e pezza... Alle sue spalle, pallidi e immobili, sono schierati i "doppi" in carne ed ossa dei protagonisti della sua ossessione: il Re, la Regina, Polonio, Ofelia... Con gesto deciso spazza via le statuette e gli attori si accasciano a terra.

In linea con l'onirica visionarietà fiabesca delle precedenti produzioni, questa versione dell'Amleto enuclea ed espande il fulcro tematico di una tra-

gedia che essenzialmente si interroga sul rapporto ambiguo tra la realtà e la sua rappresentazione.

Amleto è un uomo solo con i suoi interrogativi sul senso dell'esistenza, sbalottato tra l'essere e l'apparire, ed è il regista del suo teatro tutto interiore: attore e regista di sé e degli altri, in una stanza della mente contornata da pannelli rossi che sono a metà tra le mura imbottite di un manicomio e le soffici pareti di tessuto irrorati di sangue che si squarciano rivelando folgoranti visioni dei fantasmi che egli stesso evoca.

Il suo spettacolo ha una struttura circolare che inizia e finisce con le prove della scena del duello finale con Laerte.

Le spade sguainate chiuderanno la tragedia, quando tutti di nuovo cadranno, corpi in scena e statue sulla scacchiera: solitudine di chi, nel disperato rifiuto di un mondo delittuoso, trova unica soluzione nel rito scenico, nella reiterazione di quel gioco serio che è il teatro.

GIOVANNA AL ROGO di Maria Grazia Cipriani

Lo spettatore si trova fisicamente nella cella insieme con Giovanna e i suoi carnefici, una cella di terra battuta, chiusa in un emiciclo legnoso da cui emergono, a tratti, oggetti, statue, e il simbolo stesso del rogo, un fantoccio che s'incendia...

Una cella in cui la Pulzella d'Orleans attende la condanna a morte, tra visioni e ricordi, soprusi ed umiliazioni: una condizione di una donna che con troppa facilità storicizziamo, collocandola in un passato che non è ancora finito.

La scenografia, anticipa già le fiamme. Nera, bruciata, senza nessuna invenzione di salvezza: conosciamo già la fine.

Se allo spettacolo togliamo i nomi, le date, questo diventa realtà, una realtà ancora raccontata da qualche angolo di mondo, in qualche sotterraneo neppure troppo lontano...

Da pesquisa teatral em Bali à direção de *Bali Dream* na Universidade de Butler, EUA¹

I Nyoman Sedana
Indonesian Arts Institute (Bali)



¹ Tradução de Marisa Naspolini, doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC; e Marcos Heise, jornalista, graduado em Comunicação Social.