

DI LEGNO E DI CARNE, PINOCCHIO FRA CULTURA MATERIALE E PERFORMANCE

A CURA DI
LUCA MAZZEI E DONATELLA ORECCHIA

Lettera Pinocchio

Parole e Musica di

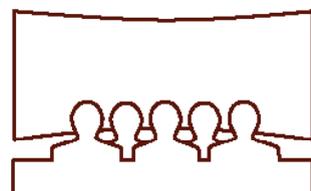
MARIO PANZERI

Ditta R. Maurri, - Firenze



SCHERMI

STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA VII
NUMERO 13
2023



Schermi è pubblicata sotto Licenza CC BY-SA



QUANDO A CALCARE LE SCENE È IL PINOCCHIO NOIR DI ZACHES TEATRO

Simona Scattina (Università degli Studi di Catania)

WHEN TO TAKE THE STAGE IS ZACHES THEATER'S NOIR PINOCCHIO

Zaches Teatro's work on "Pinocchio" places at the center of its reflection (and creation) the puppet as an "idea", an object of research by the company that from its origins, investigating the union between different artistic languages (contemporary dance, use of the mask, vocal experimentation, the relationship between plastic movements, live-electronics, up to biomechanics), has found a key element in the artificial figure and fertile ground in what we define as "figure theatre". "Pinocchio" becomes the engine of a quest that brings to the stage, in a dark and eventful journey, the sense of death, violence and the unknown that Collodi synthesized in images within a completely expressionist epic.

KEYWORDS

Puppet theatre; Mask; Puppet; Pinocchio; Biomechanics; Zaches Teatro

DOI

10.54103/2532-2486/21570

È Pinocchio! È nostro fratello Pinocchio.
Evviva Pinocchio.¹

I. «E DI LÌ SCHIZZA SUL PALCOSCENICO»²

La scena teatrale italiana ha visto moltiplicarsi esempi di riscrittura, adattamento e transcodificazione che hanno investito il celebre burattino uscito dalla penna di Collodi, consegnandoci un ricco e frastagliato *corpus* di drammi, coreografie e performance. Già il Novecento, nonostante la crudeltà della Storia, non aveva rinunciato alla fiaba come luogo tematico privilegiato per la comparsa della magia a teatro, lasciandoci in eredità spettacoli memorabili in grado di restituire al burattino (e all'attore) la sua meravigliosa ambiguità e la sua carica

¹ Collodi, 1883: 32.

² «All'idea dell'ambiguo polimorfismo di Pinocchio» è dedicata la sezione "Galleria" *Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino* in Catelli; Scattina, 2017.

eversiva (su tutti, i *Pinocchio*³ di Carmelo Bene)⁴. È, però, con la «nuova ondata del teatro italiano»⁵, a partire dagli anni Duemila, che si sono moltiplicati gli esempi di scrittura scenica ispirati al personaggio collodiano che abbinano una forte impronta drammaturgica a una sperimentazione visiva capace di alterare i segni e le *silhouette* della fonte prescelta.

L'enigmaticità del personaggio e le numerose contraddizioni presenti nel racconto sembrano essere il motore che ha spinto dramaturgi, compagnie e gruppi teatrali fondati tra il 2000 e il 2010 e a tutt'oggi attivi a ricercare possibili risonanze contemporanee, dando sostanzialmente nuova linfa alla creatura collodiana attraverso scenari e significati originali, grazie a invenzioni drammaturgiche inedite, nonché ai supporti tecnologici e a un finissimo artigianato⁶. A *Pinocchio* non poteva poi che guardare il teatro di figura italiano contemporaneo⁷, il quale nel famoso incipit «C'era una volta... un pezzo di legno» colloca il punto di contatto fra il mondo collodiano e il mondo marionettistico che, per

³ Dalla prima memorabile messinscena del 1962 con il teatro Laboratorio di Roma al 1964 al Festival di Spoleto; e poi ancora nel 1966 in giro per i grandi teatri dal Verdi di Pisa, all'Alfieri di Torino; e, sempre nello stesso anno, con un progetto cinematografico; fino alla versione radiofonica del 1974 e nel 1981 un'ulteriore versione teatrale; infine, nel 1998 con quel *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della provvidenza*, da cui ricaverà nel 1999 una edizione televisiva. In merito rinvio a Orecchia, 2016.

⁴ Nella seconda metà del Novecento merita di essere ricordato lo spazio originale che nell'immaginario giovanile si ritagliò la compagnia del Teatro dell'Elfo con *Pinocchio Bazaar* (1977) per la regia di Gabriele Salvatores.

⁵ Cfr. Mei, 2013: 28-30.

⁶ Senza aspirazioni di esaustività – fra le molteplici riletture teatrali del capolavoro collodiano, focalizzato soprattutto sugli anni recenti si ricordano: gli adattamenti drammaturgici di Maria Grazia Cipriani per Teatro del Carretto (2007), di Joël Pommerat (2016) e di Antonio Latella (2017). La traduzione in dialetto palermitano di Franco Scaldati per la regia di Livia Gionfrida (2021). Le scritture sceniche autonome di *Perduto Pinocchio* (2014), del Teatro Studio Krypton, dell'iconico *ENIGMA. Requiem per Pinocchio* (2021) di Teatro Valdoca e di *Noosfera Lucignolo* (2007) e *Mangiafoco* (2019) di Roberto Latini in cui l'attenzione si concentra sui personaggi collaterali e su situazioni parallele. La fascinazione per Pinocchio ha consentito poi ad alcuni dei protagonisti della scena contemporanea di portare avanti una personale riflessione su un teatro in cui la vita possa irrompere in scena senza essere mediata dalla finzione; sono nati così spettacoli realizzati con soggetti fragili o svantaggiati: *Pinocchio Nero* di Marco Baliani (2004), *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione* di Armando Punzo (2007-2008); *Pinocchio* di Babilonia Tetri e Gli Amici di Luca (2012) e l'assolo ideato e coreografato per il danzatore non vedente Giuseppe Comuniello del *Pinocchio. Leggermente diverso* (2013) di Virgilio Sieni (cfr. Mazzaglia, 2016: 66-110).

⁷ Dal teatro di figura della Carlo Colla & Figli, già presenti nello sceneggiato televisivo diretto da Luigi Comencini del 1972, che hanno debuttato nel 2020 con *Le avventure di Pinocchio a GiocaPinocchio* (2015) di La casa di Pulcinella che crea un suggestivo richiamo alle immagini di Emanuele Luzzati. Dall'Ottocento – o almeno dagli anni Trenta – provengono anche i pupi, che quasi nascono nello stesso modo di Pinocchio e, soprattutto, con lo stesso *genius loci*. Quasi inevitabile, allora, l'incontro dei pupi con Pinocchio, nel testo di Fortunato Pasqualino (1923) *Pinocchio alla corte di Carlomagno*. Per alcuni dei suoi protagonisti il testo collodiano sembrerebbe aver dato origine alla confusione fra i termini “burattino” e “marionetta” nella tradizione italiana. Collodi lo denominò burattino nonostante il personaggio di Pinocchio fosse simile, morfologicamente, a una marionetta. Questo perché all'epoca della scrittura del romanzo il termine “burattino” significava un “fantoccio mosso dai fili”, mentre il termine “marionetta” era di scarso uso popolare ed era stato considerato da alcuni scrittori dell'epoca un francesismo. Per uno studio sistematico e organico sulla storia e sulle caratteristiche di burattini e marionette si veda Cipolla; Moretti, 2011.

raccontare le sue storie e le sue trame, parte dalla marionetta o alla marionetta perviene. In particolare, in un territorio in cui attori, oggetti inanimati e tecniche derivanti dal mondo delle figure condividono la scena in spettacolarità sempre più complesse, il celebre burattino consente a una delle compagnie di teatro di figura o, meglio, delle figure⁸, più interessanti nel panorama italiano⁹ – Zaches Teatro¹⁰ – un’identificazione con il personaggio letterario quale strumento per una scrittura scenica autonoma.

Giocando con la linea diegetica e il sistema di relazioni dell’opera di Collodi, Zaches mette al centro della sua riflessione (e della creazione) la marionetta in quanto “idea”, il fantoccio capace di anima. *Pinocchio* diviene così una delle sfaccettature di un progetto plurale di ampio respiro (dal 2013 al 2015), che include più di una creazione per la scena (per un pubblico dai 6 anni in su) e tende alla costruzione di un dispositivo teatrale “organico” che prevede «un nuovo corpo, meno biologico e più teatrale»¹¹. Attraverso il lavoro su *Pinocchio*, d’altra parte, Zaches non solo recupera una teatralità capace di guardare al popolare nella contemporaneità, ma si confronta anche con tutta l’arte visuale del secolo scorso, da Kantor alle danze macabre di Ensor, in quell’eterno scontrarsi di vita e morte.

II. LO SPAZIO IMMAGINIFICO DI ZACHES TEATRO

Nume tutelare di Zaches Teatro è Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, al punto che finanche il nome del gruppo cita esplicitamente il racconto *Klein Zaches, genannt Zinnober* (*Il piccolo Zaccheo detto Cinabro*), pubblicato all’inizio del 1819 dall’editore di Berlino Ferdinand Dümmler. L’opera, che portava il sottotitolo «una fiaba», esplorava quei territori «ai limiti dell’universo umano»¹², quei luoghi di frontiera, in cui i confini tra il puro e l’impuro, tra ciò che è regola e ciò che la sovverte, appaiono incerti e penetrabili. *Klein Zaches* è un bambino dal corpo deforme, diverso, abietto – per dirla con Kristeva – finanche orrorifico, un essere che si colloca a metà tra l’animato e l’inanimato, tra l’umano e il non umano. Una sorta di *imago* per la compagnia la cui cifra creativa poggia sugli archetipi dell’infanzia e del gioco, entrambi da intendersi come attitudine verso le fiabe e il mondo soprannaturale, attraverso il meccanismo grottesco, umoristico, che ha trovato spazio e impiego a partire dalle loro prime produzioni: *One reel* (2006/2007), un omaggio al cinema muto e al teatro di Samuel Beckett; e *Faustus! Faustus!* (2007/2008), sul mito della creazione. Tutto in

⁸ Per la loro indagine drammaturgica tramite la sperimentazione di artifici scenici e per una certa attitudine interdisciplinare vanno ricordati: Teatrino Giullare (1996) di Giulia dall’Ongaro ed Enrico Deotti; Compagnia Teatropersona di Alessandro Serra (1999); Riserva Canini Teatro (2004) di Marco Ferro e Valeria Sacco; Opera (2005) di Vincenzo Schino e Marta Bichisao.

⁹ Per uno studio aggiornato sul teatro di figura e sul teatro ragazzi si rimanda al recente volume a cura di Cipolla; Coluccini, 2023 e alla preziosa indagine di Bianchi, 2022.

¹⁰ Fanno parte della compagnia di creazione collettiva, formatasi nel 2007 a Scandicci (FI): Luana Gramegna (coreografa, regista, drammaturga, formatrice), Francesco Givone (scenografo, mascherai e light designer, docente di trucco, maschera teatrale e scenografia), Stefano Ciardi (compositore, musicista e sound designer), Enrica Zampetti (performer, formatrice e project manager), Gianluca Gabriele (performer, musicista, formatore), Amalia Ruocco (performer, danzatrice).

¹¹ Eruli, 2000: 9, traduzione mia.

¹² Kristeva, 2006: 13.

questi due spettacoli è letto tramite un filtro deformante che si traduce scenicamente nell'uso di un'integrale maschera grottesca. Già nei successivi spettacoli la maschera si declina, però, in modo diverso e la natura umana viene annullata anche attraverso il buio, la luce e l'ombra. Nel 2009 Zaches inaugura il progetto del Trittico della visione (*Il Fascino dell'Idiozia, Mal Bianco e Lost in time*), un'indagine, più dichiaratamente di teatro danza, sull'«atto del vedere come forma sinestetica di percezione»¹³ in cui un senso si contamina con un altro, mediante l'apporto della mente e della volontà. Con questa ricerca, dedicata alle *pinturas negras* di Goya, al creatore dei manga, il maestro giapponese Hokusai, e al trittico *Triptych, maggio-giugno 1973* di Bacon, la compagnia conduce il pubblico verso una più generale idea di spettacolo come visione. La narrazione, per scene paratattiche («quadri di visione»¹⁴), in cui tutto viene posto sullo stesso piano, deve guidare e affinare i sensi in direzioni percettive inedite. Lo spettatore-testimone è chiamato ad abbandonarsi alla ricezione emozionale dell'accadimento scenico in cui «la visione è qualcosa che accade e non è ri-narrabile, è presente e assente nello stesso momento»¹⁵. L'unico linguaggio indagabile, qui, è la “forma”, emancipata da qualsiasi pretesa di contenuto. In questo senso Zaches mette in pratica un teatro di figura in cui l'attore non fa il verso alla marionetta, ma, rispettosamente, ne assorbe ogni potenziale espressivo¹⁶.

Il problema di come creare opere capaci di attivare lo spettatore, in senso sia emotivo che intellettuale, ideologico e politico, costituisce il baricentro di tutta la riflessione teorica zachesiana¹⁷. E ciò li porterà a cercare i propri punti di riferimento nei saperi, nelle tradizioni e nelle culture più diverse interrogando la corrispondenza tra differenti linguaggi artistici: il teatrodanza, l'impiego della maschera realizzata in bottega, l'interesse verso la sfera sonora e la vocalità, il rapporto tra movimenti plastici e il live-electronics¹⁸.

Sul versante della ricerca di nuovi linguaggi è nel teatro russo e nei suoi maestri che possiamo rintracciare una fonte primaria d'ispirazione:

I russi sono stati la “rivelazione”: anni fa vedemmo casualmente *White Cabin*, della compagnia Akhe, in quello splendido teatro che era il Jack and Joe Theater, sulle colline fiorentine. Fu una folgorazione, a seguire nello stesso spazio vedemmo i Derevo e il lavoro di Anton Adasinsky: altra folgorazione. Proponemmo ad Alexey Merkushev, attore dei Derevo, di collaborare alla

¹³ Bianchi, 2015.

¹⁴ Cfr. Mei, 2008: 56-65.

¹⁵ Conversazione con Luana Gramegna di Simona Scattina, Scandicci (FI)-Catania, 19 ottobre 2023, al minuto 00:45.

¹⁶ Sulla marionetta che nelle teorie e nelle pratiche novecentesche si presenta come immagine della lotta al Naturalismo si veda il sempre attuale contributo di Allegri, 2001:1075-1094.

¹⁷ «Una volta individuato un tema lo approfondiamo con ricerche bibliografiche ed iconografiche, poi tracciamo delle linee drammaturgiche grazie anche all'aiuto di Enrica Zampetti, e iniziamo a confrontarci con Stefano Ciardi, che cura la composizione ritmica e musicale. Parallelamente si iniziano a creare i prototipi di maschere». Conversazione con Luana Gramegna di Simona Scattina, Scandicci (FI)-Catania, 19 ottobre 2023, al minuto 00:22.

¹⁸ Il 18 settembre 2023 all'Elfo Puccini di Milano è stato consegnato alla compagnia il Premio Hystrio Corpo a Corpo, per la sperimentazione e commistione di linguaggi artistici presente nel loro lavoro.

regia del nostro primo spettacolo; poi arrivò Nicolaj Karpov, grande maestro della biomeccanica teatrale, con cui abbiamo instaurato un lungo rapporto di amicizia e collaborazione nell'ambito della formazione.¹⁹

In principio hanno guardato al teatro fisico dei russi Derevo (compagnia fondata nel 1992 e tuttora diretta da Anton Adasinskij), caratterizzato da una combinazione di teatro e danza, di pantomima e Butō, di performance e arte povera, di clownerie e folclore, che oscilla sempre tra grottesco e visionario²⁰. Successivamente, il loro punto di riferimento sarà Nicolaj Karpov²¹, grande maestro della biomeccanica teatrale in grado di riunire gli insegnamenti di Stanislavskij, Mejerchol'd e Michail Cechov. Il loro lavoro è stato ispirato anche da Pavel Florenskij²², che li ha portati a riflettere e a lavorare sul concetto di "attore icona" – elemento di raccordo tra la visione e lo spettatore – in grado di oltrepassare il confine fra il mondo visibile e il mondo invisibile, così da aspirare al progetto lasciato incompiuto da Craig della Übermarionette²³.

È nello sguardo rivolto a von Kleist e a Hoffmann e alle teorie di Craig, Mejerchol'd²⁴ e Kantor²⁵ «che si trova il collegamento storico tra il teatro d'attore, il teatro di figura e *il teatro delle figure* di Zaches»²⁶. Se Hoffmann apre al filone del grottesco, nell'ottica kleistiana, l'equilibrio tra l'umano e il non-umano costituisce, di fatto, il modello per il danzatore (e l'attore) del futuro, attraverso il quale incoraggiare gli interpreti a tendere alla perfezione. L'attore-marionetta è in grado di conquistare la libertà solo dopo essere entrato nella grazia dell'autocreazione, ovvero quando il marionettista sparisce, lasciando libero il performer di portare a compimento il suo processo creativo. Parallelamente, il performer, lavorando sul proprio corpo e sul proprio movimento, dimostra di essersi liberato dall'autocoscienza che, intralciando la libera esecuzione del gesto, costituisce il maggior impedimento al raggiungimento della "grazia" motoria espressa dalla marionetta²⁷.

La scomposizione biomeccanica a partire dalla frammentazione del gesto e l'annullamento del volto²⁸ sono per Zaches le fondamenta di quella ricerca della sottrazione di umanità. Lo strumento della maschera²⁹, la marionettizza-

¹⁹ Cfr. Bianchi, 2015.

²⁰ Hamera, 1990: 36-39.

²¹ Cfr. Karpov, 2007.

²² Cfr. Florenskij, 2021.

²³ Cfr. Craig, 2016.

²⁴ Cfr. Mejerchol'd, 1962.

²⁵ Cfr. Kantor, 2000.

²⁶ Nason, 2015: 164.

²⁷ Cfr. Kleist, 2000.

²⁸ Che l'attore in maschera possedesse più forza di quello che recita a viso scoperto lo aveva intuito Copeau (ma con lui anche Artaud, Mejerchol'd, Brecht): la maschera consente all'attore di sfuggire meglio alle trappole del naturalismo perché è dalla maschera che riceve la realtà del suo ruolo, una personalità nuova, uno stile e un linguaggio rinnovati: «La maschera può essere il tramite verso una scena "altra", in cui riattivare e convocare forze e energie dimenticate, riscoprendo una dimensione organica del rapporto attore-spettatore» (Nosari, 2001: 169-198, 190-191).

²⁹ È la partecipazione al concorso "Beckett and Puppets" (da cui nascerà il già citato spettacolo *One Reel*), che consentirà a Zaches di riflettere sull'utilità fondamentale della maschera come chiave di accesso per poter entrare dentro il lavoro, e per amplificare il corpo e la sua energia, dispiegandone in alcuni casi le forze latenti.

zione dei personaggi, consente loro, attraverso il ritmo, di approdare a nuovi paesaggi visivi, di plasmare il corpo fino a renderlo una scultura in movimento, così da giungere allo «spettacolo per lo spettacolo»³⁰.

Introiettata la lezione della marionetta, a partire dal 2013, Zaches entra in fecondo contatto con la storia di Collodi lasciandosi sedurre dal proteiforme Pinocchio, pronto a deflagrare anche nel loro immaginario³¹. Il ragazzo di legno, ancora una volta, risponde alla chiamata del palco, oltre il testo.

III. PINOCCHIO, OLTRE LA MASCHERA

Quello che, a prima vista, si sarebbe potuto benissimo scambiare per un pezzetto di legno tutto contorto [...] era, in effetti, un bimbo deforme, alto sì e no due spanne. Il mostriattolo si rotolava sull'erba mugolando. [...] Chi può salvare dal suo destino un essere così mostruoso e infelice? Solo una fata un po' avventata, che crede nel potere dello scambio.³²

Comincia così la fiaba di Hoffmann che ha un sapore iniziatico non solo per quel nome usato come marchio di fabbrica, ma anche per l'incontro di Zaches con Pinocchio. Pinocchio e Zaccheo sono corpi eterogenei, entrambi immaginati come corpi nuovi. La loro «struttura di compromesso»³³ consente a entrambi di trasformarsi giungendo a rappresentare, nella propria storia, la metamorfosi tipica dell'età contemporanea, una metamorfosi che si ripercuote al di fuori del testo.

Ci piace pensare dunque che l'opera di Collodi fosse collegata *ab origine* alla vicenda artistica di Zaches che a essa dedicherà due performance (tra cui la versione russa da cui tutto prende avvio) e un adattamento in chiave orientale del prequel di *Pinocchio*, frutto di un laboratorio di creazione (*Pinocchio. Un capriccio giapponese*³⁴). Fasi complementari l'una all'altra.

³⁰ Givone, in *Lo Gatto*, 2014.

³¹ Dal lavoro fatto su Pinocchio nascerà la *Trilogia della fiaba*. Nel 2018, infatti, sarà il turno di *Cappuccetto Rosso*, finalista al premio In-Box Verde 2019. La Trilogia si chiude nel 2021 con *Cenerentola*, spettacolo vincitore del bando di produzione Toscana Terra Accogliente, l'Eolo Awards 2022 come Migliore novità di teatro ragazzi, *Cenerentola* ha ottenuto il premio Migliori Attori all'Int. Theatre Festival VALISE di Lomza (Polonia, 2022), Miglior Spettacolo, Migliore Regia, Migliori Attori all'Int. Children's Theatre Festival di Subotica (Serbia, 2022) e il premio come Miglior Spettacolo per la giuria dei bambini e Miglior Disegno Luci per la giuria dei professionisti al 56° PIF - International Puppet Theatre Festival di Zagabria (Croazia, 2023).

³² Hoffmann, 1922: 6.

³³ Asor Rosa, 1995: 879-950.

³⁴ Si tratta di un *divertissement site specific* del 2014 presso il Giardino della casa del Tè di Certaldo e parte di un progetto, *Pinocchio XII*, a cura de I Macelli No Theater. Zaches incontra nuovamente i suoi temi prediletti e rilancia la loro (ri)esplorazione dell'arcaismo e dell'ancestrale: Pinocchio, la mitologia e il teatro giapponese (Teatro Nogaku e Kabuki) e a partire dal quesito "da dove viene il ceppo magico da cui Geppetto scolpisce Pinocchio?" traduce in scena il prequel di *Pinocchio*. Qui il punto di partenza, generato dal coro, è la leggenda nipponica della Kitsune, la volpe dai poteri magici che costituisce l'alter ego della fatina collodiana. Un tronco vagabondo viene trasportato fino davanti alla casa del tè che rappresenta la casa di Geppetto, lì termina la vicenda che noi però sappiamo essere solo l'inizio.

Il primo studio dello spettacolo, *Пинокио-Pinocchio*³⁵, nasce nel 2013 su commissione del Festival Internazionale di Teatro di Figura “Petruska the Great” di Ekaterinburg. La prima traduzione de *Le avventure di Pinocchio* in russo, comparsa a puntate sulla rivista illustrata per bambini «Zaduševnoe slovo» nel 1906 a opera di Kamill Danini, era assai fedele al racconto di Collodi, sia nella trama generale sia nei singoli episodi. La versione più famosa per i russi era, però, quella del 1935 di Aleksej Tolstoj dal titolo *Zolotoj ključik, ili Priključenija Burattino (Il compagno Pinocchio)*, che di fatto aveva trasformato *Pinocchio* in una fiabesca metafora comunista in cui il burattino, adattandosi all’ambiente in cui vive, rimane tale e decide di aprire un’impresa teatrale con Malvina (ad aiutare il protagonista non era una fata ma una pletora di marionette). L’intento del Teatr Kukol’ era, tuttavia, quello di portare in Russia la versione originale, e così dopo sei mesi di preparativi in Italia e un mese in Russia (per lavorare all’allestimento dello spettacolo con i sei attori stabili del Teatr Kukol’), *Пинокио-Pinocchio* debutta pur non senza polemiche di chi avrebbe preferito la più rassicurante versione di Tolstoj.

È questa la prima occasione in cui la compagnia si confronta con il testo di Collodi al di là della sua «classica immagine»³⁶ per ritrovarvi temi e atmosfere congeniali al proprio percorso di ricerca.

L’universo di Collodi ci ha consentito di sondare possibilità espressive nuove per il linguaggio della compagnia e, primo tra tutti, l’uso della parola, senza rinunciare però alla cura estetica e drammaturgica nella scena, nelle luci, nel suono/musica e nel movimento degli attori. *Pinocchio*, nella sua versione originale, ha atmosfere e immagini in grado di esaltare il linguaggio della compagnia, crudo e talvolta violento, ma al tempo stesso anche poetico, leggero e ironico.³⁷

Misurarsi con una suggestione letteraria³⁸ permette alla compagnia di ritrovare in *Pinocchio* lo strumento in grado di mostrare loro alcuni degli aspetti relativi all’attorialità, al rapporto con la scena e a quel taglio *noir*³⁹ che sarà ampliato nella versione italiana del 2015 (dedicata a Nikolaj Karpov)⁴⁰.

Pinocchio dunque li conquista, facendo superare loro ogni riserva tanto che,

³⁵ *Пинокио-Pinocchio* (co-produzione 2013 tra Zaches Teatro e Teatr Kukol’ di Ekaterinburg – ministero della Cultura della regione di Sverdlovsk – Russia): premio Miglior Scenografia a Francesco Givone alla VII edizione dell’International Festival Great Petrushka di Ekaterinburg (Russia) – 2014; Miglior Spettacolo per il Premio Arlekin di San Pietroburgo (Russia) – 2015; premio Miglior lavoro scenografico a Francesco Givone al Festival Nazionale di Teatro di Figura (Russia) – 2016.

³⁶ Gramegna, in Lo Gatto, 2014.

³⁷ Conversazione con Luana Gramegna di Simona Scattina, Scandicci (FI)-Catania, 19 ottobre 2023, al minuto 00:58.

³⁸ Nel *Faustus Faustus*, spettacolo del 2008, ispirato al personaggio nato nel XVI secolo, i precedenti letterari venivano volutamente appena evocati.

³⁹ Cfr. Monaco, 2014.

⁴⁰ *Pinocchio* (produzione 2013/2014), liberamente ispirato a *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* di Carlo Collodi. Dedicato al Maestro Nikolaj Karpov. Miglior allestimento scenico a Francesco Givone e Miglior attrice protagonista a Giulia Viana (nel ruolo di Pinocchio) al XXII International Festival of Children’s Theatres di Subotica (Serbia); finalista al premio In-Box 2015; premio Amico Pinocchio 2017 della Fondazione Carlo Collodi.

una volta tornati in Italia, decidono di dare un seguito all'esperienza russa. Se prima dell'esperienza nel teatro uralico la compagnia aveva utilizzato raramente la parola come portatrice di significati, preferendo piuttosto la sostanza fonica e la fisicità dei suoni umani, grazie a Collodi può sperimentarsi in scena con l'uso di una lingua che reca già in sé un certo dinamismo dell'azione. Il testo a cui guarda la compagnia, sia per l'esperienza russa sia per quella italiana, deriva dalla ricomposizione di tutti gli episodi nell'edizione del 1883 (Editore Paggi di Firenze): *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, in cui Collodi apporta qualche ritocco al testo e che, soprattutto, presenta l'inversione di titolo e sottotitolo, rilevatore della fama raggiunta dall'eroe-personaggio. Per il progetto italiano, seguendo il rispetto della linearità narrativa e del linguaggio originario, infarcito di toscanismi e motti, Luana Gramegna, dramaturg, regista e coreografa dello spettacolo, conduce un'operazione di riduzione più che una vera e propria rielaborazione dell'originario. Inoltre, se per la versione russa avevano potuto contare su sei attori in scena optando per la compresenza su uno stesso piano di realtà degli attori con ombre, pupazzi e oggetti, nella versione italiana, per motivi economici e produttivi, gli attori sono tre e scompariranno pupazzi e oggetti.

Nelle interviste e nei materiali sugli spettacoli non compaiono citazioni esplicite a precedenti teatrali, se non con riferimento al *Pinocchio* di Bene (quel *Pinocchio, ovvero lo spettacolo della provvidenza* del 1998, da cui Bene ricava, nel 1999, un'edizione televisiva), che riesce a penetrare il loro immaginario.

Optando per un ribaltamento del punto di vista, Gramegna fa iniziare quest'atto unico all'interno del teatrino ottocentesco di Mangiafuoco. L'unica differenza è che qui gli attori si fanno marionette (nel testo recitavano marionette vere), dando vita con i loro corpi e le loro voci alle straordinarie maschere in cartapesta realizzate da Francesco Givone (che cura anche i costumi)⁴¹. Alla Fata turchina – destabilizzante marionetta-carillon che, come manovrata da un burattinaio, si muove sulle note del *Piano Trio no. 2* di Franz Schubert – è affidato il compito di introdurci alla vicenda di Pinocchio (come accadeva nel *Pinocchio* di Bene del 1998). Il burattino è collocato già sul palcoscenico, dentro una grande cassa di legno, resa ancora più realistica dal suono di cigolii registrati:

Qui comincia aprite l'occhio l'avventura di Pinocchio. Burattino famosissimo per il naso arcilunghissimo.

Lo intagliò mastro Geppetto falegname di concetto che schivando i colpi bassi gli insegnava i primi passi. Ma Pinocchio infila l'uscio, "Salve" strilla, "io me la sguscio". E Geppetto invan minaccia, "Torna subito, birbaccia". Di ritorno alla casetta trova il grillo che l'aspetta, "Brutta fine presto o tardi tocca ai discoli bugiardi". "Un grillaccio!" fa il monello, "parla un po' con il mio martello". Ma per le sventure a frotta, pentito è della condotta. Giura quindi il burattino, abbracciando il suo babbino. "Cambio vita, a scuola vo, giorno e notte studierò". Ma alla scuola si capisce, il teatro preferisce.⁴²

⁴¹ Preziosa in tal senso la testimonianza sul suo lavoro, consultabile attraverso la video intervista al link: <https://informatorecoopfi.it/blog/foyer/le-azioni-del-teatro-guardare> (ultimo accesso: 20 febbraio 2024)

⁴² Fata, *Prologo*, copione inedito 2015, per gentile concessione della Compagnia Zaches Teatro.

Dalle battute della Fata – dea ex machina con una maschera che lascia libera la bocca (come in Bene), una cuffietta e delle lunghissime trecce turchine – prende forma un Pinocchio-acrobata, dalla voce squillante e dalla risata contagiosa, la quale gli fa assumere un’intonazione infantile che tende al grottesco, secondo una cifra ricorrente nell’estetica di Zaches. L’iconografia richiama alla mente il burattino di Carlo Chiostri con la casacca da clown bianco e la gorgiera, un po’ Arlecchino, un po’ Pinocchio beniano. Si tratta di un Pinocchio iperattivo, quasi nevrotico, che corre all’impazzata dando vita a esplosioni vocali che rimarcano le sue angosce, amplificate in un continuo contrasto rispetto al gesto spezzato, alla postura impedita; un Pinocchio in continua fuga dal proprio stesso collocarsi sulla scena, un *tradire* incessante il proprio procedere scenico.

I buoni propositi che declama vengono quasi immediatamente dimenticati quando si lascia catturare dal richiamo del Gran Teatro dei burattini, spazio che, lo ricordiamo, Manganelli inseriva nel luogo in cui vigono le regole della finzione, in quel “c’era una volta” abitato da protagonisti che non sopravviverebbero al di fuori di esso: «accogliendo la regola del “come se”, i burattini [vi] recitano una finta metamorfosi»⁴³. Arlecchino, nel chiamare a sé Pinocchio, infrange la barriera della finzione e sospende la recitazione di fronte al pubblico, «la gente vera»⁴⁴. Pinocchio partecipa così allo spettacolo unendosi alle altre marionette giacché per poter andare avanti deve prima regredire fino alle origini e tornare all’albero magico da cui proviene. Alla fine dell’episodio nel teatro di Mangiafuoco, Pinocchio è l’unica maschera ad avere la possibilità di uscire per proseguire le proprie avventure tra le pagine del libro di Collodi e sulle scene di Zaches.

Perno della narrazione, la Fata-dea è, in un passaggio successivo, «una buona mamma» che dà la medicina a Pinocchio, il quale nel frattempo è scampato al piano stravagante del Gatto e della Volpe. Quando, nel momento dell’impiccagione e della successiva salvezza (la celebre cesura del capitolo XV) sarà la Fata a essere richiamata in vita dal burattino, i due personaggi stabiliranno un patto di cooperazione:

F – Pinocchio! (*mette il libro aperto sul baule*) tu mi ubbidirai e farai sempre quello che ti dirò io

(*arrabbiata lo rimette a sedere e gli indica dove leggere*).

P – (*Leggendo sillabando*) Volentieri, volentieri!

F – (*Soddisfatta!*) Domani comincerai con l’andare a scuola.

P – ...oramai per andare a scuola mi pare un po’ tardi...

F – Nossignore! Per istruirsi e per imparare non è mai tardi.

Pinocchio svogliato legge.

Il Pinocchio letterario fa da sfondo al personaggio teatrale cercando ripetutamente di entrare e di uscire dalla sua storia (l’incipit che Pinocchio in scena prova a leggere a fatica, liquidandolo con un «è troppo difficile», è quello del romanzo), da quel «libro cubico»⁴⁵ indicato da Manganelli, che ben si presta a rivelarsi nello spazio cubico della scena.

⁴³ Manganelli, 2002: 62.

⁴⁴ Manganelli, 2002: 62.

⁴⁵ Manganelli, 2002: 8.

P - C'era una volta un Re! Dissero i miei piccoli lettori. No, ragazzi, vi sbagliate, c'era una volta un pezzo di legno, uff (*borbotta*)

F – Che cosa brontoli tra i denti?

P – Questo libro non mi piace.

F – Ah no? E perché?

P – Perché è troppo difficile (*mi par fatica*).

F – Ragazzo mio, (*chiude il libro con il naso di Pinocchio dentro*) quelli che dicono così

finiscono quasi sempre male (*lo lascia andare e prende il baule da una parte*).

L'ozio, su, per tua regola è una malattia bruttissima (*lo chiama a prendere il baule dall'altro lato, spostano il baule*) e bisogna guarirla subito. (*si avvicina a Pinocchio*)

Guai a lasciarsi prendere dall'ozio! (*gli porge il libro aperto e gli indica dove leggere*).

Pinocchio legge e poi viene in avanti ripetendo.

F - Capito Pinocchio?

Pinocchio chiude il libro e avanza verso il pubblico

P – L'ozio è una malattia bruttissima

P e F – e bisogna guarirla subito

P – Capito ragazzi?

F - (*lo tira a sé*) Guai a farsi prendere dall'ozio!

Musica

La fata esce girando su stessa con movenze da marionetta. Ripetendo “Guai! Guai”.⁴⁶

Gramegna sottolinea l'ammonimento pedagogico già presente in Collodi facendo rivolgere la battuta in direzione del pubblico che, nei loro spettacoli, è sempre quanto più ampio possibile. Ma i buoni propositi del burattino che vuol diventare ragazzo durano poco e la comparsa di Lucignolo, presenza muta (è Pinocchio a proferire le sue battute, continuando a leggere dal libro, mentre il ragazzo fa rimbalzare una palla a terra creando il ritmo della lettura), determina una nuova avventura. Il *Pinocchio* di Zaches procede per sintesi fulminanti, sorvolando episodi memorabili.

Per i personaggi in scena Gramegna estrapola pochi tratti caratterizzanti, solo quando serve e solo per il tempo necessario alla propria visione, siano essi evocati con la parola o citati attraverso ombre e proiezioni (il grillo, ad esempio, compare come una voce fuori campo mentre alle spalle di un disperato Pinocchio viene proiettata la sagoma della Fata-ombra del Grillo Parlante). Grande assente è Geppetto evocato e invocato dall'inizio alla fine dello spettacolo, rimane dietro le quinte forse per osservare la sua stessa invenzione, ma la sua assenza ci legittima a pensare a una casa in cui il burattino non vuole tornare. Dopo essere stato salvato dalla Fata e aver ricevuto la promessa di diventare un bambino vero, Pinocchio dunque preferisce farsi riassorbire dallo stato d'infanzia e d'ozio seguendo Lucignolo al Paese dei Balocchi per godere della

⁴⁶ Fata e Pinocchio, *Scena 11*, copione inedito 2015, per gentile concessione della Compagnia Zaches Teatro.

felicità fugace di una chimera. Qui farà la conoscenza dell'omino dalla voce ridente e carezzevole che intona un canto magico. Se in Collodi la presentazione antifrastica dell'omino (la sua descrizione è ricca di dettagli: «più largo che lungo, tenero e untuoso come una palla di burro, con un visino di melarosa, una bocchina che rideva sempre e una voce sottile e carezzevole, come quella d'un gatto, che si raccomanda al buon cuore della padrona di casa»⁴⁷, sottolinea la natura doppia dell'uomo, seducente ma spietata, anche nel *Pinocchio* di Zaches i tratti della maschera (dai capelli scuri, impomatati, con un 'tirabaci' sulla fronte), la voce e soprattutto la violenza latente ci restituiscono un'immagine sgradevole carica di quell'animo oscuro che, come ci ricorda Calvino, «sarebbe piaciuto a Hoffmann»⁴⁸.

Nel Paese dei Balocchi tutto ha il sapore della festa di piazza con giochi, baccano e teatrini di tela ma anche un che di demoniaco. Non è un caso che due dei tre termini con cui Collodi tira le somme della sua descrizione del Paese abbiano pertinenza infernale: «insomma un tal *pandemonio*, un tal passeraio, un tal baccano *indiavolato*...»⁴⁹. E lì Pinocchio si trasforma in asino, animale che nella cultura popolare rappresenta gli istinti più bassi insieme al maiale.

O – Gentile pubblico, solo per voi e solo per questa sera, qui in questo bellissimo teatro uno spettacolo spettacolare, sensazionale, uno spettacolo irripetibile! Pinocchio!

Pinocchio spunta con la testa da asino.

Frustata

Pinocchio entra in scena con un salto.

O - Pinocchio!

Cammina in avanti.

Al passo!

Al trotto!

Al galoppo!

Frustata

O – un applauso a questo ciuchino di legno.⁵⁰

Pinocchio calca la scena teatrale per la seconda volta (in maniera meno spettacolare rispetto all'episodio del teatro di Mangiafuoco, vista anche la grande testa d'asino che indossa), ma con la consapevolezza del proprio stato degradato nonostante la presentazione altisonante. In questa scena si compie il ricongiungimento con la figura della Fata che è presente allo spettacolo. Qui, tuttavia, Pinocchio è già conscio della sua condizione e il gioco dell'esibizione esce presto dai confini del gioco, diventa un "essere giocato" che confina con la morte.

Nelle ultime due scene Gramegna segue la storia così come nel romanzo: quando viene gettato in mare Pinocchio nuota (e dietro di lui si illumina il cerchio luminoso a luna della fatina); poi vediamo il pescecane e il ritrovamento

⁴⁷ Collodi, 1883: 126.

⁴⁸ Calvino, 2016: 174.

⁴⁹ Collodi, 1883: 130, corsivo mio.

⁵⁰ Omino di burro e Pinocchio, *Scena 14*, copione inedito 2015, per gentile concessione della Compagnia Zaches Teatro.

di Geppetto («O babbo mio! Finalmente vi ho ritrovato, ora poi non vi lascerò più, mai più!»⁵¹). È però alla fine, verso cui la narrazione avanza ormai con chiarezza, che si rivela il senso del percorso zachesiano. Nella scena conclusiva, infatti, la Fata, vera burattinaia dello spettacolo, accompagnata dalla musica dello stesso carillon iniziale, ripone un Pinocchio esanime all'interno della cassa e, in un ultimo e silenzioso gesto che è quasi una carezza, gli sfilava la maschera dal volto. Nel *Pinocchio* di Zaches c'è un'esposizione di più piani narrativi (e semiotici) sovrapposti: il senso di morte, di violenza, d'ignoto che di fatto Collodi sintetizzava in immagini dentro un'epica completamente espressionista rivive nelle inquietanti scene.

Nelle indicazioni della compagnia lo spettatore, laddove possibile, dovrebbe essere chiamato ad accomodarsi direttamente sul palcoscenico. Nel pensare a questa particolare configurazione, in cui palco e platea si fondono in un luogo unico (alla mente sovrviene la poetica del *tréteau*), chi assiste allo spettacolo sente ancora di più di far parte di quella finzione che è il grande gioco del teatro. Luoghi, immagini, personaggi della fiaba costituiscono, infatti, la memoria di una cultura condivisa con il pubblico. In *Pinocchio* il fantastico si contamina con la narrazione del quotidiano e del familiare, mostrando il volto oscuro in esso celato e suscitando nello spettatore quel sentimento che, come analizzato da Freud, trova un profondo radicamento nel rapporto che l'essere umano ha con la vita⁵²: «la letteratura fantastica dispone di molti più mezzi, che non la vita, per creare effetti perturbanti. Lo scrittore di narrazioni fantastiche gode, tra molte altre libertà, della facoltà di scegliere il proprio mondo di rappresentazioni, così da riprodurre la realtà consueta o da discostarsene come meglio gli piaccia»⁵³.

Le vicende collodiane vengono tradotte da Givone (sue scene e luci), in un raffinatissimo dispositivo audiovisivo: una scena spoglia, di desolato cromatismo sabbioso contrapposto al porpora del sipario sul fondale, aperto per la proiezione di ombre, esplicita evocazione teatrale. Il tappeto sonoro e le musiche originali di Stefano Ciardi trascinano lo spettatore per un'ora in un caleidoscopio straniante e densamente stratificato. Del resto, la cura minuta d'acustica e musiche è fra i nuclei principali della ricerca della compagnia. Sono, come detto, tre i performer in scena: Gianluca Gabriele, Amalia Ruocco, Enrica Zampetti. A eccezione di Pinocchio (Ruocco), conteso tra meccanicità marionettistica e svolazzi da comico condiscendente, gli altri due corpi si alternano ricoprendo i ruoli degli antagonisti (Fata Turchina, Gatto, Volpe, Mangiafuoco, Omino di Burro, Lucignolo, Assassini, Coniglio e Becchino), con cambi repentini di maschera (progettate e disegnate da Givone con lo scopo di ottenere il massimo grado di armonia con il movimento del performer) e abito nonché con passaggi da un registro vocale a un altro (che li vedono giocare anche con l'italiano e il dialetto), generando un interessante e perturbante cortocircuito tra l'elemento umano e l'alterità tradotta in scena dalla marionetta⁵⁴.

⁵¹ La battuta coincide con l'originale collodiano (cfr. Collodi, 1883: 155).

⁵² Cfr. Cristini; Pasqualicchio, 2018.

⁵³ Freud, 2006: 247.

⁵⁴ Pier Giorgio Nosari ci ricorda che: «la suggestione totemica, da feticcio, delle figure animate evoca forze nuove, che si offrono all'artista e al teorico come un eccezionale materiale grezzo da manipolare, combinare in forme rinnovate, raffinare in modi inusitati» (Nosari, 2001:169).

La macchina attoriale, le sonorità di legno della scena e l'ombra grottesca del gesto si fanno punto di equilibrio della marionetta divina. È qui che il *Pinocchio* di Zaches, al pari dei manichini di Kantor, rivela la sua capacità di passare la soglia, anzi le soglie – quella tra arte e non arte da un lato e quella tra coscienza percettiva e coscienza figurale dall'altro. Quella marionetta nel baule, a fine spettacolo, che si offre in eterno alla nostra meraviglia, è lì a infrangere il confine tra il mondo della rappresentazione e quello della realtà, portandone allo scoperto la fragilità.

Riferimenti bibliografici

- Allegri, Luigi.** 2001. *La marionetta tra tradizione e utopia*, in Roberto Alonge, Guido Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. 3, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Einaudi, Torino.
- Asor Rosa, Alberto.** 1995. *Le avventure di Pinocchio*, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. 3, *Dall'Ottocento al Novecento*, Einaudi, Torino.
- Bianchi, Mario.** 2015. *Zaches Teatro alla ricerca di visioni trasversali. Intervista*, «Krapp's Last Post», 14 aprile.
- Bianchi, Mario.** 2022. *Il teatro ragazzi in Italia. Un percorso possibile dal 2008 ad oggi*, Franco Angeli, Milano.
- Calvino, Italo.** 2016. *Ma Collodi non esiste*, in Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Einaudi, Torino 2016.
- Catelli, Nicola; Scattina, Simona (a cura di).** 2017. *Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*, «Arabeschi», n. 10, luglio-dicembre.
- Cipolla, Alfonso; Coluccini, Renata.** 2023. *Intrecci. Per una storia condivisa tra teatro ragazzi e teatro di figura*, SEB27, Torino.
- Cipolla, Alfonso; Moretti, Giovanni.** 2011. *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, Corazzano.
- Collodi, Carlo.** 1883. *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino, illustrata da Enrico Mazzanti*, Paggi, Firenze; ed. Einaudi, Torino 2016.
- Craig, Edward Gordon.** 2016. *L'arte del teatro. Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, CUE Press, Imola.
- Cristini, Monica; Pasqualicchio, Nicola (a cura di).** 2018. *La scena del Perturbante. L'inquietudine fantastica nelle arti dello spettacolo*, Scripta, Verona.
- Eruli, Brunella.** 2000. *Langages croisés*, «Puck. La marionette et les autres arts», n. 13.
- Florenskij, Pavel.** 2021. *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano.
- Freud, Sigmund.** 2006. *Il perturbante*, in *Totem e tabù e altri saggi di antropologia*, Newton Compton, Roma.
- Hamera, Judith.** 1990. *Derevo: butoh e immaginare il reale*, «High Performance», n. 13, primavera.

- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. 1922.** *Klein Zaches, genannt Zinnober*, Georg W. Dietrich München; trad. it. *Il piccolo Zaccheo detto Cinabro*, a cura di Carlo Pinelli, Nottetempo, Milano 2016.
- Kantor, Tadeusz. 2000.** *Il teatro della morte*, a cura di Denis Bablet, Ubulibri, Milano.
- Karpov, Nikolaj. 2007.** *Lezioni di movimento scenico*, Titivillus, Corazzano.
- Kleist, Heinrich von. 2000.** *Sul teatro di marionette*, Il Melangolo, Genova.
- Kristeva, Julia. 2006.** *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano.
- Lo Gatto, Sergio. 2014.** *Pinocchio, opera al nero. Una birra con Zaches Teatro*, «Teatro e Critica», maggio.
- Manganelli, Giorgio. 2002.** *Pinocchio. Un libro parallelo*, Adelphi, Milano.
- Mazzaglia, Rossella. 2016.** *Metamorfosi di Pinocchio nella nuova scena italiana*, «Acting Archives», a. VI, n. 12, novembre.
- Mei, Silvia. 2008.** *“In figura theatrum”. Su archi e cornici come dispositivi (meta)teatrali*, in Marco De Marinis (a cura di), *Rappresentazione - Theatrum Philosophicum. Due seminari del gruppo di lavoro*, «Culture teatrali», n. 18, primavera.
- Mei, Silvia. 2013.** *Gli anni Dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, «alfabeta2», a. III, n. 30, giugno.
- Mejerchol'd, Vsevolod Èmil'evič. 1962.** *Vi sono due teatri di marionette*, in *La rivoluzione teatrale*, a cura di Giovanni Crino, Editori Riuniti, Roma 1962.
- Monaco, B. 2014.** *Il côté noir delle fiabe*, «Vespertilla», a. XI, n. 5, settembre-ottobre.
- Nason, Giorgia. 2015.** *Nella carne e nel legno. Il teatro delle figure di Zaches Teatro, Opera e Teatropersona*, in Silvia Mei (a cura di), *La Terza Avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, «Culture Teatrali», n. 24.
- Nosari, Pier Giorgio. 2001.** *A volte ritornano. Maschere e figure animate nello spettacolo contemporaneo*, «Anticomoderno», n. 5.
- Orecchia, Donatella. 2016.** *Pinocchio. 1962, 1964, 1966, 1981*, «Sciami. Nuovo Teatro made in Italy dal 1963», 2 ottobre.

