



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Corso di laurea Triennale in
Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Tesi di laurea triennale

PROGETTO TEMPESTA
ANTONIO PANZUTO E IL TEATRO DI FIGURA
TEMPEST PROJECT
ANTONIO PANZUTO AND THE PUPPET THEATRE

Relatrice
Prof.ssa Marzia Maino

Laureanda
Sofia Oliviero
Matricola n. 1195184

Anno Accademico 2022-2023

Indice

Capitolo primo La marionetta a teatro	3
<i>1.1 La “figura” della marionetta</i>	3
<i>1.2 Le marionette e i bambini</i>	6
<i>1.3 Le marionette e gli adulti</i>	9
<i>1.4 Le marionette e la modernità</i>	10
Capitolo secondo Il teatro di Antonio Panzuto	15
<i>2.1 L’architettura e lo spazio</i>	15
<i>2.2 La pittura e la drammaturgia dei colori</i>	17
<i>2.3 Clown e demiurgo</i>	18
<i>2.4 Spettacoli e viaggi</i>	19
<i>2.5 L’insegnamento</i>	21
<i>2.6 L’uso dei materiali</i>	22
Capitolo terzo Il progetto “Tempesta”	25
<i>3.1 Tra testo e spettacolo</i>	25
<i>3.2 L’isola</i>	30
<i>3.3 I suoni</i>	32
<i>3.4 Marionette di carne e di legno</i>	34
<i>3.5 Un demiurgo fuori scena</i>	36
APPENDICE ICONOGRAFICA	40
BIBLIOGRAFIA	51

Introduzione

«Meno contenuto, più forma! Ah, quale sollievo sarebbe per il mondo questa diminuzione di contenuto! Un po' più di modestia nelle intenzioni, un po' più di sobrietà nelle pretese, signori demiurghi, e il mondo sarebbe più perfetto!»¹

La ricerca intende trattare un esempio di utilizzo della figura della marionetta inserita nel panorama teatrale moderno, poiché il teatro di figura offre diverse possibilità stilistiche ed interpretative e, nonostante la sua sopravvivenza sia stata spesso ostacolata o messa in discussione, rimane un mezzo espressivo usato tutt'oggi da diversi artisti.

Si è per questo deciso mettere al centro della ricerca lo spettacolo *Progetto Tempesta* ideato da Antonio Panzuto e prodotto Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia. L'allestimento ha debuttato il 24 luglio del 2022 con la regia di Panzuto e Roberto Aldorasi. L'opera s'ispira al testo shakespeariano *La Tempesta* e si pone l'obbiettivo di far coesistere al suo interno marionette tradizionali e contemporanee.

La tesi si compone di tre capitoli. Il primo funge da preambolo e delinea brevemente il rapporto tra il teatro di figura e il mondo dei bambini, degli adulti e dei nuovi media. Il secondo s'incentra sull'artista padovano Antonio Panzuto, una personalità che fugge alle rigide etichette. Pittore e scenografo, nel corso della sua carriera ha ideato originali spettacoli-performance in cui egli stesso è attore accanto a oggetti scenici di sua invenzione. Si tratta di manufatti ottenuti attraverso l'assemblaggio dei materiali più vari, spesso oggetti di riciclo; questi automi si muovono in scena tra pitture e macchine sceniche, suggerendo ambientazioni spettacolari immaginifiche e surreali. Centrale è il rapporto che Panzuto instaura con gli oggetti di scena che diventano spesso duplicazioni di sé. Nei suoi spettacoli l'artista infatti si offre come ingranaggio funzionante dell'opera, cedendo alla tentazione di partecipare all'insieme in quanto autore e creatore². Questo rapporto viene evidenziato dalla completa assenza di strutture atte a coprire la presenza del manipolatore in scena. I movimenti sono infatti presentati agli occhi del pubblico senza intermediari, la macchina scenica viene svelata permettendo così di spostare le

¹ Bruno Schulz, *I manichini*, in Pietro Marchesani (a cura di), *Bruno Schulz. Il profeta sommerso*, Triestem Libri Scheiwiller, 2000, p. 75.

² Cfr. Fernando Marchiori, *Esercizi di sincerità*, in Antonio Panzuto, Alessandra Lazzaro (a cura di), *Antonio Panzuto*, Padova, Comune di Padova, 2016, p. 10.

attenzioni che prima erano orientate al mantenimento dell'illusione scenica verso altri aspetti creativi e compositivi. Ogni gesto tecnico diventa un'azione teatrale poiché il *focus* coinvolge burattino e burattinaio, entrambi in scena e in grado di raccontare un nuovo aspetto della loro relazione.

Il terzo capitolo analizza lo spettacolo *Progetto Tempesta*. Una messa in scena che combina insieme le marionette storiche di Podrecca e le moderne marionette di Panzuto. Ad occuparsi dell'utilizzo dei Piccoli di Podrecca sono i marionettisti Barbara Della Polla e Ennio Guerrato, mentre la manipolazione dei manichini non convenzionali viene diretta da Panzuto e Aldorasi. Eccezionalmente in questo spettacolo Panzuto "esce di scena" per lasciare lo spazio alle sue marionette e alle attrici Gaia Mencagli, Roberta Colacino, Giada Bigot, Silvia Ponton e Sara Soranzio.

Nel corso della sua carriera l'artista ha firmato diversi allestimenti per il teatro di figura, senza rinunciare mai ad includere nelle performance il suo corpo di carne accanto alle sue marionette. Questa è la prima volta che decide consapevolmente di escludersi dalla messinscena di uno spettacolo da lui diretto. Questo potrebbe rappresentare un punto d'arrivo per l'artista, l'approdo di un processo di allontanamento e dipanamento dei fili che già era iniziato e di cui si possono riconoscere le tracce tra i suoi precedenti spettacoli³. Oppure un altro tassello da aggiungere alle varie sperimentazioni volte alla ricerca di un modo di fare teatro che gli appartenga completamente.

In ogni caso la drammaturgia di Shakespeare rappresenta un ottimo terreno dove svolgere questa ricerca, poiché l'opera vede nel suo protagonista Prospero un forte richiamo alla figura del regista che muove le sorti degli altri personaggi restando in qualche modo escluso dalla trama. Inoltre la vicenda si svolge in un luogo al limite tra verità e finzione e in quanto «creature che sono intessute di poesia e fantasia»⁴, in uno spettacolo che si trova a metà tra tradizione e modernità, in bilico tra sogno e reale, le marionette sono le «interpreti perfette dei personaggi shakespeariani pieni di meraviglia e di deliziato stupore, e desiderosi di "sognare ancora"»⁵.

³ Cfr. Marzia Maino, *Dipanare l'ignoto, la marionetta e il suo demiurgo tra i grovigli della scena*, in Paolo Felici (a cura di), «The Scenographer», numero monografico dedicato ad Antonio Panzuto, in corso di stampa, p. 14.

⁴ https://www.antoniopanzuto.it/spettacoli_/progetto-tempesta/

⁵ *Ibidem*.

Capitolo primo

La marionetta a teatro

«Universo ancora molto poco indagato, abbandonato troppo spesso alle indagini aneddotiche e localistiche, nel mondo ambiguo della cosiddetta “cultura popolare” o in quello ghettizzato della cultura per e dell’infanzia»⁶, così definiscono il teatro di figura Luigi Allegri e Manuela Bambozzi nella premessa di *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*. Sono ancora troppo pochi gli scritti dedicati a questa forma di teatro, che è stata spesso ostacolata nel corso della storia e che viene associata al mondo dei più giovani come se le sue uniche potenzialità fossero destinate ad esaurirsi lì. Ma in un panorama moderno sono davvero queste le uniche opportunità a cui questa declinazione artistica può aspirare?

1.1 La “figura” della marionetta

Parlando di teatro di figura, la marionetta è l’“oggetto” che con più facilità viene alla mente dello spettatore comune. Per questo motivo, e per questione di praticità, useremo questo termine per indicare la molteplicità di figure che questo genere teatrale contiene. A meno che la situazione non richieda precisione, verrà usata questa semplificazione nonostante questa genericità risulti essere assai semplicistica e spesso criticata dagli spettatori più affezionati, poiché la marionetta possiede delle unicità motorie e caratteriali diverse da quelle delle sue compagne e inoltre molte sono le forme che la parola “figura” può assumere. Urge però un’unica ma importante differenziazione in due categorie fondamentali: burattino e marionetta. Il primo appartiene a una sfera bassa e volgare, l’italiano burattino deriva da Burattin il nome del secondo Zanni della Commedia dell’Arte, una maschera della compagnia dei Gelosi, così chiamato per i suoi atti scomposti come se stesse muovendo un setaccio di farina (buratto appunto). La seconda sembrerebbe derivare dalle figure ambulanti della Festa delle Marie di Venezia, oppure dall’antico francese *maryonette* diminutivo di Marion, che a sua volta deriva da Marie, ovvero la Vergine Maria. In entrambi i casi è legata a un ambiente alto, sacro e sublime.

⁶ Luigi Allegri, Manuela Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Roma, Carocci, 2012, p. 12.

Inoltre la marionetta appare come una figura asessuata ed elegante, mossa da fili che vengono manovrati dall'alto; il burattino al contrario incarna il maschile, è spesso sproporzionato ed è mosso direttamente dalla mano del burattinaio che sta in basso⁷.

Pupi, burattini, ombre, pupazzi e fantocci immergono radici profonde in diverse tradizioni popolari antiche, ma col passare degli anni queste figure hanno avuto modo di assumere anche diversi ruoli all'interno della storia teatrale. Dall'essere un oggetto simbolico e metaforico, ad essere un aiuto alla narrazione fino ad arrivare a sostituire l'attore in scena. Le "figure" hanno ciascuna una loro specificità, un proprio linguaggio, una loro poetica e delle storie proprie, anche se sono pochi i testi drammaturgici scritti che hanno sfruttato queste peculiarità. Infatti persino la «grande epoca dei teatri popolari di marionette – ovvero l'Ottocento – non lascia dietro di sé alcuna duratura tradizione di testo»⁸. Questo può essere dovuto dall'uso della trasmissione orale e dell'improvvisazione in questa arte, per cui spesso i copioni erano solo sotto forma di canovacci o ricostruzioni postume. Ma anche quando la messa in scena si basava su di un testo, di norma si trattava di noti testi teatrali adattati dagli autori. Verso la seconda metà dell'Ottocento si avvia un lento processo di avvicinamento alla pratica letteraria, che parte dagli adattamenti di testi del teatro d'attore fino ad arrivare alla creazione di testi propri, anche se è un processo che finisce per risultare non omogeneo e discontinuo. Esistono dunque anche drammaturghi che hanno dedicato testi alle marionette, ma non per questo risultano necessariamente adatti al teatro di figura. Un esempio è Gordon Craig che «nel suo manifesto *L'attore e la Supermarionetta* (1908), reclama l'esecuzione dell'attore in carne e ossa, che, in modo transitorio o definitivo (le sue posizioni sono poco definite su questo punto), deve essere sostituito da marionette di taglia umana»⁹, per cui si riferisce più che ad una marionetta ad un attore che ne incarni al meglio le caratteristiche.

Un esempio di dramma scritto specificatamente per queste figure è Arthur Schnitzler e la sua trilogia *Marionette* (*Marionetten*, 1901-1904), che trova terreno fertile nel teatro grottesco nella Germania del '900, un ambiente favorevole al teatro di marionette¹⁰. Il termine grottesco deriva dalle grottesche, delle decorazioni a stucco e a fresco di origine

⁷ Cfr. Cristina Grazioli, *Lo specchio grottesco: marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Padova, Esedra, 1999, pp. 82-84.

⁸ Didier Plassard, *L'epoca contemporanea*, in L. Allegri e M. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure*, cit., p. 308.

⁹ Ivi, p. 296.

¹⁰ Cfr. Cristina Grazioli, *Lo specchio grottesco*, pp. 37-87.

rinascimentale, contenenti diversi miscugli di animali, piante, umani e mostri¹¹. Si tratta di figure libere, ibride che mettono in gioco la sfera dell'immaginazione e della soggettività poiché il loro scopo non è quello di essere delle riproduzioni realistiche e fedeli. Le sperimentazioni grottesche trovano nel teatro l'ambiente migliore per rappresentare la vita dell'uomo del primo '900, poiché appartengono a una dimensione che sfuma tra realtà e finzione e che è in grado di disorientare e di provocare dubbi sull'autenticità del reale e quindi ben rappresenta il clima culturale dell'epoca. Il primo Novecento fa sua la marionetta e la sfrutta come mezzo per «parodiare il teatro d'attore, con versioni finto-eroiche del repertorio alto e perfino con versioni miniaturizzate di attori molto famosi»¹². Lo stesso fa Schnitzler in *Al Gran Teatro delle Marionette (Zum Grossen Wurstel, 1901)*, in cui coesistono più forme spettacolari diverse allo stesso momento. La prima è rappresentata dalle marionette che recitano in un piccolo teatrino al centro del palco, la seconda è offerta dagli attori che nelle vesti di spettatori siedono su sedie, intenti ad assistere allo spettacolo dei fantocci, e la terza è composta dai reali spettatori. La scena è presentata dal personaggio del Direttore e ad essere portata avanti è la storia delle marionette, che parodiano il teatro tradizionale mettendo in atto amori discutibili e duelli poco convinti, tra i commenti del pubblico fatto di attori e dal Poeta (attore anche lui). I piani, che partono separati, inizieranno a confondersi man mano grazie all'entrata dei nuovi personaggi, che metteranno in discussione gli equilibri e i ruoli dei partecipanti. Con questa *pièce* Schnitzler riflette sulla vanità del mondo e sulla vita come finzione, mostrando con estrema efficacia le potenzialità della figura della marionetta all'interno del teatro, «Una marionetta che conserva sì l'altro, il tragico, l'eroico, ma solo nella forma degradata della parodia, per la quale attinge dal serbatoio della tradizione del teatro dei burattini»¹³.

Già tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento artisti e intellettuali iniziano a percepire la marionetta in modo nuovo, non vedendola più solo come sostituto minore dell'attore ma come attore puro, in grado di prendere il suo posto o di fargli da modello. Un modo nuovo di fare teatro che vuole superare gli psicologismi e il naturalismo, cardini nel teatro ottocentesco incentrato sull'attore, e che trova lo strumento perfetto nella

¹¹ Cfr. Cristina Grazioli, *Lo specchio grottesco*, pp. 9-10.

¹² John McCormick, *Personaggi e repertori del teatro di figura*, in L. Allegri e M. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure*, cit., pp. 127-128.

¹³ Stefano Giunchi, *Il teatro di figura e la cultura popolare*, in L. Allegri e M. Bambozzi, (a cura di), *Il mondo delle figure*, cit., p. 87.

marionetta. Essa è caratterizzata da antipsicologismo e antinaturalità, non ha le interferenze psicologiche dell'attore di carne. Una figura che si oppone ai «problemi di “realismo” e di verosimiglianza [e che procede] non per rappresentazione mimetica ma per traslati, per metafore o metonimie»¹⁴. La marionetta è fatta di legno, un materiale comune e solido, ed è, allo stesso tempo, portatrice di una complessa stratificazione di significati, in grado di ergersi fiera ma leggera, finendo per sfiorare il terreno come se fosse solo una tappa del suo percorso e non il suo fondamento (è «antigrav», come spiega Heinrich von Kleist)¹⁵.

Una forma teatrale con tali potenzialità interdisciplinari non può passare inosservata alle Avanguardie storiche, che vedono la marionetta come uno degli strumenti per trasformare radicalmente la scena teatrale. Molti degli artisti che lavorano alla Bauhaus, per esempio, vogliono la scomparsa dell'attore dalle scene, o quanto meno la diminuzione del suo ruolo da protagonista a favore di una migliore gerarchia dei coefficienti scenici, se non del suo annullamento. Ad esempio Lothar Schreyer, Oskar Schlemmer, entrambi responsabili del laboratorio teatrale della scuola, arrivano alla soluzione secondo cui il marionettista debba diventare il portatore della marionetta indossando quella che veniva chiamata maschera totale (*Ganzmasker*). Censurando l'umanità ed esaltando la dimensione astratta¹⁶.

1.2 Le marionette e i bambini

Col passare degli anni e con l'arrivo dell'epoca moderna il teatro di figura ha subito un progressivo scivolamento verso il teatro per bambini.

Da molto tempo era noto il fascino esercitato dalle marionette sui bambini, ma i marionettisti si erano sempre assunti il compito di fare spettacoli ai margini del teatro d'attore, destinati a un pubblico popolare, di adulti e bambini insieme. L'affermarsi di nuove offerte spettacolari (caffè-concerto, circo, music hall, cinema) e l'insufficiente rinnovamento del repertorio tradizionale hanno allontanato questo pubblico. I marionettisti sono così stati indotti a

¹⁴ Luigi Allegri, *Figure e teatro contemporaneo*, in L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure*, cit., p. 134.

¹⁵ Cfr. Heinrich Von Kleist, *Sul teatro di marionette [Uber das Marionettentheater]*, Milano, La Vita Felice, 2011.

¹⁶ Cfr. Luigi Allegri, *Figure e teatro contemporaneo*, cit., pp. 136-137.

rivolgersi sempre più direttamente all'infanzia, rafforzando un legame che la presenza delle marionette in ambito familiare (baracche in miniatura, teatrini di carte) aveva già favorito¹⁷.

Tutto ciò ha comportato dei cambiamenti di questa declinazione artistica portando ad un addolcimento dei testi ed una propensione per la moralizzazione delle trame.

Alcuni pedagoghi hanno visto l'importanza delle marionette nell'ambiente infantile, esse sono in grado di divertire ed entrare in sintonia con i bambini, che immedesimandosi con loro sono capaci di seguire la storia con maggiore attenzione ed eventualmente apprendere nozioni. Mariano Dolci afferma che i primi tentativi di utilizzo delle marionette con bambini affetti da disturbi psichici sono dovuti agli interventi di Madeleine Rambert, un'analista svizzera che era solita scrivere commedie per burattini ed allestirle insieme al figlio¹⁸. «L'ispirazione non le venne dal suo ambiente psicoanalitico, bensì dalla lettura di [...] un racconto di George Sand (*L'homme de neige*, 1858)»¹⁹, un testo che espone le sue idee sulle implicazioni psicologiche date dalla creazione o dalla manipolazione di un burattino. Il testo di Sand e le sue memorie aiutano la Rambert ad intravedere la tendenza dei burattini a dire qualcosa in più rispetto a quanto direbbe il manovratore, arrivando a “prendere la mano” del loro burattinaio, situazione che lo stesso Dolci ammette di aver vissuto. Dolci ricorda che molti sono gli studiosi ad aver approfondito questo ambito, ma pochi sono coloro che hanno scritto teoremi al riguardo. Dopo aver citato alcuni di quest'ultimi, fa un'interessante riflessione su come il teatro “di figura” abbia faticato a sopravvivere dovendosi misurare con quello “di persona”, quando «basterebbe sollevare il telo della baracca per verificare che l'attore è pur sempre lì e che, contrariamente a quanto affermano le definizioni più usuali, non è mai stato sostituito da “piccoli personaggi”, da “attori artificiali”»²⁰. Rambert non è la sola ad aver costruito delle marionette per il figlio; è noto l'esempio di Paul Klee che nel 1922, mentre lavora al Bauhaus, ha creato per il figlio Felix un complesso teatro di marionette, conservato tutt'ora, fatte talvolta ad imitazione di persone reali come quella che rappresenta sé stesso e il suo collega Vasilij Kandinskij²¹.

¹⁷ Didier Plassard, *L'epoca contemporanea*, cit., p. 300.

¹⁸ Cfr. Mariano Dolci, *I bambini curati dai pupazzi*, in «Hystrio, Trimestrale di teatro e spettacolo», n. 2 – anno XII, 1999, pp. 62-63.

¹⁹ Ivi, p. 62.

²⁰ Ivi, p. 63.

²¹ Paul Klee | World Encyclopedia of Puppetry Arts (unima.org)

Troviamo delle idee simili in *Teatro delle marionette: tecniche per costruire e sceneggiare* di Oskar Batek²². L'autore spiega come quest'arte abbia guadagnato la sua indipendenza e sia diventata nel XX oggetto d'interesse di diversi psicologi, pedagogisti e alcuni psicoterapeuti. In questo breve libro del 1981 Batek descrive l'importanza delle marionette nello sviluppo psichico dell'infante, poiché le marionette istruiscono, curano e pongono domande alle quali non è ancora stata data risposta²³. Nella seconda metà del libro dedica una parte più manualistica in cui insegna, punto per punto, come realizzare tre diversi tipi di marionetta. Per lui però è fondamentale non cedere all'idea che le marionette abbiano la capacità di inculcare principi morali e norme sociali di comportamento, anche se c'è questa tendenza quando si parla di bambini. Piuttosto Batek sottolinea la loro efficacia pedagogica nello sviluppo dei sentimenti.

Un altro esempio più moderno si trova nel documentario biografico *Being Elmo: A Puppeteer's Journey*²⁴, che racconta la storia di Kevin Clash, il marionettista che sta dietro il volto e la voce di Elmo, protagonista della serie televisiva *Sesame Street*²⁵. Un commovente viaggio che attraversa con delicatezza la crescita di Clash e la realizzazione del suo sogno precoce. Nel documentario emerge come sin da giovane Clash usi i pupazzi per comunicare, iniziando a fare spettacoli per i bambini del quartiere, per i bambini di cui si occupa la madre e poi finisce in tournée a fare spettacoli di beneficenza. Elmo è il primo personaggio importante che gli viene affidato, un pupazzo dal carattere quasi rude e una voce grossa che necessita di essere ricreato da zero per poter funzionare in scena. Clash racconta che per creare Elmo si ispira alle parole di Frank Oz per cui la creazione dei personaggi del programma consiste nello scegliere una caratteristica base da cui nascono successivamente i modi, la voce e le movenze. Clash per il suo personaggio sceglie qualcosa che è sempre stato alla base della sua arte: i bambini e la loro essenza. E questo è Elmo, è la rappresentazione dell'amore infantile e si esprime con dolcezza, purezza, con abbracci e baci.

«L'assenza di riferimenti teorici e il confinamento degli spettacoli al mondo infantile (secondo una concezione di bambino ridicolmente misera) rendono difficile nei curanti il

²² Cfr. Oskar Batek, *Teatro delle marionette: tecniche per costruire e sceneggiare*, Milano, Ottaviano, 1981.

²³ Cfr. *ivi*, pp. 5-7.

²⁴ *Being Elmo: A Puppeteer's Journey* (documentario, regia di Constance Marks, 2011).

²⁵ Cfr. *Sesamo apriti* (*Sesame street*, serie televisiva andata in onda su: PBS, 1969-2015, 2016-in corso, HBO, 2016-2020, HBO Max, 2020-in corso).

superamento dell'immagine corrente del burattino»²⁶. È dunque facile trovare studi o studiosi che sostengono l'efficacia delle marionette nel mondo infantile, nonostante non sia ancora un argomento molto approfondito, ma questo non esclude in alcun modo la possibilità che il teatro di figura non possa essere destinato anche a un pubblico adulto.

1.3 Le marionette e gli adulti

Nello spazio di due o tre generazioni, in Europa, un intero universo si sgretola: quello di un artigiano familiare, economicamente modesto, fiero delle tradizioni del proprio mestiere, della propria missione di spettacolo popolare e del proprio radicamento regionale. Quando scoppia la Prima Guerra Mondiale, molte di queste tradizioni sono già agonizzanti, convertite al divertimento dei bambini, mentre altre sopravvivono fino a che il cinema o, negli anni Cinquanta, la televisione le privano del loro pubblico tradizionale²⁷.

I bambini sono gli unici spettatori in grado di apprezzare il teatro di figura? Il solo spazio libero lasciato all'adulto in questo mondo è quello di marionettista o di demiurgo? È stato detto che il teatro di figura viene da tradizioni popolari importanti, è una forma di intrattenimento che veniva svolta per strada attirando pubblico di tutte le età. Quindi come mai questa forma d'arte non riesce più ad attirare gli sguardi degli ammiratori di una volta?

Una risposta la possiamo trovare in un artista che ha dovuto cambiare la tradizione da cui egli stesso è nato e cresciuto affinché essa potesse resistere, ovvero il puparo palermitese Mimmo Cuticchio. Massimo Marino in *Mimmo Cuticchio. L'Odissea di Mangiafuoco* racconta di come Cuticchio abbia scelto di distaccarsi dalle tecniche appartenenti alla tradizione che gli erano state insegnate, per trovare «una ragione profonda e contemporanea alla propria arte»²⁸. Abbandona la compagnia del padre nel 1967 in cerca di questa ragione e, dopo aver visitato Parigi e Roma, torna a Palermo convinto che per sopravvivere sia necessario rinnovare il repertorio di storie, che non attirano più il pubblico, spostandosi verso un universo più ricco di sentimenti: «da noi i pupi rappresentano il vecchio, a Parigi l'antico, la memoria – dice – bisogna svecchiare,

²⁶ Mariano Dolci, *I bambini curati dai pupazzi*, cit., p. 63.

²⁷ Didier Plassard, *L'epoca contemporanea*, cit., p. 295.

²⁸ Massimo Marino, *Mimmo Cuticchio, L'odissea di Mangiafuoco*, in «Hystrio. Trimestrale di teatro e spettacolo», n. 2 – anno XII, 1999, pp. 46-47.

togliere la muffa curare i tempi, stringere i ritmi, [...] pensare alle luci, impostare meglio i canovacci»²⁹. È recuperando il contatto con una tradizione amata da lui e da molti (grandi e piccini) che si ha la possibilità di rimettere in gioco una forma d'arte che altrimenti verrebbe dimenticata. Bisogna parlare alle persone, come l'arte dei *cuntastorie*, altra tecnica tradizionale appresa da Peppino Celano e che Cuticchio inserisce nei suoi spettacoli. Il pubblico è cambiato, è cresciuto e se questa forma di spettacolo vuole rimanere in contatto con lui, vuole continuare a parlargli, deve evolvere anch'essa, deve crescere con lui.

Il Novecento «con gli sconvolgimenti politici, economici, sociali e culturali che trasformano profondamente tutte le società»³⁰, ha provocato mutamenti radicali nei modi di produrre e usare il teatro di figura, portandolo a scegliere tra il cambiamento o la morte³¹. Se la marionetta vuole sopravvivere al soffio d'aria moderna, come in passato è vissuta grazie al “soffio vitale” platonico, deve trovare il suo ruolo all'interno del paesaggio contemporaneo. Deve capire cosa tenere della tradizione e cosa invece cambiare, usando nuove tecniche, nuovi materiali o introducendo nuove tecnologie, prestando attenzione a non perdere le linee guida che la distinguono dalle altre arti:

In molti casi queste trasformazioni sono così radicali che si pone addirittura la questione dell'identità stessa di questa arte, perché non esiste alcuna altra espressione artistica che in qualche decennio abbia conosciuto un così completo rifacimento³².

1.4 *Le marionette e la modernità*

Uno dei caratteri che colpiscono subito nel teatro di figura è la sua particolare *resilienza*, ossia la sua capacità di ricostruire le proprie forme dopo periodi anche lunghi di oblio e decadenza. Nonostante la scarsa attenzione accademica, le crisi economiche e sociali, l'avvento del cinema e della televisione, il teatro di figura sembra manifestare una forte capacità di sopravvivenza e di rinnovamento³³.

²⁹ Ivi, p. 47.

³⁰ Didier Plassard, *L'epoca contemporanea*, cit., p. 295.

³¹ Cfr. Simona Scattina, *Puppet thought. Attori di carne e di legno*, in «Sinestesiaonline», periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti, supplemento della rivista «Sinestesia», a. IX, Gennaio 2020, p. 29.

³² Didier Plassard, *L'epoca contemporanea*, cit., p. 295.

³³ Stefano Giunchi, *Grammatica e sintassi del teatro di figura*, cit., p. 49.

Il teatro di figura grazie alle sue capacità interdisciplinari e alla sua adattabilità è riuscito a rimanere sulle scene del panorama teatrale contemporaneo, e non come sottocategoria del teatro di persona ma come forma teatrale completa e autonoma. Nel primo Novecento la marionetta è servita da strumento di trasformazione del teatro, nella seconda metà del '900 molti artisti se ne sono serviti per creare lavori originali, anche esterni al teatro di figura. Le compagnie non optano più per questa declinazione teatrale per questioni economiche o per i mezzi limitati, ma viene scelta per le grandi potenzialità creative che dimostra. Un celebre esempio di regista che sceglie consapevolmente di usare le figure all'interno dei suoi spettacoli è Tadeusz Kantor, che presenta in scena dei fantocci dall'apparenza cadaverica a modello per gli attori del suo "teatro della morte". Un esempio più recente e di stampo italiano si può trovare nella Compagnia TeatroPersona di Alessandro Serra, nata nel 1999, vincitrice di molti premi, fondata sulla centralità dell'attore, la composizione dell'immagine e un uso drammaturgico di luci, oggetti e suoni³⁴. Il nuovo spettacolo *La Tempesta*, dall'omonimo testo di William Shakespeare tradotto e adattato da Alessandro Serra ne è un esempio³⁵. Oppure il Tam Teatromusica una compagnia nata a Padova nel 1980, che si esprime nell'area della ricerca e sperimentazione teatrale, unendo insieme più linguaggi espressivi dalla musica alle installazioni video, come quelle presenti nello spettacolo del 2013 *Verso Klee un occhio vede, l'altro sente*³⁶. Uno spettacolo che porta sulla scena la poetica dell'artista, attraverso la musica, gli schermi su cui vengono proiettate immagini in tempo reale, e altri elementi. L'artista è interpretato da un attore che indossa un ingrandimento della testa della marionetta che Klee fece di sé stesso per il figlio Felix³⁷,

Con pochi tratti ci vengono offerte le coordinate dello spettacolo: opere d'arte sotto spoglie di giocattolo, la dimensione teatrale come gioco d'infanzia [...], i protagonisti, doppi marionetteschi di due grandi artisti bauhäusler, Schlemmer

³⁴ Cfr. Compagnia TeatroPersona – Associazione Culturale Compagnia Teatropersona,

³⁵ Alessandro Serra (regia), *La tempesta*, tratto da William Shakespeare, *La Tempesta* (1610-1611), produzione: Teatro Stabile di Torino – Teatro Nazionale, Teatro di Roma, Teatro Nazionale, Emilia Romagna Teatro Fondazione, Sardegna Teatro, Festival D'Avignon | MA scène nationale – Pays De Montbéliard, in collaborazione con: Fondazione I Teatri Reggio Emilia, Compagnia Teatropersona, 9 gennaio 2023-in corso.

³⁶ Direzione di: Michele Smabin, ideazione di: Pierangela Allegro, Michele Sambin, scrittura con: Pierangela Allegro, Flavia Bussolotto, Alessandro Martinello, produzione: Tamteatromusica, 2013-2020.

³⁷ Cfr. <http://www.tamteatromusica.it/>

(Oskar, ovvero il burattino che Klee chiamò *Il clown dalle grandi orecchie*) e lo stesso Klee³⁸

Oppure un esempio è costituito anche dalla famiglia marionettistica Carlo Colla e Figli, che, a partire da lunga tradizione risalente agli ultimi anni dell'Ottocento, porta tutt'oggi in scena diversi spettacoli di marionette³⁹. Gli esempi sono tantissimi.

Un esempio invece di marionetta inserita in un contesto esterno al teatro è il tanto amato personaggio italiano: Topo Gigio. Parliamo di un pupazzo ideato da Maria Perego, un'artista eclettica che ha dedicato molti anni al teatro di animazione in televisione e a teatro. Nel 1961 Topo Gigio appare per la prima volta in televisione e con lui anche il successo della sua creatrice; in un'intervista con Simona Bertuzzi mostra come la sua passione sia nata durante gli studi alla facoltà di Lettere Moderne all'Università⁴⁰. Vede il teatro d'animazione come «il linguaggio “teatrale” per eccellenza»⁴¹, per lei l'attore è come un burattino che muove il suo personaggio come fosse il burattinaio. Il suo inserimento in televisione, un media ancora agli esordi, non è stato semplice, poiché il mezzo mediatico non offre alcuno spazio dedicato ai burattini ma anzi ne ostacola la presenza. La Perego parla del suo rapporto altalenante con la Rai, per lei il problema nasce dalla difficoltà che questa forma d'arte ha sempre portato con sé; afferma che nonostante siano presenti tutt'oggi «famiglie e tradizioni che continuano a offrire prodotti interessanti [...] nessuno può negare che il teatro d'animazione sia poco amato o rappresenti una nicchia a sé stante»⁴². Topo Gigio, in ogni caso, rappresenta un riuscito adattamento della marionetta al mondo dei nuovi media e alla quotidianità.

Ma la tecnologia è in continua evoluzione ed è difficile tenerne il passo, bisogna comprendere cosa recuperare dalla tradizione e cosa svecchiare. Un esemplare prodotto cinematografico che unisce il passato al presente si trova nella serie *Dark Crystal - La resistenza*⁴³. Una rielaborazione del film *Dark Crystal*⁴⁴, inizialmente pensata in CGI, i cui personaggi sono interpretati da pupazzi; non a caso i produttori del film originale sono

³⁸ Cristina Grazioli, *Verso Klee. Un occhio vede l'altro sente*, in «Arabeschi», dicembre 2014, <http://www.arabeschi.it/tam-teatromusica-verso-kee-un-occhio-vede-laltro-sente/>

³⁹ Cfr. <https://marionettecolla.org/>

⁴⁰ Cfr. Simona Bertuzzi, *Gigio il topo che scorrazza in tivù. Storia del celebre pupazzo nato trentotto anni fa dalla fantasia di Maria Perego*, In «Hystrio, Trimestrale di teatro e spettacolo», n. 2 – anno XII, 1999, pp. 40-41.

⁴¹ Ivi, p. 40.

⁴² Ivi, p. 41.

⁴³ *Dark Crystal – La resistenza (The Dark Crystal: Age of Resistance*, serie in onda su Netflix, 2019).

⁴⁴ *Dark Crystal (The Dark Crystal*, film, regia di Jim Henson, Frank Oz, 1982).

due tra le personalità più importanti di *Sesamo apriti* che condivide sia estetica che regia con il successivo *Labyrinth – Dove tutto è possibile*⁴⁵. La scelta del CGI fu abbandonata a favore della maggiore espressività e della capacità di coinvolgere dei pupazzi, un film nato per bambini ma più adatto ad un pubblico adulto per via dei temi cupi, trasformato in una serie che si dimostra in grado di attirare l'attenzione dei più grandi e di adattarsi perfettamente al nuovo media di cui essi sono appassionati. Una vecchia tecnica adottata con il primo film che vive tutt'ora in televisione utilizzata al meglio ed unita a una regia nuova, adattata alla nuova piattaforma. La marionetta è uno strumento che è riuscito a resistere al passaggio al panorama contemporaneo, continuando ad esistere autonomamente «e oggi persino a svilupparsi»⁴⁶, sebbene la sua «principale ragione d'essere – fare teatro là dove gli attori non arrivano a recitare – sia finita con l'Ottocento: servirsi di questo strumento [...] rappresenta una precisa scelta scenica e drammaturgica e non più un'abitudine o la conseguenza di mezzi limitati»⁴⁷.

⁴⁵ *Labyrinth – Dove tutto è possibile* (*Labyrinth*, film, regia di Jim Henson, 1986).

⁴⁶ Didier Plassard, *L'epoca contemporanea*, cit., p. 313.

⁴⁷ *Ibidem*.

Capitolo secondo

Il teatro di Antonio Panzuto

«Odio la definizione di artista poliedrico perché è una frase che non dice niente. Non è importante cosa si fa: io lavoro con le mani e dalle mie mani esce energia»⁴⁸.

Se si tiene conto della difficoltà di definire l'arte e i suoi confini, diviene ancora più arduo pensare di poter incasellare un artista che nel tempo ha parlato attraverso diversi linguaggi artistici e che tende a mettere a dura prova i limiti degli ambiti a cui si avvicina. Antonio Panzuto nasce a Padova nel 1957, passa da un ambiente all'altro in cerca di un suo modo di fare arte, ma tra le continue sperimentazioni possono comunque essere individuati dei punti fissi della sua poetica e del suo lavoro:

Che cos'è lo stile di un artista? È la riconoscibilità di quello che fa? Il tuo qual è?
Il mio è la versatilità sui materiali, sul loro utilizzo nell'ambito artistico visivo e in quello del teatro. Uno stile performativo che utilizza tecniche pittoriche, scultoree ed anche digitali⁴⁹.

2.1 L'architettura e lo spazio

Si laurea a Venezia nell'81 in Architettura presso l'Istituto Universitario di Architettura IUAV con una tesi che anticipa il suo interesse per il mondo teatrale: *La finzione scenica nel melodramma italiano del '800*. Nel '92 segue il corso di scenografia di Josef Svoboda presso il Teatro comunale di Modena. Questa sua attenzione per l'architettura continuerà ad avere un forte impatto negli anni a venire e nelle successive sperimentazioni artistiche, sia in ambito teatrale che non, poiché l'analisi dello spazio e delle sue possibilità rimarrà una continua fonte di sfide e d'ispirazione per l'artista.

«Il teatro, come ogni pratica sociale e collettiva, implica una doppia presenza, quella degli attori e quella degli spettatori. L'incontro, l'unione e lo scambio tra queste due presenze

⁴⁸ Alessandro Tognon, Antonio Panzuto, "...I am an artist!", in Antonio Panzuto, Alessandra Lazzaro (a cura di), *Antonio Panzuto*, Padova, Comune di Padova, 2016, p. 16.

⁴⁹ Ivi, p. 23.

s'inscrive nello spazio. L'arte di organizzare questo spazio è la "scenografia"⁵⁰. La parola scenografia deriva dal greco σκηνογραφία, che letteralmente significa l'arte di dipingere (γράφειν) la scena (σκηνή)⁵¹. Il termine viene dunque diviso in due parti: una parte grafica legata alla pittura e al disegno e una parte più fisica legata alla scena e al luogo. Anche per via di questa ambivalenza la scenografia è stata interpretata e applicata in maniere differenti nel corso degli anni, lo stesso scenografo è stato associato a vari mestieri, dall'architetto che dirige all'artigiano che crea e dipinge, avendo modo così di coniugare arte e tecnica insieme. La scenografia è costruita a partire dalle stesse coordinate degli spazi architettonici, ovvero: dimensione, composizione e direzione dei punti di vista. La tridimensionalità dello spazio deve essere conservata affinché lo spazio scenico risulti essere praticabile dagli attori e in modo che la scena possa evolvere rispondendo, se necessario, alle esigenze degli stessi.

Nel caso di Panzuto il ruolo di scenografo-architetto è riconoscibile soprattutto nei suoi lavori per il teatro di persona, dove usa lo spazio come mezzo di comunicazione aiutando lo svolgersi della trama. La scenografia non esiste solo in funzione dei corpi e delle parole degli attori, «Lo scenografo non è un semplice decoratore, ma deve contribuire alla drammaturgia per creare un luogo, reale o onirico non importa»⁵². Per quanto ci siano state e ci siano ancora numerose discussioni sull'importanza dei vari coefficienti scenici e di una loro eventuale gerarchia, che tende a vedere testo e attori come predominanti, la poetica di Panzuto è centrata sull'idea di collaborazione tra le arti. Nel caso dei suoi progetti di teatro personali si può parlare di scenografo-artigiano, i protagonisti sono la materia e gli oggetti, che sono costruiti e mossi dalle mani dell'artista.

«In generale, nella resa d'insieme, le sue scenografie per il teatro sono ambienti architettonici vivificati da atmosfere pittoriche»⁵³, l'architettura nella sua applicazione teatrale denota dunque una forte attenzione per la dimensione dello spazio, che ingloba l'opera e ne fa parte, ma nel caso dell'artista Antonio Panzuto non è possibile parlare di scenografia senza parlare anche di pittura. Gli ambienti plastici danno origine a

⁵⁰ Anne Surgers, *Scenografie del teatro occidentale*, (*Scénographies du théâtre occidental*, a cura di Guido Di Palma, Elena Tamburini), Roma, Bulzoni Editore, 2002, p. 19.

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 21.

⁵² Alessandro Tognon, Antonio Panzuto, "...I am an artist!", cit., p. 21.

⁵³ Marzia Maino, *Marionette, metamorfosi e alchimie del visibile nel teatro di Antonio Panzuto*, in Paolo Felici (a cura di), «The Scenographer», cit., p. 9.

drammaturgie pittoriche e l'immagine costituisce un tassello fondamentale dei suoi spettacoli.

Negli spettacoli più recenti, [...] l'immagine non si limita a costruire una traccia parallela rispetto a quella letteraria, ma rovescia i consueti equilibri ponendosi come elemento germinale, matrice strutturale primaria che ingloba schegge di testo se e quando la tessitura scenica lo richiede⁵⁴.

2.2 La pittura e la drammaturgia dei colori

La pittura è una forma espressiva che per quanto amata anche da Panzuto («dipingere è un sollievo, mi piace tantissimo perché adoro i colori»⁵⁵) rimane relegata alla seconda dimensione,

Va in scena l'eterna tragedia della bidimensionalità: sovrapposizioni, stratificazioni, ritagli, scontornamenti del supporto, interventi materici, collage, commistioni nel tentativo di superarla per escrescenza. E poi in direzione contraria il lavoro a togliere: liquefazioni, rarefazioni, trasparenze, gestualità minimali alla ricerca della penetrazione, dell'attraversamento⁵⁶.

Limite che lamenta l'artista stesso ma che trova soluzione attraverso la scena e ad altri mezzi espressivi. La pittura è inoltre atemporale ma, essendo il tempo una delle dimensioni grazie a cui il teatro vive, questa mancanza viene colmata nel momento in cui immagine e colori entrano in relazione con la scena. Anzi, una volta inserita all'interno dell'ambiente teatrale «la tela bidimensionale diviene luogo in cui metabolizzare intuizioni legate ai concetti di tempo e spazio impossibili da rendere nella scenografia plastica»⁵⁷, finendo per aiutare la trama anche dal punto di vista strutturale. La pittura inoltre partecipa alla drammaturgia poiché essa è in grado di mostrare ciò che non viene comunicato o che non è comunicabile, commentando, enfatizzando, contribuendo allo

⁵⁴ Andrea Nanni, *Il demiurgo gentile*, in Antonio Panzuto, Alessandra Lazzaro (a cura di), *Antonio Panzuto*, Padova, Comune di Padova, 2016, p. 48.

⁵⁵ Alessandro Tognon, Antonio Panzuto, "...I am an artist!", cit., p. 28.

⁵⁶ Fernando Marchiori, *Esercizi di sincerità*, cit., p. 13

⁵⁷ Marzia Maino, *Marionette, metamorfosi e alchimie del visibile nel teatro di Antonio Panzuto*, cit., p. 9.

svolgersi della vicenda e portando in scena le emozioni, figure astratte, che sono capaci di comunicare grazie alla sola materia: il colore.

Si confrontino i bozzetti e i modelli dello scenografo con le foto di scena: la pittura diventa fondamentale nella trasformazione della scenografia da impianto architettonico a spazio emotivo, avverte la *durata* delle scene, orienta la visione, suggerisce la prossemica, svela il sottotesto⁵⁸.

Nel '91 espone i suoi quadri alla Fondazione Bevilacqua la Masa a Venezia, quattro anni dopo cura una installazione per i "Notturmi d'Arte" al Parco ex Villa Breda di Padova; espone nel '99 i suoi lavori in una mostra personale intitolata *Oggetti macchine Scenografie* nel Polo Museale d'Arte Contemporanea del Castello Colonna di Genazzano. Cura l'allestimento della Mostra Internazionale dell'Illustrazione di Padova *I colori del Sacro* nel 2012 e *A tavola!* nel 2016, entrambe al Museo Diocesano di Padova. Nello stesso museo nel 2013 è autore dell'installazione *La città sottile – Utopia Architettonica Progettata dai Ragazzi*. Ma, per quanto spesso la sua arte abbia trovato sfogo in mezzi di comunicazione altri, la pittura rimane una delle forme d'espressione più care all'artista: «Verrà il giorno in cui ricomincerò a fare solo quello, ne sono certo»⁵⁹.

2.3 Clown e demiurgo

Finiti gli studi di Architettura lascia questo mondo per dare sfogo a una sua più pressante passione: la clowneria. Nell'82 si trasferisce a Parigi e frequenta fino all'84 l'École Nationale du Cirque diretta da Annie Fratellini e comincia una carriera da giocoliere con il Clown Circus dei fratelli Cavedo e con la troupe di Van Zelf conclusasi nell'88 con la vincita del premio Grimaldi grazie all'esibizione *Ruote, macchine e meccanismi*. Si parla di un modo giocoso di vivere la vita e l'arte, dotati di una spensieratezza che permette talvolta di non vedere la realtà com'è, ma che mostra anche «il piacere e la gioia di fare una cosa meravigliosamente leggera»⁶⁰; inoltre «la leggerezza, insegna Calvino, è la profondità»⁶¹. L'artista parla sempre con grande emozione del suo passato nel circo e appare evidente come questo sentimento sia stato trasferito nei suoi spettacoli, per

⁵⁸ Ivi, p. 14.

⁵⁹ Alessandro Tognon, Antonio Panzuto, "...I am an artist!", cit., p. 28.

⁶⁰ Ivi, p. 17.

⁶¹ Ivi, p. 40.

esempio nel *L'Atlante delle città* rappresentato per la prima volta nel '92 al Royal National Theatre di Londra, durante una tournée in Inghilterra, in Galles, in Scozia e in Irlanda. Nello spettacolo, sotto una tenda del deserto che sembra ricordare un capannone da circo, appaiono una serie di figure e ombre, che viaggiano, si trasformano e si sollevano leggere.

E dove, se non nel teatro di figura, questo sentimento di leggerezza poteva trovare miglior modo di esprimersi? Tra marionette *antigrav* e oggetti evocatori che aprono a infinite possibilità. Durante il suo periodo a Parigi impara ad usare il corpo per esprimere e per intrattenere, un lavoro che certo avrà influenza nel suo modo di fare teatro, ma da cui andrà lentamente ad allontanarsi, facendo scomparire man mano il corpo dell'attore dalla scena a beneficio di quello della marionetta. L'artista negli spettacoli di figura si mostra agli occhi dello spettatore senza avere paura degli sguardi, né soffrire il confronto tra attore umano e di legno. Una macchina scenica che si svela e dialoga con ogni componente, dagli oggetti, ai suoni, alle luci fino alle scenografie. Una presenza che è «a un tempo imprescindibile e incongrua», che si muove tra gli oggetti e svolge gesti strettamente funzionali allo spettacolo senza cadere nella tentazione di affermarsi in quanto attore o creatore.

Panzuto prova a trattenersi dalla volontà di affermazione nell'opera, si ritrae per quanto possibile dalla *tentazione di esistere* in quanto soggetto creatore. È anzitutto un esercizio di sincerità, voltato al fallimento e perciò autenticamente marginale⁶².

Un corpo usato come mezzo di comunicazione posto al servizio di altri, svela il tentativo di allontanarsi dalla tentazione di esprimere sé stesso, talvolta arrivando a nascondendosi dietro a oggetti che, dal canto loro, hanno molto da dire, «È molto mutato, il mio modo di stare in scena e ci sto sempre meglio, mi sento libero e più disinvolto»⁶³.

2.4 Spettacoli e viaggi

Panzuto trova nel teatro, di figura e di persona, un posto dove sperimentare e mettere in gioco tutte le sue passioni e i suoi studi passati. Accingendosi alla creazione di un nuovo spettacolo, normalmente l'artista muove i primi passi verso uno studio approfondito del

⁶² Fernando Marchiori, *Esercizi di sincerità*, cit., p. 10.

⁶³ Alessandro Tognon, Antonio Panzuto, "...I am an artist!", cit., p. 22.

testo drammaturgico, che solo una volta assimilato può essere “inserito” nello spazio e rapportato all’azione. Attraverso diverse meditazioni o intuizioni improvvise, l’artista è in grado di cogliere le possibili interazioni tra parola e movimenti dando allo spettacolo un aspetto corale. Nel caso del teatro di persona le azioni e le parole sono portate in scena dagli attori, in questi casi i suoi studi si offrono al servizio di lavori altrui e di conseguenza la creatività può essere limitata o incentivata in base ai registi con cui lavora. Nel caso dei suoi spettacoli-performance gli oggetti sono i portatori dell’azione scenica e fungono da estensione del demiurgo che li muove, le parole risultano essere marginali e possono entrare o meno all’interno dello spettacolo a seconda delle necessità.

Vince nel ’94 il primo premio al Festival internazionale di Lugano con *Balkanika* di Alfredo Antonaros, spettacolo che lo avvicina al regista Alessandro Tognon con cui costruirà una stretta collaborazione che dura tutt’oggi. Nel 2003 vince il premio UBU con lo spettacolo *Cara professoressa* di cui disegna la scenografia; nel 2014 cura quella di *Best Friend* portato in scena al Teatro Vittoria di Roma e vincitore del Premio Tondelli per migliore sceneggiatura. Il suo spettacolo *Chi sei tu? Vangelo dell’asino paziente* vince il Premio del Festival “Il Teatri del Sacro” del 2015 a Lucca e l’anno dopo vince il Premio “Le maschere del teatro italiano” per la migliore scenografia de *Il deserto dei tartari*, spettacolo prodotto dal Teatro Stabile del Veneto.

Un altro tema ricorrente nei suoi spettacoli sono i mezzi di trasporto:

Il Marocco mi ha stupito per la sua bellezza arcaica e, come tutto il Mediterraneo e il sud del mondo, lo sento in maniera particolare, è come se ci avessi sempre vissuto, ne conosco a priori i meccanismi; [...] Grecia, Marocco, Egitto, Spagna, Lisbona...: ho una sensazione “omerica” nel visitare questi posti⁶⁴.

L’artista dice di non aver viaggiato molto nella sua vita, nonostante sia una cosa che consiglia di fare, ma nel corso degli anni ha compiuto alcune trasferte portando all’estero i suoi spettacoli. Nel ’92 parte per la tournée inglese con *L’Atlante delle città*, l’anno successivo espone in Francia *Macchine e Macchinismi* al festival *Vitrine Bleu* per conto dell’Istituto di Cultura di Lille e nel ’97 presenta lo spettacolo *Omero-Odissea* al Blinkfelder Festival di Zurigo. Nel 2001 viene invitato dall’ETI ai “4èmes Rencontres Professionnelles du Théâtre Franco-italianes” di Marsiglia. Rappresenta nel 2002 *Notizie*

⁶⁴ Ivi, p. 36.

straordinarie da un altro pianeta presso il Centro Cultural de Belém di Lisbona e l'anno successivo partecipa al 15° Giboulées de la Marionette di Strasburgo, con il quale vince anche il Primo Premio al Festival Internazionale di teatro di figura a Belgrado nel 2004. Nel 2010 presenta i suoi lavori di teatro di Figura all'Internazional Puppentheatre di Dordrech. Nel 2006 porta in tournée in Marocco *Le mille e una notte* per conto dell'Istitut Francais de Culture di Casablanca. Nel 2015 presenta lo spettacolo *Frigorifero lirico* a Bucarest al Festival Internazionale di teatro di Figura, all'International Theatre Festival for Young Audience di Iasi e l'anno dopo all'International Days of Puppetry di Mistelbach in Austria.

Ma per ampliare i propri orizzonti non è necessario prendere l'aereo, basta trovare, e se si ha la fortuna collaborare, con artisti provenienti da diversi ambienti. Nel 2000 partecipa a un workshop dell'artista e regista sudafricano William Kentridge organizzato dall'Atlantic Centre for the Art presso la Civitella Ranieri Foundation a Umbertide. Nel 2003 Partecipa al progetto di Cooperazione Internazionale al Teatro Migjeni di Skoder in Albania con la Fondazione Emilia Romagna Teatro e nel 2004 a un progetto di cooperazione Internazionale al Centro Culturale di Belgrado. Diverse sono le influenze che possono segnare la vita di una persona e se si tratta di fare arte lo studio di chi è venuto prima e di chi c'è ora, costituisce un tassello importante per la formazione di un artista. Che si abbia viaggiato fisicamente per il mondo o mentalmente attraverso la lettura e la visione di opere o addirittura attraverso la conoscenza di persone è importante restare aperti alle possibilità che vengono offerte.

2.5 L'insegnamento

«Dev'essere bello invecchiare e godere quel momento in cui si può dare agli altri la propria esperienza, con grande dignità»⁶⁵. Panzuto dedica molti anni al teatro per ragazzi e all'insegnamento. Il suo metodo formativo è costruito sulla ricerca, per aiutare gli studenti a creare un metodo creativo personale basato sulle proprie capacità. Attraverso lo studio di altri artisti si acquisisce conoscenze grazie alle quali è possibile confrontarsi e sviluppare un proprio metodo creativo, «Quando insegno, [...] chiedo agli studenti soprattutto di trasformare il proprio sguardo»⁶⁶. Nel caso dei lavori con i più piccoli il

⁶⁵ Ivi, p. 43.

⁶⁶ Ivi, p. 40.

processo si basa invece sull'istinto, essendo loro dotati di una mente più libera e aperta. Oltre che soddisfazione a livello personale i lavori con bambini e con ragazzi non hanno mancato di portare ispirazione artistica nel corso degli anni, permettendogli talvolta di riavvicinarsi a quel modo giocoso e leggero di vedere la vita. Nel '96 diventa docente di scenografia presso la Scuola di Teatro del Teatro Stabile delle Marche, iniziando così una collaborazione che continua fino al '99, presso il quale tiene corsi di formazione, progetta scenografie e realizza spettacoli. Sempre nel '99 diventa docente di scenografia presso il Teatro Stabile del Veneto, a Padova. Nel 2004 al Centro culturale di Belgrado cura un workshop di Arti plastiche e sempre nello stesso anno tiene un Workshop di scenografia presso la Nuova Accademia di Belle Arti (NABA) di Milano e uno allo IUAV di Venezia. Nel 2015 collabora con il DAMS dell'università di Padova in cui realizza dei laboratori di Arti Performative, lo stesso fa per l'Accademia delle Belle Arti "Cignaroli" di Verona.

2.6 L'uso dei materiali

«Panzuto realizza gli oggetti scenici assemblando materiali poveri e semplici, come metallo, tessuti e legno, saldati, incollati e dipinti, secondo accostamenti apparentemente casuali»⁶⁷. Le sue creazioni sono spesso ideate dalla semplice intuizione suscitata dalla manipolazione dei materiali, altre volte invece il gesto artistico è connesso alla dimensione personale e spirituale, che sposta il significato semantico degli oggetti su di un altro piano. Gli oggetti comuni sono trasferiti in contesti inusuali, da una dimensione ordinaria a una immaginifica, e sono in grado di diventare un traslato del mondo interiore dell'artista grazie a questa carica metaforica. Si nota un legame con il Ready-Made di Marcel Duchamp o con la Pop di Andy Warhol in cui oggetti di uso quotidiano vengono investiti di un forte significato simbolico, mentre la struttura semplice ed essenziale rimanda alla scultura di Alberto Giacometti o a Pablo Picasso⁶⁸.

All'interno delle sue opere di teatro di figura usa diversi linguaggi e materiali, non avendo paura di mescolarli ma finendo comunque per dare un aspetto unitario all'opera. Le associazioni possono essere ad esempio: materiali vecchi o di scarto con materiali nuovi o tecnologici, oppure differenti tecniche di costruzione che variano in base a quelle che

⁶⁷ Marzia Maino, *Marionette, metamorfosi e alchimie del visibile nel teatro di Antonio Panzuto*, cit., p. 7.

⁶⁸ Cfr. *ibidem*.

sono le idee scaturite dalla materia o dalle esigenze dello spettacolo. Non solo le composizioni degli automi o degli oggetti sono differenti ma anche il loro modo di essere manipolati in scena cambia, ogni marionetta ha una sua peculiarità e modo di venire usata, con soluzioni sempre nuove e fuori dall'idea tradizionale di figura. Non avendo bisogno di porre limiti al suo modo di costruire una scena e di costruire in scena, le possibilità interpretative diventano infinite. Tutto ciò non nasce da nulla di complesso ed elaborato, ma piuttosto della semplice materia grezza, ovvero il colore, lo spazio e i materiali.

Capitolo 3

Il progetto “Tempesta”

Progetto Tempesta è uno spettacolo ispirato all’opera di Shakespeare *La Tempesta*⁶⁹ che punta a riportare in vita le marionette storiche di Podrecca. L’idea nasce a seguito di un corso per marionettisti organizzato dal Teatro Rossetti con il sostegno della Regione Friuli Venezia Giulia e dell’Enaip. Debutterà il 24 luglio 2022 nel Parco degli Acrobati del Sole all’interno del Mittelfest, il Festival di Cividale del Friuli (UD). È prodotto dal Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, sotto la regia e l’allestimento scenico di Antonio Panzuto, con la collaborazione alla regia di Roberto Aldorasi e il contributo di Barbara Della Polla e Ennio Guerrato, le musiche sono di Elena Nico. Il cast è formato da Gaia Mencagli, Roberta Colacino, Giada Bigot, Silvia Ponton e Sara Soranzio⁷⁰.

3.1 Tra testo e spettacolo

Nella produzione shakespeariana, le due commedie visionarie (*Sogno di una notte di mezza estate* e *La tempesta*) detengono il triste primato dei drammi peggio recitati e interpretati. L’erotomania ossessiona i critici e i registi del *Sogno*, mentre i demolitori della *Tempesta* si lasciano guidare dall’ideologia⁷¹.

La tempesta di Shakespeare è un testo molto controverso che si trova ancora oggi al centro di molte discussioni per via della sua natura indefinita. Si tratta di un’opera che vive a metà tra reale e immaginazione e che lascia le porte aperte a varie interpretazioni, rendendone allo stesso tempo difficile la rappresentazione. Diversi artisti hanno potuto portare in scena il dramma con abbastanza libertà, dovendo tenere a mente che si tratta pur sempre di un testo di Shakespeare, e che una eccessiva apertura può portare a perdersi “nelle acque delle Bermuda”. Molti storici sono d’accordo sul fatto che il testo trae ispirazione da eventi realmente accaduti e da racconti di viaggi in nave alla scoperta di isole magnifiche, tipici del periodo elisabettiano:

⁶⁹ William Shakespeare, *La tempesta*, a cura di Cesare Vico Ludovico, Torino, Einaudi, 1953

⁷⁰ Cfr. https://www.antoniopanzuto.it/spettacoli_/progetto-tempesta/;
<https://www.mittelfest.org/spettacolo/progetto-tempesta/>

⁷¹ Harold Bloom, *La tempesta*, in Id. (a cura di), *Shakespeare: l’invenzione dell’uomo*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 487.

La storia che qui Shakespeare monta in una trama drammatica è intimamente legata all'attualità, alle cronache di viaggi e naufragi che effettivamente e realisticamente accadono nei tempi in cui scrive. È questa una delle poche volte in cui Shakespeare non attinge a una fonte letteraria, ma piuttosto a ispirarlo sono i fatti, gli eventi⁷².

È il 28 luglio del 1609, una flotta di nove navi è in viaggio verso la prima colonia inglese Virginia, quando la nave ammiraglia *Sea Adventure* o *Sea-Venture* si separa e viene coinvolta in una tempesta. I marinai, dati per dispersi, naufragano lungo le coste delle Bermuda e riescono a costruire una nuova imbarcazione approdano miracolosamente in Virginia nel maggio del 1610⁷³. Al ritorno racconteranno di come, in quelle che venivano chiamate all'ora isole del Diavolo, abbiano invece trovato terreni fertili dal docile clima. La vicenda viene narrata e ripresa numerose volte, contribuendo allo stabilizzarsi del tema del viaggio verso isole salvifiche e dai misteriosi tesori, tanto che è improbabile pensare che la notizia non sia arrivata anche a Shakespeare. L'altra fonte condivisa da molti critici rappresenta il saggio sui cannibali, *Des Cannibales*, di Michel de Montaigne, da cui l'autore può aver tratto il nome del personaggio Calibano⁷⁴: l'opera mostra un ulteriore aspetto di questo periodo di esplorazioni, come la scoperta dell'"altro", considerato per lo più un selvaggio da convertire ed educare. A questi temi di attualità Shakespeare aggiunge quello della magia, usando la capacità evocativa della scrittura per raccontare di un'isola dal terreno ricco e dai suoni dolci, che accoglie le anime dei malcapitati e permette loro di essere salvati. Realtà e sogno vengono uniti nel dramma e prendono vita a teatro, il luogo dove finzione e realtà possono e devono coesistere.

Il dramma è diviso in cinque atti e ruota attorno alla storia del vero duca di Milano Prospero, rifugiato su un'isola con sua figlia Miranda. Vedendo passare lì vicino una nave con a bordo coloro che l'hanno tradito, coglie al volo la fortunata coincidenza e decide di vendicarsi. Tra i passeggeri ci sono suo fratello Antonio e il re di Napoli Alonso, i due che hanno contribuito alla perdita del suo ducato. La nave è di ritorno dal matrimonio tra la figlia di Alonso, Clarabella, e un re cartaginese, quando scoppia una tempesta architettata da Prospero che fa naufragare l'imbarcazione. L'equipaggio grazie alla magia di Ariel, uno spiritello dell'aria al suo servizio, finisce addormentato e asciutto sulle sponde dell'isola. Ferdinando, il figlio del re, viene separato dagli altri e dato per morto,

⁷² Nadia Fusini, *Vivere nella tempesta*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 11-12.

⁷³ Cfr. *ivi*, pp. 11-14.

⁷⁴ Michel de Montaigne, *Des Cannibales*, Francia, s.n., 1580.

poiché lo scopo di Prospero sarà quello di farlo innamorare di sua figlia Miranda, così da poterle assicurarle un futuro migliore fuori dall'isola. Gli altri personaggi sono i marinai, Sebastiano il fratello del re, Gonzalo, l'unico che aiutò Prospero quando fu cacciato da Milano, l'ubriacone Trinculo e il buffone Stephano. Questi ultimi due incontreranno Calibano, un mostro deforme figlio della strega Sicorace, inizialmente adottato da Prospero e poi rifiutato dopo la sua tentata violenza su Miranda. A seguito di una serie di eventi, Prospero finirà per lasciare da parte l'idea della vendetta, mosso dai sentimenti compassionevoli dello spiritello Ariel che, dal canto suo, avendo adempiuto ai suoi doveri, conquisterà la tanto agognata libertà. Prospero abbandonerà anche la magia per tornare a Milano come un duca tra i tanti.

Il *Progetto Tempesta* non riprende integralmente la trama del dramma ma si aggancia alla storia dei personaggi principali e li segue escludendo le parti che riguardano le interazioni con altri personaggi non approfonditi. È chiamato *Progetto* proprio perché rappresenta uno studio del testo e dei suoi elementi, non esclude l'eventualità che le altre componenti vengano sviluppate in altre messe in scena successive, nel caso dovessero essercene. Il *Progetto Tempesta* «si muove attorno alla metafora dell'isola e alle tre figure di Prospero, Ariel e Calibano, generate “dalla stessa sostanza dei sogni”»⁷⁵. I rimanenti personaggi sono presenti in scena sotto forma di marionette ma, esclusi Miranda e Ferdinando, non hanno un ruolo nello spettacolo, per questo motivo l'analisi si concentrerà solo sulle parti influenti per lo svolgersi della messa in scena.

Lo spettacolo si apre con il rumore del mare, un suono che accompagnerà lo spettatore fino alla fine della rappresentazione, andando a trasportare il pubblico sull'isola grazie all'immaginazione. Le attrici entrano in scena mentre Prospero, che è rappresentato da una voce fuori scena, conversa con Ariel. A parlare è un Prospero già arrivato alla fine della storia e che ora chiede allo spiritello, non più sotto il suo potere, di fargli compagnia mentre prepara i bagagli. Arriva la pioggia e man mano che sale la musica sale con lei anche il brutto tempo. Una delle attrici alla destra del palco recupera una nave che viene calata da un'americana (fig. 1). La tecnica della sospensione di oggetti viene spesso usata negli spettacoli di Panzuto per segnare la loro entrata o uscita dalla scena. Le attrici nel ruolo del mare in burrasca agitano e si passano la nave, arrivando fino alla destra del palco, dov'è presente un ponte a cui sono aggrappate salde le altre attrici, che nelle vesti

⁷⁵ https://www.antoniopanzuto.it/spettacoli/_progetto-tempesta/

dei marinai pregano la fine di quel tormento (fig. 2). Al ponte viene appoggiato un fondale dipinto del mare in tempesta, e la nave scivola dietro il pannello come fosse stata inghiottita dalle onde. Prospero comincia a raccontare la storia dal principio, mentre le attrici, che ora condividono la voce di Ariel, raccontano al padrone la riuscita della loro missione. Le marionette vengono mosse senza l'utilizzo dei fili come se la loro natura fosse stata rinnovata dalla tempesta. Nadia Fusini parla di «annegamento battesimale»⁷⁶, che permette ai mariani di rinascere, o di venire trasformati perché «nella *Tempesta* nessuno annega, nessuno muore, semmai tutto diventa «sempre più ricco e sempre più strano» - *richer and stranger*»⁷⁷. Le marionette vengono portate in grembo dalle marionettiste che le adagiano con cura lungo tutto il palco (fig. 3-4). Una marionetta senza testa finisce tra le braccia di un albero mentre ai marinai appare per la prima volta l'isola incantata con tutte le sue creature. Viene svelata la magia di Prospero che assieme ad Ariel e alla sua magia inizia a tessere le sorti delle (nuove) vite dei naufraghi. «Sull'isola della *Tempesta* chi arriva si salva»⁷⁸, il mare si fa «*medium* ed elemento attivo»⁷⁹ di una trasformazione che offre una seconda opportunità, a chi saprà coglierla.

La marionetta di Miranda appare sopra il ponte, che da qui in poi rappresenterà la grotta di Prospero, piangendo i malcapitati, il padre la consola e inizia a raccontargli la vera storia delle loro origini. Mossa anche lei dalle mani delle marionettiste cade addormentata alle parole del padre. Ferdinando, anche lui rappresentato da una marionetta, si sveglia dolcemente e viene mosso senza l'utilizzo di fili. Sembra rinascere dal sonno indotto dalla magia e compiere nuovamente i suoi primi passi (fig. 5). Inizia la scena dell'incontro e innamoramento tra Miranda e il principe, un episodio che rappresenta la leggerezza dell'amore giovanile e spensierato. Ferdinando si avvicina lentamente alla sua amata, appoggiandosi agli alberi incantati e dichiarandole il suo amore ad ogni passo.

Lo stesso fa lei da sopra il ponte. Una presenza aleggia tra i due amati, si sentono dei rumori leggeri e un'attrice muove gli alberi man mano che Ferdinando si avvicina, come a controllarlo e a guidarlo silenziosamente. Una volta incontrate, le marionette vengono manovrate attraverso i fili per la prima volta, sono rette dalle marionettiste posizionate sopra il ponte. Appare così la natura leggera ed elegante della marionetta, che non sembra

⁷⁶ Nadia Fusini, *Vivere nella tempesta*, cit., p. 48.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Ivi, p. 23.

⁷⁹ Ivi, p. 48.

mostrarsi interessata al terreno, ma anzi finisce per danzare in aria. Il ballo ricorda *La passeggiata* (1918) di Marc Chagall (fig. 6). Prospero parlando con Ariel gioisce del loro amore ma s'interroga sulla sua natura:

Sì, tutto sembra così facile ma domani, sarà Ferdinando così innamorato di una Miranda vecchia come una calza e una Miranda che non sarà più un'oca sciocchina malata d'amore? [...] forse sopravvaluto la loro difficoltà ma pure son lieto di non aver mai più vent'anni, di non dover passare attraverso questa fatica, le ore di trambusto e di furia, la presunzione, il dispendio. Se la vecchiaia sembra più saggia è solo perché la giovinezza può ancora credere che verrà a capo di qualcosa, mentre la vecchiaia sa troppo bene di non aver ottenuto niente⁸⁰.

Prospero accetta il loro amore, senza sottoporre Ferdinando a nessuna prova come fa invece nel dramma, ma ecco che la loro musica viene invasa da rumori robotici e da cigolii di legno. Dal fondo si cominciano a intravedere i movimenti di Calibano che dopo aver percorso in lungo il fondo dello spazio teatrale corre, danza e manda baci al pubblico (fig. 7). Vede i due innamorati intenti a rifugiarsi nella grotta, cerca di prendere Miranda e manda a terra Ferdinando con un gesto. Con una voce ovattata e grossa Calibano si prende gioco del suo padrone e inneggia alla sua, non ancora conquistata, libertà. Prospero severamente gli risponde rinfacciandogli tutto quello che ha fatto per lui che altro non meriterebbe che la prigione, mentre le attrici armate di lance lo accerchiano (fig. 8). In trappola Calibano maledice il mago augurandogli le cose peggiori e poi, privato anche del movimento, viene appeso con una corda all'americana. Con una voce più cupa e triste richiama il ricordo di un Prospero amorevole che gli ha insegnato a parlare e a cui ha mostrato i segreti dell'isola. Privato di tutto, anche del suo ruolo di re e persino del movimento, non gli rimane che il linguaggio insegnatogli dal padre adottivo, che usa per maledire colui che ha rinnegato, con tanta fretta, lui e la sua natura. Prospero abbandona la vendetta e perdona tutti invitandoli a tornare a casa con lui. L'unico che sembra venire escluso è Calibano, che rimane sospeso in silenzio, subendo inerme il peso delle parole di Prospero che proclamano la sua più impervia vergogna: «il suo relitto abbandonato tra le altre erbacce dell'isola non avrà mai rimedio»⁸¹. Le attrici prendono le altre marionette

⁸⁰ *Progetto Tempesta*, video della produzione del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia (trascrizione mia), 2022, mm. 00:16:24-00:17:28.

⁸¹ Ivi, mm. 00:29:41-00:29:29.

e, mentre Prospero parla dell'insegnamento che ciascuno ha potuto trarre da quella spiacevole esperienza, procedono verso il ponte tenendole per i fili (fig. 9-10). Finalmente libera anche Ariel e con un movimento circolare l'opera riprende il discorso iniziale del mago. La nave viene riportata al punto di partenza e riagganciata alle funi che la alzano al fianco di Calibano (fig. 1). Le attrici posizionate dietro gli alberi totem, tra il rumore delle onde e dell'ultima canzone, manovrano a vista i rami degli alberi facendo muovere, come d'incanto per l'ultima volta l'intera isola al suono della musica, mentre lo spirito dell'aria, libero anche della sua forma fisica, gira per l'isola riempiendola di armonia e di dolci suoni. Rimane tutto in sospeso e lo spettacolo rimanda ad una fine che per ora non c'è...

3.2 L'isola

L'isola dove Shakespeare ha ambientato *La Tempesta* è stata, ed è tutt'ora, al centro di grosse discussioni per quanto riguarda la sua natura. Anch'essa vive in bilico tra il mondo reale e quello immaginario. Le fonti lasciano presupporre che, se ci fosse bisogno di collocare la suddetta in un luogo geografico ben preciso, questo sarebbe nelle isole Bermuda nel Mar dei Caraibi. Alcuni ricollegano al clima caldo delle isole tropicali il fatto che i naufraghi si ritrovino con i vestiti asciutti dopo la tempesta, ma trattandosi di un apparato magico non risulta essere un'informazione poi così rilevante. Shakespeare stesso dà delle coordinate, anche se non precise, indicando quali siano i punti di partenza e di arrivo della nave dei malcapitati, lasciando al lettore il compito di delineare un'ipotetica rotta. «Non si possono concludere queste riflessioni senza ricordare che in effetti l'isola è anche, innanzitutto, lo spazio teatrale, dotato di confini precisi e imprescindibili e insieme assolutamente vaghi e indistinti»⁸². Quindi le precise coordinate dell'oasi magica non hanno un reale impatto sulla trama, potrebbero servire a creare delle indicazioni di scena fedeli ma si andrebbe così a perdere il reale significato dell'isola, oltre al fatto che queste indicazioni servono a Shakespeare per dare una base di veridicità e storicità a un'opera che ha pur sempre una natura magica. «l'isola della *Tempesta* è evidentemente un universo metaforico, dove ogni magia è possibile, un luogo liminale,

⁸² Nicoletta Brazzelli, «*An Island nowhere*» *L'isola della Tempesta tra geografia e immaginazione*, in <http://www.ledonline.it/acme>, Gennaio-Aprile 2009, p. 147.

alternativo a quello dell'esperienza storica e geografica»⁸³. L'isola è anche prigioniera, mite e accogliente, ma pur sempre circondata dall'acqua, e come tale costringe i personaggi a scendere a patti con loro stessi, come ha dovuto fare Prospero anni prima. Una prigionia fisica e mentale che offre ai passanti la possibilità di rimanerne meravigliati, intimoriti o addirittura di perdere la testa. Il reale posto che l'isola occupa è nell'immaginazione di chi legge o vede lo spettacolo, ed è un luogo magico gestito dal potente Prospero, che manovra i personaggi all'interno del suo regno, come il burattinaio fa con i suoi burattini:

Agostino Lombardo, in particolar modo, ha evidenziato la dimensione metateatrale della *Tempesta*, nella quale l'isola è il palcoscenico e Prospero è l'artista, la cui azione non è altro che l'allestimento di uno spettacolo teatrale⁸⁴

Nel caso del *Progetto Tempesta* lo spazio teatrale prende vita su un palco scenico non convenzionale. Lo spettacolo viene svolto nel Parco degli Acrobati del Sole, un giardino con un laghetto al suo interno e che riporta alla mente la natura dell'isola shakespeariana. Costruire uno spettacolo in un luogo aperto può portare a compiere delle scelte obbligate, sia per quanto riguarda la non linearità del palco che per l'illuminazione. In questo caso le luci in scena non sono controllate dai registi, poiché lo spettacolo si svolge durante il giorno. Un'illuminazione fissa e costante porta necessariamente alla perdita di alcune componenti emotive e compositive, ma è anche vero che ai tempi di Shakespeare nel *Globe Theatre* si recitava alla luce del sole. Inoltre nella *Tempesta* tempo d'azione e tempo raccontato coincidono, la storia occupa circa tre ore di tempo e non più giorni come altri drammi. Quindi quelle che sembravano in apparenza scelte obbligate dal luogo, si dimostrano delle fortunate scelte poetiche. Lo spazio scenico offre forti richiami all'isola shakespeariana, e questo anche grazie ad altri elementi scenici che sono stati aggiunti. A partire dal ponte (fig. 2), una impalcatura usata nel teatro di marionette tradizionale sopra cui si posizionano i marionettisti, che manovrano le figure dall'alto grazie ai fili. Il ponte viene dipinto di bianco e accostato ad un albero, spostando il suo significato da semplice oggetto praticabile ad antro di Prospero. A destra si trova una americana da cui alcuni oggetti vengono calati e sospesi durante la messa in scena (fig. 1). Il pubblico siede su una gradinata che dà sul parco. Lo spazio scenico si estende per 24 metri in larghezza e sfonda, in profondità, quelle che verrebbero considerate le quinte di un palco

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

tradizionale. La parte del palco più vicina al pubblico (normalmente chiamata proscenio) e più utilizzata dalle attrici è di ghiaia, al contrario del resto del parco. Su questa ghiaia oltre a ponte e americana sono posti degli alberi costruiti da Panzuto. Questi alberi-totem si inseriscono nell'ambiente naturale del parco e in quello magico dell'isola, poiché portano dei tratti antropomorfi e si muovono con la musica durante la performance. Infine è presente una tela, un elemento scenografico che viene appoggiato prima sul ponte e poi sull'erba. Questo pannello dipinto dall'artista richiama il discorso sulla pittura emotiva fatto in precedenza. La pittura partecipa alla drammaturgia orientandone la visione, avvertendo la durata delle scene o enfatizzandole. Viene usato durante la fase iniziale della messa in scena, e con suoni e azioni, contribuisce a creare un senso unitario nell'allestimento, oltre a segnare l'inizio e la fine della tempesta.

È uno spettacolo pensato non solo per il palcoscenico ma aspira anche ad altri spazi espositivi e performativi. Oltre ad essere stato provato su un palco tradizionale e poi adattato allo spazio del parco, l'artista non esclude che, casomai ci dovessero essere delle repliche, lo spettacolo potrà essere adattato anche ad ambienti chiusi.

3.3 I suoni

«Ecco perché sono arrivata a pensare alla *Tempesta* di Shakespeare come a una conchiglia: la porto all'orecchio e vi sento il suono della vita»⁸⁵.

L'isola è decisamente un territorio non naturale, popolato da presenze arcane, invisibili e misteriose; da strane forme che si manifestano e poi svaniscono. La magia interagisce di continuo con la musica e il canto. Caliban afferma che l'isola è piena di rumori, suoni e dolci arie che danno piacere e non fanno male [...] È perciò un luogo abitato da vibrazioni sonore, da armonie che si intrecciano alle parole: Ariel, uno degli abitanti primigeni dell'isola, parla il linguaggio dell'aria e del canto; è evidente il contrasto fra suoni armoniosi, la melodia, che richiama anche l'esperienza sensuale, e l'ululare del mare in tempesta, il sibilo disarmonico dei venti impetuosi⁸⁶.

⁸⁵ Nadia Fusini, *Vivere nella tempesta*, cit., p. 10.

⁸⁶ Nicoletta Brazzelli, «*An Island nowhere*» *L'isola della Tempesta tra geografia e immaginazione*, cit., p. 148.

Un'importante componente della *Tempesta* è quella sonora. Il paesaggio viene evocato dai suoni, il valore dell'udito sembra sovrastare quello della vista, «tanto che si può parlare di *soundscape*»⁸⁷. A contribuire alla creazione di questo tappeto sonoro sono le creature dell'isola. Ariel non è l'unico spirito ad abitare quelle terre, i suoni naturali ne plasmano le forme andando a creare un'atmosfera armonica e allusiva. Prospero racconta la propria storia alla figlia che non si sa se per noia o se per un suo incantesimo si addormenta. Tanto che quando pronuncia il suo epilogo, al pubblico sale il dubbio di essersi addormentato anch'esso assieme a Miranda, e di aver sognato con gli altri personaggi. Anche quando è in presenza di altri personaggi, il mago parla con Ariel senza venire sentito, o addirittura commenta tra sé e sé divertito senza venir udito da alcuni.

A occuparsi delle musiche nel *Progetto Tempesta* è la musicista Elena Nico, che è riuscita a ricreare le immagini sonore dell'isola, mischiando rumore di onde e altri elementi naturali a suoni, sospiri e musiche dolci. Prospero è senza un corpo, rappresentato dalla sola voce di un contadino di Laurito (SA) nel Cilento, paese natale dei genitori di Panzuto. La voce è di Rosario Donnangelo, una scelta volutamente evocativa che viene dal legame personale che lo scenografo ha con questo paese, da cui attinge continuamente ispirazione per le sue produzioni artistiche. Il testo è stato letto per la prima volta direttamente in scena e la performance offre un Prospero in stile pasoliniano, che commette anche degli errori di dizione e che va a mutare l'idea del potente e freddo duca di Milano. Inoltre la sola voce accentua la sua potenza demiurgica, poiché può guardare dall'esterno ed elargire ordini dal posto che occuperebbe un vero e proprio regista teatrale. Ariel è rappresentato dalle varie funzioni che le marionettiste compiono, muovendo, abbracciando, liberando, guidando e ricoverando le marionette. Lo spiritello evanescente Ariel rappresenta la mente dell'artista e il suo estro creativo, specularmente a Calibano che rappresenta la parte più rozza e naturale di Prospero. Infatti quando entra in scena la marionetta di Calibano, la musica melodiosa viene inquinata da rumori fastidiosi e meccanici. Anche la sua voce è corrotta dalla materialità. Il linguaggio è qualcosa che non gli appartiene del tutto, visto che il significato della parola gli è stato insegnato da Prospero e la sua musicalità appartiene alla natura di Ariel.

⁸⁷ Ivi, cit., p. 149.

3.4 Marionette di carne e di legno

L'idea di allestire lo spettacolo attraverso il teatro di figura nasce dal rapporto con le marionette di Podrecca, che sono conservate dallo Stabile regionale e che sono state rimesse in attività. Le figure appartengono a una lunga tradizione di teatro di varietà, di numeri comici, popolari e legati alla musica. La versione contemporanea, qui impiegata, aperta a collaborazioni multidisciplinari e fantasiose, nasce con l'avvento della Prima Guerra Mondiale, a causa della sofferta competizione con il cinema. Nel 1911 Vittorio Podrecca fonda il Teatro dei Piccoli cercando, dopo un paio di anni, di imprimere le tracce delle prime Avanguardie nelle sue marionette tradizionali. Podrecca è convinto che la marionetta sia intessuta di musica e per questo nel tempo instaura rapporti con grandi musicisti, traducendo questa caratteristica musicale dei fantocci in stupefacenti acrobazie e coreografie⁸⁸. Dopo la Seconda Guerra Mondiale gli spettacoli di varietà offerti dalle marionette di Podrecca diventano sempre più sofisticati e arrivano a coinvolgere numeri sempre più alti di marionette⁸⁹. Creata per il teatro di varietà, ogni marionetta presenta una sua peculiarità ed è costruita in base alla sua funzione scenica. Una marionetta acrobata dev'essere realizzata diversamente da una sua compagna che dovrà solo reggere uno strumento. E viceversa risulta difficile pensare di poterla usare per un ruolo che non è quello per cui è nata. Per il *Progetto Tempesta* c'è stato un attento lavoro di selezione per arrivare a scegliere le marionette più versatili. In alcuni casi sono stati usati dei frammenti o scarti più che marionette integre, oppure delle teste non finite o degli stracci presi da altre figure non utilizzate.

Un'altra sfida posta dallo spettacolo è stata quella di unire tradizione e novità. All'interno dell'allestimento le marionette vengono mosse secondo diverse tecniche, gli oggetti vengono azionati dai fili oppure accompagnati direttamente dalle mani. Un modo di fare teatro di figura che non si ferma solo a una possibilità ma ne sfrutta l'ampio ventaglio. A gestire la parte più tradizionale della manipolazione dei fantocci ci sono gli abili marionettisti Ennio Guerrato e Barbara Della Polla. Questo si vede soprattutto durante la scena d'amore tra Ferdinando e Miranda, in cui le marionette, oltre ad incarnare uno sketch romantico, che è forse l'elemento più classico del testo di Shakespeare, si librano in aria leggera mostrando la loro vera natura (fig. 11).

⁸⁸ Cfr. Luigi Allegri, Manuela Brambozzi, *Il mondo delle figure*, cit. pp. 172-173.

⁸⁹ Cfr. <https://wepa.unima.org/en/music-hall-variety-theatre-and-vaudeville/>

Dall'altra parte si trovano gli oggetti costruiti da Panzuto, che rappresentano l'aspetto più moderno e anticonvenzionale dell'opera. Vengono manipolati con tecniche diverse e sono costruiti con materiali differenti. Le marionette dell'arista non nascono quasi mai da un progetto ma dall'intuizione e dall'istinto. A partire dagli alberi, figure magiche fatte di legno, ma anche evocative, oltre ad essere antropomorfe (fig. 12). Sono legati al tema del suono ed entrano in relazione con esso come se fossero degli strumenti musicali o degli esseri che respirano. Sugli alberi si trovano alcuni pezzi di marionette. Questi sono frammenti delle vecchie marionette di Podrecca che Panzuto ha portato con sé da Trieste, dopo un suo viaggio in cerca d'ispirazione.

Per quanto riguarda invece la figura di Calibano, l'idea di avere una marionetta che può venire indossata nasce da un confronto con il regista Roberto Aldorasi. Dal gesto non ragionato di Aldorasi che prende le braccia di Calibano e le muove come fossero le sue, invece di muoverle come si farebbe con una marionetta, nasce un personaggio dal forte carattere. Calibano è forse il personaggio che è stato più rivalutato negli ultimi anni. Nasce come ruolo per attori comici con una bella voce, un brutto che canta e balla, per poi venire sostituito nel primo periodo romantico da uno schiavo selvaggio e deforme⁹⁰. La tradizione moderna ha visto in Calibano l'occasione per criticare il colonialismo dell'epoca e le discriminazioni del presente, ma Harold Bloom ricorda che quello che Shakespeare descrive non è un essere umano, bensì un mostro deforme. Calibano incarna ciò che è terreno e animale, infatti una cosa che le versioni moderne tendono a dimenticare è la sua tentata violenza su Miranda. Per quanto complesso, bisogna tenere conto del personaggio nella sua interezza, affrontando anche le sue sfaccettature volgari, poiché i suoi comportamenti sono frutto della sua natura. Dopotutto esso rappresenta la parte negativa di Prospero, una parte di cui si vergogna, e per quanto sia più facile immedesimarsi in lui che nel freddo e distaccato mago, bisogna tenere a mente che sebbene commettere errori sia umano, Bloom ci ricorda che Calibano lo è solo in parte, e che come tale va rispettata anche la sua dimensione mostruosa. Per questo motivo, per l'autore, Calibano non potrà mai essere «oggetto di ammirazione»⁹¹. Nello spettacolo Calibano si mostra una marionetta pesante, il suo centro di gravità è diverso da quello delle sue compagne poiché esso è legato al corpo di una attrice, e quindi la sua natura leggiadra sembra venire corrotta dalla fisicità che entrambi incarnano. Nel momento in

⁹⁰ Cfr. Harold Bloom, *La tempesta*, cit., p. 488.

⁹¹ Ivi, p. 491.

cui viene sospeso e liberato della presenza umana sembra venir privato anche della sua energia vitale. Fluttua in balia del vento senza poter opporre alcuna resistenza, la sospensione appare come una condanna, poiché la sua vera natura è la terra. Sospeso in aria sembra solo in attesa del momento in cui verrà richiamato dalla forza di gravità, al contrario delle altre marionette, che sfiorano il terreno come se fosse solo una parte del loro movimento e non il loro punto di arrivo. Mentre pronuncia le sue ultime parole, la voce sofferta, le frequenti pause e il quietarsi dei rumori dell'isola tendono a rallentare il tempo dell'azione concentrando l'occhio e l'orecchio del pubblico su di lui, che finisce ancora una volta per rubare le simpatie del pubblico.

3.5 *Un demiurgo fuori scena*

Bloom cita l'esempio di Northrop Frye che ha identificato Prospero con Shakespeare, ma solo su un piano molto ironico:

un attore impresario tormentato e sovraffaticato che rimprovera gli attori pigri, [...] sempre consapevole del poco tempo disponibile prima che lo spettacolo vada in scena, con i nervi tesi e attento agli imprevisti durante la rappresentazione, [...] ma che nel frattempo deve uscire sul palco e supplicare il pubblico perché applauda⁹².

Sarebbe interessante approfondire il personaggio, ma in questa sede basta sottolineare la sua identificazione con l'artista dell'opera. Infatti, al di là di differenze e similitudini, molti tendono a riconoscere in Prospero una figura demiurgica. Che sia l'incarnazione dell'autore, dell'artista o di un drammaturgo, ciò che compie all'interno dell'isola è un vero e proprio gioco registico:

ma la figura di Prospero va vista essenzialmente nel suo contesto naturale, che è quello teatrale. La sua magia, la sua arte, sono una riflessione dell'arte e sull'arte del drammaturgo, l'arte di chi, attraverso la finzione scenica, si assume il compito di manipolare e gestire il mondo dei sentimenti umani⁹³.

Come Lear gira travestito osservando in incognito il comportamento del suo stato anche Prospero, invisibile ai personaggi, guida le sorti della sua isola come fosse un

⁹² Ivi, pp. 494-495.

⁹³ Giorio Melchiori, *La tempesta*, in Id. (a cura di), *Shakespeare*, Bari, Laterza, 2005, p. 622.

burattinaio⁹⁴. È un “regista” che delega i lavori al suo servitore e guarda da lontano lo svolgersi della trama.

Nel caso del *Progetto Tempesta* colui che può essere indicato come Prospero è proprio lo scenografo Antonio Panzuto. Infatti, una sostanziale differenza rispetto agli spettacoli precedenti, sta nella sua completa assenza dalla scena. Nelle performance, Panzuto è solito muovere e manipolare la materia a vista.

Un tipo di demiurgo che si rapporta con i suoi oggetti e che ricordano le osservazioni espressa da Schultz nel *Trattato sui manichini, vale a dire secondo Libro della Genesi* contenuto all'interno della raccolta *Le botteghe color cannella*⁹⁵. Per il protagonista Jacob la materia è dotata di una fecondità senza fine, e mentre il classico demiurgo impone la perfezione alla materia, lui ne ama la dissonanza delirante. La materia, «per quanto passiva ed indifesa, è in grado di fermentare, e delirare, abbozzi di forme, per quanto instabili, fragili, provvisorie e incomplete»⁹⁶. Costringere questa infinità a una forma unica per tutta la vita equivarrebbe a una violenza. Jacob parla di manichini incompleti e provvisori, che sembrano ricordare gli alberi e gli oggetti di *Progetto Tempesta*. Essi hanno una sola parte del viso oppure una sola gamba, «potremmo dire con un solo organo, esclusivamente quello che essi, di volta in volta, esprimono. Incompleti per tutto il resto, i manichini sono l'azione che compiono, sono l'organo (provvisorio) che li fa esistere»⁹⁷. Mentre il demiurgo si innamora di materiali complessi e perfezionati Jacob preferisce la paccottiglia, proprio come Panzuto che utilizza oggetti di scarto. Come il demiurgo per Jacob non ha il monopolio della creazione, così Panzuto muove le sue creazioni come un «regolatore di funzioni [...] oggetto tra gli oggetti»⁹⁸.

In questo caso in scena non è lui ad interagire con le marionette ma le attrici, rimane comunque la stessa attenzione per il movimento e l'utilizzo non tradizionale degli oggetti scenici. Nel pieno del suo ruolo demiurgico questa volta Panzuto osserva dagli spalti lo svolgersi della storia, proprio come Prospero spartisce ordini e coordina la trama dall'esterno:

⁹⁴ Cfr. *ibidem*.

⁹⁵ Cfr. Vincenzo, Cuomo, *Generatio aequivoca. Sottosuoli dell'immaginario nella filmografia dei Quay Brothers*, in «Kaiak 1. Sottosuoli», <https://www.kaiak-pj.it/it/rivista/23-numeri-di-kaiak/12-sottosuoli.html>, 2014.

⁹⁶ Ivi, p. 2

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Fernando Marchiori, *Esercizi di sincerità*, cit., pp. 10-12.

dipanato finalmente il groviglio di fili, il creatore può abbandonare la finzione e divincolandosi dal peso della duplicazione ossessiva di sé a cui inevitabilmente la marionetta rinvia. Questa sorta di «liberazione», per sé e per l'oggetto, costituisce per l'artista un'ascesa umana e personale, che non può non richiamare il clima di affrancamento e riscatto che aleggia nel finale della commedia shakespeariana attorno a Prospero⁹⁹.

L'artista sicuramente ritornerà ad interagire con le sue figure in scena, poiché il legame con il doppio non è così un facile da sciogliere. Ma nel frattempo *Progetto Tempesta* rappresenta una liberazione momentanea, un esercizio che indica un possibile punto di arrivo della poetica di Panzuto. La sua sostituzione che in scena avviene per mezzo degli oggetti e la progressiva distanza tra oggetto e performer, ha come risultato la scomparsa dell'artista dalla scena. La sua carriera ha preso avvio nell'uso del suo corpo come mezzo di comunicazione nel circo e ora quel corpo lascia il posto alle nuove sperimentazioni.

⁹⁹ Marzia Maino, *Dipanare l'ignoto, la marionetta e il suo demiurgo tra i grovigli della scena*, cit., p. 14.

APPENDICE ICONOGRAFICA

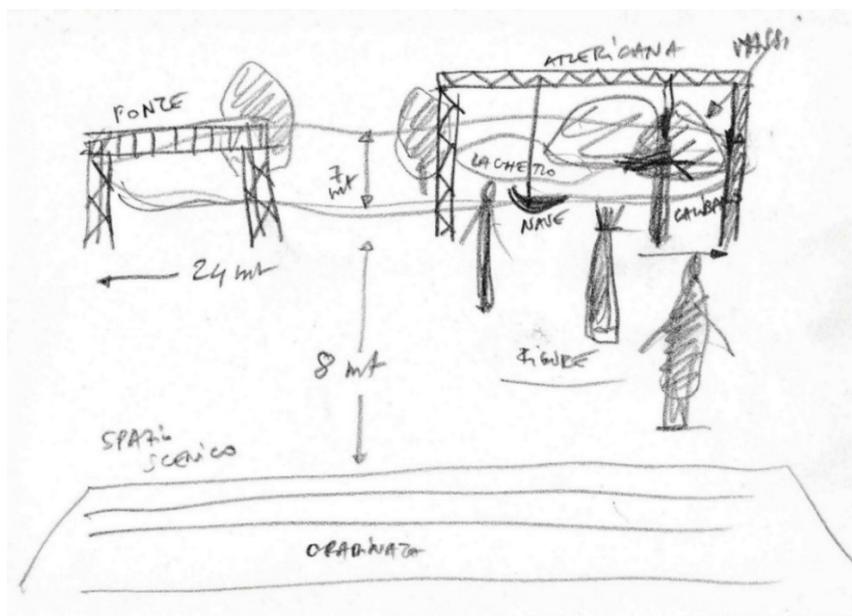


Fig. 1

Bozzetto di Antonio Panzuto,
2022, Archivio Antonio Panzuto



Fig. 2

La nave in tempesta
Progetto Tempesta, Parco Acrobati del Sole, 24 luglio 2022,
Fotografia di Alice Durigatto - Archivio Mittelfest



Fig. 3

I naufraghi

Progetto Tempesta, Parco Acrobati del Sole, 24 luglio 2022

Fotografia di Alice Durigatto - Archivio Mittelfest



Fig. 4

I naufraghi

Progetto Tempesta, Parco Acrobati del Sole, 24 luglio 2022

Fotografia di Alice Durigatto - Archivio Mittelfest



Fig. 5

Ferdinando

Progetto Tempesta, Parco Acrobati del Sole, 24 luglio 2022

Fotografia di Alice Durigatto - Archivio Mittelfest



Fig. 6

Miranda e Ferdinando

Progetto Tempesta, Parco Acrobati del Sole, 24 luglio 2022

Fotografia di Alice Durigatto - Archivio Mittelfest



Fig. 7

Calibano

Progetto Tempesta, Parco Acrobati del Sole, 24 luglio 2022,

Fotografia di Alice Durigatto - Archivio Mittelfest



Fig. 8

Calibano in trappola

Progetto Tempesta, Parco Acrobati del Sole, 24 luglio 2022,

Fotografia di Alice Durigatto - Archivio Mittelfest



Fig. 9

I naufraghi si ricompongono

Progetto Tempesta, Parco Acrobati del Sole, 24 luglio 2022,

Fotografia di Alice Durigatto - Archivio Mittelfest



Fig. 10

I naufraghi si ricompongono

Progetto Tempesta, Parco Acrobati del Sole, 24 luglio 2022,

Fotografia di Alice Durigatto - Archivio Mittelfest



Fig. 11

I naufraghi si ricompongono

Progetto Tempesta, Parco Acrobati del Sole, 24 luglio 2022,

Fotografia di Alice Durigatto - Archivio Mittelfest



Fig. 12

Marionette e oggetti di scena in costruzione
per il *Progetto Tempesta*, Padova-Atelier Panzuto,
Archivio Antonio Panzuto



Fig. 13

Marionette e oggetti di scena in costruzione
per il *Progetto Tempesta*, Padova-Atelier Panzuto,
Archivio Antonio Panzuto



Fig. 14

Progetto Tempesta

Progetto Tempesta, Parco Acrobati del Sole, 24 luglio 2022,

Fotografia di Alice Durigatto - Archivio Mittelfest

BIBLIOGRAFIA

Antonio Panzuto e il *Progetto Tempesta*

Progetto Tempesta (video della produzione del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, 2022)

GALVAN NICOLA, MAINO MARZIA, TOGNON ALESSANDRO, PANZUTO ANTONIO, VALERIO PAOLO, *Antonio Panzuto scenografo e artista*, in «The Scenographer», numero monografico, in corso di stampa

NANNI ANDREA, *Antonio Panzuto artista di scena*, Corazzano, Titivillus, 2003

PANZUTO ANTONIO, LAZZARO ALESSANDRA (a cura di), *Antonio Panzuto*, Padova, Comune di Padova, 2016

Sitografia su Antonio Panzuto e sul *Progetto Tempesta*

www.antoniopanzuto.it

https://www.antoniopanzuto.it/spettacoli_/progetto-tempesta/

<https://www.mittelfest.org/spettacolo/progetto-tempesta/>

***La tempesta* di William Shakespeare**

SHAKESPEARE WILLIAM, *La tempesta*, a cura di Cesare Vico Ludovico, Torino, Einaudi, 1953

BLOOM HAROLD, *La tempesta*, in Id. (a cura di), *Shakespeare: l'invenzione dell'uomo*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 487-512

BRAZZELLI NICOLETTA, «*An Island nowhere*» *L'isola della Tempesta tra geografia e immaginazione*, in <http://www.ledonline.it/acme>, Gennaio-Aprile 2009, pp. 131-153

FUSINI NADIA, *Vivere nella tempesta*, Torino, Einaudi, 2016

MELCHIORI GIORGIO, *La tempesta*, in Id. (a cura di), *Shakespeare*, Bari, Laterza, 2005, pp. 614-626

Filmografia sulla *Tempesta* di William Shakespeare

La tempesta (*The Tempest*, Derek Jarman, 1979)

L'ultima tempesta (*Prospero's Books*, Peter Greenaway, 1991)

The Tempest (Percy Stow, 1908)

The Tempest (Julie Taymor, 2010)

Teatro di figura

ALLEGRI LUIGI e BAMBOZZI MANUELA (a cura di), *Il mondo delle figure: Burattini, marionette, pupi e ombre*, Roma, Carocci, 2012

BATEK OSCAR, *Teatro delle marionette: tecniche per costruire e sceneggiare*, Milano, Ottaviano, 1981

CUOMO VINCENZO, *Generatio aequivoca. Sottosuoli dell'immaginario nella filmografia dei Quay Brothers*, in «Kaiak 1. Sottosuoli», <https://www.kaiak-pj.it/it/rivista/23-numeri-di-kaiak/12-sottosuoli.html>, 2014

DEGLI ESPOSITI PAOLA, *La Uber-Marionette e le sue ombre: l'altro attore, di Edward Gordon Craig*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018

GRAZIOLI CRISTINA, *Introduzione. La marionetta e il grottesco: intersezioni*, e, *Cap. I. Marionetta e burattino: il grottesco nella trilogia Marionette di Arthur Schnitzler* in Ead (a cura di), *Lo specchio grottesco: marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Padova, Esedra, 1999, pp. 9-87

GRAZIOLI CRISTINA, *Verso Klee. Un occhio vede l'altro sente*, in «Arabeschi», dicembre 2014, <http://www.arabeschi.it/tam-teatromusica-verso-klee-un-occhio-vede-laltro-sente/>

KANTOR TADEUSZ *Il teatro della morte. Materiali raccolti e presentati da Denis Bablet*, Milano, Ubulibri, 2003, pp. 197-237

KLEIST HEINRICH VON, *Il teatro delle marionette [Uber das Marionettentheater]*, introduzione di Gerardo Mastrullo e traduzione di Monica Sabbadini, Milano, La Vita Felice, 2011

MARCHESANI PIETRO (a cura di), *Bruno Schulz. Il profeta sommerso*, Triestem Libri Scheiwiller, 2000

SCATTINA SIMONA, *Puppet thought. Attori di carne e di legno*, in «Sinestesiaonline», Periodico quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti supplemento della rivista «Sinestesia», n. 28 - a. IX, Gennaio 2020, pp. 28-35

Sitografia sul teatro di figura

Compagnia TeatroPersona – Associazione Culturale Compagnia Teatropersona

<https://marionettecolla.org/>

<http://www.tamteatromusica.it/>

Paul Klee | World Encyclopedia of Puppetry Arts (unima.org)

<https://wepa.unima.org/en/music-hall-variety-theatre-and-vaudeville/>

Filmografia sul teatro di figura

Being Elmo: A Puppeteer's Journey (Constance Marks, 2011)

Dark Crystal (The Dark Crystal, Jim Henson, Frank Oz, 1982)

Labyrinth – Dove tutto è possibile (Labyrinth, Jim Henson, 1986)

Serie tv sul teatro di figura

Dark Crystal – La resistenza (The Dark Crystal: Age of Resistance, Netflix, 2019)

Sesamo apriti (Sesame street, PBS, 1969-2015, 2016-in corso, HBO, 2016-2020, HBO Max, 2020-in corso)

Testi di carattere generale

SURGERS ANNE, *Scenografie del teatro occidentale, (Scénographies du théâtre occidental*, a cura di Guido Di Palma, Elena Tamburini), Roma, Bulzoni Editore, 2002