

Titolo || 1978-1988 (... era l'epoca in cui fiorivano le metafore)

Autore || Fabrizio Montecchi

Pubblicato || Fabrizio Montecchi (a cura di), *Luzzati e le ombre. C'è un'ombra nella mia vita... è il Teatro Gioco Vita*, Genova, Tormena, 2003, pp. 59-65

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

1978-1988 (... era l'epoca in cui fiorivano le metafore)

di Fabrizio Montecchi

"Non sappiamo ancora quali saranno le nostre tre colonne d'Ercole e speriamo che oltre non ci attenda un naufragio. Per ora conosciamo solo il nostro desiderio di altre costellazioni e di altri mondi". (*Odissea Spettacolo d'ombre*, a cura di Fabrizio Montecchi, La Casa Usher, Firenze, 1984)

... era l'epoca in cui fiorivano le metafore. Senza molta originalità, lo ammettiamo, siamo salpati, abbiamo navigato, onestamente ammesso naufragi. L'immenso oceano era il luogo delle nostre avventure: ci siamo sempre sentiti eroicamente in alto mare, tra bufere e tempeste, sempre in attesa di avvistare la tanto agognata terra. Insieme a molti compagni di viaggio che generosamente dividevano i nostri destini siamo diventati di volta in volta marinai, naufraghi, esploratori. Poi, al primo approdo, la sofferza scoperta: l'anelata conoscenza non assomigliava per niente ad un tranquillo lembo di terra nel mezzo del vasto oceano. E allora via, di nuovo in mare verso altre appassionanti traversate, verso approdi sconosciuti ... verso altre metafore!

C'è sempre piaciuto descrivere il nostro percorso artistico attraverso metafore. Le metafore avevano la funzione di rassicurarci: elevavano idealmente, ai nostri occhi i piccoli tormenti che, ingenui teatranti alle prime armi, vivevamo quotidianamente. Dice Saramago che c'è un solo modo di fare il Don Chisciotte: ingrandire gli ideali. E forse è questo che noi allora abbiamo sentito il bisogno di fare. Di fronte all'anomala scelta di praticare il Teatro d'Ombre (chissà perché poi!) abbiamo ingrandito gli ideali, trasformando il teatro in un "periglioso oceano" e compagni come Lele, Tonino o Egisto in eroici "traghettori".

Non che vivessimo di illusioni, anzi. All'epoca in cui fiorivano le metafore la nostra pratica giornaliera era fatta di bui laboratori e di un sincero lavoro di gesti, di azioni, di pensieri. Del fermento di quel periodo sono sopravvissuti alcuni spettacoli, tuttora in repertorio, e di altri rimane il documento spesso datato e freddo, e la memoria ricca di immagini e ancora calda delle emozioni che quei momenti ci hanno procurato. Ma soprattutto rimangono i disegni, le scene, le sagome che testimoniano e raccontano del percorso fatto, delle esperienze vissute, delle piccole conquiste raggiunte con l'amore per la ricerca paziente, per il lavoro artigianale.

Adesso che riguardiamo il passato con gli occhi di chi cerca la sostanza vera di cui è fatta la propria storia, queste immagini ci appaiono straordinariamente più vitali e autenticamente più nostre delle metafore scelte allora per rappresentarci. Per questo motivo, o forse perché ci siamo liberati definitivamente dal bisogno di "ingrandire", abbiamo deciso di raccontare quel periodo attraverso il sottobosco dei piccoli fatti e delle semplici scoperte che lo hanno caratterizzato.

Scoperte alle quali Lele ha contribuito in maniera determinante partecipando con passione ad ogni piccola conquista e donandoci così, oltre ad un innegabile contributo artistico, alcune riflessioni che poi sono diventate fondanti il nostro modo di fare teatro d'ombre. Ed è per questo che dedichiamo a lui il racconto della nostra storia. Perché Lele ci ha aiutato non solo a fare il nostro lavoro, ma anche a capirlo. Ma, soprattutto, ci ha insegnato a capire facendo.

Scorrono davanti ai nostri occhi le tracce del passato e tutto ci appare contemporaneamente semplice e complesso, lineare e frammentario. C'è qualcosa che rassicura e nel contempo perturba nel sapere che non si riuscirà più a essere quel che si era. Si è un po' tristi e un po' felici a ripensarsi e si prova tenerezza. A tratti si è anche presi dalla voglia di salpare di nuovo ... verso l'epoca in cui fiorivano le metafore.

Appunti per una storia di ieri

"*Queste non sono ombre, sono solo figure viste in trasparenza*" ci diceva Lele. In effetti potremmo dire che tutto è incominciato da un dubbio. Dal dubbio (atroce) che Lele avesse ragione! Non potevamo certo trascurare un'affermazione così provocatoria ma nemmeno ignorare secoli di teatro d'ombre! Che fare?

Era l'epoca in cui, archiviato l'ingenuo *Il Barone di Münchhausen* (1978), stavamo ricomponendo i pezzi di quell'esperienza in funzione di una nuova ipotesi di spettacolo. Ciò che ci rimaneva era una baracca tradizionale, sagome tradizionali e quel dubbio che noi stessi avevamo contribuito a far nascere, quando, utilizzando lampade alogene, avevamo creato figure che ogni tanto, quasi involontariamente, si staccavano dallo schermo, ingrandivano fino ad invadere lo spazio. Quelle immagini non erano ancora il frutto di una nuova tecnica e non parlavano ancora un nuovo linguaggio, erano semplicemente lì, a ricordarci che le ombre, prima di tutto, sono fantasmi eteri.

L'eredità lasciataci da *Il Barone di Münchhausen* era dunque tutta in quel dubbio e la nostra ricerca si concentrò così più sui libri di ottica e sui manuali di sistemi audiovisivi che non sui testi dedicati al teatro delle ombre o sul teatro in genere. I primi passi li muovemmo partendo non dalla tradizione ma dal dato fenomenico originario: le ombre. Per creare un'ombra ci vuole la luce. Verificammo la qualità del proiettore di diapositive come fonte luminosa. L'ombra che con esso si otteneva era nitida e ben contrastata ma il problema delle ottiche ci costringeva a posizionare il proiettore a notevole distanza dallo schermo, alterando l'impostazione d'animazione de *Il Barone di Münchhausen* che prevedeva uno spazio d'azione tra schermo e luce molto più ristretto. L'adozione dei proiettori ci portò a scoprire le straordinarie possibilità espressive delle ombre se prodotte dallo spostamento nello spazio di un corpo illuminato da un fascio luminoso.

Il dubbio era sciolto. Le ombre non erano più sottili figure nere compresse tra lo schermo e la sagoma ma figure in libertà. Era nata una nuova tecnica di teatro d'ombre, fondata sull'idea che "l'ombra è una figura che un corpo opaco proietta su una

Titolo || 1978-1988 (... era l'epoca in cui fiorivano le metafore)

Autore || Fabrizio Montecchi

Pubblicato || Fabrizio Montecchi (a cura di), *Luzzati e le ombre. C'è un'ombra nella mia vita... è il Teatro Gioco Vita*, Genova, Tormena, 2003, pp. 59-65

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

superficie e che ne riproduce, alterata o meno, la forma". Questo nuovo spazio delle ombre è diventato, nel 1980, l'impianto d'animazione di base dello spettacolo *Il mostro turchino*. Nello spettacolo successivo *I tre grassoni*, del 1981, svilupparammo ulteriormente questa tecnica di animazione introducendo altre fonti di luce, rimanendo però sostanzialmente legati all'impostazione precedente.

"Non serve articolare la bocca o la mano, sono movimenti che non si vedono, non è quello il tipo d'espressività che il teatro d'ombre deve avere" ci diceva Lele.

Nel teatro d'ombre occidentale di tradizione le sagome sono concepite come piccoli automi. Muovono la bocca, le braccia e alcune volte (ahimè!) le gambe. Tentano di mimare movimenti reali e contemporaneamente cercano di nascondere le origini del movimento con macchinose soluzioni tecniche. Su questi principi avevamo lavorato anche noi per le sagome de *Il Barone di Münchhausen*. Ma il nuovo impianto d'animazione ci imponeva di rivedere anche le tecniche di articolazione delle sagome per ricercare possibilità di movimento più fluide. Ci siamo così mossi da un lato verso una stilizzazione e semplificazione dell'animazione interna alla sagoma e, adottando l'articolazione a bacchetta, abbiamo ripreso tecniche e forme della tradizione orientale. Dall'altro lato abbiamo studiato le possibilità dinamiche della forma grafica nella spazio introducendo l'uso delle sagome fisse, non articolate. In questo Lele ha svolto un molo molto importante, trasmettendoci esperienze da lui già fatte nel cartone animato.

Mentre la sagoma articolata trova in sé il proprio gesto, la sagoma fissa vive solo del rapporto con la luce e, per essere significativa, deve muoversi nel fascio luminoso. Per produrre ombre ingrandite, rimpicciolire, deformate, si deve creare una perfetta osmosi tra sagoma e gesto, tra un animatore e l'altro. Il movimento destinato a produrre l'ombra si organizza con i ritmi di una coreografia. Questo uso della sagoma ha imposto una rappresentazione della realtà per piani. L'illusione della profondità, suggerita da differenti livelli di ingrandimento dell'ombra, ci ha permesso di creare sequenze di piani paralleli o divergenti che comunque rimandano ad un tipo di visione prospettica, legata cioè ad un punto di vista, ma diversa dallo schema della rappresentazione pittorica.

Questa sintesi di spazio d'animazione e sagome ci ha permesso di trasformare la nostra tecnica in linguaggio: con sempre maggior consapevolezza abbiamo individuato i codici per costruire immagini coerenti e strutture narrative sempre più complesse. La realizzazione di *Gilgamesh*, nel 1982, ha coinciso con la messa a punto di nuove soluzioni linguistiche e tecniche. L'uso di più luci assume qui una funzione attiva. Mentre ne *I tre grassoni* esse svolgevano una funzione puramente decorativa, nel *Gilgamesh*, interagendo con le sagome le luci definiscono ulteriori ipotesi di animazione. L'uso di corpi tridimensionali introduce invece nuove possibilità di rappresentazione sullo schermo. Il corpo semitrasparente tridimensionale offre una visione totale del personaggio che altera i meccanismi percettivi della visione prospettica. Chi guarda si trova contemporaneamente sopra sotto, di lato, indaga magicamente tutti i profili del corpo.

"Disegnerò sagome colorate solo quando si riuscirà a far sì che il colore non sia più una decorazione dell'ombra ma la materia stessa di cui è fatta" ci diceva Lele.

Cosa significasse questa rigorosa posizione l'abbiamo capito solo molto dopo. Non sopportava Lele le tradizionali sagome colorate del teatro d'ombre occidentale: figure nere svuotate e riempite di carte colorate. Il suo modello erano le sagome orientali in pelle colorata. Allora, dopo tre spettacoli con sagome nere, questo ennesimo rifiuto rappresentò una spinta decisiva verso la ricerca di nuove soluzioni tecniche da proporgli. Cercammo e trovammo semplicemente un supporto trasparente, dei colori corposi per la pittura su vetro. Ma ciò fu sufficiente e le riserve immediatamente sparirono: Lele ci donò le splendide sagome di *Gilgamesh*. Ma insieme ad esse ci trasmise l'idea d'ombra come materia.

Le sagome trasparenti e colorate, prive di contorno opaco, ci hanno consentito nuove possibilità espressive. L'ombra nera scolpisce lo schermo, definisce con precisione i confini dello spazio luminoso. Il suo contorno ha bisogno di un disegno forte, estremamente caratterizzato. Può muoversi veloce, perché segno forte ed incisivo. L'ombra colorata, invece, si colloca brillante sullo schermo, si fonde nella luce, perde i propri contorni fino a sfumare in lievi o cupi toni di colore. L'ombra colorata stimola l'occhio ad indagarne la consistenza materica, elemento connotativo quasi più forte del contorno, chiede tempi di animazione rallentati, meno realistici, più surreali.

"I materiali mitologici sono quelli che meglio si prestano ad essere rappresentati con le ombre" ci diceva Lele.

Nello sforzo di dare corpo ad un teatro d'ombre contemporaneo, abbiamo sempre cercato dei testi che potessero coniugarsi con le possibilità espressive e linguistiche del teatro d'ombre. I diversi incontri realizzati lungo questa strada hanno via via modificato la forma e l'idea stessa del nostro linguaggio. Ha preso progressivamente corpo un'idea di teatro d'ombre "senza storia" e "senza geografia". Un teatro dove il tempo a-storico diventa successioni di spazi, dove lo spazio diventa una variabile da giocare in chiave metaforica: paesaggio interiore, regione dell'immaginabile, stato emozionale, ecc ... Un teatro dove viene portata in scena "l'altra" realtà. L'Ombra della realtà. Questo non ha mai voluto dire abbandonarsi all'onirico, al fantastico, all'immaginario, ma farsi portatori delle figure profonde che popolano la nostra realtà immaginale, farsi mediatori con il luogo "senza tempo" e "senza spazio" delle nostre figure archetipiche.

Uno dei luoghi privilegiati di indagine e di scavo è stato il mondo epico-mitologico. Per noi questo ha rappresentato il primo vero impatto con uno straordinario mondo di figure d'ombra. Di questo incontro, fondamentale per tutto il nostro percorso successivo, siamo debitori a Lele e a Tonino. Dai loro consigli sono nati *Gilgamesh* e *Odissea*.

Da *Gilgamesh* a *Odissea* (1983). Un passaggio importante, il segno di una maturazione linguistica e tecnica, lucida e coerente. Le nuove soluzioni introdotte in *Gilgamesh* vengono riprese e ulteriormente arricchire: le sagome trasparenti, gli

Titolo || 1978-1988 (... era l'epoca in cui fiorivano le metafore)

Autore || Fabrizio Montecchi

Pubblicato || Fabrizio Montecchi (a cura di), *Luzzati e le ombre. C'è un'ombra nella mia vita... è il Teatro Gioco Vita*, Genova, Tormena, 2003, pp. 59-65

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

oggetti tridimensionali. l'uso di più luci. Ma soprattutto l'idea di spazio per le ombre si evolve facendo esplodere le possibilità espressive connesse all'intersecarsi di luce, sagome e schermo. L'ipotesi di animazione non si preconstituisce più rigidamente, ma si mantiene flessibile e pronta a modificarsi assecondando le suggestioni narrative. All'origine della costruzione di una scena non si presuppone una sorgente luminosa, ma una serie di luci possibili: non si dà per scontata la sagoma piatta, ma la ricerca si apre alla tridimensionalità. Neppure lo schermo, di cui si intuisce il potenziale dinamico, costituisce un elemento fisso.

Con *Odissea* inizia il percorso di progressiva demolizione del concetto di spazio fisso. Questo processo, sviluppato poi più decisamente ne *Il Castello della Perseveranza* (1985) e *Pescetopococodrillo* (1985), era nato dal bisogno di rompere la rigidità dello schermo e di aprirsi al pubblico tentando così di stabilire un più profondo rapporto di tensione tra animatore d'ombre e fruitore. Per far questo si è lavorato alla creazione di spazi sempre più aperti dove convivono il davanti e il dietro e dove sfumano i contorni della "baracca" così come tradizionalmente la si intende.

"Il disegno dello spazio è un affare vostro. Voi sapete quello di cui avete bisogno. Io posso decorarvelo" ci diceva Lele.

La Boîte à joujoux (1986) rappresenta la conquista dello spazio della scena. Siamo partiti da *Il Barone di Münchhausen*, osservando rigorosamente la convenzione della scatola nera del teatro d'ombre. Siamo passati attraverso le baracche coloratissime, con pupazzi piatti o in volume, de *Il mostro turchino* e de *I tre grassoni*. Abbiamo cercato progressivamente di semplificare, inserendo l'ombra in contesti scenografici diversi, più pertinenti alle caratteristiche del nostro linguaggio in evoluzione. Questo processo ci ha portato via via, fino a *Odissea* e oltre a far coincidere sempre più lo spazio scenografico con gli schermi. Eravamo però sempre legati, non tanto figurativamente quanto tecnicamente, alla struttura baracca: spazio chiuso unitario e autosufficiente. Con *La Boîte à joujoux* siamo finalmente arrivati ad uno spazio teatrale aperto.

L'ombra abita lo spazio, non più solo la superficie. Eravamo partiti liberando l'ombra, da sempre compressa tra lo schermo e la sagoma. L'avevamo restituita al suo spazio proiettivo ingabbiandola però nel cono del fascio di luce. Con *La Boîte à joujoux* l'ombra invade lo spazio, lo attraversa, si sovrappone ad altre ombre dialoga con la luce e il buio. Lo spazio delle ombre non è più contenuto in altro ma esiste in sé: non è preconstituito rigidamente, ma prende forma con l'accendersi di una luce, l'alzarsi di uno schermo. Più schermi di differenti materiali creano infinite varianti spaziali. Lo spazio tridimensionale della scena occidentale è conquistato.

"Il Teatro delle Ombre può essere necessario ad altri linguaggi teatrali perché è leggero e può aiutare nella comprensione" ci diceva Lele.

Lo Schiaccianoci (1989). rappresenta a tutt'oggi l'esperienza più riuscita e interessante di collaborazione. Le potenzialità dello spazio aperto in parte verificate ne *La Boîte à joujoux* trovano ne *Lo Schiaccianoci* un'altra occasione di conferma rendendo possibile l'integrazione con lo spazio scenografico per balletto. Ne *Lo Schiaccianoci* l'ombra è diventata protagonista. Questo è stato possibile grazie all'evoluzione del nostro linguaggio. Lo spazio aperto ha sicuramente reso fattibile un'integrazione scenica altrimenti impossibile e l'arricchirsi del nostro lessico teatrale di altre forme di animazione e dell'ombra corporea ha fatto il resto. È stata una grande felicità per noi vedere l'ombra elevata finalmente alla dignità di materiale teatrale.

Tra *La Boîte à joujoux* e *Lo Schiaccianoci* sono trascorsi solo due anni. Due anni utili al formarsi di una nuova consapevolezza: il rapporto che ci legava all'ombra non era solo tecnico e nemmeno linguistico, era poetico. Perché questa convinzione maturasse in noi, abbiamo fatto un lavoro sull'ombra che ha trascorso il discorso della sagoma, siamo andati ad indagare, a cercare in un mondo di ombre nuovo. Abbiamo attraversato momenti critici, abbiamo creato *Preludes* (1988) e *Il Corpo Sottile* (1988) abbiamo capito che una parte del nostro percorso era finita e che altri dubbi avevano ormai preso il posto di quello iniziale ... ma questo è già l'inizio di una nuova storia.

Per tutto questo e per altro ancora che è stato e che continua ad essere, un grazie a Alberto, Andrea, Antonella, Anusc, Cesare, Daniela, Davide, Edmundo, Erich, Federico, Franco, Luciana, Marisa, Massimo, Mauro, Nunzia, Roberto, Paolo, Paolo e Paolo, Pucci, Valentina, Xavier.