

Direttore responsabile: MARCO LOGLIO

Redazione: FIORENZA BENDINI, CESARE FELICI, ROSELLINA LEONE,
GIORGIO PUPELLA, MASSIMILIANO TROIANI

Sede redazionale: Via Rosciano, 4 - 24100 PONTERANICA (Bergamo)

LOGLIO, LEONE, PUPELLA	2	Cari Amici
MARIANO DOLCI	3	Perché Dedalo
FIORENZA BENDINI	5	Il Teatro di Figure
MASSIMILIANO TROIANI	6	Lo zen e l'arte della manutenzione delle marionette
MARCO LOGLIO (a cura di)	7	Intervista a Maria Perego
ROSELLINA LEONE (a cura di)	9	Intervista a Otello Sarzi
GIORGIO PUPELLA (a cura di)	12	Intervista a Maria Signorelli
TININ e VELIA MANTEGAZZA	13	La rivoluzione tecnica e i materiali nuovi
MARIANO DOLCI	15	Teatro d'animazione e l'animazione teatrale
FIORENZA BENDINI	21	La sperimentazione nel Teatro di figure
RUBRICHE LIBRI	22	AAVV: "Shakespeare e il teatro di figura"
	23	"Teatro d'ombre"
CONVEGNI	24	Teatro d'animazione e teatro ragazzi

Dedalo

Cari amici,

questo è il primo numero di "Dedalo", rivista edita a cura del Centro Unima Italia.

Si concretizza così l'esigenza, molte volte espressa in passato, di sdoppiare l'attività editoriale della nostra associazione: da una parte il Notiziario, creato per inviare ai soci, nel più breve tempo possibile, le informazioni riguardanti la vita dell'Associazione, i Festivals, le attività del settore; dall'altra la Rivista, nella quale possano invece trovar spazio le riflessioni, i dibattiti sul nostro lavoro, gli approfondimenti teorici, i riferimenti con le altre arti.

Si è quindi pensato che "Dedalo" potesse presentarsi, di volta in volta, come un numero monografico di approfondimento su alcuni temi specifici.

"Teatro di Figura fra tradizione e sperimentazione", il titolo di questo numero, è quindi l'occasione per una riflessione (ed una proposizione) su quello che è oggi il teatro di animazione in Italia e su queste due costanti: l'eredità, la vivacità, la presenza della tradizione da una parte e l'attività di ricerca, sperimentazione di nuovi linguaggi della maggior parte delle compagnie oggi operanti, dall'altra.

Abbiamo quindi voluto presentare le esperienze di chi più ha contribuito, a cavallo degli anni '50-'60, a modificare, staccandosi, in maniera più o meno drastica dalla tradizione, l'immagine del "burattino" in Italia; le ricerche e le sperimentazioni sui materiali; qualche tentativo di chiarificazione sui termini oggi adoperati per designare il nostro settore teatrale.

Abbiamo anche volutamente eliminato le recriminazioni, ormai pane quotidiano di molti burattinai, sul presunto minoritarismo nel quale sarebbe confinata la nostra arte ed altresì il discorso a tutti i costi fra bambini e burattini: argomenti tutti da dibattere, che troveranno il loro spazio sui prossimi numeri della rivista.

Ci auguriamo che Dedalo riesca almeno in parte a soddisfare le aspettative di quanti, da molto tempo, aspettavano l'uscita di una nostra rivista; Dedalo è della nostra associazione, e non può vivere senza il contributo e la collaborazione di tutti i nostri soci, degli studiosi, degli amanti della nostra arte.

Rosellina Leone
Marco Loglio
Giorgio Pupella

Perché Dedalo

di MARIANO DOLCI

Dedalo è ricordato soprattutto per essere il padre di Icaro e l'artefice delle ali con le quali ambedue fuggirono dal labirinto. Ma a questo eroe, gli antichi greci attribuivano anche l'invenzione di una quantità di strumenti ingegnosi e utili da lui appunto nominati, *dedalei*. Tratto comune di tutti gli strumenti dedalei è l'ambiguità, l'unione degli inconciliabili, l'assemblaggio di cose staccate o l'essere contemporaneamente semplici e doppi. Per queste caratteristiche, gli oggetti dedalei suscitavano un senso di attrazione misto di inquietudine ma anche, di astuzia, di imitazione, di inganno, di camuffamento e di illusione. A Dedalo era attribuita la costruzione del labirinto dove si compenetravano il circoscritto e l'infinito. Il Minotauro che lo abitava, accomunava in sé l'essenza d'animale con quella umana ed era in fondo anche lui opera di Dedalo, visto che era stato proprio lui a combinare l'unione del toro con la regina Pasifae. Anche nell'uomo munito di ali si fondevano due opposti: la natura e la tecnica o l'artificio cioè la cultura. Sempre invenzioni di Dedalo erano l'accetta bipenne, la sega, la colla di pesce, il trivellino ed altri strumenti deputati all'accostamento degli elementi staccati. Suoi erano egualmente certi oggetti metallici che provocavano giochi di luci e di ombre.

Quello che a noi più interessa è che a Dedalo era attribuito anche la prima costruzione di statue ed oggetti animati in cui la vita si fondeva con la materia inerte. L'inquietudine suscitata da tali statue mobili era molto profonda ed è testimoniata da varie fonti. Platone ci dice anche che, di notte, le statue di Dedalo dovevano essere legate per impedire loro di prendere la fuga.

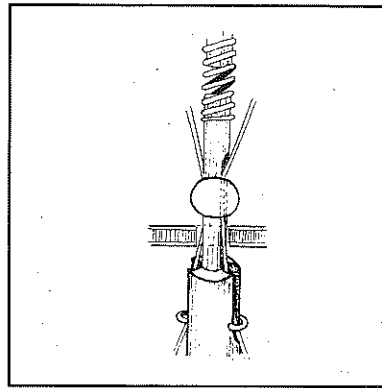
D'altra parte, qualche millennio dopo, per definire quello che è più suscettibile di creare inquietudine (*unheimlich*) Freud si esprimeva chiamando in causa qualche cosa che riguarda da vicino burattinai e marionettisti:

"E una circostanza particolarmente favorevole alla creazione di un sentimento di *unheimlich*, quella di una incertezza intellettuale relativa al fatto che una cosa sia animata o meno, oppure allorquando un oggetto privo di vita assuma l'apparenza troppo marcata della vita".

Possiamo dunque vedere in Dedalo il capostipite dei burattinai e dei marionettisti come di chiunque altro che, attraverso l'assemblaggio di parti staccate o l'animazione di oggetti, abbia saputo ricreare l'illusione della vita e l'unione dell'essere con il non essere. "Il burattino è un po' vero e un po' finto" come ci ha detto un bambino di quattro anni.

Come si sa, le conseguenze per la cultura della invenzione di statue animate, burattini, marionette, pupi, maschere, sono state incalcolabili. Grandi civiltà hanno potuto fare a meno dell'arco e delle frecce, della piroga, della ruota e alcune, perfino della scrittura ma nessuna cultura ha potuto fare a meno di uno degli strumenti su elencati. Tanto radicato è in noi il "complesso di Dedalo", ossia la tendenza ad infondere la vita nell'inanimato. Tutto ciò potrebbe sembrare un po' vecchiotto e sorpassato ma è piuttosto curioso constatare come, anche oggi, il linguaggio comune e, non a caso specialmente quello utilizzato in politica, veicoli una quantità di metafore tratte dagli spettacoli di pupazzi animati. Questi sembrano dunque, pur non facendo generalmente parte dell'esperienza comune, essere sempre pronti a balzare alla nostra coscienza:

"C'è chi manovra dall'alto, chi manovra dal basso, chi presta voce, chi tira le fila, chi sta dietro le quinte, chi trama nell'ombra, chi pianta baracca e burattini. Ci sono dei governi fantoccio (quelli che poi fanno le elezioni-farsa) e c'è il grande burattinaio. Anche dare adito, verrebbe da *aditum* ossia lo spazio dei templi riservato ai



sacerdoti incaricati di far muovere a distanza le statue delle divinità”.

È probabile che la preoccupazione (e forse anche un po' la speranza) di essere manovrati presieda alla creazione di queste metafore. Filosofi e teologi ne hanno fatto uso per secoli ed il simbolismo delle corde che collegano l'uomo con l'alto è ricchissimo e universale. Per alcuni, i fili che governano l'uomo, sono manovrati da Dio, per altri, dalle passioni o dai vizi. Platone distingue un filo buono (d'oro naturalmente) da seguire e tanti altri (di ferro) ai quali opporsi. Per altri ancora, il “bilancino” che ci dirige è nelle mani del Diavolo: Si è insomma escogitato qualsiasi cosa piuttosto che ammettere di essere noi stessi i responsabili delle nostre azioni. Vi è però una eccezione: lo schiavo di Orazio. Egli sapeva già (VII Satira, Libro II) che se gli uomini sono “manovrati” essi lo sono attraverso i rapporti sociali: “Tu mi fai da padrone e agli altri fai da servo sciagurato ed obbedisci come una marionetta mossa da fili raccolti nelle mani di altri...”.

Essere manovrati da Dio o anche dal Demonio, doveva essere ben più lusinghiero. Che sia

stata la attenuazione delle credenze religiose a renderci più inquietanti le marionette ed i burattini con la metafora che essi presuppongono e questo fino al punto da rimuoverli dalle scene?

Pensiamo dunque che Dedalo possa a buon diritto essere riconosciuto nostro antenato e prestare il suo nome alla nostra rivista (a condizione di sorvolare su alcuni episodi della sua vita francamente canaglieschi).

Aggiungeremo, per sostenere la nostra scelta, che un'altra cosa abbiamo apprezzato nel mito di Dedalo. Se è infatti vero che le sue ingeniose invenzioni hanno avuto grande influenza sulla cultura, nondimeno egli rimane pur sempre un artigiano, un uomo che costruisce con le sue mani sia i suoi capolavori sia, spesso, anche gli strumenti che gli sono necessari. Egli sembra dunque comporre in lui anche un'altra coppia di opposti, quella della drastica scissione tra lavori manuali ed intellettuali, base di ogni successiva rigida divisione dei ruoli. Sappiamo quanto queste divisioni siano contrarie al dispiegarsi della nostra arte.

Il Teatro di figure

ragioni (a posteriore) per una denominazione
di FIORENZA BENDINI

Il “Teatro di Figure” in Italia è voce nuova. Risale ufficialmente al settembre del 1979, quando per la realizzazione del Teatro Regionale Toscano curai una mostra sul Teatro di Burattini e Marionette dal titolo “Il Teatro di Figure fra tradizione e sperimentazione”.

Le categorie risultavano in questo settore di teatro particolarmente strette, il burattino, la marionetta, il pupazzo (edizione frequente e mercificata), le ombre ecc. essendo voci stereotipe, sviliate nel loro significato originario e tradizionale da un uso impreciso e riduttivo quasi sempre riferito ad un teatro per accezione “minore”, e non bastavano più a contenere tutti i mezzi espressivi usati principalmente in ambito sperimentale.

Era da individuare una denominazione (che nella lingua italiana non esisteva) che ponesse l'accento sulle infinite possibilità di questo tipo di teatro nel superamento dei generi e fosse al tempo stesso coestensiva di tutte le tipologie.

Le voci si presentavano di per sé coestensive in quanto molto spesso un termine riferito ad una categoria le comprende tutte, ma proprio per questa caratteristica erano inservibili per una traduzione significativa, l'unica che si presentava densa di possibilità era la voce tedesca Figurentheater che tradotta letteralmente, dava *teatro di figure*.

Quando in una lingua, una volta conosciuta, una denominazione entra a far parte dell'uso comune, diventano necessarie delle riflessioni sulle ragioni di una denominazione e sui motivi della sua fortuna. La prima riflessione è quella di natura etimologica (*) ed è quella che io voglio fare in questa sede.

La parola italiana *figura* deriva dal latino *figura*, astratto di *ingere* “modellare”, dalla radice *dheigh* “plasmare”, attestata sul territorio indoeuropeo, importante nel derivato *dheighos* “muro” nel senso di “cosa plasmata (col fango)”, con qualche variante in area germanica, in tedesco *teig* “pasta”.

In questa prima indicazione la natura etimologica della parola *figura* è estremamente interessante per quell'immediato significato di modellare, plasmare rafforzato nella radice dalla presenza di idea di materia “plasmare col fango”.

È l'atto della creazione. Umana. Divina. È utile ricordare che in India l'origine della marionetta è considerata divina, che le prime testimonianze di figure destinate ad uso spettacolare compaiono come supporto ai riti religiosi presso molti popoli. Inoltre il fango è il primo materiale con cui l'uomo crea forme, riproduce la propria figura in un atto che rende simile a dio.

Interessante ai nostri fini la voce tedesca *teig* “pasta”. La pasta è la materia con cui nelle novelle le fanciulle spesso figlie di re, non trovando sulla terra un giovane bello come avrebbero voluto si modellavano l'amante con le proprie mani, materializzavano in figura l'oggetto d'amore.

È il rovescio della storia di Pigmalione - Clement Marot nell'edizione del *Roman* a lui attribuita così fa iniziare la storia: *Ci commence la fiction / de l'ymaige Pigmalion*. Il verso oltre al senso della storia introduce con la parola *fiction* la portata dello spettro semantico derivante dal latino *ingere*. In questo caso *fiction* è fictio prossimo a inventio ma il valore di “plasmare”, “immaginare” si presenta duplice, trascolora sino al concetto di falso, di finzione. E qui si dovrebbe aprire una parentesi sul concetto di finzione in teatro.

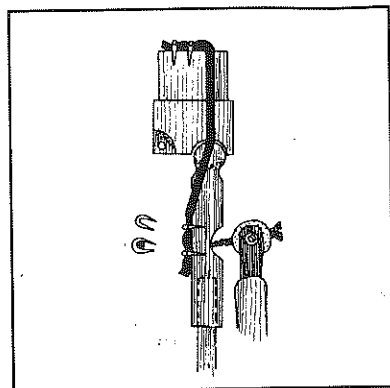
Proseguendo troviamo *figillis*, figurina di terracotta... L'area semantica della parola *figura* è vasta e portatrice di valori che possono trascolorare sino a determinazioni di senso altro.

Questo, solo l'avvio di una riflessione che si presenta densa di ragioni per la scelta di una denominazione che a priori non vuole essere categorica e riduttiva.

(*) per la voce “figura”
DEVOTO. G. Avviamento alla etimologia italiana, Mi, Mondadori 1979.

“Lo zen e l'arte della manutenzione della marionetta”

di MASSIMILIANO TROIANI



“Il Buddha, il Divino, dimora nel circuito di un calcolatore o negli ingranaggi del cambio di una moto con lo stesso agio che in cima a una montagna o nei petali di un fiore. Pensare altrimenti equivale a sminuire il Buddha”.

Questa considerazione di Pirsig ci può essere d'aiuto per entrare in un campo tanto nebuloso quanto intrattabile, a parole, qual è quello della poetica del burattino. Diremo, anzi, che una poetica del burattino come materiale non esiste, perché un materiale non determina mai in partenza il contenuto dell'opera, ma è sempre portatore di significato e, entrando in rapporto con tutta la struttura artistica del testo (della musica, del movimento, ecc.), diventa un fatto artistico.

Accostiamo allora il teatro dei pupazzi come fosse un linguaggio una dimensione che agendo mediante l'immagine, contribuisce a creare quel fenomeno che è stato definito “fare anima”; se per questa operazione i romantici dell'800 scelsero la Grecia con i suoi miti, senza essere mai andati in Grecia e senza conoscere una parola di greco, gli europei del dopoguerra scelsero l'America e gli Americani l'Oriente o l'Africa.

Il luogo lontano e sconosciuto è una immagine che “fa anima” e il teatro funziona allo stesso modo: sia che rappresentiamo Shakespeare o Pulcinella, sia che si parli di revival o post avanguardia; i conti li facciamo sempre con una dimensione interna fatta di immagini popolate da diavoli, fanciulle, montagne e solitudini evocate da capanne solitarie o da pompe di benzina in disuso.

Il teatro è un sentiero; come lo zen sfida la matematica, promuove la quadratura del cerchio e non accetta specializzazioni.

Chi muove un burattino (che potrebbe essere anche il proprio corpo o la propria voce) sa che a volte si producono effetti strani, che non si controllano, ma che partono da lontane ragioni della mente.

Forse è proprio quella ragione che permette, ad occhi chiusi, di colpire con una freccia una candela a sessanta metri; in quei casi, allora, ci si accorge che la divisione Burattinaio/Burattino/Baracca/

Pubblico è tutta una finzione, un procedimento irrealista come la divisione Arciere/Arco/Bersaglio.

All'attore (ma non solo a lui) accade di trattare il proprio corpo come fantoccio e percepire in sé il burattinaio che muove i pezzi; questi pezzi sono anche la personalità, la volontà e tante altre belle cose, mentre il Grande Burattinaio resta nascosto dietro un velo.

Prendiamo in prestito da Walter Benjamin la parola CROCK; con questa espressione lui definiva il momento in cui l'hashish gli apriva uno spiraglio di luce, una porta sulla percezione. Se il Buddha è davvero presente fra i fili della marionetta e nel movimento rozzo del burattino, troviamo ingredienti a sufficienza per considerare la tecnica un elemento sottomesso e quell'indefinito CROCK, che rende possibile la distinzione tra un'opera d'arte e un prodotto da mangiare e metter da parte.

Il CROCK c'insegna che l'arte nasce da dentro e la tecnica è il veicolo, fare il contrario significa inventire i termini, considerare buona una poesia perché è scritta con bella calligrafia.

Questo porta all'affanno molte persone che cercano di inventarsi idee originali e materiali nuovi su cui costruire ciò che poi non serve; il materiale va cercato altrove e, come al solito, è sempre più vicino di quanto si creda.

Il teatro accetta che ci si sintonizzi sulle sue onde e allora nascono quelle grandi tradizioni che producono splendide marionette: il Teatro Nò, la Commedia dell'Arte, Totò, Eduardo. A questi fenomeni le scuole e le idee “originali” vanno troppo strette e, da lì, il segreto è davvero incomunicabile.

Ma questo gioco vale solo per chi abbia veramente intrapreso quel sentiero, per chi abbia percepito le giuste onde; e tutti, naturalmente, dicono di averlo fatto, mentre spacciano mancanza di idee e povertà di tecnica.

Tra tanti consigli e ricette teatrali, Sandro Penna ci suggerirebbe: “Beato chi è diverso essendo egli diverso, ma guai a chi è diverso essendo egli normale.”

Intervista a Maria Perego

a cura di MARCO LOGLIO

Maria Perego, è per noi burattinaia come un astro solitario, la sua esperienza di vita e di lavoro nel teatro d'animazione ha percorso delle vie diverse che hanno richiesto inventiva e coraggio. Da 20 anni è conosciuta ed ammirata in tutto il mondo; con questa intervista abbiamo voluto farla conoscere un po' meglio anche ai nostri lettori.

D.: quali motivazioni ti hanno spinto a intraprendere la professione di burattinaia?

R.: la motivazione più profonda risiede nella ricerca di un nuovo linguaggio, che non fosse solo un fatto letterario ma che fosse un incontro tra l'immagine e la parola, in cui le varie componenti dello spettacolo si esprimessero in una tensione che superando la loro conflittualità si risolvessero in un nuovo contatto.

D.: avevi conosciuto altri burattinaia o la tua è una storia di autodidatta?

R.: non conoscevo né i burattinaia tradizionali né le compagnie d'avanguardia tipo Podrecca, il mio background si riferiva più che altro al cinema, al mimo, al teatro universitario. Le prime esperienze di palcoscenico infatti vengono nei primi anni 50 in uno spettacolo teatrale “il principio di non identità” in cui avevo realizzato delle maschere in cartapesta che già muovevano la bocca e le sopracciglia.

D.: ma la storia di Maria Perego è la storia dei pupazzi per il piccolo schermo. Quando comincia il tuo lavoro per la televisione?

R.: come nel teatro avevo ricercato nuove possibilità di linguaggio attraverso l'uso di oggetti animati e maschere, così con l'avvento della televisione pensai ad una realizzazione specifica che potesse sostenere un primo piano televisivo. A quei tempi conoscevo bene il lavoro dei Ferrari, di Sarzi e di Gianni Colla, ma mi rendevo conto che la fissità dell'occhio e i tagli della

Interviste

bocca erano particolarmente da eliminare. Nasce così la ricerca di materiali elastici che mi portano all'uso della gommapiuma in lastre tagliate e incollate tra loro. È il primo serial televisivo dal titolo “La soffitta incantata” del 1956.

D.: il tuo lavoro però non si limitava alla costruzione, anche i testi degli spettacoli sono stati scritti quasi tutti da te.

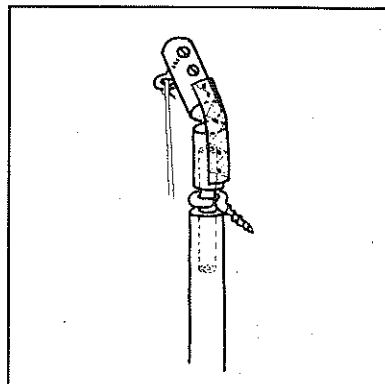
R.: è vero. L'ispirazione fu tratta dapprima da testi classici; in seguito si formò una sorta di eccezionale staff di autori tra cui, per citarne solo alcuni, ricordo: Carlo Triberti (allora direttore del Corriere dei piccoli), Umberto Eco, Gaber e la Monti, Ugo Pratt, Dario Fo e Franca Rame, Sandra Mondaini e tanti altri. Ci trovavamo insieme con mio marito Franco Caldura tutti quanti in una latteria che ci preparava per poche lire una polenta fumante. Allora quello era un salotto di poveri. Fu un periodo molto felice della mia vita, sia per il grande entusiasmo con cui lavoravo sia per la vicinanza di tutti questi eccezionali amici, una cosa che forse i burattinaia di oggi non conoscono. Per la regia degli spettacoli televisivi si alternarono Gianfranco Bettetini, Franco Rognoni, Lele Luzzati.

D.: come sei arrivata alla scoperta del moltoprene?

R.: si tratta di un puro caso. Lavorando con la gommapiuma mi ero resa conto che il colore veniva assorbito molto malamente e non rendeva sotto i fari degli studi televisivi. Passando un giorno davanti una vetrina di barbieri osservai un magnifico alberello in gommapiuma colorato a colori vivacissimi. Misi a fuoco e fiamme mezza Europa ed infine arrivai al moltoprene che originariamente era venduto in lastre già colorate e poi successivamente in blocchi.

D.: quando è giunto il suo successo?

R.: il successo vero e proprio l'ho conosciuto



a partire dal 1958. Garinei e Giovannini mi avevano incaricata di visualizzare con scenografie e pupazzi i testi delle canzoni finaliste per *Canzonissima* del 1958. Finisco sulle prime pagine dei giornali, da allora e forse mio malgrado sono stata trattata come una diva.

D.: e non abbiamo ancora parlato di topo gigio. Come nasce questo Puppet-symbol?

R.: topo gigio nasce come una difesa, è un personaggio impacciato, un campagnolo che rimane stupito in tutto, in un mondo che fatica a capire. Il personaggio era stato studiato per un paio di mesi, un tempo assai lungo per un personaggio televisivo e rispondeva assai bene alle esigenze di quegli anni (sono i primi anni 60). Come appare in televisione è un boom travolgente in Italia dappertutto spuntano le due orecchie del famoso topo, dai giocattoli, ai salumieri topo gigio è il marchio che fa vendere tutto. È questo però anche il momento delle prime critiche, delle remore sul personaggio, delle accuse di consumismo, è la rottura con la RAI, il gruppo di lavoro si scioglie, si ricomincia da zero.

D.: la tua vita è stata segnata sempre da una grande intraprendenza, una dote che forse non tutti i burattinai di oggi hanno, ci vuoi spiegare come hai conquistato l'America?

R.: riuscii dopo molte insistenze a farmi ricevere da Luke Grade, titolare della ITV, il più grande manager televisivo del mondo. Nel giro di 15 giorni avevo in mano una scrittura di 7 anni per l'Ed Sullivan Show. Certo si trattava di un contratto di tipo anglosassone, revocabile al primo calo di gradimento. Eppure la cosa continuò per ben 9 anni dal '63 al '72. Di questa esperienza riporto il ricordo di una grande

professionalità richiesta, ma anche dell'assoluta parità di trattamento rispetto alle altre star televisive. In America si può ben dire che i burattini non sono un genere minore.

D.: parlami ora del tuo lavoro teatrale in questi anni.

R.: l'opera più significativa che ho allestito è "el retablo de Maese Pedro" di De Falla. Questa opera mi fu commissionata dal Comune di Torino, e fu rappresentata in quasi tutti i maggiori teatri d'opera d'Italia; nel '72 lo spettacolo fu anche rappresentato a Lisbona su invito della Fondazione Gulbelghian.

D.: la tua creatività si è anche avvalsa del mezzo cinematografico. Ci puoi parlare di queste esperienze?

R.: ho girato due lungometraggi il primo nel '62 su topo gigio, il secondo in Giappone con la splendida regia di Ichicawa. Entrambi i film non ebbero però grande successo (nonostante la validità artistica del prodotto) oggi potrebbero forse essere proiettati in qualche festival di Teatro di figura per le soluzioni tecniche di estremo interesse che vi sono contenute.

D.: cosa ci propone la tua inesauribile vena per il futuro?

R.: l'oggi di Maria Perego è sempre il pupazzo per la televisione, di nuovo in collaborazione con la RAI, il teatro mi attira sempre moltissimo ma, per il mio modo di lavorare, è troppo costoso. Sono una perfezionista e non mi piacciono le cose fatte in economia. Non mi bastano quattro stracci e un buon testo, è per questo che difficilmente calcherò ancora le scene del teatro per ragazzi.

Intervista a Otello Sarzi

a cura di ROSELLINA LEONE

(Premessa all'intervista di Otello Sarzi)

Otello Sarzi, ha a nostro avviso il particolare merito di essere ad un tempo burattinaio tradizionale, ricercatore attento di una tradizione mai ferma a se stessa e burattinaio moderno, innovatore e sperimentatore di nuove tecniche e materiali. In più nei lunghi anni della sua attività ha avuto la capacità rara di essere maestro di burattinai. Ed è su questi argomenti che affrontiamo la conversazione con Otello.

D.: Quanto ha inciso nella tua formazione professionale l'appartenenza ad una famiglia di burattinai tradizionali?

R.: Posso considerarmi fortunato!

Sicuramente la formazione che ho ricevuto dalla mia famiglia ha inciso nel mio modo d'intendere i burattini. Conosco i burattini da sempre e da sempre ho imparato ad amarli e a sentirli come un mezzo di comunicazione con l'esterno e con gli altri.

La mia impostazione deriva certamente dall'ambiente familiare in cui ho vissuto, ma posso dire che i burattini stessi, con le loro possibilità espressive, così come li ho intesi fin da bimbo sono stati stimolo per sviluppare la mia ricerca.

Da ragazzo partecipavo a tutta l'impostazione del lavoro familiare.

È naturale che tutto questo ha lasciato su di me un buon segno e quando mi sono trovato, dopo tanti anni a dire "mi metto a fare il burattinaio", avevo già di fatto una formazione da burattinaio.

D.: Quali sono state le occasioni in cui hai iniziato a sviluppare la tua ricerca?

R.: Nel '51 quando lavoravo a Novara per l'Associazione Pionieri d'Italia per la quale ave-

Interviste

vo costruito dei personaggi di Gianni Rodari, mi trovai a fare uno spettacolo per i bambini del Polesine: fu questa un'occasione determinante in cui capii che fare il burattinaio era il mio mestiere. Sempre nello stesso anno fui invitato a Chiusi da Pietro Tiradritti e dall'Amministrazione Comunale per gestire dei laboratori sui burattini. Accettai dando vita per due anni ad un Teatro Stabile di burattini ed organizzando una Scuola Nazionale frequentata da ragazzi che provenivano da varie parti d'Italia.

Allestitimo uno spettacolo impostato su canzoni sceneggiate e "La Calzolaia Ammirabile" di Garcia Lorca.

Quando Tiradritti fu trasferito a Roma io lo raggiunsi. È a Roma che nasce il T.S.B.M., Teatro Sperimentale Burattini e Marionette, nel 1957.

D.: Quanto ha influito l'ambiente culturale romano nel tuo lavoro?

Quali sono state le tappe che reputi più importanti?

R.: A Roma entrai in rapporto con un gruppo di studenti universitari e con scultori, giornalisti, pittori, musicisti.

Costituimmo il T.S.B.M., tra i fondatori ricordo: Antonella Dolci, Pavolettoni, Otto Praz, Buffa, Pino Fasano, Virginia e Glauco Onorato e molti altri. Abbiamo lavorato in varie sedi, tra cui il B 72 (nello stesso periodo in cui lavorava Carmelo Bene).

A Roma c'era un grosso fermento nell'ambiente teatrale. Il mio interesse era rivolto soprattutto alla sperimentazione: mi rendevo conto che il pubblico aveva bisogno di essere avvicinato e conquistato non solo da un argomento, da un'impostazione, da una musica, da un contenuto di testi ma anche da una forma nuova. Partendo da queste esigenze ho iniziato a lavorare

con i più svariati materiali e a ricercare testi e musiche che più rispondessero al periodo in cui vivevo.

Con il T.S.B.M. abbiamo allestito: "Un uomo è un uomo" di Bertold Brecht e "La pace di Aristofane"; nel 1958 "Radio Ottobre" di Vladimir Majakovski; nel 1959 "Il teatrino di Don Cristobal" di Federico Garcia Lorca e "Il maestro di capella" di Cimarosa, quest'ultimo realizzato in collaborazione con i "Virtuosi" di Roma diretti dal maestro Fasano; poi più tardi nel 1963 "Seppellire i morti" di Irwin Shaw, nel 1965 "picnic" di Fernando Arrabal.

Sia precedentemente, sia nello stesso periodo in cui allestivamo questi spettacoli, io lavoravo nelle scuole con la fiabistica e facevo le farse.

Certamente, in quegli anni, sono state importanti e significative le collaborazioni che ho avuto con Dal Pra, Pino Zac, Martino Mazzacurati e Malerba.

D.: Quando hai iniziato ad usare materiali come il moltoprene ed il lattice?

Cosa ti ha stimolato verso una ricerca di materiali nuovi?

R.: Ho iniziato a costruire i burattini con il lattice nel 1948/49 e quando, a Roma, sentimmo l'esigenza d'impostare gli spettacoli in modo nuovo utilizzammo sia il lattice che il moltoprene ed il polistirolo per ottenere burattini mobili e leggeri.

Stavamo lavorando, allora, all'allestimento di un nuovo spettacolo tratto da una favola africana "La volpe astuta"; avevo bisogno che i personaggi muovessero la bocca. Ero incuriosito dai mezzi più svariati e spesso usavo anche materiali di recupero che, per la loro forma, mi suggerivano spunti per i personaggi: ricordo un cocco-

drillo costruito con una gomma Pirelli e con pezzi di seggiolini da moto.

È chiaro che il bisogno di usare questi materiali scaturiva dalle esigenze che emergevano nell'ideazione e progettazione degli allestimenti.

D.: In quegli anni hai lavorato per la televisione.

Hai utilizzato in quell'occasione i materiali che stavi sperimentando?

R.: Ho lavorato per la RAI con la trasmissione "Il Teatro dei Sette Colli".

Rappresentavamo soprattutto canzoni sceneggiate e le commedie di Guasta come "La Francesca da ridere" e quelle di Alberto Cavaliere come "Il ratto delle Sabine", registrate in diretta; collaboravamo con due pittori che facevano le scene, uno scultore ed una costruttrice di bambole che costruivano i burattini, e diversi attori e cantanti presentavano la trasmissione: Domenico Modugno, Otello Profazio, Vittorio De Sica, Giorgio Onorato, Aldo Fabrizi e tanti altri.

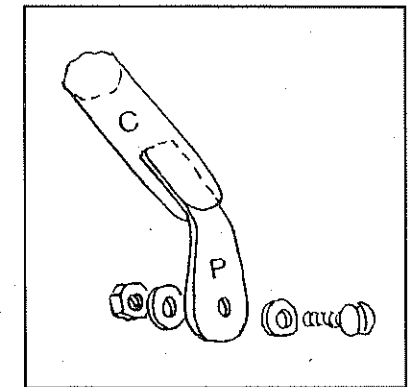
Gli operatori televisivi avevano il terrore dei fili per le marionette e della maschera fissa del burattino.

Da una parte, quindi, riportai le esperienze sui materiali già fatte in precedenza, dall'altra fui stimolato a sviluppare e a cercare nuove soluzioni.

Non è a caso che in questi anni nasce il Teatro su Nero con l'indovinatissimo personaggio di Topo Gigio della Perego.

D.: Nel tuo lavoro come hai potuto conciliare spettacoli della tradizione con spettacoli di sperimentazione?

R.: È la Conciliazione con il pubblico che ho davanti.



Sia quando facevo spettacoli della tradizione, sia quando facevo spettacoli sperimentali il mio intendimento era fare teatro: la conoscenza dei burattini tradizionali, però, è stata la base che mi ha permesso di muovermi liberamente.

Ho sempre sentito l'esigenza di fare spettacoli completi di luci e scenografie, ricchi di innovazioni ed invenzioni, usando materiali mobili, sostituendo la baracca tradizionale con strutture interscambiabili, ma ho sempre ritenuto che la capacità di animare non può essere sostituita da fattori estetici.

Il movimento che caratterizza il burattino ha dei ritmi tali che solo se sei un animatore capace riesci a dar vita ai personaggi.

Oltre all'animazione è fondamentale la recitazione. Bisogna tener conto che c'è un linguaggio, una recitazione che è burattinesca con sfumature e cadenze proprie che non ritroviamo nella normale recitazione di prosa.

D.: Il fatto che le nuove generazioni non provengano dalla tradizione ha cambiato il modo di fare teatro?

Credi che un certo tipo di impostazione, per lo meno per quello che riguarda l'uso della voce, del ritmo e del canovaccio possa essere data solo da una impostazione tradizionale?

R.: Credo che più che altro sia stato il mercato a cambiare le cose.

Sono mutate anche le esigenze dei giovani, che esprimono giustamente quello che devono esprimere.

Io continuo parallelamente a fare spettacoli moderni e spettacoli tradizionali.

Bisognerebbe dare l'opportunità ai tradizionali di fare quanti più spettacoli possibile, di fare scuola, soprattutto per dar modo ai giovani di apprendere da questi le regole fondamentali del Teatro dei Burattini.

Intervista a Maria Signorelli

presidente dell'UNIMA-Italia

a cura di GIORGIO PUPELLA

Rivolgiamo a Maria Signorelli, "l'infaticabile", come alcuni la definiscono, alcune domande intorno al tema che anima questo nostro primo numero della rivista:

D.: Quando hai iniziato la tua attività, quali erano i tuoi rapporti con la tradizione allora esistente in Italia?

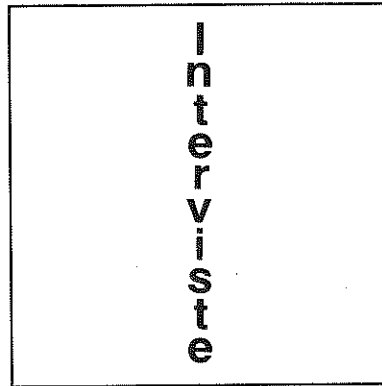
R.: Ho iniziato la mia attività di burattinaia senza conoscere affatto quella che era la tradizione dei burattinai italiani: e dire che nell'epoca in cui ho cominciato a lavorare, in Italia, esistevano esclusivamente compagnie di teatro tradizionale.

Le innovazioni di Vittorio Podrecca, Depero, Prampolini e altri, ai cui spettacoli avevo assistito bambina, erano piuttosto il ricordo di emozioni infantili, non collocabili in un preciso settore dello spettacolo. Quando ho cominciato, ho inventato, di volta in volta, tutte le tecniche per allestire i miei spettacoli, nei quali ero pure animatrice, secondo le esigenze a mio parere più giuste, per realizzare tale o tal altro spettacolo. Naturalmente, in queste mie creazioni, riaffiorava una cultura fatta di letture, di visite ai Musei, di spettacoli, di concerti, di incontri con personalità del mondo dell'arte, e, perchè no?, di follie giovanili.

Tali interiori esperienze prendevano vita, trasformandosi in questa o quella creazione, secondo quanto mi proponevo di realizzare ed offrire allo spettatore. In tali opere ero specchio del mio tempo.

D.: "Teatro di figura fra tradizione e sperimentazione" è un tema molto dibattuto, ultimamente. La tradizione e l'oggi appartengono, come sostengono alcuni, a due mondi completamente separati, è davvero un rapporto inconciliabile?

R.: Nel nostro paese, in molti operatori del teatro di Figura, sono ancora vivamente radicati il rispetto e la pratica delle tematiche e delle tecniche dello spettacolo tradizionale.



Tale tendenza io penso sia incondizionatamente da approvare e sostenere, se consiste veramente nel rispetto della tradizione e non nella semplice forma.

D'altra parte, per mantenere in vita e rendere attuale il Teatro di Figura o di animazione, esso deve realizzarsi così come molti giovani artisti oggi lo propongono. Frutto di un serio e ispirato presentimento, efficace fabbrica di immagini, consoni alle nostre (talvolta segrete) tendenze.

D.: Il tuo occhio mi sembra quindi più rivolto alle compagnie "moderne"; potresti dunque tracciarne un panorama?

R.: Assistendo anno dopo anno a molti Festivals realizzati in Italia, ho potuto constatare come le proposte spettacolari delle Compagnie di Teatro di Figura, siano in continua trasformazione e come il numero delle Compagnie che vi si dedicano a tempo pieno sia sempre crescente con un'area di interessi sempre più vasta e con una notevole capacità di affermazione sul piano internazionale.

È la genuinità ideologica delle loro realizzazioni, quella che di volta in volta le fa emergere e le rende attuali. In esse ogni nuova idea viene espressa in un linguaggio scenico adeguato, il suo stile, dato che ogni artista oggi è immerso in una innumerevole gamma di suggestioni artistico e tecniche che vanno dai modi dialettali del teatro popolare ai gesti rituali del teatro orientale, dalle convenzioni di burattini e marionette tradizionali alla gestualità dei mimi, alla irruenza dei clowns, deve venire quasi estrapolato per penetrare in modo diretto nell'animo dello spettatore.

Questa esattezza esecutiva corrisponde alla motivata professionalità delle compagnie tradizionali, fa storia e segna una tappa nel perenne progredire del teatro di Figura.

La rivoluzione tecnica e i materiali nuovi

di TININ e VELIA MANTEGAZZA

I materiali nuovi, in alcuni casi "nuovi" non lo sono per nulla, come il burattino mimico in uso da moltissimi anni in Unione Sovietica: esattamente "mjagkaja mimirujuskaja kukla" cioè "fantoccio mimico morbido".

Questi burattini anziché di materiale rigido (legno, cartapesta, ecc.) sono di panno, pelle scamosciata, feltro morbido o altri materiali analoghi che consentono al burattinaio di agire all'interno del viso del burattino direttamente con la mano in modo da dar vita ad espressioni e smorfie assai grottesche.

Tra gli esempi più celebri l'ubriaco costruito da E.I. Gvozdeva è abilmente mosso da S. Obrazov o l'Hitler di V.V. Andrievic.

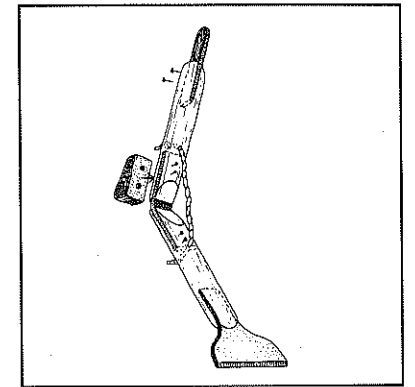
Altri materiali, frutto delle più recenti scoperte della peltrochimica sono stati i protagonisti delle ricerche e sperimentazioni degli ultimi vent'anni.

Il moltoprene, impropriamente chiamato "gommapiuma" o "gommaspugna" è tra i più noti. Usato in foglio o in blocco questo materiale ha consentito moltissime realizzazioni di pupazzi.

Un'altro materiale morbido è il lattice di gomma, ma anche i tessuti hanno consentito molte nuove esperienze.

È però necessario fare anche riferimento ad una antica e ritrovata tecnica di animazione: il teatro su nero, il quale consente animazioni "morbide" di grande efficacia. Pare che questa tecnica sia nata in Europa molto anticamente, ma che poi si sia praticata solo in oriente.

Di certo si sa che a Parigi alcuni burattinai fantasisti la usano da parecchi decenni, che a Praga esiste un gruppo stabile di Teatro Nero dal dopoguerra e che la televisione italiana ha fatto grandi esperienze dalla fine degli anni '50 grazie alle sperimentazioni e agli allestimenti



del pittore e scenografo Franco Rognoni, del regista e scrittore Guido Stagnaro e della celebre coppia Maria Peregò e Federico Caldura.

Il moltoprene risulta materiale "telegenico" è morbido, lo si può colorare, la sua struttura spugnosa lo rende autoportante.

La nostra esperienza più che ventennale, prima di cabaret, poi televisiva ed infine teatrale ci ha consentito di lavorare molto su questo materiale e comprenderne pregi e difetti.

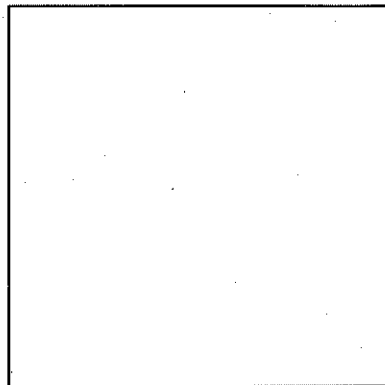
La lavorazione del moltoprene è assai difficoltosa, scolpire un materiale che non oppone resistenza è molto difficile, levigarne la superficie richiede attrezzi speciali e molta pazienza, ricavare all'interno della scultura i vuoti necessari alla manovra d'animazione è molto complicato ed un gesto sbagliato può pregiudicare ore ed ore di lavoro, la coloritura è difficile e non consente pentimenti.

Ma soprattutto sono tre gli elementi negativi di questo materiale: il pulviscolo che si produce levigandolo, il gas che emette intervenendo con ferri a caldo, e la sua "fotosensibilità" che lo fa degradare in pochi mesi se esposto alla luce.

Noi siamo partiti in cabaret e i nostri pupazzi erano di stoffa, pelliccia e piume, poi in televisione data la tecnica di ripresa che consente alla telecamera primi e primissimi piani, pur preferendo il panno, per non rivelare cuciture nocive all'estetica del personaggio abbiamo realizzato centinaia e centinaia di pupazzi in moltoprene.

Oggi, lavorando soprattutto in teatro abbiamo recuperato ogni possibilità di materiali morbidi e la nostra ricerca si è svolta soprattutto ai tessuti, lasciando al moltoprene molto sovente la sola funzione di "imbottitura".

C'è anche da dire che probabilmente oggi anche la telecamera non avrebbe più l'esigenza



della superficie liscia e leziosa delle produzioni degli anni '60: il gusto estetico per fortuna si è evoluto e ciò consente il recupero anche di materiali semirigidi e rigidi, quello che conta è la capacità creativa di forme fantastiche.

E questo ci sembra l'argomento più importante di questa breve nota che non pretende di essere un manualetto tecnico.

La costruzione di un pupazzo è frutto di un progetto ed ha un processo costruttivo assai complesso.

Il pupazzo deve avere un aspetto esteriore, ma deve anche essere progettato e realizzato in funzione del movimento che gli si vorrà dare; si tratta di una duplice scultura: esterna ed interna dove ad ogni esigenza corrisponde un materiale, una sorta di anatomia fantastica, sempre nuova.

Dai primi "numeri" di cabaret dove l'esperienza era "polimaterica" si è dunque tornati, carichi di esperienze, alle stese conclusioni: è stato un lungo viaggio nel nostro laboratorio, dalla prima fortunata serie televisiva degli "Animati", tutti in stoffa da cappotto, ai Viaggi di Gulliver dove i pupazzi erano in moltoprene (nostri furono il progetto e l'animazione, mentre la costruzione fu di Giorgio Ferrari, un'altro ottimo "pupazzaro" che ha vissuto quell'esperienza decennale televisi-

va poi eliminata senza giustificazione alcuna dalla pessima riforma dell'Ente), stoffa e moltoprene nel "Viaggio di Astolfo" con Gigi Proietti e Renato Rascel, moltoprene molto colorata e altri materiali nel "Mondo di Alice" su bozzetti di Lele Luzzati, moltoprene tinte a colori assai tenui in "Susanna e il soldato", così come in tante altre serie di telefiabe del pomeriggio.

Ma le esperienze più affascinanti sono quelle degli ultimi dieci anni, quando il nostro atelier coniugale si è trasformato nel Laboratorio del Buratto: il lavoro teatrale e lo spirito collettivo della cooperativa ci hanno consentito di avventurarci in dimensioni da palcoscenico e da piazza, abbiamo riscoperto il fascino dei materiali rigidi, abbiamo scelto ogni pezzo di ogni fantoccio e lo abbiamo costruito in funzione del ruolo di palcoscenico.

Pupazzoni da strada, pupazzi di scena, tela, maglia, stoffa, cartone, juta, plastiche d'ogni tipo, carta, collanti, legno, garza, oggi nel magazzino dei materiali c'è un bazar e in quello dei pupazzi messi a riposo una quantità infinita di prototipi che andrebbero analizzati uno per uno per comprenderne le scelte materiche.

Chissà, forse un giorno troveremo il tempo di tirar fuori tutto e fare una mostra, probabilmente potrebbe essere un serio contributo alle nuove generazioni che si affacciano a questo "mestiere" senza molte informazioni.

Teatro d'animazione e animazione teatrale

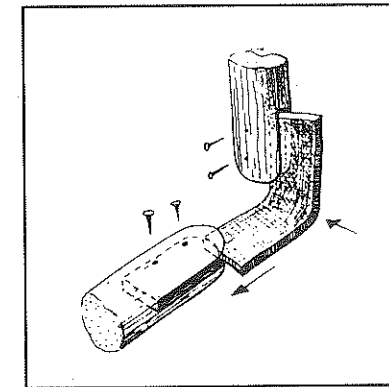
di MARIANO DOLCI

Potrà sembrare una contraddizione ma sono stati proprio i bambini quelli che hanno sofferto maggiormente del fatto che il teatro d'animazione sia stato destinato quasi esclusivamente a loro. Sia gli spettacoli veri e propri di burattini e marionette, sia le attività espressive possibili con questi strumenti nella scuola, hanno in qualche modo sofferto a causa questa concezione riduttiva. Come spettacolo, sappiamo che per sopravvivere, molti burattinai hanno dovuto imporsi una banalizzazione ed un impoverimento del loro lavoro per venire incontro al concetto corrente di spettacolo adatto ai bambini.

Non è più così, per lo meno non dovunque ma non possiamo certo dire che il problema sia superato e tutti gli addetti ai lavori conoscono bene la forte pressione culturale che pesa su di loro anche se, ora, molti trovano la coscienza e le forze per reagire.

In quanto strumenti espressivi suscettibili di essere trasferiti nelle mani dei bambini, burattini e marionette, proprio perché spogliati della loro storia e delle loro straordinarie capacità teatrali, hanno avuto difficoltà ad entrare nella scuola. Quasi sempre, per sopravvivere al suo interno, essi si sono dovuti piegare a varie distorsioni.

Quando vengono consegnati pennelli o strumenti musicali ai bambini, gli educatori sanno che questi oggetti, almeno potenzialmente, potrebbero servire alla creazione di opere d'arte. I modelli ci sono e sono visibili nella nostra cultura passata e presente. Ma fino a qualche tempo fa, quale poteva essere il modello di teatro d'animazione che avrebbe potuto confermare gli educatori sulle possibilità espressive dei burattini e delle marionette? Quanti educatori avevano avuto l'esperienza di spettacoli realmente interessanti? In intere provincie non esistevano più professionisti o conducevano vita clandestina,



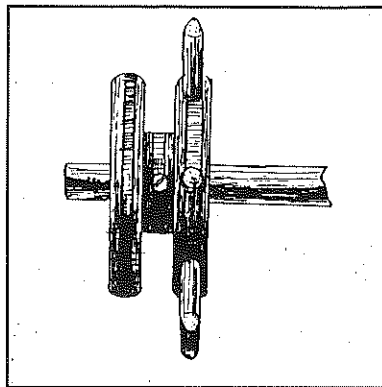
mentre il mercato costringeva altri a sdolcinare ed impoverire il loro repertorio per adattarsi ai bambini. I giovani desiderosi di non seguire il genere tradizionale, dovevano inventarsi in qualche modo una professionalità il ché, per chi c'è riuscito non è stato senza una dura esperienza cosparsa anche di errori, fallimenti e spettacoli non sempre validi. Svalutati nella società, i nostri strumenti all'interno della scuola sono caduti così più nel dominio della ricreazione che in quello della formazione, più nell'eccezionale festivo che nel quotidiano.

Pur essendo, per generale ed unanime ammissione, adattissimi ai bambini, marionette e burattini non hanno certo provocato una corsa tra i pedagogisti, gli educatori, gli psicologi per sperimentarli seriamente in vista di poterli riproporre sempre più consapevolmente. Apparentemente, occuparsi di burattini e marionette "non rende" neppure nel campo della ricerca.

Recentemente, le compagnie più serie, interessate ad approfondire l'accettazione dello spettacolo da parte dei bambini, si sono dovute praticamente inventare strumenti e procedimenti per raggiungere i loro scopi: invio di materiali prima e dopo agli insegnanti, questionari, raccolte di disegni infantili ripetute nel tempo, ecc. Lavoro difficile, utile ed interessante qualora i risultati avessero la possibilità di essere diffusi ma in verità non dovrebbe essere compito di compagnie di artisti.

Ammettere dunque che il teatro di animazione non sia stato proposto ai bambini per la preoccupazione di venire incontro alle loro esigenze, ci sembra ovvio. Accettando rigorosamente la dicotomia tra studio utile ma noioso e gioco divertente ma inutile, nessuno si è molto preoccupato della qualità di quest'ultimo.

Riconosciamo senz'altro che per brevità, abbiamo presentato un quadro un po' esage-



rato; la situazione non è poi sempre così fosca ma ci è sembrato importante richiamare il substrato culturale nel quale siamo chiamati ad operare anche se esso è contrassegnato da eccezioni. Il discorso, a questo punto, almeno se lo si vuole più profondo, diventa difficile. Le eccezioni positive saranno forse più frequenti che in passato ma il rischio di non collegare tra di loro, di non stratificare e di non diffonderle, ci sembra ancora reale. Inoltre, non è detto che per giustamente reagire alle svalutazioni, non ci si avventuri in direzioni sbagliate. Tra i teatranti per esempio, c'è chi, per rivalutare il pubblico infantile si preoccupa di appoggiare lo spettacolo sulle ultime acquisizioni della psicologia e della psicanalisi oppure di ottenere un prodotto veramente "educativo". È una tentazione, quella di appoggiarsi su acquisizioni esterne al campo artistico, alla quale si deve saper resistere. L'arte permette certamente una conoscenza del mondo ma attraverso i suoi mezzi particolari ed anche se l'artista ha certamente tutto da guadagnare nel farsi una cultura sempre più vasta, è pur sempre con il tornare ai procedimenti specifici del teatro che egli può sperare di allestire un lavoro efficace. Ci si deve convincere che qualsiasi spettacolo che abbia veramente avvinto i bambini, è "educativo" o "pedagogico" di per se stesso.

Sul versante della scuola, troveremo a volte un burattino "rivalutato" in buona fede poiché coopera all'apprendimento della tavola pitagorica o delle capitali degli stati.

Come sarà apparso evidentemente da questi casi estremi, qualsiasi rivalutazione effettiva degli spettacoli o degli strumenti del teatro d'animazione, può avvenire soltanto attraverso la collaborazione costante di ambienti diversi con grande rispetto reciproco.

Il pensiero però, così bene espresso da G.

Rodari nella "Grammatica della fantasia", potrebbe suonare un po' sinistro alle nostre orecchie:

"Certe cose che nel mondo hanno avuto un tempo grande importanza, accettano la riduzione a giocattoli, per non sparire, quando quel tempo viene a finire. Così l'arco e le frecce, avendo cessato di contare sui campi di battaglia, si sono acconciati a diventare strumenti di gioco".

Abbiamo apprezzato questo inciso: "per non sparire". Visto che "certe cose" è il soggetto, dobbiamo pensare che le cose hanno una volontà di vivere e che si oppongono dunque alla loro morte. In realtà Rodari esprimeva molto bene l'ambivalenza dell'adulto che non si interessa più di certe cose ma che ne ha ancora nostalgia e non desidera sbarazzarsene del tutto.

Potremmo accomunare all'arco anche la trottole, le giostre, le favole tradizionali e tante altre cose. Il problema dei burattini e delle marionette va invece, a nostro avviso, inquadrato diversamente. Essi si trovano al centro di un intreccio di funzioni: essi sono prodotti artistici di per sé, a volte vere opere d'arte ma senza perdere per questo la loro funzione di strumenti deputati a esprimere, rievocare e comunicare. Per i loro animatori, essi sono evidentemente qualcosa in più degli scalpelli per lo scultore o della macchina da scrivere per lo scrittore. Impossibile scervare le loro valenze espressive da quelle strumentali. Tutto ciò situa il problema fuori dall'ambito della evoluzione. Ora, se gli strumenti possono, per fortuna, rinnovarsi e progredire, l'arte, come lo dimostra la sua storia di millenni, non "progredisce". Possiamo fantasticare pensando a quello che avrebbe compiuto Michelangelo se avesse potuto disporre di uno scalpello pneumatico ma nulla ci autorizza a considerare una forma d'arte inferiore solo

perché precedente nel tempo alle altre. L'arte egizia rimane tutt'ora arte e non viene, per quanto sappiamo, additata come esempio di infantilismo o di cattivo gusto.

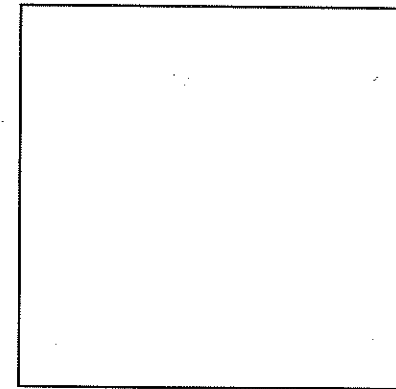
Le cause della crisi, incontestabile, del teatro di animazione dall'800 in poi, con la conseguente caduta nel mondo infantile, vanno dunque ricercate in altre direzioni e non certo unicamente in un superamento tecnologico irreversibile.

Pur non disponendo degli strumenti e delle conoscenze per portare avanti questa riflessione, essa ci sembra urgente e per nulla astratta. Non affrontare la riflessione sulle cause della diserzione del pubblico adulto dagli spettacoli di marionette e burattini potrebbe indirizzare il nostro lavoro ed il nostro entusiasmo in direzioni sterili.

A questo proposito si invoca solitamente la comparsa del cinema e della televisione, dimenticando che l'abbandono degli spettacoli di burattini e marionette era già iniziato prima della comparsa del cinema o, per lo meno, della sua grande diffusione.

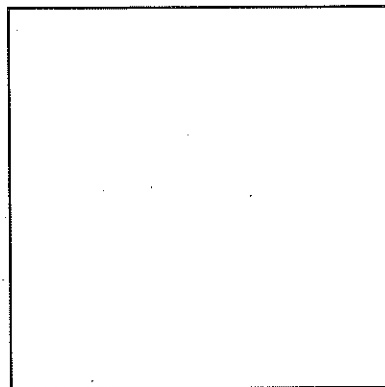
La comparsa della fotografia ha forse affossato per sempre la pittura? Potremmo probabilmente dimostrare il contrario e cioè che, grazie alla fotografia, la pittura si è potuta liberare, seppure attraverso una profonda crisi, di una quantità di funzioni che non le competevano. Il suo campo si è forse ristretto ma ha acquistato in profondità. Forse il teatro d'animazione ha passato una crisi analoga e per cause simili ma siamo certi che, alla lunga, esso non abbia nulla da temere dai cartoni animati, dalle video cassette ed altri sistemi di comunicazione. Anzi, queste nuove forme espressive, per opposizione, potrebbero aiutarlo ad approfondire la sua reale natura.

Ci piacerebbe essere autorizzati a credere



che il cavo dell'onda sia già passato. La stessa pubblicazione di una rivista sul teatro d'animazione sarebbe stata difficile ancora pochi anni fa. In epoca non tanto lontana era, tra l'altro di prammatica far precedere qualsiasi discorso sui burattini e le marionette, se non sui pupi che appunto godevano di una certa vitalità relativa, dai nomi dei prodigiosi artisti ed intellettuali che a loro si erano interessati. Successivamente, sono apparsi altri nomi e gli antenati sono stati ricercati meno nella tradizione e più nelle avanguardie teatrali. Tirare dentro al proprio campo nomi illustri (a volte proprio per i capelli e con pretesti quasi irrilevanti) denotava pur sempre una esigenza di legittimarsi, di appoggiarsi sull'autorità.

Ora, sapendo ostinatamente adattarsi ed in modo intelligente alla loro marginalità, molte compagnie che hanno utilizzato i burattini in spettacoli per l'infanzia (e per ciò, due volte marginali agli occhi della nostra cultura) hanno frequentemente stupito per il livello delle loro produzioni. Il riconoscimento che il teatro d'animazione ha prodotto in Italia più idee e novità intelligenti di altri più privilegiati, è un riconoscimento che non è stato certamente espresso soltanto da interessati. Così, è certo che nella scuola hanno cominciato ad indietreggiare, seppur non in modo uniforme ne dovunque, le opere bamboleggianti; questo, di pari passo all'affermazione delle capacità di scelte degli insegnanti, più preoccupati ormai di educazione artistica e di sensibilità estetica che di morali manichee o di candido sviluppo infantile. Fortunatamente, adattarsi ai bambini, significa sempre meno chinarsi con condiscendenza e sempre più tentare una esperienza di reale comunicazione con una fascia di età particolarmente pronta ad accedere all'arte. L'abbassamento, anche minimo del discredito che circondava il teatro di burattini e marionette, ha incoraggiato alcuni a tentare il



salto e a rivolgersi anche agli adulti. Questo potrebbe certamente rivelare che per molti, il lavoro per i bambini era una necessità e non una scelta. Nulla di male in questi salti; non è colpa di nessuno se le condizioni di lavoro sono state tanto costruttive ed è giusto che ognuno cerchi la sua strada. Molto male invece se questi cambiamenti di pubblico sono ancora vissuti come una promozione verso l'altro, come una specie di riconoscimento di merito. Frequentemente abbiamo avuto impressioni analoghe per quanto concerne la animazione teatrale. Per molti gruppi, l'animazione con i bambini è stata spesso vista come una triste necessità per promuovere la compagnia. Chi poteva cercare di passare ai più gratificati "corsi di aggiornamento" per adulti e infine chi poteva ancora di più, riusciva ad imporre soltanto lo spettacolo senza animare nessuno. Anche in questi casi, è difficile stigmatizzare alcunché quando si conoscono le concrete difficoltà dei gruppi. Il rischio però è quello di legittimare come carriera quello che è stato solo una necessità di sopravvivenza, e inoltre quello di nasconderci che i problemi sono altri, ossia l'interruzione della trasmissione familiare del mestiere, non sostituita da scuole professionali e la scarsità di occasioni di confronto (almeno fino alla avvenuta stabilizzazione del Festival di Cervia e la diffusione delle rassegne).

Osservando gli episodi più oscuri, e potrà sembrare assurdo, è stata proprio quella che in fondo dovrebbe essere una preziosa qualità, a trasformarsi in una pesante palla al piede. Alludiamo al fatto innegabile che, per determinare caratteristiche, il teatro d'animazione attrae molto i bambini.

L'autonomia e la vitalità dei piccoli personaggi, diciamo pure senza offesa, delle bambole, va incontro all'animismo dei bambini, al loro profondo desiderio di dotare di vita, di intenzionalità e di coscienza, gli animali, le piante, gli oggetti

e, perché no? le stagioni, le canzoni fino ai concetti astratti. Che gioia per i bambini e che rassicurazione per loro, vedere dei "grandi" saper giocare con le cose ed essere così loro complici, entrando di peso nel loro mondo. I personaggi del teatro di animazione danno una impressione di vita che suscita una partecipazione entusiastica nei bambini. Il comportamento del pubblico infantile a queste rappresentazioni è molto particolare e diversissimo rispetto ad altre. La sua caratteristica principale è che, pur favorendo una intensa partecipazione emotiva, non pone per questo in ombra, anzi, invece valorizza il senso critico, ostacolando una identificazione troppo completa. Si intuiscono le grandi possibilità educative che potenzialmente potrebbero presentare queste occasioni di stimolare congiuntamente fantasia e senso della realtà.

Se i bambini avranno avuto modo di conoscere i burattini per averci giocato con gli educatori, dal nido alle elementari ed oltre, essi saranno anche degli spettatori diversi agli spettacoli, più pronti a riconoscere e ad apprezzare nel gioco dei professionisti, le convenzioni teatrali più raffinate. Qualora si sappiano creare le condizioni adatte, i bambini si appropriano delle possibilità di esprimersi attraverso burattini e marionette.

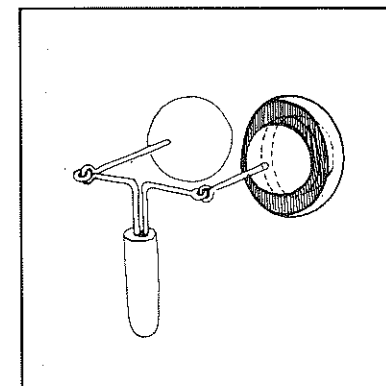
L'espressione attraverso i pupazzi animati è straordinariamente vivace, completa e profonda; in poche frasi ed azioni, il piccolo animatore informa chi lo sa ascoltare e guardare, su una quantità di sue esigenze affettive, conoscitive, esplorative e di comunicazione. In questi giochi non si tratta certamente di calare nelle scuole delle attività nate in altri contesti ma invece di reperire nuove valenze a strumenti e tecniche che mettono in riserva quelle più strettamente estetiche e spettacolari. Come non capire allora la frustrazione di molti animatori che per anni avevano propugnato con successo burattini e mario-

nette nelle scuole, per vederli infine riappendere ai chiodi dopo un breve periodo di entusiasmo?

Il fatto è che le recenti innovazioni pedagogiche, pur notevoli, proposte in questi anni, hanno avuto sempre la tendenza a cambiare i contenuti piuttosto che le forme come se forme e contenuti potessero in qualche modo essere astrattamente separati. Burattini e marionette sono certamente delle forme ma in esse si adattano bene certi contenuti mentre altri vengono fatalmente rigettati.

Se diamo uno sguardo a tutta la storia passata delle teste di legno, possiamo intuire l'influenza che esse hanno esercitato sulla progettazione di chi le adoperava: non saremmo meravigliati se l'espressione "mi ha preso la mano" fosse stata inventata proprio da qualche burattinaio. Certo possiamo tentare di renderci impermeabili alle influenze degli strumenti, di negare o distorcere le loro funzioni ma possiamo presumere che, col tempo queste operazioni non rendano e che gli strumenti riescano a riprendere sempre il sopravvento. Ricordando la loro storia possiamo dunque presumere che i burattini non siano molto adatti per disporre i bambini in fila, per insegnare loro le buone maniere ed accostumarli ad un linguaggio pulito. Apparentemente, anche nella scuola, i piccoli personaggi conservano una vocazione del tutto diversa che presuppone, al fine di essere utilizzata, un educatore più sereno, più rivalutato socialmente nel suo ruolo, in una scuola dalle aspettative meno meschine di quelle attuali.

Inutile farci illusioni: anche se non possiamo che compiacerci della moltiplicazione di esperienze valide tentate da alcuni educatori, le difficoltà del processo di chiarificazione sono destinate ad aumentare. Uno dei rischi, per esempio, sarebbe quello di vedere nella utilizzazione pedagogica delle rappresentazioni soltanto, dei



pretesti pedagogici. Sarebbe come se l'adulto, per recarsi ad un concerto o a un balletto, sentisse l'esigenza di giustificarsi in qualche modo. Si va agli spettacoli semplicemente perché ci si va e perché la comunicazione artistica è una componente insostituibile dell'uomo. Perché dovremmo educare in altro modo i bambini?

Un altro rischio è quello insito nel voler aiutare il bambino a capire lo spettacolo. Il problema è certamente reale: il bambino piccolo va aiutato prima ed il suo ricordo va rafforzato dopo lo spettacolo ma come trovare i procedimenti che permettano la feconda personale diversità di accettazione di un determinato evento artistico?

In conclusione, la rivalutazione del teatro di animazione e dei suoi strumenti non può essere intesa come un inseguimento alla soddisfazione delle esigenze di questa società. Perché dovremmo continuare a vedere in contraddizione assoluta il fatto che il teatro d'animazione sia una reale forma d'arte ed il fatto che esso interessi molto i bambini? Perché chi intende lavorare seriamente per gli adulti, che esso sia "tradizionale" o "moderno", dovrebbe per questo spiare esternamente il peccato originale costituito dal fatto che le sue tecniche affascinano anche i bambini?

I problemi ci sembrano di vasta portata e non possono essere risolti costringendo dei professionisti dello spettacolo ad incollare esternamente gomma-spugna e produrre cartapesta di fronte ad insegnanti distratti o sconcertati, ne, costringere quei professionisti ad autocensurarsi per proporre spettacoli "educativi".

Tutto ciò non certo per screditare "l'animazione teatrale" ma anzi per restituirle delle prospettive sottraendola al campo dei teatranti falliti o disoccupati, e degli eterni improvvisatori. Ci sembra anche che i professionisti dello spet-

tacolo possano rifiutarsi di "animare" (ne hanno ogni diritto) a patto che si rendano conto dell'importanza di questi problemi e che trovino il modo di cooperare in qualche modo a delle soluzioni che sono di vitale importanza anche per il loro futuro. È tutta la cultura comune che deve rivalutare il teatro di animazione e questa battaglia può essere compiuta anche, tra l'altro, sul terreno della "animazione".

Coscientemente, fino adesso, abbiamo alluso alla "animazione" come ad un fenomeno indirizzato ai soli bambini. Ciò non è certo esatto ma in pratica questa è l'eccezione corrente del termine. Esiste l'animazione teatrale degli adulti che non di rado ha utilizzato burattini, marionette o pupi. Inoltre, vi è anche tutto il campo delle utilizzazioni terapeutiche degli strumenti del teatro di animazione. Tutti questi aspetti sono pieni di interesse e contribuiscono certamente ad una migliore conoscenza dei nostri strumenti ma questo soltanto a condizione che venga riannodato il cantato con il pubblico adulto. Appoggiarsi sempre a qualcosa di esterno alla pura efficacia teatrale rimane comunque pericoloso. Il fatto per esempio che in alcuni spettacoli di prosa, attori molto noti, abbiano interagito con pupazzi, è stato interpretato come un segno positivo per legittimare il teatro d'animazione. Non siamo d'accordo. Pur avendo apprezzato moltissimo queste soluzioni vorremmo sottolineare che esse si situano all'esterno del nostro campo: L'attore in scena con il pupazzo, gioca con esso ed ambedue si sottopongono all'attenzione del pubblico.

È un po' come se egli giocasse alle bambole ed il pupazzo così utilizzato si imparenta molto di più con l'accessorio scenografico che con il burattino o la marionetta. Comunque, anche se, come dicevamo, la battaglia va condotta su vari campi, uno è certamente il più decisivo e cioè

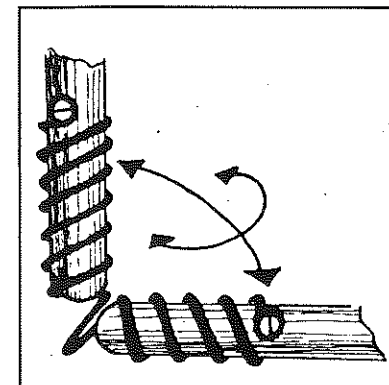
quello della chiarificazione dei rapporti possibili tra il teatro d'animazione ed i bambini. Una maggiore chiarezza in questo campo sarebbe un grande passo avanti e confidiamo che queste note contribuiscano ad innestare un dibattito che per troppo tempo non ha avuto le possibilità di svilupparsi. L'isolamento che questo ha determinato nei professionisti ha fatto sì che gli attentati alla dignità di un singolo, non siano stati sempre sentiti dagli altri come attentati a tutto il teatro d'animazione.

Invece, anche se almeno in apparenza, il discredito che colpisce un puparo siciliano non sembra dopotutto ledere gli interessi di un piemontese "sperimentale" e viceversa, non è così, e, alla lunga, l'effetto di discredito si ritorce contro tutti.

Come è stato già espresso in una precedente pubblicazione de l'UNIMA, i gruppi che fanno teatro sperimentale hanno tutto l'interesse che la tradizione venga salvaguardata, non soltanto in quanto sopravvivenza-oggetto da museo, ma per tutto quello che essa può testimoniare come "dignità di mestiere", di radici, per le esigenze contemporanee. Queste possono ispirarsi alla tradizione anche per esprimere soluzioni straordinariamente moderne. Viceversa, le compagnie tradizionali hanno tutto l'interesse che quelle moderne attirino l'interesse del pubblico sulle loro tecniche, dimostrandone tutta la vitalità. Chi opera per bambini valuta ogni giorno, quanto la sua opera rimanga sterile finché gli adulti che circondano il bambino non siano essi stessi, e in quanto adulti, intimamente convinti della validità del teatro di animazione attraverso la familiarità con spettacoli a loro destinati. Chi invece opera per gli adulti, ha tutto l'interesse che il suo pubblico di domani cominci ad essere sensibilizzato a questa forma di spettacolo e alle sue particolari convenzioni.

La sperimentazione nel Teatro di figure

di FIORENZA BENDINI



Può sembrare anacronismo parlare di sperimentazione teatrale oggi, quando questa è stata dichiarata morta più volte.

Non è anacronistico a mio avviso parlare di sperimentazione nel Teatro di Figure, e non voglio citare uno spettacolo o una o più compagnie a mo' d'esempio, ritenendolo riduttivo, ma indicare la sperimentazione come statutaria di questa modalità di fare teatro. Gli spettacoli nell'ambito di questa modalità, al di là del loro risultato qualitativo, nel superamento del logocentrismo del teatro occidentale, si caratterizzano per l'ipotesi che il Teatro di Figure possa indicare, (*) a livello teorico e a livello di prassi, possibilità "altre" di fare teatro, [...] un teatro che si iscriva nella materialità della "scrittura scenica" [...].

Di fatto è nel superamento del logocentrismo, nella ricerca di un teatro "altro" che si fondano i principi teorici delle avanguardie teatrali del '900, le nuove poetiche formandosi sulle suggestioni dei materiali, sulla fisicità della materia (intendendo per materia anche il gesto, il suono, la luce).

Le avanguardie storiche negli spettacoli di burattini e di marionette trovarono elementi di rispondenza alle enunciazioni teoriche formulate e nella rielaborazione in ipotesi teatrali o produzioni spettacolari indicarono le possibilità "altre" insite nella modalità del Teatro di Figure.

Oggi i presupposti per la ricerca non di discostano dalle teorie delle avanguardie; le intenzioni, le suggestioni, le ipotesi si concretizzano in produzioni spettacolari che se raramente raggiungono un livello qualitativo ottimale pur tuttavia contengono in sé tutte le "possibilità" di un teatro che si dichiara "altro".

Gli spettacoli (vi inserisco anche i tradizionali come capacità di autoriprodursi) nella diversità dei linguaggi, nell'ambiguità dei segni, nella molteplicità delle cifre stilistiche usate istituiscono la caratteristica costante della sperimentazione nel Teatro di Figure, un teatro alla continua ricerca di se stesso nel superamento dei modelli appena raggiunti, capace di produrre poetiche originali mediando pratiche artistiche differenziate.

(*) ALLEGRI, L. Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e marionette - Quaderni di storia dell'arte N. 10, Parma, Grafiche STEP 1978, distr. La Nuova Italia.

RUBRICHE

È nostra intenzione dar vita a rubriche, intese come strumento di analisi, comunicazione e dibattito su argomenti di interesse generale. Finora abbiamo individuato questi titoli:

- politica teatrale, legale ed amministrativa
- linee di tendenza e poetiche
- terapia
- pedagogia
- etnologia e patrimonio della Tradizione
- recensioni (festivals, rassegne, convegni, spettacoli, libri).

In questo primo numero iniziamo con le recensioni, ma affinché le rubriche diventino quello strumento che vogliamo, è necessaria la collaborazione di tutti coloro che vogliono esprimere pareri ed analisi. A questo scopo vi invitiamo a spedirci articoli e riflessioni.

Recensione

AAVV: *"Shakespeare e il teatro di figura"* a cura del C.T.F. di Ravenna - Ravenna, 1983.

Nei primi mesi del 1983, la Compagnia Drammatico Vegetale ed il C.T.F. di Ravenna (in collaborazione con il Teatro 2 di Parma) diedero vita ad una grossa manifestazione dal titolo "Shakespeare il grande vecchio", comprendente spettacoli, seminari, proiezioni di film, una mostra di marionette burattini ed ombre tratti da spettacoli realizzati da compagnie di teatro di figura di tutta Europa ispirati alle opere dell'autore inglese.

In tale occasione venne pubblicato il libro-catalogo della mostra (libro che ottenne il patrocinio dell'UNIMA - Italia), che oltre a riportare le foto dei pezzi esposti, presenta scritti di studiosi del teatro, del teatro per ragazzi, di operatori del teatro di figura. Un libro di alto interesse, crediamo il primo del genere in Europa, che raccomandiamo a chi ancora non l'avesse nella propria biblioteca.

Le copie possono essere richieste a:
C.T.F. via Mariani, 5 - Ravenna
telefono 0544/39714
C. Drammatico Vegetale
via Barbè, 71 - Mezzano (Ravenna)
telefono 0544/411031.

LIBRI

TEATRO D'OMBRE di Giorgio Pupella

Segnaliamo tra le novità di quest'anno, gennaio '84, il libro di Giorgio Pupella: "Teatro d'Ombre", che ha avuto il patrocinio dal Centro Unima Italia. Fa parte della collana "Documenti sul Teatro di Animazione", curata dal Teatro all'Improvviso di Mantova, in collaborazione con l'Amministrazione Provinciale e l'Assessorato allo Spettacolo.

È una delle poche pubblicazioni italiane sul Teatro d'ombre, un teatro affascinante, ricco di immagini evocative e poetiche, poco conosciuto e soprattutto poco rappresentato in Italia, pur notando con piacere che negli ultimi anni alcune compagnie del Teatro d'animazione del nostro paese stanno sviluppando con i loro allestimenti un'interessante ricerca in questa direzione.

Il libro di Pupella si sviluppa in tre direzioni, la prima affronta il tema dell'ombra da un punto di vista espressivo, si sofferma sul linguaggio, sulla magia che da sempre ha suscitato nei popoli, sul fascino che ha avuto nell'ispirazione poetica.

Questa prima parte ci fa entrare bene nell'atmosfera del Teatro d'ombre così come si è sviluppato in Oriente. La seconda parte si snoda, quindi, in documentazioni e valutazioni storiche sul teatro indiano, giavanese e balinese, cinese, turco e greco.

Come afferma lo stesso Pupella nel suo libro, ci sembra di seguire un "itinerario di viaggio teso ad incontrare gli aspetti più diversi della cultura umana" e così dall'Oriente giungiamo in Europa, dove "il Teatro d'ombre ha perso i connotati rituali e ha assunto sostanzialmente il carattere di gioco e divertimento". Questa terza parte è certamente quella che ci tocca più da vicino per storia e cultura, da Dominique François Seraphin allo "Chat Noir", per giungere, poi, alle esperienze, alle esigenze poetiche e tecniche del Teatro d'Ombre contemporaneo.

Le 12 diapositive, che corredano la pubblicazione, traducono in immagini il percorso mitico, sacrale, ludico, poetico del Teatro d'ombre. Si tratta di un libro articolato in modo lineare e dinamico, capace di introdurre il lettore anche non addetto ai lavori nel fantastico e immaginario mondo delle ombre, e porta, senz'altro, un interessante contributo alle riflessioni, che in questi ultimi anni, si stanno sviluppando intorno al Teatro d'animazione.

Le copie possono essere richieste a:
Giorgio Pupella, via Benedetto da Porto 16/5
17165 Genova
Teatro all'Improvviso, via Oberdan, 16
Quistello - Mantova

Convegno di Mantova "Teatro d'animazione e ragazzi"

CONVEGNI

"Teatro d'animazione e ragazzi" è l'argomento del Convegno organizzato a Mantova il 12 febbraio '84 dalla sezione territoriale Unima Ligure Lombarda. L'iniziativa è inserita all'interno della rassegna "Pupazzi in festa", promossa dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Mantova, in collaborazione con il "Teatro all'Improvviso" e il "Teatro Laboratorio delle Fiabe".

Il bisogno di dibattito e di chiarezza su tutte le problematiche del "fare teatro", dal rapporto con le arti figurative alle scelte stilistiche, formali e drammaturgiche, hanno trovato espressione in questo incontro. È stata la verifica di un fermento di idee e di quesiti, dibattuti da anni, rivitalizzati da nuove energie e nuove forze.

Il Teatro d'animazione non è il Teatro-Ragazzi, ha un suo specifico modo di essere e partendo da questo si rapporta al pubblico dei ragazzi, da qui il bisogno di confrontarsi con coloro che operano nella scuola e per la scuola in qualità di insegnanti, pedagogisti e scrittori.

L'uso che si fa nella scuola del burattino, per scopi didattici e pedagogici, ha una funzione ben diversa da quella espressa dal burattino nel teatro. Il tema stesso del Convegno ha posto in evidenza un problema fondamentale: quale deve essere, oggi, il rapporto reale tra le esigenze e le istanze della Scuola e quelle del Teatro?

Due mondi a confronto, due realtà distinte e separate che vogliono comunicare su basi nuove. Terminato il periodo del facile entusiasmo per "il teatro che entra nella scuola", restano e si evidenziano i problemi legati ad un rapporto che risulta difficile, che richiede un impegno ed una volontà di risoluzione ed oggi possiamo dire che i tempi sono maturi per affrontare nuove strade e il Convegno di Mantova ce lo ha dimostrato.

Gli interventi che hanno affrontato l'argomento del Convegno da punti di vista diversi: storico, teatrale, pedagogico, si sono intrecciati tra loro in un unico discorso teso a chiarire i nodi che stanno alla base del fare Teatro d'animazione e del rapporto che esso ha e deve avere con i ragazzi. Remo Melloni, studioso del Centro di Documentazione della Civica Scuola d'Arte Drammatica del "Piccolo" di Milano, ha introdotto l'argomento parlando di cultura attiva del Teatro di burattini e marionette; Tinin Mantegazza, in qualità di presidente As.T.ra, è intervenuto sulla realtà del Teatro-Ragazzi in Italia; Valeria Ottolenghi, studiosa del Teatro-Ragazzi ha parlato dell'educazione teatrale come immagine e ricerca; Roberto Piumini, scrittore per ragazzi, è entrato in merito al rapporto Teatro-Testo-Parola; Mariano Dolci, operatore teatrale del Comune di Reggio Emilia, è intervenuto sugli usi non teatrali del burattino e Sergio Diotti, direttore del Festival di Cervia ha posto a tutti un interessante e provocatorio interrogativo: Teatro di figura e Teatro d'animazione, chi vivrà più a lungo? Come ogni convegno che si rispetti, questo di Mantova, non ha esaurito tutte le domande poste e ha lasciato aperto il dibattito che certamente continuerà nelle prossime occasioni. La sezione Unima Ligure-Lombarda, stimolata dall'interessante articolo di Valeria Ottolenghi, uscito sulla "Gazzetta di Parma" e dal Copione per Fagiolino e Sandrone scritto, dopo il Convegno di Mantova, da Otello Sarzi, ha richiesto a tutti presenti al Convegno di far pervenire le loro riflessioni. Senz'altro un incontro così ricco di fermenti, richiede momenti di riflessione per tutti. Saranno pubblicati gli Atti del Convegno e le copie possono essere richieste alla sezione territoriale Unima Ligure-Lombarda, c/o segretario Giorgio Pupella - via Benedetto da Porto 16/5 26100 Genova.