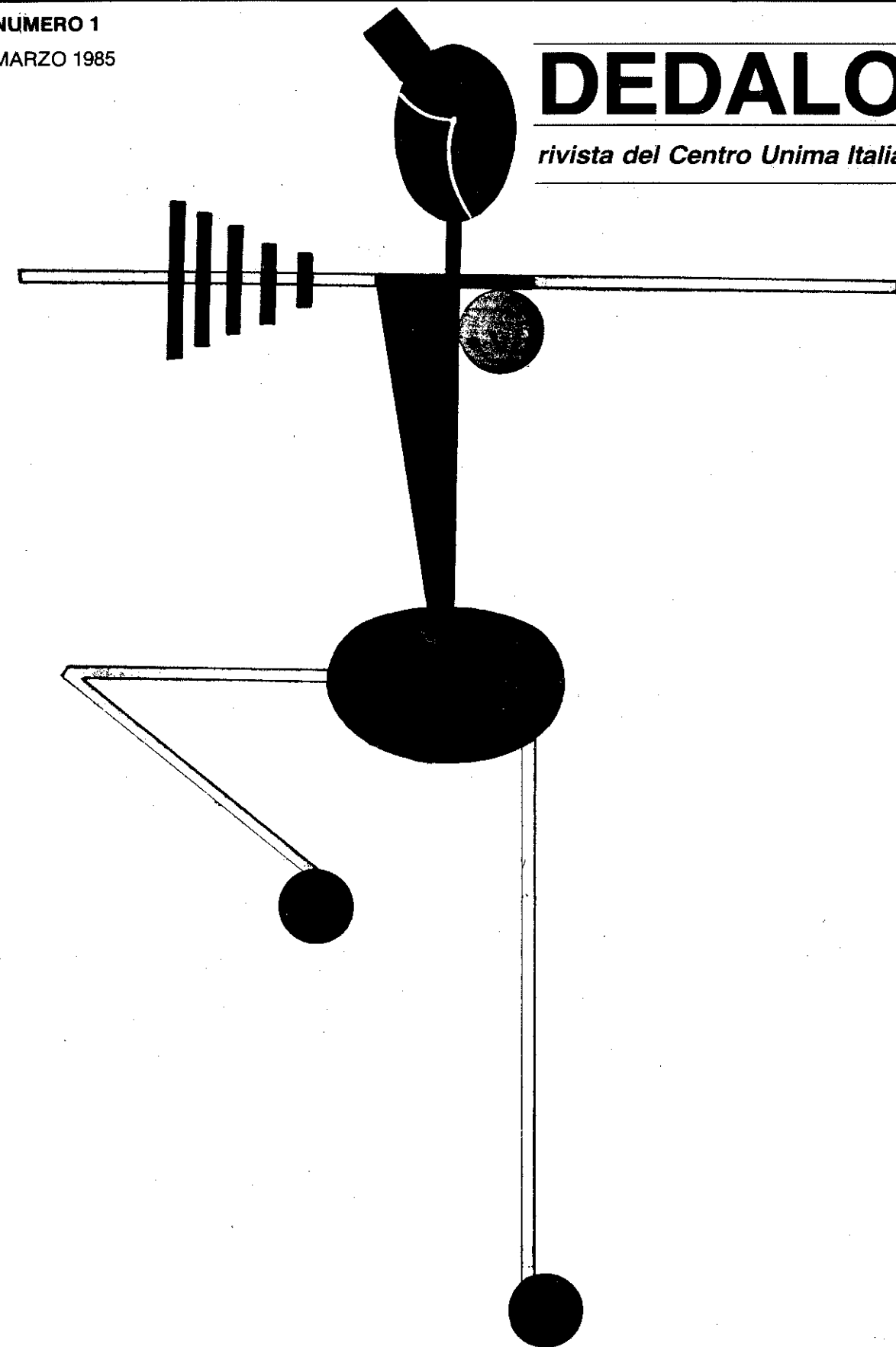


NUMERO 1

MARZO 1985

# DEDALO

*rivista del Centro Unima Italia*



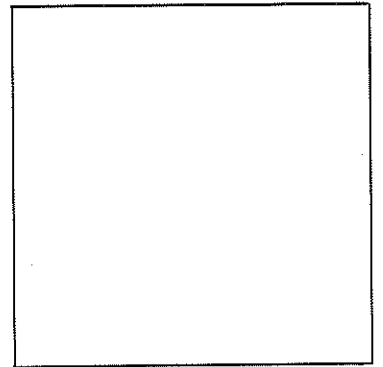
Direttore responsabile: Marco Loglio  
Redazione: Cesare Felici  
Rosellina Leone  
Giorgio Pupetta  
Massimiliano Troiani

Grafica: Rosellina Leone  
Fotocomposizione: Linotipia Benelli s.r.l. - Bergamo  
Stampa: Novalito s.r.l. - Bergamo

Loglio, Leone, Pupetta	3	Progetto Dedalo
Antonietta Felici	4	Note su un lavoro di analisi testuale
Roberto Plumini	6	Le parole dei burattini
Bruno Leone	7	Struttura drammaturgica delle guarattelle
Stefania Colla	9	Dalla fiaba alla marionetta
Paolo Crespi	10	Tra azione e parola
Gianpistoni	13	Testo e teatro di figura
Giorgio Pupella	15	Citazioni libere sul tema
Gabrio Zappelli	16	Lo spettacolo del movimento: ritmo-sonoro e ritmo-visivo nel teatro d'animazione
Sandro Libertini	19	Tra teatro ed arti figurative
Massimiliano Troiani	20	Ritratti d'autunno
Antonietta Felici	23	Ancora sul concetto di figura
<b>Convegni</b>	24	«La macchina dei sogni» Note sull' <i>Opra dei Pupi</i>
Marco Loglio	28	Resoconto sul seminario «Per una critica del Teatro di Figura» Cervia, 15/22 luglio 1984

# Progetto Dedalo

di ROSELLINA LEONE  
MARCO LOGLIO  
GIORGIO PUPELLA



Come diceva il direttore di un festival italiano, il secondo appuntamento è il più difficile, non avendo gli entusiasmi del primo né le certezze del terzo. Dedalo è qui al suo secondo appuntamento. Ci arriva a fatica costretto dalle ristrettezze di un bilancio che non gli consente di uscire più di una volta all'anno, redatto solo con gli sforzi volontari, ricevendo contributi forse non tutti unificabili intorno al tema monografico stabilito: "dal testo letterario alla rappresentazione".

In questo secondo numero abbiamo comunque cercato di ovviare ad alcune lacune del numero zero. Intanto è stato stabilito un prezzo di copertina di L. 2000, a cui Dedalo sarà venduto all'esterno dell'associazione.

Invitiamo pertanto tutti gli iscritti a diffondere presso librerie, associazioni culturali, Enti, la nostra rivista ricordando che le copie vanno richieste presso la redazione previo invio della somma relativa al tesoriere dell'Unima Italia. Ricordo inoltre che il Direttivo nazionale ha stabilito che d'ora in poi per la concessione del patrocinio Unima si dovrà procedere all'acquisto da parte del richiedente di un numero di copie di Dedalo che verrà determinato di volta in volta dal consiglio direttivo. Grazie a questa misura economica si spera di poter passare ad una pubblicazione semestrale ovviando alla forzata ristrettezza del numero unico.

Anche per quanto riguarda i soggetti dei numeri sono state apportate delle variazioni. Accanto alla parte monografica saranno d'ora in poi inseriti altri contributi su vari argomenti ed

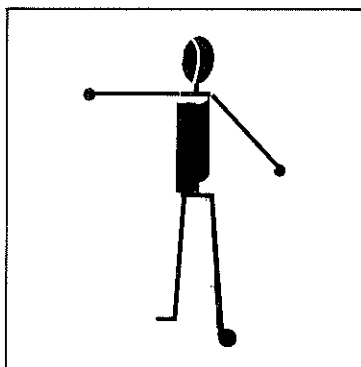
esperienze. Non ci sembra infatti una contraddizione che accanto a riflessioni di carattere generale si possano sviluppare articoli dal contenuto più fresco ed immediato.

Diciamo questo perché così si sono espressi molti lettori che ci hanno confidati il loro parere sul primo numero.

A Voi dunque la parola.

# Note su un lavoro di analisi testuale

di ANTONIETTA FELICI



Individuare attraverso i testi le tendenze apparentemente contraddittorie del teatro di animazione, coglierne lo specifico anche e soprattutto attraverso la filigrana del linguaggio, superare, proprio grazie al testo scritto, la fugacità della rappresentazione, oltre la molteplicità di forme in cui essa si esprime, e tutto ciò attraverso testi che consentano un percorso suggestivo e stimolante a partire dalla fine del XVIII sec., è quello che ha fatto Roger Bensky nel suo "Structures textuelles de la marionette de langue française". Il testo, pur non recentissimo (è stato pubblicato nel 1969 a Parigi per i tipi di A.G. Nizet) è di grande interesse e, superati i furori della critica strutturale, si conferma come esempio di analisi sul "genere", teorica ma ancorata al tempo stesso fortemente ai testi.

Preso atto della duplicità di espressione verso cui generalmente si indirizza la marionetta e cioè: il "meraviglioso" per la libertà espressiva di cui essa può fare uso e che la colloca immediatamente nel mondo dell'inverosimile; e la caricatura sociale a cui la costringe quasi la limitatezza dei suoi strumenti espressivi, semplici e schematici, Bensky segue questa antinomia attraverso testi elementari, come *Le pont cassé*, una pièce di Seraphin, fondatore a Parigi nel 1784 di un teatro di marionette, in cui è presente la caricatura sociale semplice (tre personaggi individuati soltanto per le loro condizioni sociali), e testi di satira fantastica — *Le mariage de Bettinette* di Lemerrier de Neuville —, o di meraviglioso poetico, come un testo di Mauri-

ce Sand, da *Jouets et Mystères*, rappresentato a Nohant nel 1871.

In questo ultimo testo, in particolare, Bensky rinviene un crescendo di complessità in cui sempre più vengono messe in gioco le possibilità simboliche del teatro di animazione e di conseguenza una maggiore articolazione della rappresentazione, in cui al burattino a guaina, preferito come si sa da George Sand, si accostano oggetti e animali regolati dall'alto come marionette. In un certo senso Bensky sembra ipotizzare che un testo più complesso richieda inevitabilmente una rappresentazione più complessa, in cui oltre la marionetta-oggetto che rappresenta l'umano, si collochino gli oggetti-personaggi che animano a loro volta un mondo di oggetti. E l'oggetto è una cosa agli occhi dello spettatore e una a quelli del personaggio — "uno sdoppiamento di secondo grado, una sorta di teatro nel teatro".

Un testo di Michel de Ghelderode, *Le Ménage de Caroline*, destinato ad attori, ma con una strizzatina d'occhio alle marionette, assolve il compito di esemplificare "l'irreale grottesco", ottenuto con la collocazione dei personaggi a metà strada fra la forma umana e "il simulacro dell'uomo". Un percorso a ritroso che esprime il pensiero di Ghelderode, dell'uomo pietrificato nell'oggetto dopo che egli stesso ha cancellato la propria immagine.

Ancora Ghelderode offre lo spunto di analisi a Bensky per esaminare non più il "genere", ma il "tipo" e affermare come in alcuni casi la marionetta costituisca il solo modo per rappresenta-

re una certa idea di teatro, o meglio una certa idea della realtà. Si tratta del *Mystère pour Marionnettes - D'un diable qui prêcha merveilles*, in cui i personaggi, ma in particolare il diavolo Capricant, si caricano di tale ambiguità, di tale polimorfismo da rendere necessario il loro manifestarsi come marionetta, quasi una "dramaturgie projective" che utilizza l'ambivalenza della marionetta oltre il suo stesso esprimersi.

Che Jarry e il suo Ubu potessero offrire materia a Bensky per un'analisi acuta non sorprende e, anche se non è facile sintetizzare la serie di implicazioni individuate dall'autore nelle pièces che costituiscono il ciclo di Ubu, possiamo almeno dire che egli conclude la ricerca affermando che Jarry "ha concepito un mondo mitico e satirico, la cui particolarissima tensione richiede necessariamente la marionetta. Soltanto le strutture del "pupazzo", la sua irrealtà, al tempo stesso la sua capacità caricaturale, potevano veicolare questa visione... l'ingresso di Ubu sulla scena ha rivelato le possibilità inesplorate dell'espressività "guignolesque", individuandone ad un tempo le limitazioni intrinseche".

L'analisi sullo stile consente di allungare lo sguardo a un altro aspetto del teatro di animazione, che oggi sembra ritrovare molta fortuna presso gli addetti ai lavori, e cioè quello delle cosiddette "marionettes de salon", utilizzate in genere da un animatore solista. In questo caso si tratta dei testi teatrali di un brillante giornalista, Lemerrier de Neuville, che si trasforma casualmente in marionettista solitario e scopre di

poter continuare il suo lavoro di osservatore della realtà anche, e forse più acutamente, attraverso i suoi "pupazzi".

La società parigina della fine del sec. XIX è di scena nella piccola baracca di Lemerrier de Neuville e qui, osserva Bensky, avviene in parte un rovesciamento di quei caratteri che sembrano appartenere così strettamente alle marionette: non più la stilizzazione che comporta un allontanamento dal modello reale, una "dèpersonalisation", ma piuttosto un riemergere della persona, sia pure nei tratti della caricatura, che riduce la marionetta, almeno dal punto di vista del personaggio a una presenza pleonastica. Si ritorna a mettere in causa il tema ossessivo del teatro di animazione, quello della sua ambiguità, anche se Lemerrier de Neuville sembra molto sicuro del fatto che non si debba più tornare alla schematizzazione di tipi umani come avveniva in Pulcinella, Guignol, ecc., adducendo la motivazione che la società moderna è troppo ambigua e differenziata perché una maschera possa esemplificare tutta una tipologia umana, "oggi si hanno due facce" — della vita privata e di quella pubblica — e allora si devono individuare chiaramente i personaggi da mettere in berlina, anche se, proprio perché fortemente individuati, la satira loro rivolta non deve essere troppo violenta. Insomma in una società fortemente "schizofrenica", che si mette la maschera, non si può più conservare il personaggio "tipo" che assuma in sé tratti satirici generalizzati e sia a un tempo strumento di rappresentazione

del reale. Come si vede, per esserlo divenuto casualmente, Lemerrier si rivelò un marionettista dalle idee molto chiare.

Un capitolo dedicato alla tradizione non può ignorare, in Francia, Guignol, e ad esso Bensky dedica un'attenta ricostruzione storica che gli permette di individuare, al di là delle sovrapposizioni avvenute nel tempo, le strutture essenziali del personaggio, i suoi ruoli e, in particolare la sua funzione sociale. Di particolare interesse il percorso che il personaggio Guignol ha compiuto nell'800, e come esso sia anche approdato alla parodia, perdendo gran parte delle caratteristiche proprie della sua origine.

Il lavoro di Bensky si conclude con un'appendice di carattere storico, utilissima per conoscere studiosi e scrittori di testi per Guignol. Ho creduto opportuno segnalare questo testo, perché penso che potrebbe essere di aiuto a una comune riflessione sul teatro di animazione, applicare un simile metodo di ricerca a eventuali (e non sono poi così eventuali) testi per "marionette" in lingua italiana.

*Nota.* Il termine marionetta è utilizzato genericamente e comprende, come anche in Bensky, salvo specifica precisazione, ogni tipo di presenza non umana nel teatro.

## Le parole dei burattini

di ROBERTO PIUMINI

Testo: le "parole" che i burattini (di loro parlo, gli amabili) pronunciano nell'attimo progressivo della storia, dello spettacolo; le "parole" che con la voce essi annunciano pubblicamente (pronunziano).

Ma i burattini hanno una voce molto particolare. Certamente qualcuno ha notato che non muovono la bocca. Si sbracciano un po', piroettano qua e là, fanno inchini e riverenze: ma tengono la bocca chiusa. E però se ne sente la voce.

È impossibile che questo modo di parlare a bocca chiusa non influenzi la "parola" che la voce conduce. Mi sembra che la influenza così: la "parola" dei burattini è detta-ascoltata-vissuta più come pronuncia del pensiero, come sonorità di un'interiorità, che come fonema articolato e codificato, traccia esterna di un discorso segreto: sua traduzione verbale. La "parola" dei burattini è una specie di pensiero "alto-sonante", che comunica con altri pensieri "alto-sonanti". Comunicazione, in qualche modo, tra voci interiori: più essenziali, più concentrate, più dense di intenzionalità e di carisma. In qualche modo più solenni (ma non di una solennità di culto o di gerarchia): più solitarie, più mediate dal silenzio della maschera.

Sono, molto più di quelle articolate e mimate e contestualizzate degli attori di carne, parole di un testo. La loro scansione è soprattutto legata al tempo, inteso come articolazione di vuoto-pieno, silenzio-suono. Il silenzio dei burattini, in assenza di altra espressività fisica o dinamica, è un silenzio molto più "testuale", più

pronunciato. Quando un burattino tace, si sa che pensa, che matura parole di pensiero. Per questa 'assolutezza', o 'risonanza nel tempo', o 'interiorità', le parole dei burattini (e lo sono "in quanto" parole dette a bocca chiusa: per questa materiale circostanza...) sono, tendenzialmente, vicine alla poesia. Risultano straniatissime rispetto alla facile socialità del dialogo teatrale, sorgono e cadono in zone profonde, simili, nel pronunciarsi, a dichiarazioni sull'essere, non a pettegolezzi sull'avere. Forse, per il solo fatto di aver le labbra in movimento, le parole dei pupazzi sono più prosaiche delle parole dei burattini: meno poetiche e meno sacrali (intendendo sacrali come iperumane). Meno ancora lo sono, forse, quelle che, stortandosi nella gommapiuma, fanno col gesto del volto il verso alle parole, e ne spengono l'eco con l'eccesso di segnale.

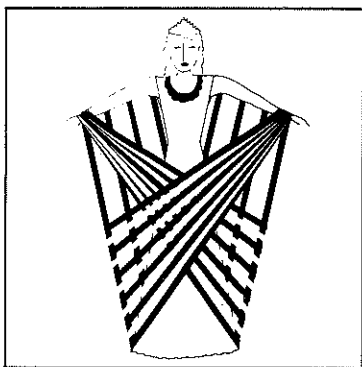
Per tornare al testo dei burattini: parole scritte per essere dette ma in un modo del 'dire' che sembra una scrittura: una scrittura che avviene sonoramente. La domanda del burattino sembra nascere da curiosità più radicali dell'immediato bisogno: la risposta sembra essere pronta da sempre, e non rimediata. Parola che, oltre a portare immagine, è già da sola un'immagine potentissima e continua: una tenera trascendenza comunicante. (Come, in Zumthor, la voce è già, prima delle parole, parola di un gran senso di comunanza, appartenenza, piacere...). Immagine di confidenza e di totalità.

Testo per burattini: dal più rustico al più 'letterario' è comun-

que un testo 'detto col pensiero', meno chiaccherante e più epico, meno solerte verso il tran tran della psicologia, più verso la metafisica delle passioni.

Che importa saperlo? E saperlo in parole che un burattino, certamente, mai pronuncerebbe? (se non per scherno?).

Forse a non sprecare (a desiderare più intensamente) le occasioni di poesia nello scrivere. Ad attirare l'attenzione e l'intenzione di chi scrive testi a questa facilità, a questa struggente serietà dei burattini. A non negare che, come il burattino sprofonda sotto nel corpo di un uomo, le sue "parole" scorrono con grande veleggiata e deriva profonda: e più di altre conservano all'atto del dire la magia e l'amore che gli apparteneva.



## La struttura drammaturgica delle guarattelle

di BRUNO LEONE

Queste due parole insieme "Struttura drammaturgica" e "guarattelle" mi fanno una brutta sensazione come gabbia e animale selvatico, eppure mi hanno chiesto di smettere per un attimo di fare le guarattelle e di scrivere qualcosa sulla loro struttura drammaturgica.

Io sono buono e mi dispiace scontentare persino i cattivi, e va bene le metterò in gabbia, mi presterò a questo sporco gioco che ci permetterà di guardarle attraverso le sbarre, ad un solo patto, che dopo che ci siamo tolti questo umano sfizio tutti insieme (anche quei loschi figuri cui piace ammirare gli animali in gabbia) le libereremo, altrimenti rischiamo di ritrovarci un animale morto.

Lo spettacolo di guarattelle ha la sua base materiale su alcuni brani che hanno un senso compiuto, il problema drammaturgico è la composizione di questo materiale, alcuni guarattellari che si sono discosti dalla tradizione napoletana hanno ridotto lo spettacolo a un susseguirsi di numeri, ma nella tradizione napoletana la composizione viene fatta creando un filo narrativo che ci dà uno spettacolo con senso compiuto, i brani si basano essenzialmente sulla scansione ritmica creata dal duetto Pulcinella — altro personaggio dove l'eventuale terzo elemento (cassa da morto, morto, cane) diventano oggetto e tramite del gioco ritmico.

Lo spettacolo inizia e finisce sempre con un balletto tra Pulcinella e la sua fidanzata, un modo per attirare e poi salutare il pubblico e nello stesso tempo è pro-

prio l'amore e quindi la vita l'elemento base che fa muovere Pulcinella, che lo porta a vivere una serie di avventure e lo fa uscire fuori da una serie di imbrogli e non la fame come erroneamente si crede, che al massimo è un elemento esterno.

I brani sono brani di inizio dello spettacolo che avviano l'azione, ci sono brani finali conclusivi, e ci sono poi momenti centrali ritmici oppure emozionali come le bastonate o i giochi con la morte. La composizione di questi brani segue regole narrative, ma soprattutto regole ritmiche dello spettacolo. Già arrivati a questo punto la gabbia diventa stretta perché la composizione ritmica, la costruzione di variazioni di ritmo, la scelta se creare un momento di suggestione emotiva o di coinvolgimento ritmico non sono interni alla logica di costruzione di uno spettacolo, ma sono determinati dall'umore del pubblico, dall'umore del burattinaio e sono inoltre contornati dall'improvvisazione che è presente. A questo punto l'animale è già fuori dalla gabbia e bisogna inseguirlo e appostarlo per continuare ad osservarlo.

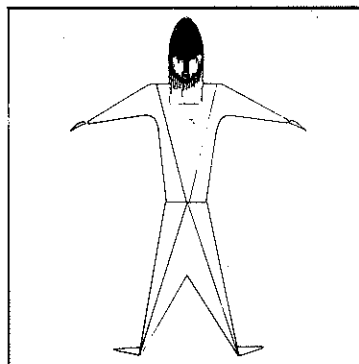
Alcuni studiosi (abbastanza bravi) mi dicevano che lo spettacolo di guarattelle è l'unico in Europa che conservi una struttura medioevale perché la parte è uguale al tutto, ovvero ogni brano ha un suo senso compiuto che dà l'idea totale dello spettacolo, questo penso che sia vero senz'altro, ma chi apposta le guarattelle nel suo ambiente naturale, ovvero la giungla napoletana, può capire cosa determina questo fenomeno; quando io facevo lo spettacolo-

lo le prime volte a Napoli ero colpito dalle persone che mi anticipavano sulle battute, che mi facevano richieste, e che felici ridevano brani che conoscevano a memoria forse anche meglio di me.

Questo spettacolo a Napoli è un rito, chi si ferma a guardare anche per un solo attimo ha già ricostruito con la sua fantasia tutto un mondo che appartiene alla sua storia e alla storia della sua città ed è proprio grazie a questo aspetto rituale che non si stancherà mai di guardare la stessa scena anche centinaia di volte.

Ci sta a Napoli un venditore di palloncini, un tipo tondetto bassino con la stessa faccia da bambino che non è cambiata da quando compravo i palloncini da lui tanti anni fa, che ha la capacità di intuire dove io faccio gli spettacoli e di stare lì ogni volta e ho l'impressione che smetta persino di vendere i palloncini per vedermi, inoltre prima dei miei vedeva quelli del mio maestro, ed è sempre attentissimo, l'ultima volta che mi ha visto in villa mi ha regalato 500 lire, e io so cosa significa.

Qui è meglio che mi fermi perché una volta rotta la gabbia non finirei mai di correre, voglio solo dire qualche altra cosa che ci aiuti a comprendere la struttura: la struttura dello spettacolo può essere semplice o complessa, ma l'unica cosa che la rende viva, e che non è comprensibile razionalmente, è la sua anima. Le regole che muovono quest'anima forse sono semplici, l'unica regola che mi ha dato il mio maestro Nunzio Zampella è di far andare insieme battute e ritmo e di far nascere così una musica dello



spettacolo, all'interno di questa musica si può improvvisare qualsiasi cosa.

Un'altra cosa che si può dire sull'anima delle guarattelle è sulle sue origini: le guarattelle hanno due origini, una antichissima che si perde nei tempi e una quotidiana che nasce dall'esperienza di vita dei singoli guarattellari; tali origini così distanti vivono insieme nello spettacolo.

Tante cose si potrebbero dire ma io consiglio di vedersi lo spettacolo e di farsi trascinare, non si sarà capito niente della struttura ma un pizzico di anima sarà rimasto dentro. Una volta feci uno spettacolo a degli studenti universitari che mi dovevano studiare, dopo si lamentarono che erano stati catturati e non erano riusciti a studiarmi. Fu una bella giornata.

Un'ultima cosa importante la voglio dire al mio amico cuntastorie Mimmo Cuticchio, rileggendo l'articolo mi viene da pensare che le guarattelle e il cunto hanno una struttura e un'anima molto vicina, ma sul cunto prima o poi vi dirà qualcosa Mimmo, io mi permetto soltanto di consigliarvi anche là di vedervi lo spettacolo.

## Dalla fiaba alla marionetta

di STEFANIA COLLA

Cacciata dalla porta da molte teorie pedagogiche "alternative" che ne sottolineano gli aspetti intimidatori e repressivi, la fiaba ci sembra ora intenzionata a rientrare dalla finestra come aggregato di temi, di simboli, di funzioni con cui tutti, adulti e bambini, dobbiamo pur sempre fare i conti.

Analizzata morfologicamente la fiaba ci si presenta come lo sviluppo di un danneggiamento o di una mancanza, funzioni di straordinaria importanza, poiché è con esse che ha inizio l'azione narrativa. Il danno, la menomazione, l'estorsione o il rapimento, sono tutti elementi che danno — per così dire — il via alla narrazione e costituiscono lo spunto dal quale si diparte lo svolgersi della fiaba attraverso altre funzioni sino a uno scioglimento o a una risoluzione della vicenda.

L'operato di ciascun personaggio visto in un'ottica di significato peculiare per la risoluzione della vicenda è da intendersi come "funzione" che a sua volta si riunisce con altre funzioni in determinate sfere, dette "sfere d'azione".

Senza addentrarci scientificamente in un'analisi morfologica della fiaba, è senza dubbio importante osservare quale struttura precisa e rigorosa sostenga ciascun racconto e come ben si prestino personaggi e situazioni — data tale struttura — a divenire simboli di una realtà umana pur appartenendo a una realtà fiabesca.

Nessuna fiaba può venire meno a questa analisi che rivela un'alta simbologia e un intreccio di metafore; prodotti consci ed inconsci dello scrittore, che resta pur sempre un adulto, forgiato e condizionato dalle proprie espe-

rienze di vita dai tempi in cui vive, dal sociale che lo circonda.

Pertanto nessuna fiaba può venir meno ad una interpretazione che va al di là della vicenda stessa, della narrazione triste o divertente, dell'esteriorità che troppo facilmente finisce per relegarla soltanto ad un'illusione magica e infantile.

In virtù di questi presupposti essa diventa l'espressione d'arte, il simbolo attraverso il quale si deve spiegare la vita ai ragazzi, senza che, necessariamente tutto finisca bene.

Sullo stesso piano, con le stesse funzioni si muove la marionetta, personaggio irreali più idoneo a farsi interprete della fiaba, delle sue tematiche; sintesi di tutti quei simboli che si riscontrano nella fiaba.

È proprio per questo che dal 1945, a Milano, il teatro delle marionette, sotto la direzione di Gianni Colla, non è più il teatro delle maschere, dei numeri circensi, del balletto; esso assume, con un repertorio completamente rinnovato, il ruolo di "teatro per ragazzi", ai quali sono consacrate sceneggiature di testi di grandi scrittori come Andersen, Buzzati, Ajmatov, Collodi, Shakespeare, Rodari, Tolstoj.

Si tratta di un repertorio d'avanguardia che nei propositi di Gianni Colla doveva costituire inderogabilmente un punto di partenza in vista del programma prefissato; l'autentica rinascita del teatro delle marionette.

Questa rinascita costituisce a sua volta il punto di partenza di una continua metamorfosi della rappresentazione artistica che prevede ricerca e innovazione, finalità morali e culturali, divertimento autentico ma anche e so-

prattutto, riflessione.

L'eterno problema tra il bene e il male, che sembra essere diventato uno dei capisaldi dell'indagine psicologica svolta dalla Compagnia di Gianni e Cosetta Colla attraverso lo strumento del teatro marionettistico è scelta precisa che determina una precisa intenzione di questo teatro di indirizzare il suo lavoro verso mete che contengono precetti culturali e morali non indifferenti e soprattutto difficili da reperire in un teatro di questo genere.

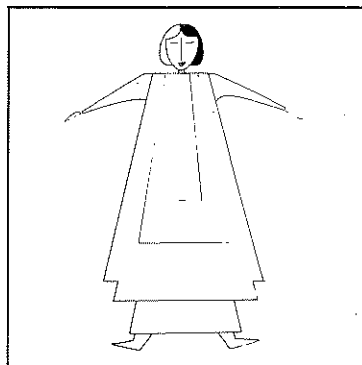
Compito pedagogico e dialettico sono sempre fra i cardini di questo teatro in cui il fenomeno teatrale viene preso in considerazione quale materia d'insegnamento, occasione di maturazione nella formazione del bambino e quale occasione di riflessione su problemi strettamente umani, legati al sociale, problemi che cominciano ad immergerlo nella realtà quotidiana attraverso la fiaba.

Da qui l'importanza della scelta del testo, la sua interpretazione e la sua realizzazione: ribadire che essa riprende il discorso dicotomico della realtà umana è indubbio e tuttavia banale dato lo scopo di affrontare altresì il discorso relativo alla sostituzione del potere personale, sulla giustizia e sulla libertà, il discorso relativo all'assopirsi della mente, dell'io pensante, della volontà di ciascun individuo; del freddo intelletto dell'uomo, dell'intelligenza astratta e puramente formale; tutte le tematiche che i testi fiabeschi esprimono più o meno esplicitamente e che le marionette scelgono di palesare con la loro ambivalente funzione di personaggi fiabeschi dai tratti umani.

# Tra azione e parola

## Uso e valore nella tradizione della "Carlo Colla e figli" (parte prima)

di PAOLO CRESPI



La prima, confortante scoperta, parlando con Eugenio Monti Colla — direttore artistico della sua compagnia — della nozione di testo, è che essa è ben radicata nella memoria e nella pratica scenica della "Carlo Colla e figli", integrandosi tradizionalmente nel patrimonio artistico e finanziario nella "filosofia" culturale dei suoi capocomici.

Naturalmente testo — nell'accezione forte del termine — come "datità", situazione di partenza: «elemento strettamente vincolante, all'origine, nel senso che per tutto l'Ottocento, fino ai primissimi anni del Novecento, c'erano numerosi testi a cui dovevi essere rigidamente, formalmente legato» — e subito la risposta si articola ad indicare diverse tipologie e strategie d'intervento "testuale" —: «un primo filone era quello della riproposta in chiave marionettistica di testi di commedie borghesi: mi riferisco, in particolare, a tutto il repertorio del teatro di parola che ha tratto luogo dai drammi interessanti del Federici e del Castelvich, autori di una letteratura minore che godeva di ampi favori nel teatro popolare.»

«Il teatro delle marionette si è impadronito pari passo di questi drammi, alcuni già non più ottocenteschi, legati ad un teatro sul tipo di quello di Giacosa o agli ultimi strascichi del Verismo. Unica validità, qui, dal punto di vista marionettistico, era la sostituzione del protagonista con il personaggio del Gerolamo, cioè la maschera della nostra compagnia.»

«L'altro settore, che invece mi sembra riflettere già una dimensione più moderna e attuale — mi

riferisco sempre ai primi del secolo — erano gli adattamenti dal cosiddetto 'teatro nobile': in prima linea, il melodramma e l'opera lirica in generale, poi le riduzioni dai grandi romanzi.»

E per quanto riguarda la produzione paralirica, Eugenio ci rende edotti, qui, di una prima "zampata leonina" marionettistica: lo stravolgimento delle parti finali, "fatto per accattivarsi un certo tipo di pubblico, soprattutto della provincia, che non gradiva la morte in scena — più che mai risibile nell'interpretazione pletorica dei cantanti dell'epoca — dei protagonisti d'ambo i sessi dell'*Aida* o della *Forza del destino*."

Ma gustiamoci queste immagini: «Nell'*Aida*, per esempio, i due innamorati grattavano il salnitro dalle pareti del tempio, vi davano fuoco facendole crollare e si defilavano attraverso una breccia. Nella *Forza del destino*, il protagonista rapiva l'amato bene e insieme fuggivano su un cavallo bianco, inseguiti dai frati del convento.»

«Vediamo in queste forme di ironia o di smitizzazione l'incidenza di uno 'specifico' marionettistico su una struttura aulica e portante com'è l'impianto di un'opera lirica...».

D — Chi interveniva con tagli o correzioni?

R — «Direttamente i diversi capocomici, nella fattispecie Carlo Colla I (*sic!*) che diede il nome alla ditta e che fu attivo fra il 1860 e il 1900... Esiste poi il grosso discorso del testo tratto dal romanzo popolare. Ci si rifaceva qui naturalmente a quelle opere di facile lettura che circolavano abi-

tualmente persino nelle stalle, dove c'era l'abitudine di riunirsi la sera a leggere collettivamente poemi epici e romanzi: questi ultimi — li conti sulle dita — erano, ad esempio, *Il Giro del mondo in ottanta giorni* e *Promessi sposi*.»

«Dai romanzi, fatta salva la trama — diversamente da quanto era avvenuto per l'opera lirica — venivano scelte le parti maggiormente incentrate sull'azione e più funzionali — anche a livello scenografico e scenotecnico — ad un discorso 'magniloquente' di palcoscenico. Il romanzo di Verne, oltre a presentare un intreccio di tipo avventuroso, permetteva una spaziatura marionettistica veramente planetaria, grazie anche alla sostituzione del personaggio di Passe-partout con il nostro Gerolamo. D'altro canto, all'azione già così intrecciata dei *Promessi sposi*, scelti anche per una rivendicazione di tipo linguistico (Manzoni aveva portato al settimo cielo una parlata popolare, ricca di implicazioni teatrali), potevi aggiungere tutta la varietà dell'arsenale marionettistico. Un esempio ne è la processione che si snoda subito dopo la conversione dell'*Innominato*...».

Ricorre, nella parole di Eugenio Monti, il riferimento ad un pubblico destinatario e alla funzionalizzazione dei testi — anche quelli offerti da un repertorio tradizionale — alla creazione dell'evento scenico. Il testo è già, semioticamente, testo spettacolare, o, meglio, è la sua predeterminazione nell'orbita funzionale della rappresentazione che lo rende strumento *ipso facto* di una scrittura scenica abile e puntuale, nel-

l'alveo della sua matrice artigianale. Così il discorso travalica spesso i generi, rivelando nuclei tematici e zone di liminalità tra i vari materiali letterari, come pure tra passato e presente, tra testo recitato e testa di legno della marionetta. E noi incalziamo con le domande.

D — Dei testi "omologati" per le marionette utilizzavate alla lettera l'impianto linguistico?

R — «Sì, ampiamente, anche nel caso dell'opera lirica, che veniva affrontata con questa particolare dinamica: i marionettisti tenevano cantate solo le parti che il giorno dopo venivano fischiettate dai garzoni dei prestinaï o dai lattai, quelle cioè che diventavano poi i motivetti di tipo popolare: di tutto il resto d'opera veniva fatto il dialogo. Fermo restando il peso del canto, affidato ad autentiche voci liriche, gli stessi cantanti o coristi della Scala — in scena fra le quinte, accompagnate in sala dagli orchestrali.»

D — Da quando data quest'uso dell'opera lirica?

R — «Ecco, la *Norma* va in scena verso il 1841 alla Scala e i marionettisti hanno immediatamente l'opera di Bellini in repertorio. Solo che mentre i marionettisti che seguivano l'onda ma con scarsi mezzi si limitavano a prendere il libretto e a recitarlo, senza canto, là dove i mezzi lo consentivano avevi già la parte cantata inframezzata alla recitazione.»

«Nella mia famiglia, già nel 1866, *Il matrimonio segreto* del Cimarosa era metà cantato e metà recitato. Con lo stesso espediente, la nostra tradizione ha salvato dall'oblio opere che non smuovono più gli impresari e il

pubblico, a causa del valore disuguale e non sempre eccelso di molte loro parti: è il caso del *Guarany* di Gomes, apparso intorno al 1870, successivamente uscito dai cartelloni — la censura fascista, tra l'altro, lo proibirà per la presenza di un matrimonio di razza mista nel finale — ed entrato a far parte — sfrondato nella trama e con l'aggiunta di numerosi personaggi — del repertorio marionettistico, in un'epoca in cui è già decaduto l'uso di stravolgere i finali delle opere.»

D — E i "Promessi Sposi"? Che tipo di operazione veniva condotta un tempo sul romanzo?

R — «Furono presi molti dialoghi e furono trasformate in monologhi teatrali, di tipo ovviamente ottocentesco, quelle che nel romanzo erano situazioni di tipo psicologico: ad esempio, nella citata 'conversione' dell'*Innominato*, egli recita un monologo che lo lega quasi ad una dimensione 'amletica' del personaggio, conveniente alla trasposizione popolare e capace di evidenziare il travaglio spirituale descritto in una delle pagine più difficili del romanzo.»

«Negli anni precedenti la seconda guerra mondiale, l'intervento dei liceï a vedere i *Promessi Sposi* al Gerolamo — vero teatro a dimensione di marionetta situato nel cuore di Milano, già sede della Carlo Colla, da qualche anno chiuso, dopo alterne vicende, per 'inagibilità', *n.d.r.* — era molto nutrito: il lavoro era considerato un efficace punto di incontro tra il teatro di azione e il teatro di parola: tre ore e mezza di spettacolo, un prologo e quattro atti, saltata naturalmente la storia della Mo-

naca di Monza — altro *glissons* della censura...»

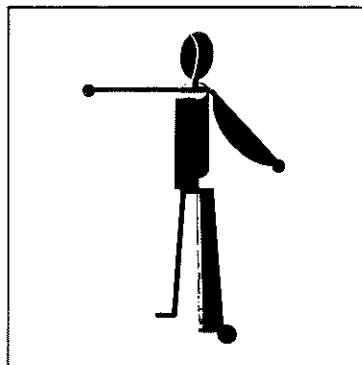
D — L'altro importante filone, di cui so che andate particolarmente fieri, è quello delle fiabe...

R — «Fra il 1900 e il 1940 — ti parlo degli ultimi spettacoli andati in scena al Gerolamo — la fiaba, la favola o la novella venivano scelte in maniera tale che potessero comunque vivere e crescere in un contesto spettacolare. Abolito quindi, ad esempio, *Cappuccetto rosso*, abolita *Biancaneve e i sette nani*, abolito *Pollicino* —

evoluzione fiabesca di un'iniziazione più epicizzante che non favolistica; noi avremmo preferito, al posto di *Pollicino*, *Le avventure di Guerrin Meschino*, unico esempio di "saga" nel nostro repertorio, a mezza via tra il poema epico-cavalleresco e — in una mia recente versione — una sorta di iniziazione al poema dantesco, con i due mondi esperienziali della violenza — incontro con i giganti — e della lussuria — incontro con la fata Alcina.»

«La ricerca verteva dunque su quell'azione che potesse suggerire teatralmente un sacco di marchingegni, di espedienti tecnici. Pur lasciando il magistero dell'insegnamento alla fiaba, non ci doveva essere assolutamente nulla che potesse apparire scontato ad un adulto. Il "C'era una volta un re" non doveva mai tradursi in una banalità di tipo scenico: tu non avresti mai incontrato un re con la corona in testa, né una fata con il cappello a punta, ovvero un mago con la bacchetta. Il simbolismo e la dimensione parafilosofica dei gesti erano in grado da soli di suggerire agli spettatori adulti — presenza fissa





## Testo e teatro di figura

di GIANPISTONE

— come ai bambini la chiave di volta dei personaggi e delle situazioni.»

Ha sapore d'altri tempi, nella rievocazione di Eugenio Monti, la ricostruzione degli spettacoli ad opera dello stesso pubblico familiare nella dimensione raccolta dei teatrini domestici. Ma è storia di oggi il successo clamoroso di una fiaba come *La Serenata di Pierrot* nella tournée francese della stagione in corso.

D — *Come varia, nella tradizione della tua famiglia, la tenuta di un testo? Ogni quanto si è sentita l'esigenza di variarlo o rielaborarlo?*

R — «È un problema generazionale, legato al giudizio e all'operato dei singoli capocomici. Già era in repertorio, ad esempio, alla fine dell'Ottocento, un *Promessi Sposi* che non era fedele al romanzo, essendo la recitazione dei libretti d'opera (obbrobriosi) di Ponchielli o di Petrella; quindi mio prozio Carlo, subentrato al padre Carlo I — morto nel 1906 — cambiò radicalmente tendenza in tutti gli spettacoli e la nuova versione di *Promessi* andò in scena nel 1920. Anche tutti i testi delle commedie furono riadattati: tagliati alcuni atti, sunteggiate le parti, riscritte, abbandonate le formule di recitazione ottocentesca. Tutto molto più svelto, anche per far posto, in seconda serata, alla favola, all'operetta o al ballo storico...»

«Si può dire che la trasformazione più radicale della compagnia, che era — al pari di tante altre — una compagnia di guitti nel corso dell'Ottocento (n.d.r.: fino al 1860 i Colla sono un unico ceppo, poi si dividono, seguendo

— anche geograficamente — strade diverse), vada di pari passo con la riforma del repertorio (e dei testi).»

«Carlo Colla II (1873-1962), avendo visto, durante il periodo di leva, il *Ballo Excelsior* alla Scala, si mise in mente di trasformare la compagnia, da itinerante, in teatro stabile. Fu lui ad entrare al Gerolamo nel 1905, innescando un meccanismo di qualità e un regime di concorrenza con la Scala, l'unico altro "stabile" del panorama milanese dell'epoca.»

Idea profetica, quella dell'antenato, se siamo d'accordo con Eugenio che "oggi, il *Ballo Excelsior* può essere solo per marionette: se tu togli a uno spettacolo inneggiante il progresso i piroscafi, i treni, le automobili, le biciclette, i dirigibili, i tram, gli aerei, che cosa resta del progetto originale?

Riassumendo e concludendo questa prima parte di excursus storico — una seconda puntata di questa piccola monografia è preventivata sugli sviluppi ulteriori di quest'uso sapiente della tradizione, realmente intesa come testo e viceversa —: la somma dei materiali letterari disponibili funziona da sempre, presso questo ramo dei Colla, come una specie di serbatoio cui attingere, secondo necessità; la preoccupazione "filologica" subentra ad un certo punto, che coincide con la stabilizzazione della compagnia, ma essa vive, comunque, in funzione del linguaggio scenico, di quello "specifico" marionettistico per cui la "parola" recitata nel teatro di marionette — secondo Eugenio Monti — «... è un'altra cosa: se la parola per un attore è il riassunto

di una presenza, la parola per il teatro di marionette è accompagnare un gesto, è modellare un gesto, diventare tutt'uno con un corpo che è diverso.» Dopo di ciò, passeremo a considerare, tra l'altro, cosa significhi e quali strade prenda, nel presente, l'allestimento di uno spettacolo del repertorio della compagnia, ovvero spettacoli del tutto nuovi, quali sono, attualmente, una *Vedova allegra* per il Festival di Berlino o *La Tempesta* tradotta da Eduardo, progetto '85 della Biennale di Venezia.

Vorrei cominciare questa piccola testimonianza, avvertendola però di non aspettarsi troppo.

Tutto è cominciato in un Natale di più di cinquant'anni fa, in un paesetto vicino ad Udine. Un artigiano-artista aveva costruito un presepio animato. Le marionette erano tutte occupatissime a fare cento cose diverse e rumori, suoni e canti si mescolavano riuscendo a toccare il cuore di tutti i visitatori, anche a quelli che il cuore l'avevano di pietra.

Io, come altri bambini, rimasi incantato. Quelle marionette, e in particolare i Re magi, sono stati il mio primo amore.

Mi affascino il mistero di Melchiorre, di Baldassarre e del terzo di cui ho scordato il nome. In quel primo innamoramento c'era già l'Islam.

Negli anni successivi, non ho mai smesso di cercare, nei cento e cento viaggi che ho fatto, proprio quei popoli dei tre Re magi.

Cinquant'anni dopo, continuando a cercar di capire mi par d'essere sempre sulla soglia di questa straordinaria verità.

Perdoni questo breve antefatto che mi pare aiuti a spiegare il seguito.

Tre anni fa, insieme al mio Gruppo, abbiamo deciso di realizzare uno spettacolo sulle "Mille e una notte". Tutti prima d'iniziare avevano letto il testo. E così continuammo, insieme, a leggere libri sulla civiltà, la cultura l'arte la letteratura, dell'Islam e soprattutto il Corano. Attualmente i libri che riguardano il contesto culturale de le "Mille e una notte" sono oltre duecento.

Per tutti è stata la scoperta continua di una storia infinita. Se

prima avevo percorso le strade da Beirut a Bagdad, da Bassora fino a El Fao, poi dal Cairo a Maracchese oppure da Istanbul a Isfahan, ora i personaggi che volevamo realizzare dovevano forse percorrere altre strade. È stato così che abbiamo compreso che non si poteva procedere come si fa di solito: il testo, poi i personaggi e la costruzione degli interpreti. Abbiamo fatto un'altra scelta, forse assurda e senza dubbio difficile.

Per raccontare della "umma" dovevamo ricostruire il mondo, l'universo Islamico: bisognava abbandonarsi allo spirito di quel tempo, immaginandolo, cercandolo nel nostro profondo e nei cento testi che ci dicevano altre storie, altre leggende, altre testimonianze. Le Mille e una notte, stavano lì ma noi cercavamo dell'altro.

Così, senza essere legati direttamente al testo, nascevano i primi personaggi. Giovani, vecchi, belli, brutti, illuminati o barbari, artigiani, maghi, e Ginn. Le donne sono venute fuori a poco a poco. Dapprima incerte, indefinite, poi via via sempre più prompenti con corpi sani, prosperosi, come le donne che non facevano diete. Nascevano così le scene, gli arredamenti, gli oggetti, i costumi. Mano a mano che i personaggi erano terminati venivano inventariati e fotografati. In questa maniera si delineava, sommersa dapprima, poi via via sempre più netta e suadente, l'affascinante varietà del mondo Islamico dell'anno Mille.

Dopo un anno, chi veniva nei nostri laboratori si accorgeva subito che lavoravamo sulle Mille e

una notte. Tingemmo stoffe ritrovando i colori vegetali del tempo che ci arrivavano da paesi lontani. Le teste che andavamo modellando cominciarono a parlare da sole, con noi, ed anche tra loro. Eravamo riusciti a far sbocciare un nuovo incanto.

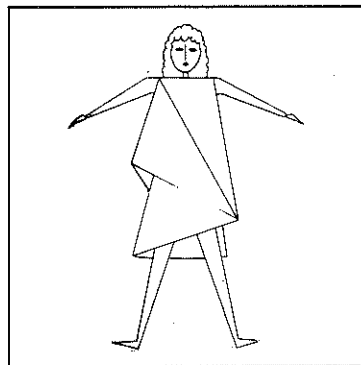
Lei avrà certamente compreso che stavamo lavorando ad un progetto cinematografico. Ma non è stato subito così. Inizialmente pensavamo ad un prodotto da registrare in elettronico in un serial. È stato andando avanti che ci siamo resi conto che era meglio filmare in pellicola. Ne sarebbe venuto fuori un lavoro più artigianale, più autentico.

Intanto gli animali già si agitarono nel caravanserraglio: cammelli, elefanti, cavalli, uccelli, pecore, capre. Alcuni eleganti e regali, altri brutti ed infidi, alcuni li avresti subito chiusi in gabbie di ferro per difendertene, altri li avresti portati a riposare con te. Attenta ricerca sui materiali, sempre più preziosi alcuni e più poveri altri. Il tempo passava e le trenta persone e più impegnate nella produzione lavoravano e sognavano insieme. Entrava allo studio materiale grezzo, legno stoffa, pelle, metallo e tutto, giorno dopo giorno, si trasformava. Continuavamo a rileggere le storie e gli altri libri che ogni settimana venivano arricchendo la documentazione.

Ora sono passati quasi tre anni dall'inizio di questo lavoro e ormai nessuno è rimasto com'era all'inizio. Non siamo più "Kafiruna" ("infedeli").

Sartoria, falegnameria, assemblaggio, modellaggio, procedono armonicamente. Abbiamo rea-





lizzato circa 500 personaggi, migliaia di pezzi per l'arredamento, oltre cento scenografie, quaranta botteghe artigiane: dai tessitori ai tintori, dai falegnami ai maniscalchi. Il mondo de "Le mille e una notte" è quasi pronto. Sheherazade, non so chi sarà. Ci sono una decina di donne bellissime, con lunghi capelli di tutti i colori, corpi opulenti ed invitanti, mani protese verso di te che sembra dicano:... «sono io Sheherazade!»

Altrettanto per i principi, sono lì che attendono: sono tutti attori in attesa della scrittura. Quando inizieremo l'edizione cinematografica, solo allora, sfoglieremo le foto degli attori, come si fa nel cinema.

Le nostre marionette sono lì ma anche se sono appese ai fili non sono inerti. Ti dicono dei padri che hanno, infatti noti somiglianze e differenze. Ti dicono della lunga carovana che le ha portate fin qui. Hanno fretta: ora devono tornare ai loro paesi ma prima dovranno raccontarci le loro storie e riaccendere la magia del teatro di figura. Sceglieremo con cura i personaggi per le storie: faremo i provini. Più di quattrocento costumi sono il guardaroba dei principi: potremo scegliere, ed ogni cosa potrà essere come l'abbiamo immaginata. Così a noi è piaciuto interpretare il testo... e crediamo che sia stato il miglior esempio, forse, da non imitare.

Se poi Dedalo farà un altro numero monografico su: "come vivere i sogni" noi saremo interessatissimi. Soprattutto alla parte che riguarda la vita nostra, reale, quella dell'antico "pane quotidiano". Ma ora lei mi domanda

perché non ho allegato a questa testimonianza qualche disegno? Ha ragione, ma per quanto sia strano non ho disegnato nulla. Tutto si è sviluppato sulle parole, miti, riti, storie, ricordi. Io come un autentico tiranno ho solo indicato la "cifra" delle cose, poi lascio che ciascuno potesse fare la sua parte. Quando il modulo era sbagliato si cancellava, si sovrapponeva, si distruggeva. Tutto questo per interpretare l'essenza del testo, la sua parte segreta ed arcana.

L'iconografia Islamica è tutta non figurativa e tutto ciò che dovevamo fare era adeguarci alla loro maniera di pensare e tutto sommato di vivere. Anche il Ramadam dovrà finire.

#### Note biografiche

Gianpistone nasce a Roma nel 1929, esordisce come pittore nel '50 allestendo oltre trecento mostre personali in tutti i continenti.

Numerosi musei espongono le sue opere. Si occupa intensamente di scenografia, teatro ed insegnamento.

Nel 1966 fonda lo "Studio Arte Equipe 66" e successivamente inizia ad occuparsi di psicologia del profondo.

Si sono occupati della sua opera i maggiori critici e giornalisti.

Sono state scritte numerose opere e tesi universitarie, nonché un considerevole numero di servizi radiofonici e televisivi.

È membro di numerose Accademie sia in Italia che all'estero. Aderisce all'UNIMA Italia dalla sua fondazione.

## Citazioni libere sul tema

a cura di GIORGIO PUPELLA

Aumentando la differenza tra l'essere umano e la sua rappresentazione, si potrebbe così dare alla marionetta una rappresentazione fantasmagorica e mitologica delle azioni dell'essere umano. La ricerca della rassomiglianza è mortale. Ed è anche per questo che nessuna marionetta non può parlare lungamente. Perché la parola è legata all'essere vivente: domanda di essere proferita da una bocca vivente, un volto, un corpo vivo. La marionetta ha la sua propria sintassi dei gesti che può giocare per opposizione o armonia con quella delle parole, ma deve mantenere la sua propria autonomia.

ANTOINE VITEZ

Credo che ogni spettatore sia un creatore, ma può darsi che non abbia i mezzi per esprimersi. Quando assiste ad uno spettacolo di marionette egli viene con la sua creatività, le sue emozioni.

La marionetta agisce su di lui come un rivelatore: lo spettatore è come un diapason perché il "La" si ascolti.

VICTOR HAIM

Ma il teatro di oggetti mi sembra soprattutto atto a trattare le "materie" per tirarne delle idee, piuttosto che prenderle già fatte. È questo lavoro materiale che interroga la scrittura al punto di renderla superflua, indesiderabile, nel suo esercizio ancora abituale al teatro. Esso la impone di lavorare la propria materialità come parole e come linguaggio. La scrittura può così trovare la propria rigenerazione: il semplice fatto che una marionetta non parla autorizza a scartare la voce

dalla gestualità, a rifiutare l'illustrazione dell'una sull'altra affermano l'autonomia di tutte le articolazioni.

GERARD LEPINOIS

C'era una volta due burattinai installati alle due estremità di una fiera. Il primo, lavoratore incallito migliorava senza posa la fabbricazione delle sue marionette per imitare l'essere umano. Dopo un certo tempo esse arrivavano ad aprire la bocca, articolare le dita, le gambe, ecc.

Il burattinaio dovette alla fine convenire che era meglio prendere degli attori in carne ed ossa: il piacere specifico della marionetta era stato assorbito dalla rassomiglianza con l'attore. L'altro burattinaio, un pigro, aveva al contrario rinunciato sempre più a tutto quello che sovraccaricava le marionette ed esse finirono per non essere più che delle vaghe forme elementari in movimento. È lui che ha potuto continuare a praticare la sua arte.

ANTOINE VITEZ

Le citazioni sono tratte da "Theatre Public", 1980

# Lo spettacolo del movimento: ritmo sonoro e ritmo visivo nel teatro d'animazione astratto

di GABRIO ZAPPELLI

*Il ritmo è il movimento ordinato nel tempo: esso si manifesta con il ritorno periodico di stimoli e di valori correlati con modelli creati dal pensiero e la cui distribuzione temporale può assumere efficacia ritmica quando la durata dei medesimi non eccede i limiti della loro presenza psicologica.*

Nel teatro, oramai, il testo drammaturgico tende, ad ogni livello, a una integrazione fra la comunicazione visiva, sonora e letteraria; al punto che, talvolta, è difficile individuare il prevalere di un linguaggio sull'altro, ne è utile segnalare l'importanza di un'occorrenza o estrapolare i prestiti che arti visive, musica o letteratura hanno mutuato nello spettacolo.

Vi sono, tuttavia, particolari generi teatrali ove il rapporto fra visivo e sonoro è transitato da altre discipline artistiche, assumendo alcune caratteristiche proprie a ogni singola arte, prima di costituirsi nel testo drammaturgico come 'spettacolo'. E il caso del teatro d'animazione astratto, particolare forma spettacolare che persegue un'integrazione di elementi di diverse arti, in una drammaturgia astratta/concreta.

In questo genere, il pur movimento diviene protagonista dell'azione drammatica. Per analizzare questo 'spettacolo del movimento', rimanendo in un ambito artistico di indagine prevalentemente percettivo (anziché cognitivo), dovrò partire da fenomeni elementari relativi agli ambiti della pittura, della musica e quindi del cinema.

Il colore, la strutturazione della forma e l'organizzazione dello spazio in senso bidimensionale,

compongono il lessico pittorico. I rapporti all'interno di questi nuclei e l'interazione tra forma, colore e spazio determinano tutta una casistica di relazioni dinamiche definibili: *movimenti virtuali 'di' e 'tra'* forme, colori e spazio. Ma è con l'impiego nel tempo del movimento organizzato in ritmo, teorizzato dall'arte del suono, che il mio discorso potrà maggiormente definirsi in vista di un impiego drammaturgico. Anche il movimento virtuale in pittura si organizza in un *ritmo visivo*, ne sono esempio i numerosi esperimenti che da Malevich a Vasarely, da Castellani fino all'Optical Art, hanno caratterizzato l'arte contemporanea.

Il ritmo diventa ciò che organizza le nostre percezioni nel tempo come nello spazio secondo uno schema unitario, una scansione di rapporti, un meccanismo. Le tre componenti che caratterizzano il ritmo sono: 1) *la periodicità*, requisito che viene identificato nelle successioni temporali oppure nella ricorrenza regolare di elementi distintivi, o di gruppi dei medesimi, o di fattori dinamici; 2) *L'ordine e la proporzione* (in pittura anche la simmetria), che in musica e poesia con-



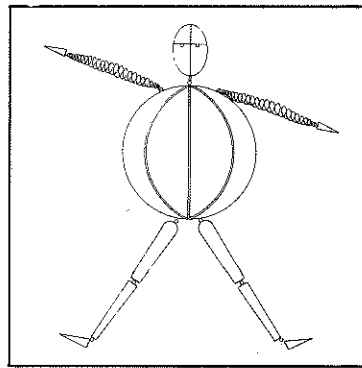
Figura 1



Figura 1 A



Figura 1 B



cerne la misurazione (metrica) e in pittura anche la geometria; 3) *la natura psicologia* del ritmo, infatti se la durata di un evento periodico supera la soglia di ritenzione immediata da parte della memoria, si perde totalmente la percezione ritmica. Questi tre fattori variabili sono le funzioni fondamentali che compongono un ritmo visivo o sonoro.

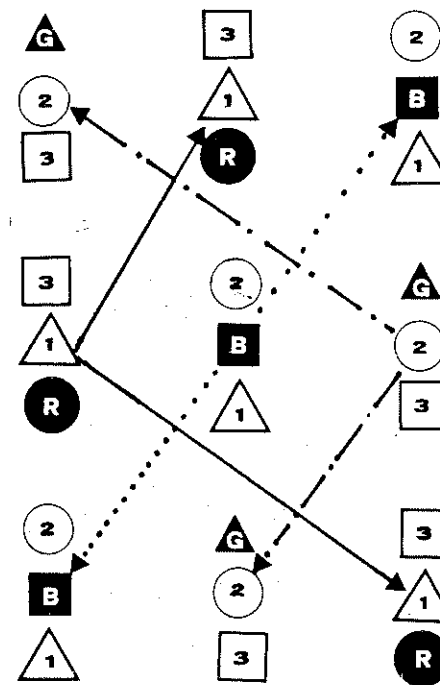
Uno sviluppo orizzontale (principalmente temporale) del ritmo sonoro e visivo è visualizzato nella figura 1. In questo esempio elementare, l'intervallo regolare è proposto dall'iterarsi di un triangolo equilatero. Nella figura 1 A, invece, il ritmo è dato dal giustapporsi di una forma triangolare e una circolare e potrebbe, ad esempio, corrispondere a una alternanza sonora di tipo timbrico. Ulteriori complicazioni si otterrebbero con variazioni cromatiche (cromocinesi dei contrasti) o dimensionali, oltre che tipologiche, delle forme.

Con l'inserimento di una seconda linea orizzontale, il ritmo sonoro/visivo si presenta ancora più complesso (figura 1 B). La stratificazione a livelli verticali presuppone, infatti, nuovi rapporti ritmici fra le parti e il progressivo impiego dello spazio (bidimensionale).

La figura 2 è un esempio di composizione del ritmo su una superficie bidimensionale con il concorso delle tre forme elementari e dei tre colori primari del Cerchio Armonico Cromatico. La figura 2 A fa intravedere alcune possibili direzioni dinamiche e la struttura ritmica di questa composizione.

Eccoci così all'ultima fase del

SCHEMA DINAMICO



SCHEMA FORMALE

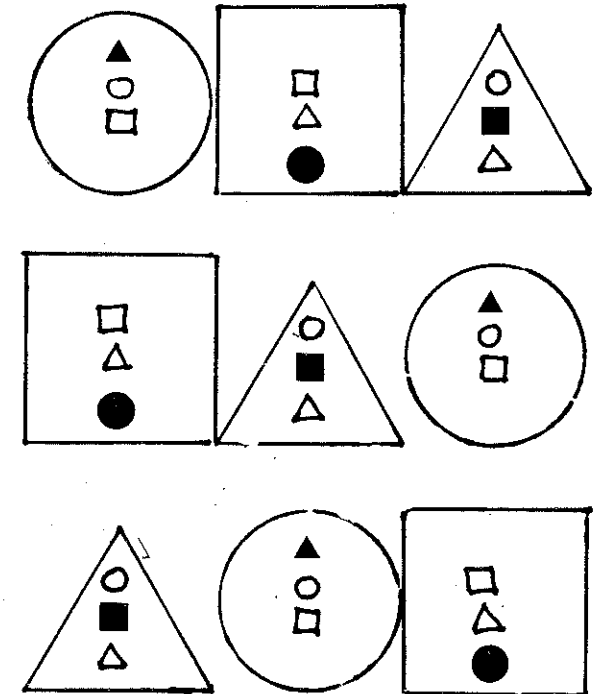
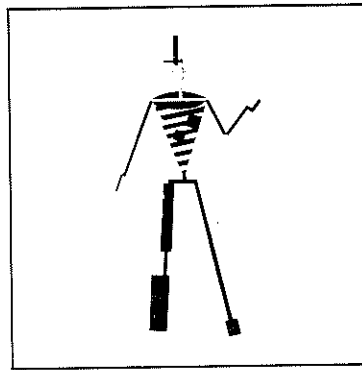


Figura 2



processo secondo il quale partendo da una combinazione tra movimento della forma, colore e musica si può giungere al ritmo della strutturazione drammaturgica astratto/concreta.

Nel cinema astratto degli anni '20 alcuni pittori si proposero di sperimentare (nello spazio bidimensionale della superficie dello schermo e nel tempo cronologico della durata del film) il puro movimento organizzato dalle forme/colori, che in pittura restava comunque a uno stadio virtuale.

Nel cinema (non solo astratto) infatti, il ritmo spazio-temporale si presenta con queste caratteristiche: 1) o è locato all'interno dell'inquadratura, nell'immagine (in questo caso analogo ai problemi che ho tentato di sintetizzare, concernenti i rapporti ritmici spaziali su una superficie); 2) o nella giustapposizione delle varie inquadrature che si alternano nel tempo secondo una scansione detta 'montaggio'.

Il ritmo dell'inquadratura e il ritmo del montaggio delle immagini, nel film, realizzano quel 'dinamismo organizzato' che la musica parallelamente persegue nei suoni.

Da qui il passaggio allo spettacolo di Animazione (astratto) è breve.

L'itinerario fin qui percorso mi ha portato a individuare delle caratteristiche comuni che, legano il ritmo a differenti aree espressive. I linguaggi singolari delle discipline trattate convogliano nel teatro che, nel volume scenico tridimensionale include e impiega anche l'architettura. Nello spettacolo del movimento tutti questi elementi si combinano come im-

agine-suono in un'astrazione che si sviluppa nello spazio e nel tempo determinando il ritmo dell'azione drammatica. Il ritmo avviene l'insieme dei rapporti che intercorrono periodicamente in un movimento e ne determinano la velocità: una regola di gioco tra suono e immagine.

## Tra teatro ed arti figurative

di ALESSANDRO LIBERTINI

In un articolo pubblicato per la prima volta nel 1912 nella raccolta "O teatre", V.E. Mejerchol'd sosteneva che vi erano due forme di teatro di marionette, uno naturalistico e l'altro schematico. Nel primo si cercava in tutto e per tutto la somiglianza col comportamento umano, in tutti i suoi tratti e in tutte le particolarità quotidiane, mentre nel secondo si evidenziava tutta la goffaggine e la surrealtà di questi fantocci così lontani dalle abitudini della vita di tutti i giorni.

Nel teatro naturalistico il marionettista mirava a rendere la marionetta il più possibile simile ad attori vivi, a uomini, a differenza dell'altro schematico, dove la marionetta veniva manovrata in sintonia con la sua natura e il suo specifico. È forse da quest'ultimo genere che negli anni successivi si è andata delineando un'ipotesi di teatro di marionette molto più vicino alle arti figurative, un teatro di pupazzi dove i riferimenti più che nel teatro sono da individuare nelle esperienze pittoriche e scultoree di quegli anni.

Già Strzelecki nel suo "L'arte figurativa nel teatro polacco" tenta di dimostrare l'importanza delle arti figurative nel teatro di marionette citando i nomi di Klee, Léger, Picasso, Mirò ed altri pittori che si occuparono attivamente di questo genere di teatro. Da questo scritto di Strzelecki si può dedurre, anche se solo tra le righe, che il teatro delle marionette sia da collocare in una fase intermedia tra il teatro e le arti figurative.

I cecoslovacchi Otokar Zich e Karel Langer, spostando l'attenzione sull'oggetto marionetta, af-

fermarono addirittura che il teatro delle marionette è prima di tutto arte figurativa.

In un interessante saggio contenuto in "Puppentheater der Welt" del 1965, E. Kòlar descrive una tabella nella quale contrappongono i tratti differenziali dell'arte teatrale a quelli dell'arte figurativa. Egli sostiene che:

- a) il teatro è arte nel tempo e nello spazio mentre l'arte figurativa è solo arte nello spazio;
- b) il teatro rappresenta l'evoluzione di avvenimenti e personaggi mentre le arti figurative rappresentano lo stato delle persone e delle cose;
- c) il teatro esiste solo negli spettacoli mentre l'opera d'arte figurativa continua ad esistere indipendentemente dal tempo;
- d) nel teatro il fruitore è testimone del processo creativo mentre nelle arti figurative il fruitore è testimone del risultato della creazione;
- e) l'opera teatrale rappresenta la creazione sempre nuova degli attori ad una reazione sempre nuova del pubblico e perciò cambia da una rappresentazione all'altra mentre l'opera d'arte figurativa in linea di principio non cambia;
- f) il teatro è sempre opera collettiva mentre di regola l'arte figurativa è opera di un solo artista;
- g) nel teatro l'elemento principale è l'attore mentre nell'opera d'arte figurativa è la forma: colore, linea, ecc...

Quel che verrebbe da domandare a Kòlar è quale collocazione darebbe nel suo schema alle opere di arte cinetica del nostro Novecento, o ai papier collés cubisti fatti con l'uso di carta di giornale destinati ad ingiallire in breve

tempo. E ancora dove collocherebbe il teatro della Bauhaus o le azioni delle soirées futurista.

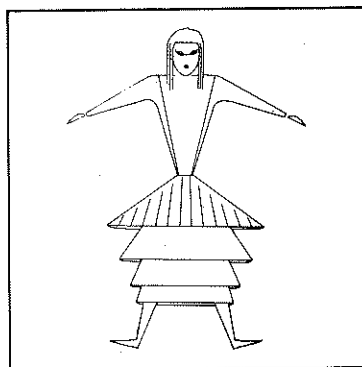
La verità è che nel nostro secolo assistiamo ad un importante fenomeno di sconfinamento tra le diverse discipline artistiche, dove la poesia diventa visiva, la musica concreta e il cinema astratto.

Forse è ora di ipotizzare un teatro di marionette non più circoscrittibile dentro gli stretti confini della teatralità o degli schematismi della figurazione.

Forse è ora di parlare di un teatro di figura nel senso etimologico del termine (come già Fiorenza Bendini chiariva nel precedente numero di Dedalo); un teatro si ma per sole immagini da seguire con la vista e l'udito; un teatro che non è, in sé, né pittura né scultura né architettura come non è musica, danza, cinema, ma tutte queste cose insieme.

# Ritratti d'autunno

di MASSIMILIANO TROIANI



Nella storia della scienza, ogni disciplina che avesse l'uomo come oggetto specifico di studio, è nata e si è sviluppata con enorme ritardo rispetto alle altre che studiavano il mondo circostante, quel mondo, rispetto al quale, l'uomo si poneva come distaccato osservatore. Mentre la psicanalisi, ad esempio, accennava i primi tentativi di farsi accettare come scienza esatta, la matematica, l'astronomia e la biologia avevano già tracciato un lungo cammino alle loro spalle.

Nella storia dell'arte il percorso non è stato diverso, e il ruolo di grande ritardatario lo ha ricoperto il teatro; mentre la pittura, la musica, ed anche la letteratura, proponevano continuamente nuovi sentieri e affascinanti esperienze artistiche, il teatro, diventava patrimonio dell'attore, o meglio: della personalità e della psicologia dell'attore. Dunque si confondeva sempre più con l'"arte della recitazione", mentre la scrittura drammaturgica diventava più prodotta di alta letteratura che di proposta teatrale.

Senza perdersi in ulteriori speculazioni sulla definizione dell'attore e del teatro, c'è comunque da notare che, quando due persone ne parlano, fanno spesso riferimento a categorie e modelli totalmente diversi. Sotto la parola attore si accomunano realtà ed esperienze lontane anni luce tra loro e, per tutto il novecento, questa confusione aumenterà, fino alla cultura attuale, cui l'attore di teatro sembra perdere identità, non sa bene, cioè, che significa ciò che sta facendo e che cosa rappresenti la sua figura rispetto al mondo circostante, da

cui è sempre più lontano, in cui è sempre meno necessario. Se l'attore vuole proporsi come uomo di spettacolo, perde inesorabilmente il confronto, ad esempio, col giocatore di calcio o con il cantante rock: due figure dalla fisionomia chiara, meno problematica e immediatamente recepitibile. In questo caso l'attore ha comunque bisogno del mass-media, che a sua volta gli propone un rapporto tutto diverso con il suo lavoro e con la sua immagine. Oppure, l'attore di teatro, intraprende una via più chiusa, quasi ascetica, come risulta ascetico oggi il teatro rispetto al mondo post-industriale, che propone una cultura di massa dove tutto è spettacolo, dalla Formula Uno alla fame in Etiopia. In questo caso, ancora oggi, l'attore rimane quasi sempre una figura ottocentesca.

Diceva Gordon Craig: "Recitare non è un'arte, è quindi inesatto parlare dell'attore come di un artista. Per produrre un'opera d'arte qualsiasi, possiamo lavorare soltanto con quei materiali che siamo in grado di controllare. L'uomo non è uno di questi materiali. L'attore dunque non è un artista, finché la sua proposta è quella di impersonare, di rappresentare e non di creare o di evocare. Solo in quel caso, allora, ci guiderà in quelle regioni dell'anima che ci permettono di accostare ed amare Mozart o Piero della Francesca, i giardini buddisti giapponesi o John Coltrane: insomma opere che ritroviamo in un paesaggio interiore, che non descrivono e non spiegano ma creano, in ogni istante, al di fuori di qualsiasi specializzazione.

L'attore ha perso la sua antica

qualità di non esistere e di confondersi con la scenografia, la musica, la luce o con la scena vuota, il silenzio e il buio; l'ha persa per diventare sempre di più uno specialista in finzione. Invece, strano a dirsi, i grandi attori in scena non recitano mai: sono come i girasoli di Van Gogh, che non sono più girasoli ma colore e luce al di là del nome e del soggetto.

In questa caduta nella specializzazione è arrivato, più recentemente, il Teatro Ragazzi, nel quale l'attore sembra sempre e comunque rinchiuso in un ruolo didattico, anche quando si proclama razionalmente ed emotivamente avversario della didattica. La sua esecuzione è sempre sottomessa all'umore di un pubblico che, spesso, non ha liberamente scelto di essere lì, ma ce l'hanno portato e che, comunque, impone i ritmi e gli spazi del silenzio. Quest'attore, sembra che debba sempre spiegare, attirare l'attenzione in qualche maniera e, se possibile, far ridere.

Tutto sommato, l'impostazione di fondo del nuovo Teatro Ragazzi è la medesima del vecchio teatro per ragazzi gesuita: ha sempre una morale, anche se ben camuffata, e vuol prendere per mano il pubblico per portarlo dove dice lui. Se prima la meta (o il mezzo) era Gesù, adesso c'è un più ampio e tecnologico ventaglio di proposte. Quest'attore, tranne rari casi, si pone anche lui come bambino, e si è preparato per mesi in uno spettacolo che verrà destinato ad una certa fascia d'età, come se la fascia d'età avesse sempre le stesse caratteristiche: a Torino, in Barbaglia, a

Bologna o nel Polesine. Insomma si è preparato su un'altra irrealtà: l'infanzia.

A questo punto viene da chiedersi come mai, nella musica nella pittura o nella poesia, non può avvenire lo stesso, come proporre, per esempio, Beethoven Picasso o Rimbaud ad una quarta elementare, come proporli ad un pubblico infantile se non lasciandoli uguali? E questa prassi "pedagogica" rischia, purtroppo, di rappresentare la sconfitta artistica del Teatro Ragazzi, quando, cioè, pretende di inseguire il pubblico (ovvero l'infanzia) senza tener conto che oggi, già tra un trentenne e un adolescente, c'è di mezzo un'immensità di tempo e di ramificate diversità culturali, e che la smania di essere al passo con le tematiche di moda dell'infanzia ha prodotto sempre goffi risultati.

In questa cornice, l'originalità di lavoro che aveva contraddistinto certe compagnie di Teatro Ragazzi è andata smarrita, insieme ad una metodologia di ricerca, di lavoro e di produzione compatti all'interno di certi gruppi. Si è smarrita per inseguire le frenesie del risultato immediato e dell'inserimento nel mercato ad esempio: la delega di regia, scenografia e musica a "professionisti" esterni e senza alcuna storia rispetto al gruppo, ha portato magari alla confezione del buon prodotto, ma ha pure ridotto il Teatro Ragazzi ai metodi di lavoro dei Teatri Stabili, da cui si era produttivamente (e intelligentemente) distinto.

Finché, gli ultimi anni, vedono il Teatro Ragazzi sempre più impegnato in convegni — in cui si

discute per discutere su future discussioni, che si auto-giustificano e legittimano — e seminari, sempre più sclerotizzati su una rosa ristretta di temi. Qui la fiaba ha fatto la parte del leone usando una saggistica quasi preistorica (come quella del Propp, per esempio) sulla quale, poi, non ci sono stati aggiornamenti né rinnovamenti di quelle ipotesi in gran parte anticate.

Da queste problematiche di crisi dell'attore di prosa e del Teatro Ragazzi, non è immune, ovviamente, neanche il Teatro di Figura, che ormai comprende tante tecniche diverse da rendere difficile un'argomentazione in maniera omogenea. Diciamo comunque che, per definizione, il Teatro di Figura dovrebbe lavorare sull'immagine, la parola e la recitazione usate dovrebbero essere in rapporto alla tecnica. Questo è avvenuto molto raramente, mentre negli spettacoli tradizionali Sandrone o Pulcinella hanno sofferto meno questa frattura.

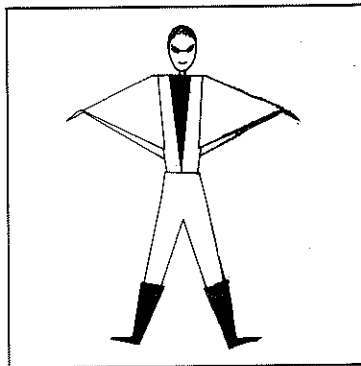
Ma il Teatro di Figura è ormai il più esposto alla trappola di un confronto col mass-media, con il ritmo e il linguaggio dell'elettronica, e quando gli fa il verso non sa più dove mettersi le mani.

Superati gli storici complessi di inferiorità del burattinaio, sempre tacciato di sotto-teatro e di oggetto in disuso da regalare ai bambini, nelle migliori produzioni degli ultimi anni si è venuta a creare una tendenza duplice: da una parte verso un linguaggio che ammiccasse all'effetto bello, immediato, anche elegante, tipico insomma della grafica pubblicitaria che agisce ad un livello o-

rizzontale di comprensione. Dall'altra un linguaggio che creasse delle icone, su tempi lenti e con immagini forti e significanti, che agisse sul livello più profondo della memoria. Forse, in questo senso, il Teatro di Figura ha osato di più, anche se in pochi casi isolati (frammisti all'immane banalità) ha avuto dalla sua la consapevolezza di essere comunque un linguaggio di palese finzione, dove il fantoccio che provasse a far della morale risulterebbe sempre poco credibile, anche ad un bambino.

Ma questa finzione palese crea un gioco molto potente, in cui le figure inanimate assumono un ruolo magico; sia esso il Pulcinella rozzo delle guarratelle o il grande fantoccio del Bread & Puppet, la memoria ritrova una immagine arcaica, che ripropone un evento dove ironia e ritualità vivono intimamente connessi. E finalmente anche l'oggetto, affrancato dalla schiavitù del suo valore d'uso, ha ormai imposto la sua presenza: porta messaggi e significati, ed ha imposto al teatro che ci si occupasse di lui, che non è né innocente né sottomesso. Se, cinque secoli fa, Bosch usava i mercati delle Fiandre come simboli per illustrare la sua concezione mistica, Rilke, più recentemente, osservava che "i rapporti tra gli uomini e le cose hanno creato confusione in queste ultime". Dunque l'oggetto è ormai tra noi, si è posto come "attore" a tutti gli effetti e sarà difficile mandarlo via, vendicandosi di averlo ridotto a mercificato oggetto di massa.

Queste vie e queste potenzialità sono, comunque, esplorate (o



riscoperte) solo raramente e timidamente, soggette anch'esse al mercato attuale che impone ritmi e finalità diverse: sbrigarsi a produrre, sbrigarsi a guardare, sbrigarsi a dimenticare.

Il tempo è più veloce e lo spazio più breve, la sfida è quella di riproporre il proprio tempo e il proprio spazio e la proposta, anche stavolta, la musica l'ha già fatta, con sonorità che comprendono ampi silenzi e suoni lunghi; la pittura anche, ha già tagliato le tele e sbirciato oltre il colore e le forme.

Il teatro invece è lì, stanco e braccato, con la paura di essere visto e di contaminare chi lo guarda. E, chi lo guarda, potrebbe essere il bambino della poesia di Whitman, che ogni giorno usciva e il primo oggetto che guardava quell'oggetto diventava.

## Ancora sul concetto di 'figura'

di ANTONIETTA FELICI

Ancora Bendini, esplicitamente nel suo intervento in *Dedalo*, e Stefano Giunchi nella prefazione a *Figura da burattino*, invitano a una riflessione sul termine 'figura', che effettivamente richiede qualche ulteriore precisazione, almeno per quanto riguarda la storia e l'evolversi dei suoi significati nel tempo.

Se è inoppugnabile che la parola 'figura' derivi dal latino, già può essere interessante notare come essa ricorra per la prima volta nel commediografo Terenzio, e come progressivamente, grazie alla grecizzazione della cultura latina, sia passata ad esprimere più che quello originario di 'formazione plastica', un concetto astratto, assumendo il significato della corrispondente parola greca 'schema', la quale è parola molto dinamica e giunge a significare in Aristotele il gesto mimico dell'uomo e in particolare degli attori. Ma più che al latino classico, ricchissimo di varianti e di sfumature nel valore della parola 'figura', io penso che la nostra attenzione debba rivolgersi al latino della Chiesa e a quello medioevale. Perché, se è vero che noi abbiamo in un certo senso reinventato questo termine 'figura' per esplicitare modi diversi di una certa forma teatrale, è anche vero che facendo ricorso a una parola che ritroviamo con la stessa accezione nell'area germanica, vuol dire che ne sentiamo sostanzialmente l'origine romanza, più che quella classica.

Nell'area romanza il termine 'figura' assume le sue più rilevanti significazioni fino a determinare tutta una corrente estetico-culturale che chiamiamo rappresenta-

zione figurale, e che è anche quella che meglio spiega le componenti più profonde del simbolismo medievale, figurativo e letterario, e in particolare la poesia di Dante.

Il significato che attraverso Tertulliano, Origene, Agostino, ecc. 'figura' viene assumendo è quello di "umbra futurorum", anticipazione delle cose che dovranno accadere, velame, trasformazione, inganno, ma anche sogno o visione.

Non sto qui ad elencare tutte le implicazioni che 'figura' assume negli autori cristiani e medievali, esse si possono più esaurientemente leggere nel saggio di Erich Auerbach <sup>(1)</sup> al quale rimando chi volesse saperne di più, ma mi piace concludere questa piccola nota proprio con il grande studioso tedesco: «In ogni caso nessuna di queste parole (effigies, exemplum, imago, similitudo, species e umbra) abbracciava così completamente come 'figura' gli elementi del concetto: l'aspetto creativo-formativo, il mutamento nell'essere che resta se stesso, il gioco fra copia e originale...»

Che di più suggestivo e stimolante dunque di questa parola 'figura' per il gioco teatrale, e in ispecie per quella particolarissima finzione teatrale della marionetta, l'ombra, ecc. per esprimere l'eterna ambiguità del 'doppio', dell'altro da sé, che sempre ci coinvolge?

<sup>(1)</sup> Erich Auerbach - Studi su Dante, Feltrinelli, Milano 1979.

# La macchina dei sogni

## Leggenda cavalleresca e condizione storica nell'Opra

di GIOVANNI CALENDOLI

### CONVEGNI

Riceviamo da Mimmo Cuticchio, al quale avevamo richiesto un articolo sull'interpretazione del romanzo cavalleresco nell'Opra dei Pupi siciliani, questa relazione di Giovanni Calendoli presentata durante il convegno "La macchina dei sogni" organizzato dall'associazione Figli d'arte Cuticchio in occasione dei 50 anni di attività artistica di Giacomo Cuticchio.

Mimmo Cuticchio ci ha fatto pervenire inoltre il programma del secondo convegno "la macchina dei sogni" che si terrà a Palermo nel mese di Aprile ed imperniato su seminari concernenti le tecniche del cuntù (Mimmo Cuticchio), l'immaginario della voce (Roy art theatre) e spettatori di cantastorie, cuntù, teatro di figura e guarattelle.

L'opra, intesa nella sua accezione più propria, si distingue dagli spettacoli consimili anzitutto perché si rivolge esclusivamente o quasi alla rappresentazione delle leggende cavalleresche del ciclo carolingio e ne offre un'interpretazione che, pur nella molteplicità delle versioni, obbedisce sempre ad una concezione lineare e ben definita. L'umanità si divide nettamente fra cristiani e saraceni, fra cavalieri d'onore e traditori, fra individui degni di sconfinata ammirazione ed esseri spregevoli. La vita è un perenne e cruento combattimento, nel quale i paladini si stringono intorno all'eroe. I valori fondamentali sui quali l'eroe crea la propria personalità, oltre al coraggio, sono la magnanimità, la lealtà, l'amore. Non è necessario vincere, ma conservare integri questi volumi anche a

prezzo della vita, nella difesa di un ideale. Lo spettacolo culminante dell'opra è infatti la *Rotta di Roncisvalle* o *Morte dei Paladini*, dove Orlando muore per ultimo dinanzi ad un alto cumulo di paladini squartati. Questi eroi combattono all'ombra del potere, che è impersonato dal vecchio Imperatore Carlo Magno, oppresso dal peso della grande corona che porta sul capo: egli non sempre capisce bene quanto gli si dice e talvolta i prodi paladini volutamente intendono i suoi ordini a modo loro, pur mostrando di secondarlo. L'immagine del potere, che, attraverso la raffigurazione dell'Imperatore Carlo Magno, scaturisce dall'opra è piuttosto evanescente, incerta e non priva di qualche sfumatura ridicola, come del resto già appare dalla rappresentazione descritta nel *Don Chisciotte*. Nell'opra l'eroe, in misura maggiore o minore, esprime sempre un atteggiamento di cauta sfiducia verso il potere costituito e un senso di ribellione che è destinato talvolta, come nella *Rotta di Roncisvalle*, ad essere travolto da una catastrofe.

La riduzione dello spettacolo di marionette al ciclo carolingio secondo questa interpretazione parziale ed unilaterale probabilmente avviene a Palermo, quando decade l'interesse per la *vasasata*, cioè per la farsa popolare che durante gli ultimi tre decenni del Seicento è, nella capitale siciliana, lo spettacolo maggiormente seguito dalla cosiddetta "bassa plebe".

Da Palermo l'opra si diffonde nell'Isola, trovando immediatamente un altro centro di elaborazione attivissimo e, sotto alcuni aspetti,

autonomo a Catania. Non a caso, perché Catania è — dopo Palermo — la città più popolosa e politicamente più avanzata della Sicilia. Diversamente dalla maggior parte delle manifestazioni teatrali italiane di carattere popolare, che hanno origine e sviluppo nel contado, l'opra è infatti uno spettacolo schiettamente cittadino. Richiede una sede stabile appositamente predisposta, perché le sue attrezzature (pupi, scenari, eccetera) sono piuttosto ingombranti, ed una comunità fissa che possa sostenerla con un congruo numero di spettatori. L'opra in un momento successivo fa la sua apparizione anche nei paesi; ma si tratta di "trasferite temporanee" di opranti delle città o di iniziative locali dovute a persone che si dedicano solo saltuariamente al teatro.

Gli opranti palermitani ai quali si deve probabilmente la costituzione dell'opra nelle forme e nei contenuti divenuti canonici sono Gaetano Greco (1831-1874) e Alberto Canino, che la tradizione popolare ha consacrato come geniali creatori di spettacoli, circondandoli di un alone quasi mitico. Prima di essi si è avuto un periodo di oscura gestazione dell'opra, incominciato presumibilmente fin dall'ultimo decennio del Settecento. Un punto di riferimento cronologico è offerto da un significativo documento del 1792, dal quale risulta che il napoletano Crispino Zampa «chiede di erigere [nel piano della Marina a Palermo] un casotto di legname per rappresentare, come gli altri anni, commedie e tragedie con pupi di legno». I "casotti" erano stati il luogo deputato delle *vasasate*.

Il documento attesta che almeno nel 1792 questi teatrini di fortuna incominciano ad essere occupati dai pupi, i quali però sono ancora impiegati in un repertorio generico di "commedie e tragedie" e per giunta da un marionettista napoletano. È segno che una tradizione locale non si è ancora stabilita.

Il grande padre dell'opra a Catania è Gaetano Crimi (1808-1874) che, figlio di un maestro di musica, si dedica all'arte dei pupi, quando sposa la figlia di un marionettista. Nel 1835 apre un suo teatro in piazza S. Filippo nella città etnea; ma il repertorio che egli presenta lascia largo spazio alle storie greche e romane. L'opra catanese perciò non appare così saldamente incentrata sulle leggende cavalleresche, come quella palermitana. Fra l'altro al Crimi si deve in un'epoca tarda — nel 1869 — il tentativo di mettere in scena l'opra non con pupi, ma con attori. Alle origini dell'opra catanese è legato anche il nome di Giovanni Grasso (1792-1863), padre di Angelo (1834-1888) e nonno del secondo e più celebre Giovanni (1873-1930), che, incoraggiato dal commediografo Nino Martoglio, lascia i pupi per passare al teatro ed al cinema.

Un carattere fondamentale dell'opra siciliana è che essa presenta non spettacoli singoli, ma cicli di spettacoli, impegnando con continuità per un lungo periodo un'assemblea abbastanza omogenea di spettatori e costituendo perciò nella città un punto d'incontro permanente.

Gli spettatori dell'opra appartengono tutti alla "bassa plebe", per ricorrere ai termini impiegati dai memorialisti palermitani del

tempo. Ogni rappresentazione è un episodio che rinvia con opportune cesure e sospensioni all'episodio successivo, fino alla conclusione che è costituita dalla *Rotta di Roncisvalle*. Durante lo spettacolo gli spettatori intervengono, rivolgendosi sia ai paladini per spronarli o per metterli in guardia dalle insidie tese dagli avversari, sia all'oprante per correggerne gli errori e le esagerazioni. Sotto questo aspetto si instaura un dialogo del quale è oggetto il perenne combattimento dei paladini, grande metafora che adombra una condizione storica profondamente sofferta. La materia dell'opra, come è stato ripetutamente affermato, è tratta dai cuntù cioè dai cantari di argomento cavalleresco, con i quali per antica tradizione esperti esecutori intrattenevano affezionati capannelli di ascoltatori nelle strade e nelle piazze siciliane. Ma, come può evidentemente desumersi dai pochi testi trascritti, passando dal cuntù alla scena dell'opra, la leggenda cavalleresca subisce una trasformazione essenziale. La rievocazione del cuntù ha un carattere epico, cioè vuole essere un'esaltante narrazione storica di eventi perduti in un passato remoto. La rappresentazione dell'opra invece ha il suo fulcro morale e scenico nei combattimenti, che sono sempre sanguinosi, e tende a suscitare con un sentimento partecipativo l'ammirazione dello spettatore per lo sforzo sovrumano che i paladini debbono sostenere al fine di difendere la loro dignità. Con il cuntù l'eroe, nella sua grandiosa dimensione, rimane distante dall'ascoltatore. Nell'opra lo spetta-

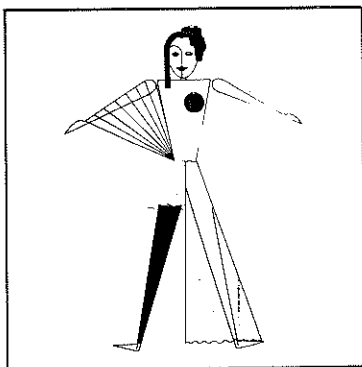
tore s'identifica con il paladino ed entra *in medias res*, tanto che si sente obbligato a dar consigli ed avvertimenti agli eroi. Da questo punto di vista l'opra rinnova la materia del cuntù e per circa mezzo secolo l'adeguata, sia pure metaforicamente, agli avvenimenti che vanno svolgendosi a Palermo e in tutta la Sicilia.

Il paladino non interessa più per l'epoca leggendaria alla quale può ricondurre; ma per la lezione di vita che è in grado di dare. Ed in tal senso il paladino non è insostituibile e, anche se nei lunghi cicli di rappresentazioni le situazioni e le vicende monotonamente si ripetono, lo spettatore non prova noia, perché è preso con entusiasmo da questa lezione di vita sempre urgente ed attuale, che non si logora.

La leggenda cavalleresca è assunta dall'opra non come fatto di memoria, ma come preparazione ad un'azione futura ed è infatti straripante d'azione. Il filo che regge le marionette tradizionali è sostituito nei pupi da un'asta di ferro, perché possano essere manovrati con sicurezza nei violenti combattimenti che debbono continuamente sostenere, ed una delle fatiche maggiori dell'oprante è quella di restaurare i pupi, riparando i danni che inevitabilmente subiscono durante la rappresentazione.

In questo contesto storico debbono ricercarsi le motivazioni profonde che stanno all'origine della irradiazione raggiunta dall'opra nell'ambiente circostante mediante forme di sorprendente originalità. Ogni spettacolo è illustrato dinanzi al teatro con un *cartellone* nel quale lo spetta-





mento dell'episodio è riassunto nei suoi momenti principali in altrettanti riquadri commentati da opportune didascalie. La funzione dei *cartelloni* è quella di attrarre gli spettatori; ma essi in sostanza finiscono col far conoscere il contenuto della rappresentazione anche a chi non può assistervi. Queste storie per quadri divengono la decorazione dei carretti ed i carrettieri portano così lo spirito polemico dell'*opra* per i villaggi più sperduti dell'isola che non hanno un teatro. Per un carrettiere è un obbligo d'onore istoriare il carretto e la decorazione, concordata attraverso lunghe trattative con il pittore, esprime un modo di intendere la vita e gli avvenimenti. Persino i deschetti degli acquaioli sono ornati con le stesse figurazioni. L'*opra* così arriva dappertutto ed è sempre presente, come un richiamo alla coscienza. Il senso della storia e della stessa leggenda cavalleresca svanisce, sostituito da una ragione presente. Carlo Magno, che si serve dello scettro per battere il servo infingardo, diventa il Borbone e Orlando l'eroe che "sbarcherà".

È importante ricordare che dalla decaduta *vastasata* un solo personaggio passa in eredità all'*opra*, intrufolandosi fra i paladini e prendendo in giro anche l'imperatore: è quello di 'Nofrio, una maschera siciliana spavalda, corrosiva, amara e miserabile ed essa, durante i battibecchi fra la scena e la platea, ha il compito di dar voce agli argomenti dell'*opra*. 'Nofrio risponde alle interruzioni degli spettatori e, se è necessario, critica tutti i personaggi dai più illustri ai più umili.

A quale era esattamente risalivano i fatti rappresentati dall'*opra* non è ben chiaro né ai creatori degli spettacoli, cioè agli *opranti*, né agli spettatori. Il sentimento dominante è però quello che si tratta in ogni caso di vicende alle quali tutti sono direttamente interessati, come alle questioni di casa.

Non deve sorprendere perciò che l'*oprante* sia considerato dagli spettatori un'autorità indigena e sia circondato da un generale rispetto, quale è dovuto non ad un fornitore di divertimento, ma ad un distributore di civica sapienza e ad un conoscitore delle umane cose. Per tradizione l'*oprante* è gratificato con il titolo di "don" e non pochi spettacoli assumono il valore di un incontro, che sta tra il rito e l'esame di coscienza collettivo.

Le tensioni risorgimentali che agitano, ma sostengono anche la società nella quale si afferma e si diffonde l'*opra*, caricandosi inconsapevolmente di un significato civico, si attenuano e decadono quando avviene lo sbarco dei Mille e le condizioni politiche della Sicilia mutano radicalmente. Allora l'*opra* incomincia a rappresentare ed a celebrare se stessa.

Il segno più evidente di questa trasformazione è dato dal fatto che proprio tra il 1858 ed il 1860 si incomincia a pubblicare con grande fortuna una serie di dispense a carattere personale, poi raccolte in quattro volumi, nelle quali le storie dei paladini sono rievocate ed illustrate «cominciando da Milone conte d'Aglante sino alla morte di Rinaldo». Autore di questo pletorica silloge è Giusto Lo-

dico (1826-1906), un individuo di generosa fantasia, che, pur senza aver conseguito il diploma, esercita la professione del maestro elementare.

Il Lodico utilizza tutti i materiali dei quali può disporre — dai poemi cavallereschi alle volgarizzazioni storiche — senza distinzioni sottili, basandosi in sostanza sul coordinamento delle diverse materie cavalleresche già compiuto dagli stessi *opranti* per comporre i cicli dei loro spettacoli. Questo lavoro, anche se ricorre principalmente ad opere stampate della qualità più eterogenea, ha tuttavia la sua premessa nella elaborazione infaticabile degli *opranti*.

La pubblicazione delle dispense lodichiane, che si rivolgono in prima istanza agli spettatori, trasformandoli in lettori (o ascoltatori di letture compiute ad alta voce dai più dotti), è molto importante sotto due aspetti principali. Anzitutto essa introduce una riflessione critica nel mondo dell'*opra* fino a quel momento governato esclusivamente dagli istinti principali. Gli spettatori abituali adesso incominciano a confrontare la versione che delle diverse leggende cavalleresche danno gli *opranti* con quella offerta dalle dispense. L'autorità della carta stampata diminuisce inevitabilmente l'autorità degli *opranti*, che insieme con i cantastorie erano stati i soli detentori ed i soli custodi della verità cavalleresca. In secondo luogo, la "storia" del Lodico introduce un punto di riferimento unitario, consegnato alla scrittura, nel mondo dell'*opra* che si era essenzialmente basato su una lunga tradizione orale stabilita prima dai cantastorie e

poi dagli stessi *opranti*.

L'influenza esercitata dalla pubblicazione della silloge lodichiana è dunque determinante; ma questa silloge è a sua volta il segno e il risultato di un mutamento verificatosi nella situazione storica. Le tensioni e i problemi sociali, ai quali l'*opra* aveva dato sia pure inconsapevolmente una voce ed uno sfogo, ormai sono sopravanzati da altre tensioni e da altri problemi, che susciteranno un'altra forma teatrale completamente diversa. Sono le nuove tensioni e i nuovi problemi che emergono nel momento in cui la Sicilia entra a far parte del Regno unito.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento e nei primi del Novecento gli *opranti* avvertono che il loro spettacolo ha ormai assunto un senso celebrativo e si sforzano di rinnovarlo, introducendo temi più sentiti o più attuali nel repertorio.

Queste diversioni in campi eterogenei tuttavia non imprimono un nuovo corso all'*opra*; anzi, col passare del tempo, servono a mettere sempre più in rilievo come essa abbia conseguito una sua fisionomia coerente ed originale soltanto nel repertorio cavalleresco codificato dall'inventario stabilito da Giusto Lodico con la sua *Storia dei Paladini di Francia*. La sorprendente abilità manovriera degli *opranti* per esplicitarsi in tutta la sua chiassosa e truculenta euforia, nella sua sinfonia "rumoristica", che ha tanta parte nello spettacolo, ha bisogno dei paladini, con le loro tenzoni e le loro battaglie, dove le spade picchiano sulle corazze, producendo ogni sera reali danni ai pupi.

La recitazione dell'*opra* ha un suo forte sapore, perché immette un linguaggio da duello rusticano negli alati discorsi dei cavalieri. Estratti dal mondo cavalleresco i pupi divengono comuni marionette.

Rimane da chiedersi allora se questo spettacolo, consegnato a se stesso nelle forme e nei contenuti consacrati da una tradizione ormai conclusa sotto l'aspetto inventivo, conservi un valore e un significato anche oltre la sua funzione di attivo intervento nell'evoluzione della società siciliana dal terzo al sesto decennio dell'Ottocento. La risposta a nostro avviso non può non essere affermativa.

Proprio nel periodo risorgimentale ad alcuni siciliani fra i più impegnati nell'attività insurrezionale accadeva paradossalmente di definire il dialetto siciliano una "lingua nazionale" dell'Isola. Riprendendo la stessa parola in questa sua accezione apparentemente contraddittoria, l'*opra* di ispirazione cavalleresca può dirsi lo spettacolo "nazionale" della Sicilia ed il solo che meriti a pieno titolo di essere così classificato: la Sicilia vi si offre scopertamente con tutti i suoi contrassegni più tipici in quel combattuto e tormentato slancio passionale che la portò a diventare parte integrante dell'Italia.

In tal senso l'*opra*, che implica una sua affabulazione, una sua tecnica teatrale, una sua recitazione, una sua gestualità, un suo stile figurativo, possiede, come la Commedia dell'Arte, una perenne vitalità e non esige di essere rinnovata o contaminata, ma soltanto vissuta come ogni creazione arrivata nella storia al suo

compimento.



# Resoconto sul seminario Per una critica del teatro di Figura Cervia, 15/22 luglio 1984

di MARCO LOGLIO

Cervia 15 luglio 1984. ore 10. I loro nomi Alain Lecucq (F) Xavier Fabregas (E) Dominique Houdart (F) Igor Likar (JU) Fiorenza Bendini, Fabrizia Cavalli, Andrea Rauch e il sottoscritto in rappresentanza della nostra rivista.

È la prima riunione del 'Panel of Critics' che secondo l'organizzazione del festival si deve incaricare di presentare al pubblico 'dei prototipi di critica dando in questo modo un contributo allo sviluppo teorico attorno al teatro di figura'. Si è dunque trattato di una faticosa ricerca di termini, di categorie, di definizioni il più possibile generali, per creare i presupposti di una analisi non più solo soggettiva degli spettacoli di figura. Darsi dunque delle costanti semiologiche che chiariscono le caratteristiche "altre" del teatro di figura in relazione a quelle di altri generi di spettacolo.

In complesso il lavoro della commissione ha dimostrato la difficoltà di una sistematizzazione teorica di questa modalità di fare teatro, il teatro di figura infatti è in una fase di cambiamento profondo ed è stato necessario un lungo approfondimento per formulare anche solo alcune ipotesi di base di questo cambiamento. Se il compito era dunque assai arduo si deve dare atto alla commissione di aver proceduto con un puntiglio quasi cantiano nel tentare di stabilire qualche punto fermo.

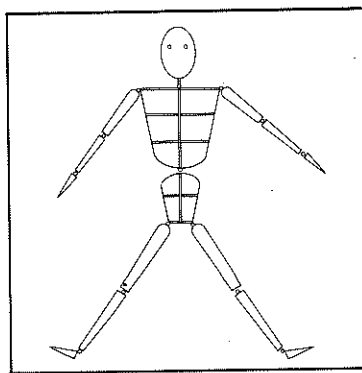
Ma veniamo alla cronaca. Nella prima giornata il concetto di base scaturito è che la marionetta non è e non può essere un attore; il teatro di figura non può pertanto limitarsi ad essere un teatro in

miniatura, ma deve puntare ad una propria drammaturgia e ad un proprio ritmo narrativo. In particolare gli spettacoli della prima serata del festival, riduzioni per lo più di testi classici del teatro, hanno denotato come sia arduo proporre valori e personaggi del teatro tradizionale quali Macbeth o Faust nei limiti del moderno teatro di figura.

Il secondo concetto emerso dall'analisi degli spettacoli è che il teatro di figura risulta come espressione di tecniche artigianali, da ciò consegue che lo spettacolo, per risultare omogeneo, deve rifuggire da tecnologie diverse ed estranee alla sua natura. Luci psichedeliche, luci di Wood, musiche a forte volume difficilmente riusciranno a creare quel clima di poesia che invece una voce o un singolo strumento suonato in diretta possono dare. Lo stesso discorso può essere esteso anche alle scenografie troppo ridondanti ed elaborate (anche se talvolta bellissime come nel caso della Turandot) che però limitano lo spazio poetico e d'azione della marionetta. Insomma viene alla luce quelli che tutti al festival conoscono come 'categoria Houdart' e che suona più o meno così:

"Tutto deve essere essenziale; l'ingombro scenico e musicale limita lo spazio creativo della marionetta. Il testo medesimo deve inserirsi quando non se ne può fare a meno, solo in questo modo lo spazio può rimanere sede per l'immaginazione."

Sulla base di queste due prime categorie emerge un terzo rapporto tra la voce (intesa come esplosione della personalità dell'at-



tore nello spazio) ed i materiali usati nella costruzione dei pupazzi che posseggono a loro volta una particolare vibrazione interna. Questo rapporto, in sempre difficile equilibrio, deve essere il più esatto possibile e per questo il marionettista deve padroneggiare rispetto al teatro d'attore una più vasta estensione di capacità vocali. È esemplare in questa ricerca di espressione vocale lo spettacolo di Libertini "Così mi piace" che presenta l'alienazione della nostra vita quotidiana come carenza di linguaggio. Tutti i gradi dello spazio vengono attraversati dalla figura del pupazzo e dell'attore nella ricerca delle articolazioni della parola per fare emergere alla fine la voglia di vivere o di recitare dei due protagonisti dello spettacolo.

Ci si è poi chiesto: cos'è la marionetta? chi vive nella marionetta?

Proprio lo spettacolo di Libertini è stato giudicato dalla commissione critici un manifesto che ci indica che senza dubbio, in senso ontologico, la marionetta è il marionettista. Il pupazzo è uno strumento del linguaggio umano, un modo di esprimersi e di mettersi in comunicazione con gli altri. Ciò significa che per mantenere la vitalità della marionetta non ci si può fossilizzare in schemi e regole museificate dalla tradizione ma, al contrario, si deve percepire nello spettacolo l'individualità e lo spirito dell'animatore.

Questo concetto introduce il problema della tradizione che purtroppo rischia di divenire uno spettacolo solo per chi lo fa e non per chi lo vede. Per rivitalizzare

questo fondamentale elemento del panorama del teatro di figura sono stati individuati due principali aspetti. Il primo riguarda la tradizione sotto forma di uno spettacolo che si è prolungato fino ad oggi senza sostanziali modifiche da un lontano passato. Tale tipo di spettacolo, per sopravvivere, deve sottostare alle severe regole di tutto ciò che può essere inteso come "museale" e cioè: qualità tecnica (della manipolazione), studio approfondito del personaggio principale, dei canovacci originali, dei meccanismi di coinvolgimento del pubblico basati sul ritmo e la risata. Ciò presuppone una mediazione in cui il burattinaio non deve solo venire incontro al gusto del pubblico ma restare fedele allo spirito del personaggio in cui proiettare la propria carica satirica forza ispiratrice di questo tipo di rappresentazioni.

Il secondo aspetto riguarda la tradizione come un insieme di aspetti di tecniche di costruzione e di animazione da considerare come un necessario bagaglio di conoscenze anche per una compagnia che voglia cimentarsi col teatro di figura contemporaneo. Una delle lezioni universalmente valide che ci vengono dalla tradizione è che la figura ha uno spazio autonomo che il manipolatore deve conoscere e saper valorizzare. Questa capacità di creare uno spazio è correlato in modo stretto con la capacità di far vivere la marionetta con una solida capacità tecnica di manipolazione. Il teatro di burattini è sempre stato un teatro povero ma ha vissuto di una sua ricchezza nei rapporti che è riuscito ad instau-

rare con il proprio pubblico, anche questa è una lezione ad un moderno teatro di figura che si perde molte volte nell'astratto incapace di riproporre una propria immagine di credibilità spettacolare in un mondo profondamente mutato dal punto di vista sociologico e culturale.

Lo spettacolo "SKUP" del teatro drammatico Komedija di Zagabria, ha dato l'opportunità di mettere in relazione in modo originale tradizione e modernità. Questo rapporto in grave crisi, come abbiamo detto, nei paesi occidentali (tanto da creare una netta scissione tra i due generi) nei paesi di democrazia popolare ha invece raggiunto un brillante e armonico stato di fusione. Le grandi compagnie di stato di marionette e di Teatro per ragazzi, hanno saputo rielaborare in modo estremamente preciso e professionale gli elementi della tradizione creando un genere intermedio che da noi praticamente non esiste e cioè la grande produzione di teatro popolare per ragazzi.

Una indicazione, che dovrebbe far riflettere sulla situazione del teatro per ragazzi in Italia dove al contrario di quanto avviene per le grandi compagnie stabili di stato dei paesi socialisti, una miriade di compagnie si accanisce alla ricerca di un qualsiasi spazio di rappresentazione con centinaia di nuove produzioni annuali che però ben raramente possono raggiungere la sufficienza in termini di qualità di spettacolo.

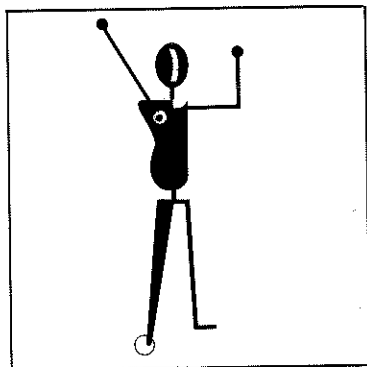
Il lavoro della commissione è proseguito analizzando lo spettacolo per oggetti di Catherine Sombthay. In "Inter-exte" gli

oggetti che vengono portati in scena non vengono animati, ma acquistano una forza autonoma per l'intenzione con cui vengono usati. Se dunque lo spettacolo tradizionale non permette di penetrare l'interiorità dell'animatore, qui invece si entra in una diretta intimità con l'autrice. Il veicolo di questo rapporto è la poetizzazione dell'oggetto che gradualmente definisce lo spazio, sempre meno inteso come palcoscenico ma piuttosto come una creazione scultorea o un momento di arte visiva. Per mezzo della figura trasformata dalla coscienza, l'etero irrompe deformando il nostro senso interno con una carica distruttiva che racchiude in se stessa l'arte e la poesia.

Anche questa linea di ricerca della Sombthay è sembrata meritevole da parte dei componenti del seminario di una menzione per la particolare validità dell'uso della figura come soggetto di una azione spettacolare.

Si è infine accennato alla funzione della critica teatrale in favore di una maggiore diffusione e conoscenza del teatro di figura in Italia.

Si è precisato che il compito del critico non è solo quello di analizzare lo spettacolo per favorire l'ascolto del pubblico e per evidenziare le problematiche su cui vale la pena di discutere, il critico deve creare a sua volta. Perché ciò sia possibile è necessario anzitutto una maggiore conoscenza da parte della stampa specializzata delle modalità tecniche ed espressive del pupazzo per giungere ad una corretta analisi, interpretazione e costruzione critica a fronte del moderno teatro di figura.



Se è vero come dice Roland Barthes che "la critica come comincia deve anche finire" il nostro impegno deve essere che essa cominci ad interessarsi di una analisi delle categorie oggettive sulle quali basare i propri giudizi.

Se oggi nella stampa non esiste una critica specializzata il nostro impegno di burattinai è di proseguire ai livelli più alti il nostro lavoro certi che solo dalla qualità delle nostre produzioni potrà nascere un duraturo interesse teorico nei confronti del teatro di figura.

*Ringraziamo il Teatro delle marionette di Gianni e Cosetta Colla e il pittore Luigi Veronesi, una delle figure più rappresentative della prima ricerca astrattista in Italia, per aver messo a disposizione di questo numero di Dedalo, i bozzetti realizzati per gli spettacoli "L'Histoire du soldat" di Strawinskij (1981), "La regina delle nevi" di Andersen (1982), "Il drago" di Schwarz (1984).*