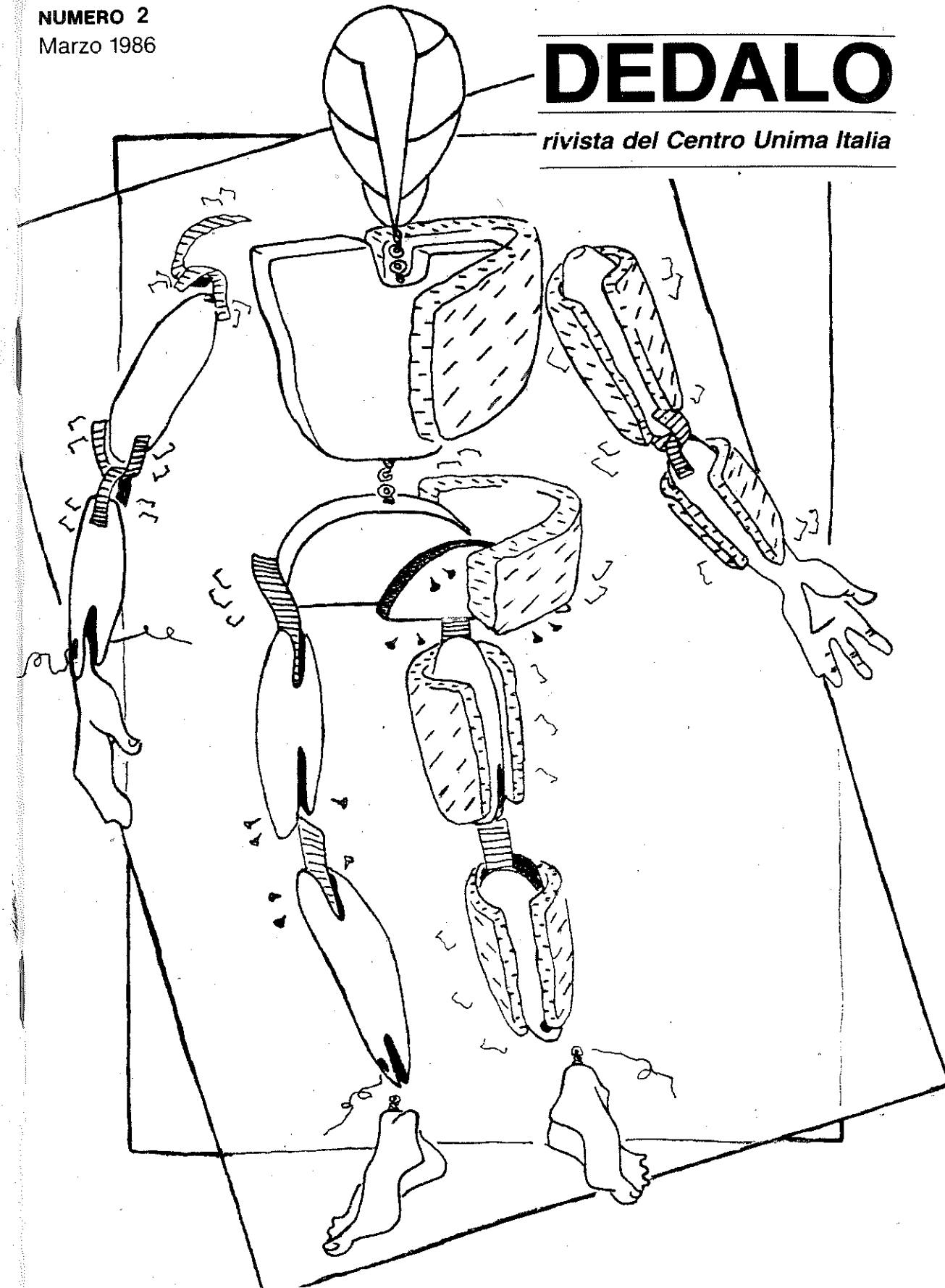


NUMERO 2  
Marzo 1986

# DEDALO

*rivista del Centro Unima Italia*



Direttore responsabile: Marco Loglio  
Redazione: Cesare Felici  
Rosellina Leone  
Giorgio Pupella  
Massimiliano Troiani  
Mariano Dolci  
Marisa Ostolani  
Paolo Comentale

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

M. Dolci	3	Accanto al teatro o dentro?
Maria Signorelli	10	Una vita per i burattini
Marco Loglio	13	Brevi interviste ai direttori di festival di Teatro di figura
	17	I percorsi dell'organizzazione. A colloquio con Gabriele Ferraboschi, Mimmo Cuticchio, Tinin Mantegazza, Diego Maj
Renzo Raccanelli	24	Organizzazione e struttura delle compagnie
Massimiliano Troiani	26	Antropologia Ministeriale
Otello Sarzi	28	Sandrone al Ministero
Valeria Ottolenghi	31	Il presente e la storia: la funzione della critica. La scrittura, il teatro di figura e "Dedalo"
G. Pupella	34	I frammenti di una formazione professionale
Sergio Diotti	35	Panorama dell'attività di formazione all'estero
Sergio Diotti	36	La Commissione formazione professionale dell'UNIMA. Riflessioni e proposte
Margareta Niculescu	37	L'Institut International de la marionette
Giorgio Pupella	39	Il "Centre National de la Marionette" (Francia)
Giorgio Pupella	40	Intervista a Massimo Schuster della rivista "Marionnettes"
Marco Loglio	42	Rapporto sullo stato dell'unione. Le risposte al questionario

## Accanto al teatro o dentro?

di M. DOLCI

È possibile trattare della professione senza delimitare quale ne sia il suo oggetto? Che cosa distingue i professionisti che animano pupazzi od oggetti da tutto l'insieme degli altri addetti allo spettacolo? Prima di affrontare la questione è importante convincersi che la sua complessità non è soltanto dovuta alla recente fioritura di sempre più varie modalità di utilizzazione degli oggetti in scena. La complessità della delimitazione e della natura del teatro di animazione all'interno del teatro tutto rimane infatti intera, anche qualora ci si limiti a considerare soltanto i generi tradizionali, ossia i burattini e le marionette. Questi strumenti che ancora recentemente, e nel migliore dei casi, apparivano secondo un modo, diremmo quasi affettuoso di vedere, soltanto come dei reperti del passato, si sono ora sempre più definiti come una particolare esigenza di fare teatro in maniera autonoma e originale. La pluralità delle tecniche e delle convenzioni attualmente da loro assunte superano di molto gli esigui confini che tradizionalmente erano fissati da una cultura imbevuta di pregiudizi. L'esplorazione delle possibilità di animazione e le nuove tendenze nella ricerca estetica del teatro di animazione, hanno iniziato a modificare, seppure con fatica e con esasperante lentezza anche lo sguardo del pubblico. Diventa sempre più evidente che tutto in teatro può essere "marionettizzato". Per questo, alcuni professionisti tentano di prendere le distanze dai generi tradizionali, percepiti come estranei e rin-

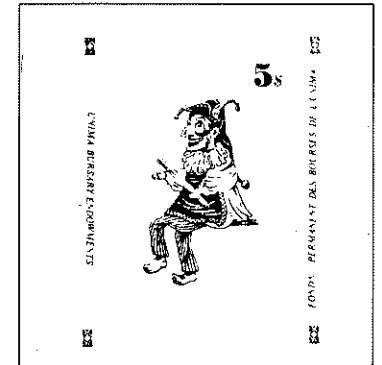
chiusi in se stessi e, a questo fine, propongono anche una nuova terminologia. È opportuno però ricordare che gran parte del teatro di animazione in Italia, non proviene dalla tradizione ne ha tentato di rapportarsi ad essa. Tuttavia, siamo piuttosto perplessi sulla opportunità di introdurre nuove parole e riteniamo che la pluralità delle esperienze in atto dovrebbe contribuire, non tanto a prendere le distanze dal passato, quanto a rivederlo sotto nuove e meno superficiali angolazioni. A nostro parere, non sono tanto le parole che devono essere sostituite, quanto piuttosto tutto il quadro di riferimento a cui esse si riferiscono e a cui si sono riferite in passato. In caso contrario, il rischio sarebbe costituito dalla riscoperta di cose, che sempre si sono fatte sotto altre forme, e nella illusione di aver dato un taglio agli elementi responsabili della svalutazione sociale della nostra arte. Del resto, la storia si ripete e, come spiega bene Leydi: "quando nel '600 si diffuse dappertutto il teatro di marionette, molti erano convinti che si trattasse di una nuova e originale invenzione". Si diffuse allora il termine marionette, apparentemente per prendere le distanze dai "bagatti", dalle "magatelle", dai "fantoccini", ecc.

Come già accennavamo, la definizione dei rapporti che intercorrono tra il teatro di animazione e il teatro tutto, non è né ovvia né facile neppure se volessimo confinarci ai soli generi tradizionali. Burattini e marionette sono incontestabilmente un fatto teatrale, forse secondo alcuni, perfino all'origine del fatto teatrale ma è

la loro collocazione nel teatro tutto che, oltre ad essere subordinata è generalmente molto ambigua. A volte essi sono visti come una parte dentro questo tutto, un genere tra tanti, a volte invece, seppur raramente, come un altro tutto contrapposto al primo. Nel teatro di animazione infatti, si possono riflettere tutti i generi presenti nel teatro di attori: prosa, melodramma, pantomima, farsa, ecc. Il tentativo di definire il teatro di animazione attraverso i suoi strumenti ("fare teatro attraverso marionette...") non è neppure soddisfacente e sposta semplicemente il problema. È sufficiente consultare la voce marionetta in qualche dizionario per vedervi rispecchiati tutti i pregiudizi e tutte le banalità che la cultura corrente continua a veicolare in proposito. È questa eredità che dovremmo, non certo ripudiare ma saper reinterpretare. Rileggendo la storia, dovremmo tentare di cogliere, al di là delle tradizioni specifiche, delle "decadenze", delle "riscoperte", degli entusiasmi o dei cambi di terminologia, quali siano state le costanti estetiche ed i supporti tecnici comuni, sia alle esperienze passate, sia a quelle attuali.

Prima di avvicinarsi al problema, sarà importante ricordare che i pupazzi animati non si trovano soltanto in teatro:

"È stata utilizzata (la marionetta) in modo diverso: nei riti funerari come offerta, nelle paratiche divinatorie o oracolari, iniziatriche. Oggetto sacro, ha rappresentato gli dei nei culti o nelle cerimonie religiose. Più tardi, ha partecipato a delle rappresenta-



zioni di storia sacra; ha illustrato i grandi misteri religiosi. Infine, è diventata espressione teatrale profana".

(Roland Schohn)

È presumibile che le profonde sensazioni suscitate dalla apparenza di vita in un oggetto, dovute alle tendenze animistiche sempre presenti in noi e che hanno reso possibile tutte queste utilizzazioni, siano sempre operanti quando gli oggetti si trasferiscano sulla scena.

Che cosa trascina con sé l'oggetto animato in scena? La domanda ha rilevanza perché, a nostro avviso, sono proprio queste caratteristiche profonde che provocano nell'insieme del teatro (incamminato da qualche secolo in una direzione opposta) un certo disagio e una tendenza a confinare il teatro di animazione tra i bambini o tra i futili passatempi. Torneremo più oltre su tutto questo. Tornando alla definizione di marionetta e mettendo da parte i dizionari, potremmo esaminare altri tentativi più recenti e più soddisfacenti di definire il teatro di animazione, quali sono stati espressi da professionisti drammaturghi, studiosi di teatro e semiotici.

Ma per quanto più soddisfacenti, più aperti e affinati, questi tentativi hanno tutti, a nostro parere qualcosa di limitativo, al pari di quelli del passato: qualcosa che fatalmente finirà per precludere la vera comprensione del fatto teatrale realizzato attraverso gli oggetti animati. Quasi sempre infatti, per definire marionette o burattini, si parla in

termini di sostituzione. Si tratterebbe, in scena, di sostituire all'attore, un oggetto manipolato. L'attore è preso dunque come unico piano di riferimento significativo sul quale si giocherebbe tutta la differenza tra il teatro di attori ed il teatro di animazione. Si sostituisce semplicemente all'attore in carne ed ossa, un attore costruito. Diverse certamente tra di loro, le vecchie e le nuove definizioni ci appaiono, in definitiva, tutte come significanti dello stesso significato. Riconosciamo naturalmente che sostituire l'attore in scena con un oggetto manipolato sia pieno di conseguenze e che, in effetti, queste giustificano una divisione del teatro in generi. Vediamo rapidamente alcune di queste conseguenze, prima di sostenere che, per quanto siano pertinenti, esse non esauriscono tutte le differenze: limitarsi solo ad esse rischierebbe, a nostro parere, di svuotare di prospettive ogni teorizzazione.

"La scelta implicata nel teatro di marionette, quella di rappresentare la realtà attraverso la manipolazione di personaggi costruiti, lo pone automaticamente in una posizione di sfasamento rispetto al reale. Certo, ognuno sa perfettamente che al teatro tutto è finto ma l'attore, in quanto essere umano, ha una realtà (di cui non può sbarazzarsi) che precede e accompagna il personaggio che lui incarna. La marionetta invece, esiste solo in quanto personaggio e durante il tempo in cui essa è animata".

(Roland Schohn)

In effetti abbiamo qui una importante conseguenza della sostituzione, poiché a causa di essa, la natura della illusione teatrale ne esce sostanzialmente modificata. Ma se volessimo precisare i due specifici modi di impiantare l'illusione, è dalla parte del teatro di attori che le cose sono meno chiare e non si sa bene se qualcuno intende veramente illudere qualcun'altro. Ci si potrebbe dire che anche il teatro più realista (aggettivo difficile da maneggiare a proposito del teatro) non vuole seriamente illudere nessuno. È da vedersi. Comunque, è certo che noi spettatori ci comportiamo sempre come se dovessimo dare una mano agli attori per illudere qualcuno in sala. È però sufficiente che l'attore incaricato di fare il morto, starnuti per la polvere sollevata cadendo, perché l'illusione drammatica venga distrutta e che tutti si mettano a ridere dandosi di gomito. In breve, ci comportiamo tutti come se fosse stato veramente scoperto un inganno e ci divertiamo pensando allo stupore e alla delusione di "qualcuno" che non viene mai precisato.

Le cose nel teatro di animazione, sono diverse, paradossalmente più chiare e insieme più complesse, e la finzione vi è denunciata fin dal principio per quello che è. La complicità richiesta allo spettatore è dunque maggiore. Ma per quanto si possa essere complici, anche la marionetta più perfettamente antropomorfa, rimane pur sempre un oggetto. È questo irriducibile aspetto di cosa che non permet-

te agli spettatori di lasciarsi andare del tutto all'illusione. Così, quando assistiamo ad uno spettacolo di animazione, perfino a quello perfetto delle marionette di Salisburgo, il lucido senso critico non è mai del tutto assente e ci sorprendiamo ad assistere con obiettività alle evoluzioni di un oggetto. Questa presa di coscienza dell'ambivalenza (ossia lo spettatore che guarda se stesso illudersi) andrà paradossalmente ad aumentare e non certo a diminuire il piacere provato. Ma questo, come aveva già visto Diderot, va contro una consolidata e diffusa tendenza del teatro a voler mettere tra parentesi il senso critico e la ragione, concepiti come irriducibili avversari del sentimento, il quale invece costituirebbe l'esclusivo dominio dell'arte. La banalità per cui la ragione sarebbe dominio esclusivo della scienza e il sentimento dell'arte, è dura a morire. Al teatro, il paradosso della marionetta aumenta, o potrebbe aumentare, il nostro piacere ma saper reggere a lungo il paradosso è stancante; come diceva Goethe, la cosa di cui gli uomini hanno più paura è quella di essere costretti a pensare.

Ma per quanto siano significative le differenze accennate, esse ci appaiono ancora insufficienti per stringere da vicino la diversità tra il teatro di attori e quello di animazione. Fino ad ora siamo rimasti sul piano di una visione teatrale che prende solo l'attore come unità di base. Sulla scena vi sarà dunque comunque un attore, che esso sia

essere umano, persona mascherata, marionetta, burattino ombra o altro ancora.

Da un punto di vista morfologico, un simile modo di vedere è appropriato; ma queste distinzioni falliscono, o meglio sono insufficienti, quando si tratta di rendere conto della produzione di significato di cui, con qualunque tecnica la trasposizione in oggetti degli attori è soltanto un effetto.

Il problema della "creazione di senso" particolare al teatro di animazione, appare meglio quando si prendono in considerazione le marionette non antropomorfe, ossia gli oggetti comuni, surreali o astratti manipolati in una situazione teatrale. La creazione di senso, di cui indubbiamente testimoniano i migliori tra questi spettacoli, non è semplicemente riconducibile alla semplice sostituzione dell'attore ed impone dunque il ricorso ad una nuova pertinenza semantica.

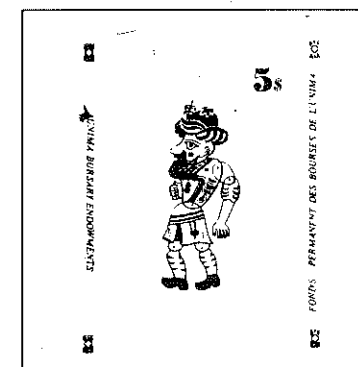
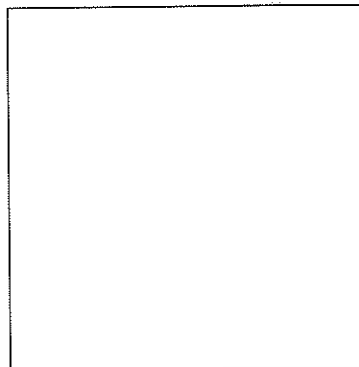
Successivamente l'errore sarebbe di limitare il necessario ricorso a questa pertinenza semantica, solo ai casi su menzionati di manipolazione degli oggetti. Ci sfuggirebbe allora quanto essa sia indispensabile per esaminare le modalità di creare senso anche nei generi più tradizionali come nel caso delle marionette portate raffinato antropomorfismo.

Di fatto però, marionette e burattini suscettibili di essere visti soltanto come sostituti di attori, esistono, e questo modo corrente di vedere, basato sulla dinamica della sostituzione non è

del tutto erroneo. È soltanto incompleto. Non è erroneo, prima di tutto perché permette, come abbiamo già detto, di creare una tassonomia di chi (o di cosa) agisce in scena, il che non è inutile. Da questa tassonomia sono emanate alcune conoscenze (e potrebbero emanarne tante altre) sulle diverse tecniche e sulle conseguenze che esse provocano negli animatori e negli spettatori. In secondo luogo, la meccanica della sostituzione corrisponde alla nostra cultura e alla nostra storia, fa parte di noi ed è portata da tutto l'antico e ricchissimo simbolismo dei fili che collegherebbero l'uomo al cielo, a Dio, alle passioni, al Demonio, o alle forze sociali, secondo le opinioni. Questa metafora, ricorrente in teologia, filosofia e letteratura, pervade tuttora il nostro linguaggio comune.

La definizione di marionetta o di burattino, data per sostituzione, corrisponde dunque sia ad una nostra parte profonda, sia ad una ottica culturale che vede nell'attore il portatore dell'effetto teatrale. È lui che, nella rappresentazione, assicura la funzione dell'identificazione: ma è proprio questa funzione che il pupazzo altera.

Tuttavia, la definizione per sostituzione potrebbe a prima vista sembrare soddisfacente a chi crede profondamente alla validità del teatro di animazione: vedere finalmente burattini e marionette collocati sullo stesso piano, accanto agli attori, potrebbe apparire come un traguardo allettante. Eppure a no-



stro avviso, è proprio questo modo di vedere che è insufficiente e che, alla lunga, preclude ogni prospettiva al teatro di animazione. In questo teatro, le scene, gli accessori, i testi, le luci, il suono, il sipario, i ritmi, hanno una funzione ben diversa da quella assunta nel teatro di attori. Tutti questi elementi sono un riferimento che contribuirà spesso in modo assolutamente determinante all'espressione dei personaggi essendo a volte quasi compenetrati in loro. Essi possono modificarsi a vista, essere dotati di autonomia e intenzionalità. Il bicchiere che si muove e si sdoppia di fronte all'ubriaco, mentre sotto i suoi piedi il pavimento oscilla veramente, oppure gli alberi che si avvicinano per circondare chi s'è perso nel bosco, sono procedimenti che visualizzano impressioni soggettive. Questi esempi, tra i più banali, rendono comunque inevitabile l'uscita dal piano della semplice sostituzione dell'attore, per affrontare quello della "sostituzione di tutta la scena". Dobbiamo convincerci che quello che abbiamo chiamato la "marionettizzazione" non riguarda soltanto l'attore ma avviene ancor prima a livello di tutta la scena per focalizzarsi solo successivamente su di esso.

Una riflessione sul teatro di animazione che non distinguesse tra la semantica del linguaggio e dei gesti dell'oggetto-attore dalla semantica del trattamento di tutta la scena, si limiterebbe a classificare il fenomeno della trasposizione dell'attore in

pupazzo come riguardante gli usi locali e le curiosità del teatro.

A nostro avviso, oltre all'attore e alla scena, è anche possibile e indispensabile, discernere un terzo livello ancora, suscettibile di essere marionettizzato ossia quello comprendente l'insieme tutto della rappresentazione ed il suo stile. Il teatro di animazione, come abbiamo già ricordato riflette in sé, tutti i generi di quello di attori: commedia, tragedia, farsa, dramma sacro, opera lirica, pantomima, balletto. I generi però vi sono trattati secondo un modo molto particolare ed è questo che ci costringe a passare ad un terzo livello, oltre a quelli dell'attore e della scena, e a prendere in considerazione un punto di vista che potremmo chiamare ermeneutico. Una nuova problematica emerge quindi in relazione a questo punto di vista: non riguarda più la tecnica di animazione, in quanto elemento di un teatro focalizzato sull'attore e neppure il senso dell'"attore costruito" in quanto istaurazione di una nuova pertinenza semantica; ma questa problematica si riferisce invece al teatro di animazione in quanto potere di ridescrivere la realtà, anche e soprattutto, quando rinuncia ad imitarla.

Questo passaggio dalla semantica ad una sorta di ermeneutica, trova la sua giustificazione più fondamentale nella connessione, per ogni rappresentazione, tra il senso, che è la sua organizzazione interna, e la referenza, che è il suo potere di riferirsi ad una realtà, esistente

al di fuori del linguaggio scenico.

Le marionette ed i burattini si presentano dunque come delle particolari strategie del teatro che, prolungando e dilatando la potenza creatrice del rappresentare, sviluppando il potere euristico dispiegato dalla finzione. Ma apparentemente la possibilità che il teatro di animazione dica qualcosa sulla realtà, si scontra, contro il modo di costituirsi del teatro stesso, che sembra essenzialmente non referenziale e centrato su di sé. Inoltre, per il caso del teatro di animazione, la referenza con l'esterno potrebbe a prima vista sembrare ancora più lontana: tutto vi sarebbe "più finto".

È però possibile opporre a questa concezione non referenziale del teatro, l'idea che la sospensione della referenza laterale o immediata sia proprio la condizione che rende possibile la liberazione di una capacità di referenza di secondo grado che è propria dell'arte in genere. In altre parole, se si fanno muovere gli alberi, se lo schema corporeo dei personaggi viene travolto, se le teste continuano a parlare staccate dal corpo. Questo può essere giustificato proprio per descrivere efficacemente qualche aspetto soggettivo o anche obiettivo della realtà.

Una delle cause dell'impoverimento del teatro di animazione è anche qui: definendosi soltanto attraverso la "sostituzione dell'attore", riducendosi cioè, a "marionettizzare" una sola delle sue parti, esso perde contem-

poraneamente il giunto che lo collegava alla straordinaria capacità magica di esprimere l'inesprimibile. Rinunciando a questo giunto, il teatro di marionette e burattini diventa, magari con estremo virtuosismo, soltanto un trattenimento occasionale e futile.

Ma prima di diventare futile, non dimentichiamo che il teatro di animazione ha sempre rischiato di essere pericoloso ed è da questi spunti del passato che dovremmo prendere le mosse per la nostra ermeneutica. Sembra quasi che i pupazzi in scena, siano sempre stati (e siano tuttora), costretti a scegliere senza scampo e senza altra scelta se essere pericolosi o futili.

Il confinamento dei burattini e delle marionette tra gli attori costituirà certamente l'occasione di una estrema raffinatezza ma sarà pagato a caro prezzo, ossia: dalla impossibilità di riconoscere l'unità di un determinato funzionamento che ignora la differenza tra attore, scena e rappresentazione (come quella tra autore, regista scenografo, costruttore, animatore) a tutti i livelli strategici del teatro.

Del resto, anche nel teatro di animazione più tradizionale sarebbe bastato sollevare il telo per vedere che la marionetta non sostituisce per nulla l'attore, poichè questo attore è pur sempre ancora lì.

"Il teatro può esistere senza attori? Io non ne conosco nessun esempio. Si potrebbe proporre lo spettacolo di marionette. Eppure, anche in questo ca-

so, un attore si troverà dietro la scena, benchè in altro modo".

(J. Grotowsky)

L'animatore di marionette e burattini infatti, anche quando preferisce nascondersi, si trova confrontato al problema generale di ogni attore. Egli deve assumere ruoli ed esprimerli con parole e gesti. A questo fine, un attore può disporre direttamente del suo corpo e della sua voce: lo scarto che esiste tra il ruolo e la sua personalità, è interiore, d'ordine psichico. Nell'animatore di oggetti questo scarto esiste fisicamente. Secondo Kowzan questo sarebbe il tratto distintivo del teatro di animazione ed anche R. Barthe esprime qualcosa di analogo a proposito delle marionette giapponesi.

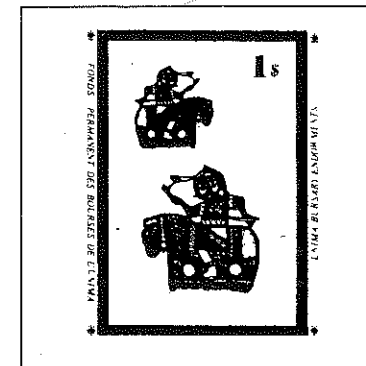
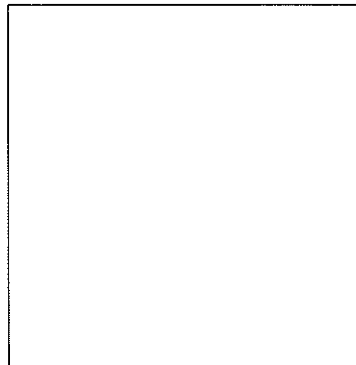
La utilizzazione in scena del pupazzo non nasce dunque da un vezzo ma da un vuoto semantico incolmabile per l'essere umano. Qualche volta, è vero egli ha tentato di colmare, almeno in parte, questo vuoto indossando una maschera. Come giustamente osserva Copeau, la maschera è l'ultimo omaggio che l'attore rende alla marionetta tentando, in qualche modo, di rassomigliarle.

Ci sembra dunque più fecondo descrivere marionette e burattini in termini di strategia piuttosto che di scarto. È la concezione della sostituzione dell'attore, quella che, spinta all'estremo, ci sembra più gravida di conseguenze. Se in effetti la marionetta giungesse a sostituirsi perfettamente a l'attore, l'espressione fornita diventereb-

be nulla: l'attore potrebbe essere indifferentemente restituito al suo posto sulla scena. In questo caso la marionetta non ha altro valore oltre quello ornamentale decorativo, o come esibizione di virtuosismo.

Si deve anche dire che il rischio non è tanto nel produrre marionette sempre più perfette e somiglianti. Questo può essere legittimo, purchè non si spinga all'estremo questa ricerca, aggrappandosi ad essa per tutta la rappresentazione, senza mai contraddirla nella scenografia o nella animazione, con qualche sprazzo di fantasia. La "produzione di senso" particolare al teatro di animazione, può benissimo essere provocata da un contrasto di questo tipo e cioè: un gruppo di marionette perfettamente antropomorfe che si scontrano con qualche elemento assurdo o surreale nella scenografia o nella animazione. La produzione di senso può invece a volte scaturire dall'operazione contraria come quando un oggetto rievoca comportamenti umani. Il lavoro di chi presenta uno spettacolo di animazione sembra dunque consistere nella difficile operazione di sapere sia amplificare lo scarto con la realtà, sia di saperlo contemporaneamente ridurre. Questa continua riduzione dello scarto pur sempre necessario, rende difficile o impossibile utilizzare nella pratica la nozione di sostituto dell'attore.

Grazie al loro paradossale statuto di esseri "un po' veri e un po' finti", secondo una terminologia infantile e per i loro travasi



di senso tra l'interno e l'esterno della rappresentazione, tra l'oggettivo e il soggettivo, le maschere, le marionette, i burattini e gli oggetti animati potrebbero essere visti come delle "metafore concrete".

Nella nota definizione data da Aristotile nella *Poetica* e ripresa nella *Retorica*, la metafora è definita attraverso il trasferimento di una parte delle risonanze suscitate da una parola, in un'altra. In scienze, come nelle arti, si accede alla conoscenza maneggiando metafore, modelli, ossia "finzioni". Certo è necessario saperlo fare e, come diceva Aristotele, metaforizzare bene, vuol dire "saper scorgere il simile". Sembra che sia proprio questa la qualità necessaria al creatore di uno spettacolo di animazione: "saper vedere il simile" tra un tratto della realtà oggettiva o soggettiva e tradurlo concretamente un elemento della rappresentazione.

Per produrre senso dunque, burattini e marionette, che la loro forma sia antropomorfa, deformata, stilizzata, astratta, che essi siano costituiti da oggetti comuni, o solo da ombre potranno permettersi tutto, come le metafore.

"Il tempo e lo spazio subiranno delle torsioni sconosciute negli altri campi del teatro. La marionetta si prenderà gioco della leggi di gravità. Essa prenderà il volo, si sposterà attraverso salti fantastici. Le sue dimensioni potranno modificarsi. Tale personaggio potrà bruscamente diventare nano o gigante. Si sdoppierà, parti del suo corpo si

modificheranno o lo abbandoneranno, ecc."

(Roland Schohn)

Marionette e burattini sono dunque liberi o poco ci manca. Lo sono tanto più che fino ad ora la loro marginalità li ha preservati, salvo qualche eccezione, dalle teorie e dai teorici. Non si sono mai sviluppate su di loro delle teorie che siano veramente praticabili da parte dei professionisti, paragonabili a quelle di Stanislavsky o di Brecht con le quali confrontarsi, se non altro per trasgredirle.

Finché marionette e burattini sono rimasti nelle loro tradizioni, queste, a torto o a ragione, hanno servito loro di teoria. Appena liberato, il marionettista si è affrettato a sconfinare nei campi vicini. Da quando ha lasciato la piazza, il teatrino e la baracca sono stati percepiti come un ostacolo e sono esplosi per invadere tutta la scena e, a volte, anche la sala. Tutto è permesso in un mondo dove l'uso della libertà non è stato mai codificato.

Questa infinita libertà sconcerta gli autori teatrali che non vi sono abituati e la mancanza di testi è sempre stata cronica. Per rimediare si possono delineare due tendenze: c'è chi si sforza di "dirottare" un testo teatrale o letterario, di "marionettizzarlo" e chi invece mette in moto delle forme plastiche pittoriche per costruire successivamente un filo conduttore attraverso i loro accostamenti e le loro opposizioni.

Ma siamo sicuri che la libertà possa davvero essere infinita?

In realtà il marionettista o il burattinaio deve soggiacere ad una quantità di costrizioni. Fin dalla costruzione, egli deve aver sempre a mente il destino del suo prodotto. Questo può essere a volte una opera d'arte ma non è mai concepito solo per questo. Esso deve essere sempre funzionale ad un determinato uso e si colloca perciò ad un incrocio particolarmente interessante, grazie al suo duplice statuto di strumento, e di prodotto artistico. Anche nella animazione, le influenze che "prendono la mano" dell'animatore sono molteplici. Esse sono così forti da modificare a volte la progettazione cosciente. Anche i professionisti più incalliti sono una miniera di aneddoti al riguardo. La somma di queste influenze stratificate per secoli è operante in modo diverso per i burattini e per le marionette è stata responsabile delle grandi differenze formatesi tra i due generi in passato esse testimoniano la presenza di forze reali che limitano la libertà del creatore.

Il marionettista il burattinaio quindi (e ognuno in modo diverso) non può lasciarsi andare totalmente alla sua fantasia creatrice, né durante la fase della creazione, né durante quella dell'esecuzione (come può a volte permetterselo un pittore, uno scultore o un attore). Le sue creazioni si definiscono contemporaneamente attraverso di lui e contro di lui ed egli deve sapersi adattare a queste influenze. Contrariamente però a quanto si crede, l'accettazione di limiti determinati può essere

un potente stimolo per favorire la creazione ed il formarsi di uno stile.

I pericoli, per il professionista, sembrano provenire da una altra direzione e sembrano consistere nella mancanza di equilibrio: quando egli cioè propende troppo da una parte o dall'altra, verso le frontiere, non molto nette, è vero, del teatro di animazione. Egli rischia in questo modo di avvicinarsi pericolosamente, o al teatro di attori o alla pura meccanica, alla quale l'elettronica potrebbe oggi offrire un potenziamento infinito. Insomma, egli rischia, principalmente, quando "perde la mano". Tutto qui; ma ci sembra molto. La specificità del teatro di animazione consiste, a quanto pare, nel suo intimo irriducibile legame con la mano e nella valorizzazione di questo organo in tutte le fasi del processo espressivo.

Rivedendo quanto detto, potremmo estrarre alcuni elementi che, non solo definiscono la diversità del teatro d'animazione rispetto a quello di attori ma suggeriscono quasi l'esistenza di una opposizione tra i due: Il richiamo all'animismo, inteso banalmente come un ostacolo per lo sviluppo della conoscenza, congiuntamente alla non sospensione del senso critico e della ragione infantile; La "creazione di senso" più difficile da incanalare sui binari del conformismo e della convenzione; La valorizzazione della mano, così contraria al dualismo di cui siamo tutti permeati; La costante secolare tendenza a non ac-

cettare la divisione dei ruoli tra autori, costruttori, animatori, scenografi, registi e musicisti, tanto contraria alla nostra odierna civiltà; ecc.

Ciò è sufficiente per comprendere come l'essenza stessa del teatro di animazione vada direttamente contro la concezione corrente del teatro. Ricordando la storia, essa ci conferma che vi sia una certa opposizione tra i due e che l'uno possa manifestarsi solo quando l'altro si affievolisce e allenti la presa. In passato, i periodi di maggior voga per il teatro di animazione sono spesso coincisi con i periodi di crisi del teatro di attori. A rafforzare questa sensazione, quasi di incompatibilità tra il teatro di animazione e quello di attori, potremmo anche aggiungere che, sia le osservazioni più penetranti sulle capacità teatrali delle marionette, sia le sperimentazioni più intelligenti, hanno preso l'avvio dall'esterno del teatro, ossia per merito di artisti e di intellettuali che provenivano dalla letteratura o dalle arti figurative. Sembra dunque che il teatro debba in qualche modo sempre difendersi da quello che pupazzi e oggetti animati portano in se e che esso possa mantenersi solo attraverso una depurazione continua. Che cosa si vuole espellere, è difficile da precisare e dovremmo andarlo forse a cercare dalle parti, sia della magia e dell'animismo, sia da quelle di una maggiore e pericolosa referenza al reale. Possiamo presumere però che le varie teorizzazioni sul teatro e sull'attore si siano incamminate

con passo più spedito da quando sono state dispensate di fare i conti con quello che gli oggetti animati trascinano con se in scena.

Non vorremmo essere troppo provocatori ma la conclusione ci sembra questa: non è tanto il teatro di animazione che deve cambiare di nome, rinnovarsi continuamente, dimostrare periodicamente di essere "vero" teatro. Sempre ha saputo farlo, almeno nelle sue punte migliori. È piuttosto il teatro di attori che dovrebbe interrogarsi sul suo continuo tentativo di espellere dal suo interno la tensione contenuta nella coppia ragione-fantasia.

Nota. Per queste note abbiamo largamente attinto dalle seguenti opere:

OSCAR MANNONI; *Clefs pour l'Imaginaire*; Editions du Seuil Paris 1969

ROLAND SCHOHN; *La marionette du théâtre a la thérapie*; Ciclostilato n. 10 della associazione "Marionette et Thérapie" 1979

Alcune parti dello scritto sono state riprese da un nostro intervento alla tavola rotonda organizzata nel Novembre 1983 a Padova nel quadro del Festival Nazionale del Teatro per i Ragazzi.



# Una vita per i burattini

di MARIA SIGNORELLI

Quando nel 1939 lasciai il teatro di attori dove per più di dieci anni avevo lavorato come scenografa e figurinista, soprattutto a fianco di A.G. Bragaglia, non ne avvertii, all'inizio, il distacco. La guerra e la mia nuova situazione familiare, mi ero sposata, riempivano la mia giornata di tanti e nuovi problemi da non darmi modo di pensare o rimpiangere l'attività abbandonata. Ma il teatro e il mondo del teatro erano stati la mia ragione di vita e non potevo cancellare quanto avevano impresso in me. Nelle ore libere cominciai a giocare al teatro e valendomi delle tante esperienze fatte, comprese quelle infantili, diedi inizio nella mia casa a un teatro di burattini. C'era inoltre la scusa che dovevo far divertire la mia prima bambina e i suoi coetanei e dar loro la gioia che gli spettacoli teatrali mi avevano procurato fin dalla più tenera infanzia. Gli spettacoli teatrali, compresi quelli di figura (Podrecca) che avevo visto o a cui avevo collaborato, erano stati per me una scuola di ricerche volte alla perfezione artistica e desiderai che così fosse anche il mio teatro di burattini. All'inizio ero io sola a muovere e a parlare per i burattini che fungevano da personaggi di varie storie per l'infanzia, eppure non potevo fare a meno di una scenografia adatta. Allora vi provvedevo io stessa, ma in seguito accolsi come scenografi Franco Laurenti, Paolo Tommasi, Toti Scialoja, Elvira De Luca... i quali usciti dall'Accademia o aspiranti a entrarvi, trovavano nel mio teatro la possibilità di esercitare la loro fantasia, nel campo che ave-

vano prescelto. Incentivo assai importante al loro perfezionamento era il fatto che dovevano non solo eseguire i bozzetti ma realizzarli personalmente.

Gli effetti di luce che oggi sono diventati sofisticato elemento della messa in scena non mi interessavano, perchè con essi si sarebbero perdute le caratteristiche dei personaggi che costruivo, rese con deformazioni e strani accostamenti di materiali e colori.

L'accompagnamento musicale, invece non mancava mai ed era sempre eseguito dal vivo. Infatti allora qualificati musicisti e compositori, anche se esordienti, quali Roman Vlad, Vieri Tosatti, appena usciti dall'Accademia e l'ungherese Sandor Veress, che profugo e clandestino doveva arrangiarsi per vivere, e Ennio Porrino, Lidia Ivanova, insegnante all'Accademia di Santa Cecilia, Ranieri Romagnoli suo allievo e tanti altri furono i miei collaboratori per quanto concerneva la musica.

Lo spettacolo doveva risultare per gli spettatori come se eseguito in un normale palcoscenico, anche se in miniatura. Quando ogni elemento è in proporzione, perfetto, lo spettatore dimentica di essere davanti a pupazzi piuttosto che attori.

Quella che ancora nel mio teatro sentivo imperfetta era l'animazione, intendendo per animazione anche il dar voce ai personaggi. Le improvvisazioni mie e di compiacenti amici, se potevano suscitare l'assenso degli spettatori influenzati dal nostro entusiasmo erano, come ogni im-

provvisazione, condizionate da stati d'animo contingenti.

Volle il caso che fossi chiamata dal regista Pietro Sharoff a impartire lezioni di scenografia nella sua scuola. Gli chiesi se mi permetteva che alcuni suoi allievi recitassero per i burattini. Il gruppo che aderì a questa proposta che arricchiva le tante esercitazioni scolastiche per diventare attori, si immedesimò talmente nelle prestazioni richieste, che dopo un anno potevo formare una Compagnia con attori professionisti. Scoprirono che l'animatore di burattini è pur sempre un attore anche se nascosto. L'attore trasferisce fuori di sé nel personaggio che sente e vede come un altro sé stesso quei ruoli che deve esprimere direttamente, servendosi del suo corpo e della sua voce mediante gesti e parole. Questi attori usciti dalla medesima scuola, con un identico indirizzo, trovarono nel teatro di burattini un luogo ideale per svolgere le loro specifiche attività e scoprirvi il loro talento. Presero, in seguito, ad animare i personaggi a cui inizialmente prestavano solo la voce perchè quel personaggio doveva esprimersi oltre che con la voce anche nei minimi movimenti trasmessi attraverso il braccio e la mano dell'animatore. Ma era la voce, la responsabile, la guida a rendere vivo come un essere umano il personaggio, tanto vivo da influenzare come una simbiosi con la sua personalità l'animatore, la cui fisionomia cambiava secondo il personaggio che animava fino ad assomigliargli. Io che seguivo le prove e le recite da dietro le quinte mi

meravigliavo talvolta di aver preso a modello proprio l'attore adatto a tipicizzare il burattino che doveva animare. Mentre l'animazione del burattino diventava dopo preliminari esercizi e precise regole un fatto di compartecipazione istintiva, non accadeva lo stesso per la voce, che caratteristica espressione di questo o quel personaggio, doveva essere emessa in modo da superare il telo o la parete di legno che divideva gli attori dal pubblico. L'attore che recitava sempre con le braccia sollevate poteva avere dei problemi sulla emissione della voce, e doveva tenerne conto, tanto più che si doveva accordare perfettamente con i movimenti significativi dei burattini. Richiedevano questi una recitazione più lenta e scandita per essere con precisione percepita dagli spettatori, soprattutto se bambini, e doveva cambiare nei toni e nel ritmo secondo l'animatore tenesse un personaggio piuttosto che un altro. Recitare per i burattini, posso dire che sia stato un perfezionamento di quanto gli attori avevano appreso all'Accademia; è stata loro utile quando, per seguire la loro iniziale vocazione di attori di teatro, per motivi soprattutto economici, hanno lasciato il teatro di burattini. E tutti hanno riconosciuto quale scuola abbia costituito per loro questa attività artistica e come, proprio per le specifiche particolarità in essa apprese si siano affermati nel teatro di attori, dopo esser passati, alcuni, per gli studi della Radio e della Televisione. Sono

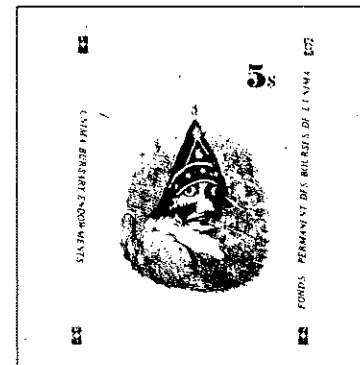
stati soprattutto richiesti dalla Radio dove proprio per mezzo della voce un personaggio prende vita; da lì sono passati assai spesso come doppiatori alla televisione e infine in Compagnia.

Primi di tutti fra questi voglio ricordare due attori di recente scomparsi: Bruno Cirino Pomicino e Stefano Satta Flores. Arrivarono insieme inviati dalla scenografia Elvira De Luca della quale erano amici e con la quale, a Napoli, avevano fatto esperimenti di avanguardia su ribalte occasionali e, in seguito al Centro teatrale Universitario. Venuti a Roma si erano iscritti al Centro sperimentale di Cinematografia e nel '62, appena diplomati, erano in cerca di un lavoro adeguato. Se Bruno Cirino accettò questa impensata attività teatrale un po' come un ripiego, dato che, credo, sempre le sue aspirazioni siano state molteplici e sempre diverse da qualsiasi attività svolgesse, Stefano Satta Flores vi aderì con entusiasmo. Per l'intelligenza con cui si immedesimava in ogni lavoro, subito si adeguò alle esigenze che questa attività richiedeva e la sua voce, espressione del suo caloroso entusiasmo captava il pubblico sia che interpretasse Pippo, il presentatore o un brigante o un topolino. Fu proprio la sua interpretazione di un topolino che lo fece chiamare alla televisione per un programma che aveva a personaggio principale questo animaletto. Avrebbe dovuto solo prestargli la voce, ma era così naturale per lui ormai interpretare un personaggio non solo

con la voce che, sdraiato per terra, dietro un divano rese il topolino vivo. Ricordo che durante una tournée in Spagna aveva inventato uno strano linguaggio, che spagnolo non era ma spagnolo sembrava, sì da riuscire a dialogare con il pubblico. L'esercitare così la sua voce per adeguarla ad ogni personaggio l'ha spinto in seguito in teatro non solo a interpretare i personaggi che gli venivano proposti, ma nei testi che ha scritto, a renderli teatralmente vivi.

Grande scuola di teatro sono stati i burattini anche per Carlo Verdone, come lui stesso ha più volte ricordato. Questi, quando entrò in Compagnia non aveva frequentato prima nessuna scuola di arte drammatica o cinematografica, ma, istintivamente acuto osservatore cercava di imitare per sé e i genitori le persone che lo avvicinavano. Il padre, Mario Verdone, docente universitario di Storia del cinema e la madre Rossana, amorevolmente attenta allo schiudersi spirituale dei figli, me lo proposero perchè potesse provare e confermare tali possibilità nel mio teatro. L'esperienza di animare i burattini gli fece scoprire come ogni personaggio secondo l'aspetto fisico che lo caratterizzava doveva avere quella data voce e non altra. Da qui la creazione dei tipi con cui uscì dal teatro di burattini in teatro e oggi autore e interprete, al cinema.

Laura Messeri, inviata dall'attrice Jone Morino, di cui era allieva fece nel teatro di buratti-



ni il tirocinio per poi entrare nell'Accademia di Silvio D'Amico, dove si laureò come regista, attività che tuttora svolge a Genova.

Degli attori che dalla Libera Accademia di Teatro diretta da Pietro Sharoff entrarono direttamente come attori animatori nel teatro di burattini e vi rimasero ininterrottamente circa dodici anni prima di uscirne, molti, come ho detto all'inizio, soprattutto per ragioni economiche, voglio ricordare Gastone Pescucci e Franco Santelli. Caratterizzavano, questi, in modo eccellente personaggi soprattutto comici. Sulla scorta di tali caratterizzazioni sono stati poi scritturati da compagnie teatrali o di cabaret.

Lina Wertmüller che all'inizio entrò come attrice animatrice, benché seguisse corsi di regia, mentre fungeva da regista Giuseppe De Martino, pian piano sperimentò con i burattini la sua inventività come coreografa e regista. La dote che subito la caratterizzò fu quella di essere instancabilmente precisa nel suo lavoro e di saper scegliere collaboratori adatti a quanto desiderava realizzare: attori, scenografi, musicisti. Nel teatro di burattini ha fatto i primi passi per quella che è diventata la sua attuale professione in teatro e in cinema.

## Brevi interviste a direttori di festival di Teatro di figura

di MARCO LOGLIO

Festival di Charlesville - Mezieres 1985. Verso la mezzanotte al punto di ristoro dell'UNIMA - France Dedalo organizza una piccola tavola rotonda tra alcuni dei direttori di festival europei di teatro di figura presenti al VII festival mondiale dei teatri di marionette. A loro va il nostro ringraziamento per la gentile adesione questa a nostra iniziativa. La prima ad intervenire è Maria Guadalupe Tempestini, segretaria dell'UNIMA Spagna ed organizzatrice del festival internazionale di Siviglia. "Il festival andaluso; esordisce Guadalupe; nasce nel 1981 con il preciso obiettivo di creare un momento di incontro e di comunicazione tra i burattinai andalusi. Il festival viene infatti organizzato in corrispondenza del congresso dell'UNIMA andalusia e ad esso vengono invitate senza distinzioni tutte le compagnie iscritte all'UNIMA. La regione andalusia paga il soggiorno a tutti i gruppi e gli spettacoli che vengono rappresentati con la sola condizione che si tratti di opere inedite. In questo modo vengono tra l'altro favoriti i giovani marionettisti che si affacciano sul mercato con nuove produzioni. Il festival è anche aperto alle compagnie estere, si tratta solitamente di piccole compagnie che possono essere successivamente introdotte sul mercato spagnolo e che a livello professionale esprimono una ricerca stilistica particolarmente innovativa". Chiediamo ora a Guadalupe che impatto sul pubblico ha questo tipo di festival un po' per addetti ai lavori. "La gente al primo momento - risponde la Tempestini - effettivamente

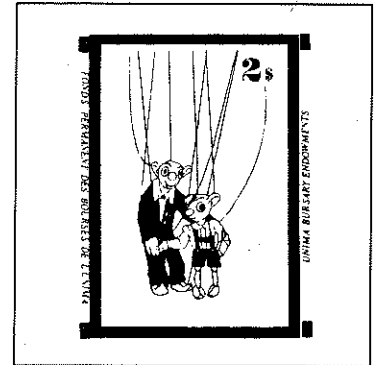
non partecipò in massa perché il festival era considerato come esclusivamente destinato al pubblico infantile, successivamente si comprese l'importanza di creare un futuro pubblico per il teatro per cui lo spettacolo non è più solo divertimento ma è una possibilità per gli adulti di dare una educazione integrale ai propri figli. Da allora l'interesse è progressivamente cresciuto anche perché il pubblico è sempre stato seguito ed informato sugli spettacoli". Chiediamo infine quali obiettivi si propone per il futuro il festival di Siviglia. "Gli obiettivi del festival - secondo la segretaria dell'UNIMA Spagna - si possono riassumere nel modo seguente: in primo luogo creare un pubblico stabilmente interessato al teatro di Figura, in secondo quello di rivitalizzare il teatro di burattini andaluso, quindi di creare un momento di formazione per il pubblico infantile ed infine di promuovere nuove compagnie".

La parola passa ora al direttore di un'altro festival spagnolo, si tratta di Luis Carbonell direttore del festival di Barcellona. Anche a Carbonell chiediamo alcune informazioni sul più conosciuto ed importante festival spagnolo. "Il festival - dice Carbonell - è organizzato dalla provincia di Barcellona ed è a cadenza biennale. Negli anni in cui non si tiene il festival internazionale esiste una selezione di spettacoli nazionali che vengono rappresentati in un festival mercato alla presenza di giornalisti ed enti interessati all'acquisto di spettacoli di figura. Una speciale giuria segnala tra

questi spettacoli quelli più interessanti che vengono riproposti l'anno successivo nel festival internazionale. Nel festival internazionale il criterio selettore è la qualità della rappresentazione. Vengono infatti organizzate 5 differenti sessioni in grado di coprire ogni scelta stilistica ed inoltre esistono altre sezioni monografiche con una loro propria precisa personalità". Chiediamo a Carbonell il ruolo dell'Unima a livello nazionale ed internazionale nella organizzazione del festival. "Il ruolo dell'Unima - ammette francamente Carbonell - si limita ad una collaborazione simbolica. Anche a livello internazionale il ruolo di coordinamento dell'Unima è assai scarso; certo esiste invece una collaborazione tra gli organizzatori dei diversi festival ma in questo l'unima non c'entra. Si deve inoltre tenere conto che a complicare le cose, il movimento marionettistico della Catalogna, dopo un boom intorno alla fine degli anni 60, sta vivendo un periodo di regressione sia in termini di numero di compagnie sia in termini di progressivo restringimento del mercato; questo ha fatto sì che stia prendendo sempre più piede il festival mercato che è in grado di aprire più precisi orizzonti alle compagnie".

Se le realtà spagnole presentano dunque momenti di luce e di ombre una grande omogeneità si ritrova invece nei festival organizzati in Unione Sovietica. Di essi ci parla Irina Zharovtseva segretaria generale dell'UNIMA URSS.

"Il festival in Unione Sovietica - esordisce la Zharovtseva -





non sono a base nazionale ma a base regionale, ogni repubblica ha una propria manifestazione che si svolge con cadenza biennale o triennale. Per esempio le repubbliche baltiche e la bielorussia sono giunte al loro quinto festival e la prossima edizione si svolgerà l'anno prossimo a Riga. Altri festival si organizzano in Transcaucasia, in Siberia, negli Urali, nella Russia centrale e così via. Le manifestazioni sono nate soprattutto dall'azione dei marionettisti stessi che vedono nei festival un momento di incontro e di scambio di esperienze. È comune la prassi che la compagnia inviti il pubblico a uno scambio di opinioni sul contenuto e la forma dell'opera proposta. Sono dunque i marionettisti stessi che intervengono a lodare o a censire l'opera dei loro colleghi in modo franco ed aperto. Questo tipo di festival è difficilmente apribile a compagnie estere sia per mancanza di fondi sia per scarso interesse degli organizzatori. Gli stranieri sono invitati tutt'al più come osservatori o su precisi protocolli di scambio quale ad esempio quello tra Unima URSS e UNIMA France. Veniamo a questo punto a parlare del ruolo dell'Unima nell'organizzazione dei festival. "Quando si decide di organizzare un festival — prosegue la segretaria dell'Unima Urss — l'unima mobilita tutte le sue forze per la buona riuscita dello stesso chiamando i ministri delle repubbliche interessate, le società teatrali, le compagnie. L'Unima si interessa pu-

re della accoglienza degli osservatori, dei temi delle discussioni e dei seminari. Per quanto riguarda la scelta delle compagnie, laddove ne esistono molte come negli Urali, la scelta viene operata congiuntamente al V.T.O., (l'organizzazione che rappresenta tutte le società teatrali). È chiaro che, a livello economico, tutta la spesa è a carico della repubblica che organizza o di quella da cui proviene la compagnia. In generale comunque i festival non hanno un ruolo di promozione delle compagnie, essi sono più che altro un momento di incontro tra i marionettisti e il pubblico. Esiste però un comitato che attraverso questi festival sceglie le compagnie che proporrà agli organizzatori dei festival internazionali esteri."

Appare evidente alla conclusione della relazione della Zharovtseva che il ruolo dell'UNIMA è tutt'altro che secondario nella vita delle compagnie di teatro di figura in Unione Sovietica ed alcune idee che da essa emergono potrebbero senz'altro essere prese in considerazione anche dagli organizzatori italiani. Ma continuiamo con questa panoramica delle esperienze estere. È la volta di Philippe Folquie che ci parla del FIMCA, il festival organizzato dal comune di Cannes e dalla regione Provenza". Il Fimca — dice Folquie — è un festival internazionale che ha lo scopo di riunire compagnie provenienti dalla regione mediterranea senza per altro chiudersi ad altre esperienze. Le tre direttive su cui si sviluppa il festival

sono le seguenti: presentare compagnie della Francia del sud, delle compagnie nazionali e delle compagnie internazionali, che siano in grado di rappresentare quanto di meglio oggi esiste nel campo del Teatro di Figura. Il Fimca si propone dunque come un Festival per sole compagnie professionali con la ricerca di una propria precisa identità di proposta culturale; questa identità è fondamentale per la sopravvivenza di un qualsiasi festival e nel caso del Fimca corrisponde alla capacità di offrire una selezione delle compagnie più aggiornate dal punto di vista della sperimentazione." Chiediamo ora che impatto sul pubblico abbia questo festival di avanguardia e che rapporto si sia stabilito con gli enti finanziatori in una città come Cannes già impegnata nell'annuale festival del cinema. "Per quanto riguarda il pubblico — risponde Folquie —, l'impatto è stato molto positivo a tal punto che nella regione si è aperto un certo mercato dovuto proprio alla accurata selezione degli spettacoli proposti e alla validità della organizzazione. Per quanto riguarda gli amministratori pubblici si deve riuscire a far loro capire che l'arte di per se stessa non è mai gratuita.

È su un tale presupposto che si rende necessaria una pedagogia nei confronti degli amministratori i quali devono intendere che per avere risultati professionali devono operare adeguati investimenti". Chiediamo infine al direttore del Fimca di lanciare un'idea di collabora-

zione tra i festival che si svolgono nell'area mediterranea. La risposta è pronta. "Si potrebbero creare degli spettacoli itineranti coprodotti dei vari festival con una continuità di temi e di sperimentazioni; una sorta di spettacolo a quadri che si adegui alle diverse realtà locali dei festival. Sarebbe in definitiva anche una strada percorribile, col solo rischio di creare delle compagnie destinate a girare soltanto nei festival e quindi al di fuori di un diretto contatto con il pubblico.

Lasciamo anche questa proposta alla attenzione dei nostri organizzatori e passiamo ad esaminare l'ultima realtà presa in considerazione in queste nostre brevi interviste. Parliamo con Penny Francis, animatrice del puppet Center di Londra. "La situazione in Inghilterra — esordisce la Francis — non è rosea; i festival non sono molti; e non riescono ad avere una propria continuità operativa. Il problema principale è che il pubblico è assai poco informato su quanto avviene nel mondo dei burattini e di conseguenza non si ha un interesse per questo tipo di spettacoli, i marionettisti avrebbero invece un grande desiderio di avere momenti di incontro e di dibattito. È comunque difficile parlare di un futuro per i Festival di Teatro di figura; tutto dipenderà dalla voglia di fare degli addetti ai lavori e dalla pubblica amministrazione. A questo riguardo si può dire che c'è una nuova generazione di amministratori pubblici interessati ai burattini, non sono certo mol-

tissimi, ma il fenomeno fa ben sperare per il futuro. L'importante è che il teatro di figura al di là delle espressioni festivaliere possa confrontarsi in modo sempre più ampio con il pubblico sia nelle sue forme tradizionali che in quelle più innovative". Chiediamo ora a Penny qualche informazione sul Festival di Londra di cui essa è organizzatrice. "Si tratta di un festival organizzato congiuntamente da UNIMA, puppet Center e Puppet Guild, le tre associazioni dei burattinai inglesi. L'intenzione è quella di dare spazio al nuovo senza però trascurare la presenza di qualche buon tradizionale. Il festival, che ha tenuto la sua ultima edizione nel 1984 non ha una cadenza definita (le altre edizioni si sono svolte nel '72 e nel '79), ma al di là di questo, risulta un importante momento di lancio per le compagnie che vi riscuotono il maggiore successo. Per quanto riguarda i tradizionali il discorso è invece più continuativo; infatti ogni anno nei mesi di maggio e ottobre si tengono a Coven Garden festival specifici su Puch and Judy con una trentina di compagnie per edizione. Il comune denominatore di entrambe le iniziative è che questi spettacoli non sono per addetti ai lavori ma aperti al grosso pubblico e pertanto il criterio che ispira le scelte degli organizzatori è che il livello delle rappresentazioni sia adeguato al gusto e al livello medio del teatro londinese".

Dalla panoramica internazionale passiamo ora ad un esponente italiano il segretario del-

l'unima Italia e direttore del Festival di Monterotondo e Mentana Massimiliano Troiani. Chiediamo innanzitutto a Troiani una valutazione dello stato del teatro di figura in Italia ed in particolare dei numerosi festival che un po' dappertutto si tengono nel nostro paese.

"C'è una crisi generale dei festival teatrali — esordisce Troiani — e a questa crisi non si sottraggono neppure i festival di Teatro di Figura. Per uscire da questa crisi è tentato di trasformare i festival in una sorta di supermercato dello spettacolo; è questo un escamotage ben riuscito in alcuni casi come al festival di Polverigi e assai meno in altri come nell'ultima edizione del festival di Charlesville-Meziere. Qui si assiste all'affannoso tentativo da parte di ogni compagnia presente di distribuire manifesti e materiale pubblicitario creando una vera e propria gara di instaurare rapporti non competitivi tra i gruppi presenti. Noi per il festival di Monterotondo, abbiamo preferito imboccare una via opposta puntando tutto sulla qualità artistica, cercando di creare tra le compagnie invitate anche un tranquillo momento di confronto con spazi dedicati alla discussione. Questo forse oggi è possibile solo nei piccoli festival in cui esistono precisi luoghi di incontro con dei momenti a latere dello spettacolo che vengono ad assumere un senso profondo nella coscienza del singolo operatore. Certo questa formula non pensiamo possa essere eterna —

prosegue il segretario dell'UNIMA Italia — tutto è in movimento e già oggi ci poniamo il problema di quali debbano essere le novità per il futuro. Resterà comunque basilare un corretto rapporto con il territorio, ciò che va bene a Spoleto non è detto che debba andar bene anche a Mentana. Il festival deve saper soddisfare il proprio pubblico; dal politico di Roma a quello Locale, dai bambini agli adulti. Sono tutti aspetti importanti da considerare nell'organizzazione di un festival che finisce così per assomigliare ad un fantomatico castello di carte; un castello che si regge sul consenso del pubblico. Ecco perchè abbiamo usato tanta attenzione ai luoghi, agli spazi, agli orari degli spettacoli. Ciò ha fatto in modo che l'affluenza del pubblico sia sempre stata elevata. Si è anzi creata una attenzione notevole al teatro di figura che ha permesso la creazione di un centro di teatro di figura che rappresenti un seguito del festival. Garanzie per il futuro comunque non ce ne sono, se è vero che il festival è riuscito a crescere rapidamente ed ad ottenere finanziamenti dapprima dalla provincia di Roma, poi dalla regione Lazio ed infine dal ministero si vive sempre in una situazione di incertezza. In particolare i ritardi con cui sono emessi i finanziamenti creano per l'Italia una situazione di quasi impossibilità di una organizzazione puntuale perchè in definitiva non si può conoscere anticipatamente quanti soldi si potranno realmente impiegare".

Chiediamo ora a Massimiliano Troiani quali siano i rapporti con gli altri festival italiani. "Esiste con gli altri festival — prosegue Troiani — un rapporto di confronto e di concorrenza, l'unica in questo senso dovrebbe avere una funzione di coordinamento che in effetti non ha soprattutto per la volontà degli organizzatori di passare attraverso altri canali; del resto esiste molta gelosia delle proprie scelte. Un fatto però è certo: se ci fosse un maggiore coordinamento si avrebbero festival di migliore qualità a costi minori". Chiediamo infine al segretario dell'unima Italia su quali binari si muoverà l'organizzazione delle prossime edizioni del festival. La risposta è che per il futuro il festival accentuerà la ricerca di un ben meditato confronto con altre forme artistiche. Oltre l'attore per Massimiliano Troiani vuol dire anche questo.

## I percorsi dell'organizzazione. A colloquio con Gabriele Ferraboschi, Mimmo Cuticchio, Tinin Mantegazza, Diego Maj

a cura di ROSELLINA LEONE

Fondamentale per la crescita e lo sviluppo delle compagnie è l'aspetto organizzativo, la forza e la capacità contrattuale, la vendita dell'immagine e del prodotto. Quando si parla di arte ci si sente sempre un po' umiliati a parlare di denaro, per una sorta di non so quale pudore, vero o falso che sia. Sta di fatto che se di un prodotto artistico si vive, bisogna pur venderlo. Questo arduo compito è affidato all'organizzatore, figura certamente non nuova nel Teatro, ma che va assumendo connotati sempre più precisi e particolari specialmente se il nostro angolo visuale è quello delle piccole e medie compagnie. Il teatro di animazione non è un mistero per nessuno, non ha al suo interno grossi stabili; tanti "attori": "le teste di legno" e pochi elementi che gestiscono la compagnia; le aziende con trenta animatori sono una rarità. Sempre più oggi parliamo di personale artistico e personale amministrativo, quasi a voler separare l'arte dal commercio, là dove un tempo, del resto non molto remoto, il burattinaio era il costruttore, il drammaturgo, l'animatore e il venditore di se stesso e tutt'oggi questo ruolo non è del tutto scomparso. Come sempre nei cambiamenti strutturali, sussistono e si modificano nel tempo gli aspetti sovrastrutturali.

Attualmente non possiamo non verificare dei grossi cambiamenti nella impostazione del lavoro. La nascita e lo sviluppo stesso di una nuova generazione di burattinai ha determinato mutamenti artistici, culturali ed organizzativi. Se da un lato l'apparato organiz-

zativo delle compagnie è in fase di sviluppo, dall'altro però sussistono forme di "autogestione", di organizzazione "casalinga", di lavoro su piccoli circuiti, a volte volute dalle costrizioni del mercato, a volte modalità indispensabili per la sopravvivenza di realtà specifiche.

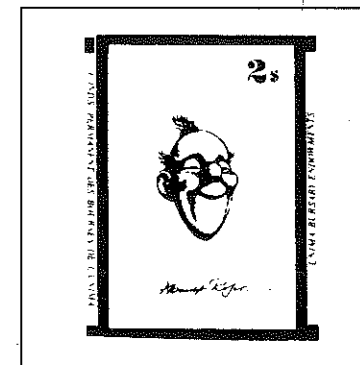
Del resto, nel parlare di organizzazione, non possiamo non tener conto delle diversità strutturali: un burattinaio singolo avrà problemi diversi dal punto di vista organizzativo da una compagnia composta da più elementi; la struttura di una compagnia di giro sarà differente da una che opera prevalentemente sul proprio territorio, differenti i rapporti tra i componenti di una capocomicale da quelli di una cooperativa. La casistica è varia. Ogni compagnia ha una propria storia e un proprio modo di organizzarsi. Senza voler addentrarci nelle singole specificità, ci interessa andare ad individuare quesiti e contraddizioni generalizzabili. Sul piano dell'organizzazione entriamo in merito ad una vasta sfera d'intervento: rapporti con il mercato, vendita e promozione, questioni amministrative e burocratiche, lavori di ufficio e pubbliche relazioni, ufficio stampa e progettazioni culturali.

Il ruolo dell'organizzazione è solo quello della vendita e della circuitazione spettacoli? O ad esso si affianca una funzione di promozione culturale? Certamente uno dei rapporti più difficili che si delinea è quello tra arte e commercio. Quanti conoscono l'imbarazzo di essere ideatori e produttori di spettacoli e con-

temporaneamente i venditori? E là pur dove esiste un ufficio che si occupa solo di questioni amministrative, burocratiche, organizzative i ruoli si mischiano e s'intersecano, del resto ci sembra difficile tener separate le due sfere d'intervento: se è possibile in teoria, non lo è in pratica.

Sempre più oggi quando parliamo di organizzazione non ci riferiamo solo a tutto quell'apparato freddo e burocratico fatto di conti, contratti e vendita. La domanda culturale, la concorrenzialità del mercato spinge l'apparato organizzativo a trovare nuove formule di vendita, a ideare immagini da marketing, a giustificare ed appoggiare i prodotti venduti con motivazioni ideologiche, culturali e teoriche. Il pubblico è più smaliziato, vuole il prodotto di marca con il timbro di garanzia. E se da questo punto di vista "l'artista" si sente svilito, merce in vendita, "l'organizzatore" ha il compito di creare ed inventare il mercato; se l'uno è creatore "d'arte", l'altro lo è del "mercato", tramite con il pubblico. Ed in questo ci sembra che la funzione dell'organizzazione sia mutata o stia mutando.

Più aumenta il livello di professionalizzazione più si sviluppa la struttura organizzativa, questo senza entrare in merito ai problemi di qualità del prodotto venduto. Se è vero lo slogan "Fai un buon prodotto e vendi bene la sua immagine" potremmo ritenere soddisfatti, ma la realtà va al di là degli slogan e le contraddizioni sono aperte. Non sempre una buona produzione artistica è sostenuta da un buon apparato



organizzativo e viceversa. Quello che è certo è che nell'evolversi della struttura sociale, i bisogni e la funzione dell'apparato teatrale sono mutati. La velocità della comunicazione visiva, la concorrenzialità con i mass-media, la rapidità dell'informazione aprono nuovi spazi e possibilità di interazione con il pubblico, chiudendone altri. Il potenziamento della struttura organizzativa diviene una necessità, un bisogno di sopravvivenza.

Partendo da queste premesse, abbiamo rivolto alcuni quesiti, che sintetizzano dei nodi problematici, ad organizzatori che da anni sono impegnati nella difficile arte del "mantenere la professione".

Abbiamo rivolto le nostre domande a Gabriele Ferraboschi, in qualità di organizzatore del Teatro delle Briciole; a Tinin Mantegazza, ideatore e promotore della rassegna "Primo Tempo" e direttore artistico del Festival di Muggia; a Mimmo Cuticchio, puparo e organizzatore della compagnia "Figli d'Arte Cuticchio", e a Diego Maj del "Teatro Gioco Vita".

Il Teatro di burattini, marionette, pupi, ecc. conosce oggi cambiamenti strutturali significativi. La compagnia a conduzione familiare, la tradizione dell'arte tramandata da padre in figlio ha possibilità di sopravvivere in una società contemporanea in cui il concetto stesso di famiglia è in crisi da tempo? Quali cambiamenti son in atto dal punto di vista organizzativo? Da qui il primo quesito.

**Quali conseguenze dal punto di vista organizzativo ha provocato il passaggio da un'organizzazione di tipo familiare ad una di tipo aziendale?**

"FERRABOSCHI: credo che il primo problema che si presenta per una compagnia che passa da una struttura familiare ad una aziendale più articolata sia quello di darsi strumenti operativi efficaci, di saper gestire il personale, di suddividere i vari aspetti e problemi nel giusto modo. Inizialmente si ha la sensazione di lavorare a vuoto di fare esperienze improduttive, ma è necessario procedere con una programmazione capace di reggere i tempi lunghi.

La possibilità per una compagnia di darsi una struttura aziendale più forte è strettamente legata al tipo di poetica espressa. Penso che per molti burattinai tradizionali i metodi organizzativi e la conduzione amministrativa che usano da decenni sia molto più efficace di altri modi di organizzarsi. Questo è possibile perché il loro modo di far teatro prevede la famiglia come nucleo centrale.

Diverso è per quei gruppi formati da persone che hanno provenienze differenti, a cui manca quel collante che è la tradizione, la storia di famiglia; per queste realtà è necessario darsi una struttura organizzativa precisa, capace di eliminare possibili equivoci, sovrapposizioni, confusioni.

Perciò distinguerei i due problemi l'uno legato alla famiglia della tradizione e l'altro ai gruppi, anche se ritengo che per le

famiglie in questi ultimi anni diventa sempre più necessario conoscere certi meccanismi, saper fare una serie di operazioni, che se venti anni fa potevano essere scavalcate, oggi non è più possibile".

"CUTICCHIO: Il passaggio da un'organizzazione di tipo familiare ad una di tipo aziendale, nel mio gruppo ha provocato diverse conseguenze, la più importante forse è quella di assesto nei "ruoli" degli altri membri della famiglia, che prima venivano man mano guidati e responsabilizzati da me, sia a livello tecnico, che artistico, amministrativo ecc.

Dal '77, anno in cui il gruppo assume una figura legale costituendosi in associazione, la distribuzione dei compiti diventa più chiara, ciò ha implicato delle azioni contemporanee di più persone, a livello singolo o collettivo, quindi non più legate alle mie azioni. Altra conseguenza non meno importante è quella che raggiunta una certa autonomia dal punto di vista economico, si è mirato ad una legittimazione culturale del nostro operato, quindi oggi nell'ambito dell'associazione c'è chi punta all'interlocutore teatro, cercando spazio nel suo settore specializzato, c'è chi invece punta all'interlocutore scuola, come fondamentale e prezioso vivaio per la conoscenza e l'esistenza dell'opera dei pupi oggi. Il ruolo dei collaboratori, che adesso non sono soltanto membri della famiglia, non si esaurisce nell'aiuto tecnico ma è divenuto un nodo di solidarietà ed un instaurato

rapporto fra componenti di un'unica organizzazione che parlano la stessa lingua, agendo, discutendo, armonizzando, soffrendo insieme e godendo soddisfazioni e gioie".

"MANTEGAZZA: sicuramente lo sviluppo dell'aziendalità se ha provocato miglioramenti per quanto riguarda il rapporto con la società e con le leggi, ha creato invece problemi per quel che riguarda l'aspetto creativo ed artistico delle produzioni. La ricerca e la necessità di un maggior numero di piazze va a volte a discapito della qualità. Un'azienda richiede un notevole impegno produttivo e se si aprono maggiori possibilità di mercato non bisogna sottovalutare la qualità artistica dei prodotti.

Del resto, a mio giudizio, lo stesso problema si pone per le compagnie a struttura familiare, non necessariamente la bravura del capostipite è automatica per ereditarietà nei suoi discendenti".

DIEGO MAJ: L'Aziendalità viene acquisita dalla compagnia teatrale quando si impongono i tempi della organizzazione e della pianificazione.

Lo spontaneismo diventa ricerca, la rappresentazione incontra la diffusa richiesta del mercato (scuole, istituzioni, enti), il gruppo si investe di caratteri di professionalità, i componenti vengono considerati lavoratori a tutti gli effetti (stipendio, assistenza, ferie, tredicesima...).

Sia l'organizzazione sia l'équipe teatrale non vivono però con distacco la conduzione e la

produzione della loro 'piccola azienda': ne sono coinvolti emotivamente e culturalmente; rimangono teatrali con il senso dell'avventura.

Soggettivamente noi di Teatro Gioco Vita amiamo considerarci ancora artigiani, nell'accezione migliore del termine (artigianato deriva da ARS).

Ci sentiamo pazienti, laboriosi, attenti ad ogni minimo elemento dell'artificio teatrale.

Con l'aziendalità più attenti alle condizioni, ai rapporti di lavoro, anche se rimane problematica la divisione del lavoro all'interno del gruppo, al di là della specifica collaborazione esterna.

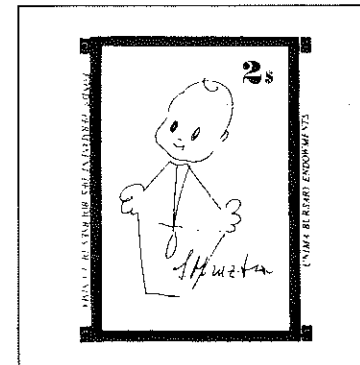
Il difficile rapporto tra Arte e Commercio è sicuramente uno dei più grossi problemi che interessa la sfera dell'apparato organizzativo, da questa considerazione il secondo quesito.

**Come si configura nella realtà il rapporto tra esigenze artistiche ed esigenze di mercato?**

"FERRABOSCHI: La nostra è una compagnia che mediamente occupa dalle 20-25 persone, per cui ha bisogno di darsi un progetto organizzativo rigido e preciso che si determina in base a quelle che sono le linee artistiche che la compagnia intende perseguire.

Quando si parla di complessi di queste dimensioni il primo rischio che si avverte è proprio quello che l'apparato artistico e quello organizzativo possano diventare due momenti separati. Direi che nel nostro caso questo rischio l'abbiamo abbastanza evitato grazie alla gestione cooperativistica, nel nostro Consiglio di amministrazione ci sono sia co-

loro che si occupano della parte amministrativa organizzativa che della parte artistica. È un primo momento unitario, di confronto dove si cerca di rendere omogenei ed armonici i due momenti. Nella nostra compagnia non è mai esistita né la figura del direttore artistico, né del direttore organizzativo perché abbiamo sempre cercato di lavorare scegliendo in gruppo, discutendo tra i soci tutti i problemi sia artistici che organizzativi. Le contraddizioni non sono di contrapposizione tra momento artistico ed organizzativo, ma fra momento progettuale della compagnia e condizione esterna. Molto spesso quelle che sono le nostre tappe, le nostre ipotesi si scontrano con quella che è la realtà esterna o perché ci sono problemi economici o perché il mercato non è in grado o non è sufficientemente sensibile per accettare una proposta da noi elaborata. Quando andiamo ad operare delle scelte non partiamo mai pensando a quali saranno i mercati o i teatri che ci possono prendere, ma cerchiamo di realizzare quelle che sono le nostre scelte originali. Più che essere condizionati dal mercato ci interessa condizionare il mercato, questo tipo di scelta presuppone la necessità di essere in grado di fare proposte precise, qualificate, originali, se mancano questi elementi non si riesce a condizionare nulla e nessuno. In sintesi per me è fondamentale l'esaltazione degli aspetti originali della parte artistica, cioè lo spettacolo deve essere al centro di tutte le scelte, comprese quelle organizzative, economiche, am-



ministrative e di mercato.

"CUTICCHIO: Dal '74 ad oggi la compagnia dell'associazione "Figli d'Arte Cuticchio" ha allestito diverse opere che spaziano dal sacro al profano, dall'epica alle farse del '700; ma quando dobbiamo configurarci nella realtà, la domanda cade sempre nel classico spettacolo di Orlando e i paladini di Francia, questo chiaramente perché la disinformazione è tale che l'immagine del teatro dell'opera dei pupi è decisamente riduttiva, anche se negli ultimi anni molto di ciò che abbiamo prodotto passa attraverso il lavoro di ricerca e sperimentazione. Pur tuttavia, a volte, per non perdere i contatti con gli operatori "culturali", portiamo lo spettacolo classico, ma con adattamenti, rielaborazioni, ribattimenti, tali da essere di fatto una novità".

"MANTEGAZZA: la comunicabilità del prodotto artistico deve trovare il suo spazio. Il teatro ha qualcosa di particolare rispetto alle altre forme dell'arte: se un quadro, un romanzo può essere visto e letto a distanza di tempo, lo stesso non può dirsi di uno spettacolo che avviene, accade nel momento della sua rappresentazione, è un evento contemporaneo, rivolto ai contemporanei. Il prodotto artistico teatrale ha bisogno di trovare il suo pubblico, deve poter comunicare con esso, se ciò non accade non possiamo parlare di evento teatrale e diffondere arte significa perciò anche avere a che fare con "il commercio". La commerciabilità in sé non è un

fatto negativo, se intesa come rapporto diretto con il pubblico.

I pericoli li ritroviamo nella logica di scambio acritica, quando per avere più piazze, per vendere più spettacoli, si perde di vista la qualità del prodotto e quindi la comunicabilità con il pubblico primo referente, compratore e fruitore."

DIEGO MAJ: Sinteticamente intendo le esigenze artistiche come autonomia di produzione (continuità nella ricerca, scelta dei testi, tempi di allestimento, etc); va sicuramente difesa.

Se ti attrezzi, se ti organizzi, per la riuscita di un buon spettacolo il mercato non pone grossi problemi, pur dettando condizionamenti che sono prevalentemente:

a) di tipo 'tecnico': le compagnie del Teatro Ragazzi quasi sempre fruiscono di luoghi scenici non sempre idonei, alternativi allo spazio teatrale vero e proprio (vedi sale, palestre, etc.). A questo aspetto le compagnie dovrebbero guardare con attenzione sia in fase di allestimento sia in fase di distribuzione;

b) di tipo 'finanziario': nel rapporto di contrattazione non deve passare la politica della svendita o del sotto-costo perché indebolirebbe l'immagine del Teatro Ragazzi considerato talora un sotto-prodotto e danneggerebbe la professionalità che è avvalorata dall'arte e dal potere di contrattazione.

La qualità del prodotto artistico rimane, comunque, l'arma più valida contro le mode del mercato o più idonea per entra-

re in modo corretto nel mercato medesimo.

Il ruolo dell'organizzazione dal punto di vista interno ed esterno alle compagnie interessa quest'altro quesito.

**Ruolo dell'organizzatore dal punto di vista interno alle compagnie (scelte artistiche, progettuali, pianificazioni, ambito di lavoro teatro ragazzi) ruolo dell'organizzatore dal punto di vista esterno (rapporto con enti, questioni legislative ecc.)**

FERRABOSCHI: "Come compagnia vorremmo che scomparisse la figura dell'organizzatore, inteso come colui che va a vendere gli spettacoli. Nostro interesse è privilegiare un luogo, una città, un territorio e uno spazio in cui la compagnia può produrre e avere un rapporto continuativo con il pubblico. Se questo da un lato significa sottrarre la compagnia dai ricatti e dai condizionamenti del mercato, dall'altro contribuisce a qualificare e a migliorare le scelte di giro. Oggi c'è bisogno di una figura di organizzatore diverso, deve diventare sempre più un operatore culturale, con un rapporto più stretto con la produzione e l'elaborazione artistica e una visione culturale più articolata. Il rapporto con la committenza si rafforza con la qualità. Per quanto riguarda il rapporto con lo Stato, si stanno discutendo nuove leggi per il settore del Teatro ragazzi, per cui è importante far emergere tutti quegli elementi distintivi e di originalità del nostro lavoro e maturare sempre più la capacità di azione politica.

CUTICCHIO: "La nostra associazione non ha un vero e proprio organizzatore, da anni lavoriamo su un terreno che per molti aspetti veniva definito ormai sterile; abbiamo lottato con tutte le nostre forze, affinché l'opera dei pupi riprendesse vita. Abbiamo seminato dappertutto, adesso i germogli stanno spuntando anche là dove non cresceva più l'erba. Le scelte drammaturgiche, progettuali ecc. vengono concretizzate man mano che si lavora, e quasi da un unico membro del gruppo, o meglio l'idea, il tema a cui rivolgerci viene concepito da me stesso, che ho il compito di organizzatore artistico, ma poi focalizzato e sviluppato insieme agli altri componenti della compagnia. Il rapporto con gli enti pubblici è quel che considero più complesso soprattutto perché spesso e purtroppo i criteri di scelta dell'assessore di turno sono alquanto discutibili e quasi sempre ci troviamo a parlare con persone poco informate del settore, a cui sono state delegate. Nasce da ciò l'incapacità di costoro a spendere gli aiuti che il governo offre alle regioni, e la difficoltà di una garanzia che perlomeno permetta la sopravvivenza di chi vuol fare veramente teatro, di conseguenza se non dimostri di avere un grande riscontro pubblico, vieni tagliato fuori da contributi o sovvenzioni controllati, anche se tenti di affermare la tua ragione d'esistenza.

MANTEZZA: La figura dell'organizzatore è fondamentale per lo sviluppo e la crescita del-

le compagnie. Spesso però il suo ruolo è ambiguo e vanno delimitati i confini dell'area d'azione. In alcune realtà rappresenta il padrone, in altre ha il ruolo di correttore, di direttore delle vendite e delle pubbliche relazioni. Penso che la figura dell'organizzatore va affiancata in subalterità a quella del direttore artistico, che non necessariamente deve essere il regista. Questi due ruoli sono fondamentali per la struttura delle compagnie, ma vanno ben definite le mansioni dell'uno e dell'altro.

L'ambito in cui si muove l'organizzazione è vasto, dalla funzione di direttore delle vendite all'attività di segreteria; il suo ruolo, quindi, non è sempre chiaro e preciso.

L'uso e consumo della linea di espansione commerciale non sempre è affiancata ad una qualificazione artistica, per questo è fondamentale un buon rapporto con il direttore artistico. Le funzioni amministrative e burocratiche devono essere necessariamente subalterne a quelle artistiche e culturali".

DIEGO MAJ: Teoricamente non lo so definire. Posso dire come mi muovo 'praticamente' all'interno della compagnia. All'inizio di ogni allestimento partecipo alla discussione sulle linee fondanti il lavoro, il progetto, alle scelte (collaboratori esterni, testo, tempi di produzione), poi assumo ruoli più stretti: mi occupo della distribuzione in Italia, delle tournées estere, di ipotesi di nuovi progetti, garantendo la mia disponibilità al

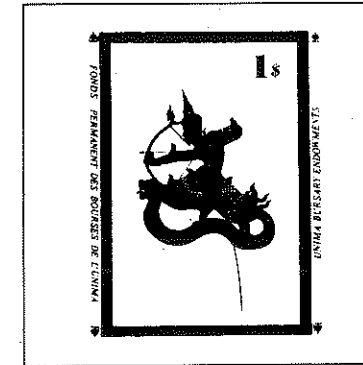
gruppo secondo le urgenze e le esigenze che via via si impongono.

L'organizzazione teatrale non è ancora un impresario 'puro' ma è a diversi livelli integralmente coinvolto nell'attività del gruppo: a volte è anche regista, a volte è sceneggiatore, ideatore di testi non accade raramente che si debba improvvisare come psicoterapeuta di gruppo.

L'organizzatore è un figura in crescita, ancora da definire, difficile da distinguere come ruolo all'interno di una compagnia teatrale, facile da reperire telefonicamente. La sua crescita o la sua morte dipendono dalla storia della compagnia (microcosmo), dallo sviluppo degli eventi storico-teatrali (macrocosmo).

A colmare una possibile altalena tra momenti di approfondimento teorico e momenti di produzione c'è la costante attenzione della compagnia teatrale ai processi socio-economici, alle variabili politico-culturali perché la propria produzione non sia vissuta come strumentale, come effimero, ma come investimento culturale vero e proprio. Ironicamente, nasce il desiderio di un 'establishment' che non abbia però lo scopo di annacquare, di rendere ripetitiva e conformista l'esperienza teatrale.

L'attenzione 'dell'esterno' verso il teatro deve tradursi in una costante domanda di cultura, nella ricerca di una fonte se non 'alternativa', intelligentemente 'complementare' ai mass-media, smontabile, riproponibile



come luogo di ricerca e di esperienza. L'establishment' significa, allora,

— una politica culturale a livello di Ministero che permetta il gusto della ricerca, l'autonomia dei teatranti, la voglia di inventare, garantendo un intervento finanziario solido e rassicurante; — la certezza di individuare un interlocutore intelligente e consapevole nell'Ente che promuove iniziative teatrali.

#### **Come spieghi la vocazione delle compagnie ad organizzare rassegne e convegni?**

**FERRABOSCHI:** Ritengo fondamentale per una compagnia unire le fasi di produzione a quelle di programmazione. Quest'ultima la intendo come possibilità per una compagnia di ospitare spettacoli, esperienze teatrali che possono direttamente o indirettamente diventare un momento arricchente per la compagnia che ospita, scambio di esperienze, allargamento di conoscenza per il pubblico. Non mi interessano i discorsi di opportunità e di logica di scambio, importante è che una compagnia abbia la possibilità di gestire tutto il processo, il percorso dall'inizio alla fine, sia producendo che programmando con tutto quello che significa il programmare ed il produrre. Le programmazioni di questi ultimi anni hanno sempre più il carattere di iniziative fatte da funzionari, amministrative e burocratiche con la tendenza a scegliere spettacoli più o meno uguali che non pongono problemi di spazio, di pubblico, di qualità, riconoscibili, facili, ecc.,

che hanno il consenso sempre e comunque.

Sempre meno ci sono manifestazioni che hanno un sapore teatrale e un carattere specifico. Per questo ritengo fondamentale per le compagnie programmare in prima persona avendo come centralità l'interesse teatrale.

**CUTICCHIO:** Il teatro ragazzi è un fenomeno che negli ultimi anni ha avuto una crescita rapidissima, lo dimostra il crescente numero di gruppi che intendono operare in questo settore. Attraverso la partecipazione di questi a seminari, incontri, laboratori, dibattiti, si sono scoperte e riscoperte diverse forme ed espressioni di cultura teatrale e spettacolare che hanno stimolato e continuano a farlo, un confronto costruttivo sia con il pubblico che con operatori teatrali, principalmente in questo, a mio parere, va cercata la vocazione delle compagnie ad organizzare rassegne e convegni.

**MANTEGAZZA:** Innanzitutto non è una vocazione, ma uno stato di necessità per una ricerca di confronto culturale.

Per quanto possa sembrare strano l'organizzazione di rassegne e convegni va contro la logica di scambio.

Si tratta di un lavoro di sensibilizzazione del territorio, un servizio pubblico importante, chiaramente se viene salvaguardata la scelta di qualità dei prodotti.

Fondamentale è il rapporto con l'Ente Pubblico. Necessaria è la convenzione tra le compagnie ideatrici di rassegne, che

non sempre hanno i mezzi materiali per realizzare i programmi culturali e l'ente locale verso il quale è opportuno il coinvolgimento economico e la sensibilizzazione culturale.

Chiaramente la casistica è varia, per fare un esempio, a Milano la rassegna "Il Teatro nel cestino" inizialmente è stata promossa dalla Coop. del Buratto, attualmente è completamente autogestita dal Comune, la rassegna "Primo Tempo", invece, si avvale dell'aiuto dell'ETI, il Festival di Muggia è nato da un rapporto tra la Contrada di Trieste e il comune di Muggia. Auspicabile è un sempre maggiore coinvolgimento degli Enti Pubblici, resi sempre più autonomi nella loro funzione culturale, coadiuvati dall'esperienza diretta di operatori teatrali. Per evitare problemi di scambio e di interessi privati e per salvaguardare tagli culturali sempre più precisi è necessaria la nascita e lo sviluppo della figura di consulente programmatore lontano dagli interessi di vendita.

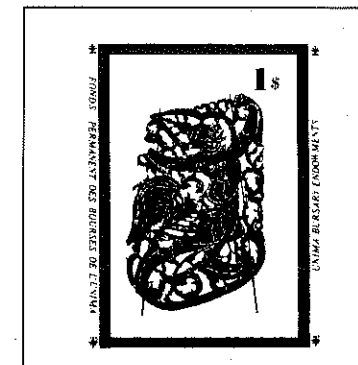
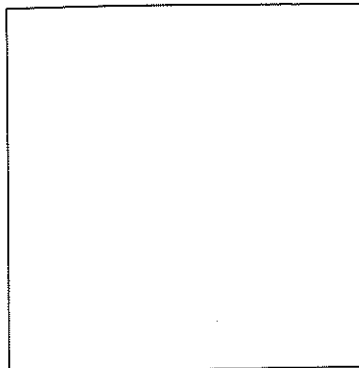
**DIEGO MAJ:** Più che 'vocazione' la definirei "stato di necessità", uno stato di necessità con diverse anime.

La prima anima è la "necessità di mercato", organizzare rassegne per taluni molto spesso significa scambio 'tout court' con pochi criteri o valutazioni artistiche, *Do ut des*. Sta diffondendosi nel Teatro Ragazzi, è una pratica più consolidata nel Teatro ufficiale.

La seconda anima è la 'necessità di crescita'. Taluni hanno raggiunto livelli artistici buo-

ni, da qui cresce il bisogno di presentarsi con una propria ipotesi culturale, che va oltre lo spettacolo e che si inserisce a pieno titolo in un progetto della città, del paese e del luogo dove si agisce. Positivamente si introducono elementi esteri di dialettica culturale e di ricerca. Lo stesso vale per i convegni: se ne organizzano molti e spesso inutili, perchè non si realizzano le loro finalità. Eppure si continua a organizzare, perchè? Probabilmente ci sono dei vuoti a livello teorico-teoretico e allora qualcosa li deve colmare: il convegno appunto.

C'è anche la necessità storica, dettata da crisi, di fare il punto della situazione: mettersi attorno ad un tavolo e capire che cosa succede, che fare.









# Organizzazione e struttura delle compagnie

di RENZO RACCANELLI

Ironia della sorte storica: mi trovo a scrivere per "Dedalo" dopo aver appena terminato per "Icaro".

Rimando gli eventuali volentieri alla lettura del sopraddetto giornale della Baracca per capire quanto affermo in relazione al declino della civiltà dello spettacolo.

Su Icaro io dico che in generale (in tutto il sistema della comunicazione artigianale — di cui il teatro è parte) si annusa aria di declino. Non che il teatro scomparirà, ma, tra museificazione ed eccessi di sensi di colpa il pianeto teatro si sconvolge di nuovo.

E questa ennesima volta lo sconvolgimento proviene dall'interno ed anche dall'esterno, come una forbice che intenda evirare il gusto della vita e della presenza fisica che lo schermo non potrà mai comunicare. Così di casi del sudore degli attori.

Se l'intera civiltà dello spettacolo appare declinante, quale sorte toccherà al Teatro di Figura, ammesso che esista?

Cadrà nei vortici del sempre più diffuso Teatro-ragazzi oppure sfonderà qualche Teatro Comunale, qualche stagione di prosa con pubblico serale, via via fino a farsi riconoscere come necessario anche dai non tifosi del genere?

Io non lo so, né è un problema che mi tocca più di tanto.

So, perchè me lo hanno detto, che in tutti i periodi storici in cui la figura dell'attore in carne ed ossa domina la scena in luogo ed in largo, gli storici dicono che è stato un periodo di crisi per il teatro.

E, al rovescio, quando l'attore

viene imbrigliato o reso addirittura marionetta, dopo dicono che è stato un periodo di grandi innovazioni e si dice periodo d'avanguardia.

Se ripenso, poi, alla nostra genesi, sul finire degli anni 60 e per tutti gli anni 70 devon concordare che sono stati momenti di felicissime innovazioni per tutto il teatro.

Così mi spiego la nascita e la vita di tanti gruppi e persone a ben figurare, nelle gallerie d'arte, nelle piazze e via via nei teatri.

Ed ora?

Di che vivranno le nostre compagnie, se il vortice festaiolo che le ha lievitate declina in mesta ripetizione di repertori abusati, dove la parola trionfa ed i pochi innovatori si vedono costretti a rincorrere un mercato che scappa.

Dal mio punto di vista (responsabile organizzativo di una compagnia che al teatro delle figure appartiene per merito e scelta) vivo questo momento senza nostalgie eccessive: abbiamo poi perso poco abbandonando le piazze e le scuole. E poi ci sono sempre i supermercati a cui la nostra civiltà americanizzata guarda come templi di ritrovo sociale.

Credo che vada operata, dal punto di vista artistico — una specie di sintesi fra la primaria vocazione delle compagnie a lavorare solo con figure in movimento e le esigenze narrative di un gruppo e/o di un mondo che, per altri motivi, vive in presa diretta con quanto avviene nel resto del mondo.

Capisco e giustifico, anzi un po' invidia, il coraggio di certa

burattineria che si è andata trasformando da Pulcinella a Mondrian.

Dimostrano, anche dal punto di vista mercantile, di avere futuro: i loro spettacoli girano forse più di tante banalissime storie di fate addormentate che l'ansia giustificatoria di chi non capisce propone come se oggi fosse ieri.

Per quanto riguarda la promozione del teatro delle figure, nei momenti esemplari (festivalieri) io direi che quelli che ci sono non servono più a niente.

Ho constatato di persona che la presenza della compagnia al Festival di Cervia mi ha dato due o tre piazze in più rispetto a quello che avrei potuto fare con i mezzi di compagnia.

Invece insisto fino alla nausea sul valore che potrebbe avere un Festival come quello di Cervia (ma lo stesso dicasi per tutti gli altri) se fosse vero terreno di confronto.

E per vero io ho già detto quello che intendo.

Poi c'è il problema delle compagnie che, in tempi già lontani, per sfuggire alla omologazione del mercato che le sovrastava, hanno cominciato a fare rassegne, a fondare Centri specializzati a darsi da fare per fare girare i loro prodotti.

L'ossatura di calendario di una compagnia che si rispetti prevede di poter recitare per circa il 50% del fabbisogno di mercato a casa delle altre compagnie che organizzano rassegne. Questo — i maligni dicono — è l'antichità dello scambio fra potenti, così gli ultimi sfigati che non possono offrire date in cambio fanno

la fame.

Ma cosa succederebbe se, nel contesto del mercato organizzato dalle compagnie sui loro territori, ci fossero delle sezioni specializzate di teatro delle figure sottratto dalle insidie della didattica per la scuola o dello spettacolino divertente di burattini per gli ozi domenicali delle famiglie?

Se una sezione della rassegna, anche di teatro ragazzi, fosse data per una città o un territorio per un pubblico serale?

Provate a fare un esercizio. Chiedetevi se le compagnie potrebbero reggere l'impatto con la grande platea del pubblico serale e se, data la sezione speciale della rassegna, si chiedesse alle compagnie di proporre attività slegate dalla scuola e dai bambini, le compagnie avrebbero delle cose da proporre.

Infine tocco un ultimo punto che mi è possibile, senza entrare in contraddizione con la mia personale incertezza sull'esistenza del teatro delle figure.

Il punto riguarda la ristrutturazione delle compagnie in questo momento di supposto declino della civiltà dello spettacolo.

Comprano solo i grandi circuiti. Se ti va bene reciti 5/6 giorni nello stesso posto a condizioni ottimali.

Se ti va male, visto che ci sono pochi committenti fuori dai circuiti, sei costretto ad inventarti delle recite faticosissime, in pessime condizioni e mal pagato.

Per questo non c'è alcuna dif-

ferenza fra compagnie di teatro delle figure e d'attore: la sorte accomuna gli sfigati.

Come fanno i circuiti a comprare certe compagnie o non altre? Io escludo lo scambio, lo ripeto. C'è una tentazione allo scambio, ma non quello vero.

Scelgono le compagnie di cui si fidano dal punto di vista della ricerca e dei prodotti spettacolari.

Non importa granchè se hanno visto o meno lo spettacolo: vogliono garanzie sulla qualità del tuo lavoro.

Ecco che una compagnia deve inventarsi degli strumenti nuovi (a Milano li chiamano progetti, ma si sa che i Milanesi sono sempre un po' eccessivi) che attornino lo spettacolo e garantiscano per lui.

Poi ci sono quelli che ti comprano solo se ci hai le attività da fare prima o dopo lo spettacolo.

Ma questi, si sa, sono figli di un'altra epoca e presto, molto presto si convertiranno anche loro a fare dei "progetti".



# Antropologia Ministeriale

di MASSIMILIANO TROIANI

Per quanto ci si possa considerare, a torto o a ragione, artisti, geni, illuminati, ecc. quando si decide di metter su una compagnia teatrale si scopre che bisogna saper camminare sulle grandi paludi della burocrazia e sapersi ben orientare nel labirinto delle leggi e delle regole, proprio come i comuni mortali.

Senza altro, all'inizio, tutto potrà sembrare scoraggiante, ma invece, col passare degli anni, diventa davvero avvilente; fortunatamente, però, questi meccanismi burocratici cambiano con i tempi delle ere geologiche, perciò una volta compresi è facile adattarvi e ripeterli con movimenti automatici.

Dunque proviamo a cominciare: innanzitutto bisogna battezzare la compagnia, perciò bisogna andare da un notaio che stenderà per noi uno statuto e un regolamento; in genere le compagnie scelgono la forma cooperativistica o quella, più semplice, dell'Associazione culturale. Bisogna comunque avere una sede legale-fiscale per farsi trovare dagli accertamenti eventuali della Finanza e poi dei soldi per pagare il notaio; altre forme previste possono essere la Società di fatto, la Società a nome collettivo, ecc.

Una volta usciti dallo studio del notaio, si ha lo statuto ben stretto nella mano, dove c'è scritto chi è il legale rappresentante, ovvero quello che deve firmare tutto e ci ha più rogne degli altri. Subito dopo si deve acquistare un libro di verbali d'assemblea e si fa un versamento di L. 20.000 all'Ufficio Registro Tasse - Libri Sociali, dopodiché si torna dal notaio che

ci metterà un timbretto per ogni paginetta.

A questo punto qualcuno si sarà già scoraggiato, invece non deve, perché tutto ciò è solo l'inizio.

I componenti la compagnia, di mattina, vanno all'*Ufficio Collocamento Lavoratori Spettacolo* per iscriversi con la qualifica di... a scelta: nessuno chiede diplomi o attestati e dato che burattinaio marionettista o puparo non sono affatto contemplati, ci si potrà iscriverne come attore, scenografo, orchestrale, tercoreo, discjockey, come si preferisce... niente problemi, purché non si dica ciò che si fa veramente.

Andiamo avanti: mentre qualcuno va a farsi dare il numero di *Partita IVA / Codice Fiscale* (in questi casi è lo stesso, addirittura coincide, ne basta uno), il legale rappresentante corre all'*ENPALS* ad iscrivere la compagnia, a farsi dare un numero di matricola e a lasciare un deposito cauzionale di qualche centinaio di mila lire; poi va pure all'*INSP* e fa altrettanto: qui non vogliono depositi mensili, ma sono meno teneri in caso di ritardo nei versamenti.

Da non dimenticare, poi, la *Camera di Commercio*.

Ma in settembre scadono i termini per presentare la domanda di sovvenzione! "Ce la daranno?" "Non ce la daranno?" comunque, coi tempi che corrono, meglio provarci; dunque domanda su carta bollata, progetto di attività (due copie) preventivo economico (due copie) e un gobetto di plastica in tasca: il tutto deve arrivare a Roma, in Via della Ferratella (sede del Ministero

T&S) entro il 15 settembre.

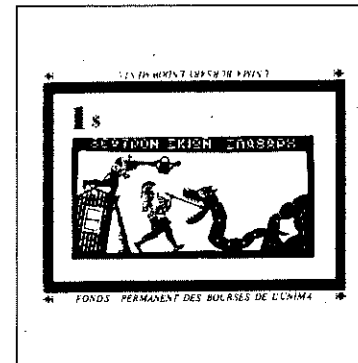
Meglio farsi consigliare da un amico — se ancora ne esistono che già sia impigliato in queste storie, almeno per farsi consigliare qual è l'articolo di... circolare (stavamo dicendo "di legge") più adatto con cui chiedere la sovvenzione. Nel Teatro Ragazzi, ad esempio, sono richiesti almeno 80 borderò e 800 versamenti all'*ENPALS-INPS*, poi c'è qualche variante.

Ma andiamo avanti, speditamente: l'*Agibilità*. Chiedere al Ministero i simpatici moduli da ricopiare e poi, come al solito, ricordarsi che il giro di giostra è sempre lo stesso: *Collocamento, Enpals, Ministero* (quest'ultimo richiede anche il Certificato Penale del legale rappresentante; dunque il sig. Genet non ci provi nemmeno per scherzo a candidarsi...). Questi giri vanno tutti fatti con una fotocopia del verbale di assemblea e una carta bollata da L. 3.000, su cui va ricopiata la formuletta che gli appositi uffici ministeriali forniscono.

Siamo alla fine (della stagione): è quasi il 31 maggio, i borderò, stesi al sole, sono anche più di 80 e le casse della compagnia, stese per terra, sono vuote: perché lei, la compagnia, entro il 20 di ogni mese ha sempre pagato l'*ENPALSINPSIRPEF*, qualche volta ha pagato i soci, senza altro gli scritturati ma, soprattutto, a maggio non ha ancora preso i soldi degli spettacoli eseguiti otto-nove-dieci mesi prima. Ma la compagnia è felice: l'*Enpals* ha dato la *liberatoria*, il Ministero le ha accordato la sovvenzione e deve solo scegliere, la compagnia, le

modalità per la riscossione che avverrà otto, nove, dieci mesi dopo.

P.S.: Per questione di spazio non possiamo affrontare il tema "La SIAE e le sue abitudini?" e "Pedigree del borderò" ovvero: non tutti i borderò sono eguali, alcuni valgono di più se eseguiti nelle Isole o nel Sud, dove Cristo non arrivò.



# Sandrone al Ministero

di OTELLO SARZI

*Questo dialogo, che per la forma impeccabile e gli elevati contenuti potrebbe appartenere al grande Socrate, è opera di Sarzi. Costui si differenzia dal pensatore greco in quanto, essendo entrambi atei, l'uno (Socrate) lo è perché afferma essere Dio inconoscibile e l'altro (il Sarzi) proprio perché l'ha conosciuto di persona.*

Fagiolino — Ciao Sandrone!

Sandrone — Ti saluto Bernardo Bernardone

Fagiolino — Dimmi bella bocca

Sandrone — No, parla pure tu, testa fina...

Fagiolino — Ma, è vero Sandrone??

Sandrone — Cos'è che è vero? Veritiero, verabile!

Fagiolino — Quello che si va dicendo...

Sandrone — E che si va dicendo? Che si va amalgamando

Fagiolino — Dell'apparizione???

Sandrone — Ah, la Madonna? Sì! Sono pensieri

Fagiolino — Sì e che poi tralasci, che smetti, insomma che chiudi...

Sandrone — Tutte queste cose insieme in una volta? No, chiudo solo una porta...

Fagiolino — Ma perché?

Sandrone — Per non prendere i colpi d'aria, i soffioni...

Fagiolino — Come i soffioni?

Sandrone — Ma sì, si sono tacitamente organizzati: uno soffia e l'altro aspira, per poter a sua volta soffiare e far aspirare l'altro.

Fagiolino — Ma vorrai dire respirare!

Sandrone — No, aspirare

Fagiolino — Ma a che cosa?

Sandrone — Alle sovvenzioni, ai

contributi...

Fagiolino — Vorrai dire contributo

Sandrone — No, sono plurimi, da "plurito". C'è chi ne prende tre e per gli altri c'è pure la "tagliente"

Fagiolino — La tangente

Sandrone — Sì, quel morbilloso bacilloso morbo nazionale... a-partitico

Fagiolino — Insomma, chiudi la baracca??

Sandrone — Magari, si salverebbe la regione! E la ragione!

Fagiolino — Ma no, cosa hai capito? Dicevo baracca e burattini

Sandrone — Sì, chiudo la baracca per aprire un "casotto" con un panierone di 30 burattini, da lavorare in due.

Fagiolino — E poi?

Sandrone — Via tutti...

Fagiolino — Così, sul lastrico...

Sandrone — Nessuno è mai stato "lastricato", "mattonellato", nasceranno altre compagnie.

Fagiolino — Ancora? Ma non bastano quelle che ci sono?

Sandrone — Alcuni cominceranno con le stampelle, altri galleggeranno prendendo la loro strada... voglio dire il loro "fiume".

Fagiolino — Ma così diventa negativo. Ancora sfornare gruppi...

Sandrone — "Io li sforno e la burocrazia li inforna. Incremento, movimento scrementario.

Fagiolino — Ma la ricerca...

Sandrone — La fanno i "centri" che mandano i raggi calorifici agli altri e creano i grafici qualificati...

Fagiolino — Sandrone, ma la ricerca è ricerca...

Sandrone — La ricerca si fa al buio per poter continuare a cercare

Fagiolino — Ma la ricerca...

Sandrone — La ricerca si fa al buio per poter continuare a cercare

Fagiolino — Ma la ricerca...

Sandrone — La ricerca si fa al buio per poter continuare a cercare

Fagiolino — E la professionalità, la specializzazione?

Sandrone — Veleggiava negli anni di un passato recente ma, una volta occupato il "seggiolame" libero e applicato il 'collamento', la battaglia è finita. La professione la fa la professionalità che garantisce la professione. Ma le fumate le fa la nebbia, bella, densa e specializzata... Hai capito?

Fagiolino — Veramente no. Ma vuoi dire che gli organici organizzativi...

Sandrone — Voglio dire che gli organi suonano il tedeum a chi lo "scranno" non si 'tocca' e che risultano perciò non 'rimpiazzevoli'...

Fagiolino — Non capisco! Cosa intendi?

Sandrone — Ma non hai proprio comprendonio? E sì che la questione è chiara come l'acqua limpida e non obliqua.

Fagiolino — Obliqua?

Sandrone — Obliqua, inclinata

Fagiolino — Inquinata vorrai dire

Sandrone — Non ho mai pensato una cosa "similesca"

Fagiolino — Ma l'acqua, cosa c'entra con il teatro?!

Sandrone — Siamo venuti dall'acqua bagnata che inumidolvolemente crea le influenze e senza influenza non si fa teatro...

Fagiolino — In che senso?

Sandrone — Basta uno influente...

Fagiolino — Ma l'acqua?

Sandrone — L'acqua e l'acqua... l'acqua è la base del galleggiamento, dove dondolano gli sfornatori di parole d'ordine negli annali del teatro...

Fagiolino — Non sei chiaro

Sandrone — Quel che è chiaro è che sono un galleggiatore che non galleggia per il troppo peso...

Fagiolino — E la professione?

Sandrone — È quelle di chi vive con questo lavoro... qui ci vuole un 'parametro'...

Fagiolino — E la professionalità...

Sandrone — Ma la professionalità è quella di essere 'capace', di essersi creati le doti indispensabili per lavorare.

Fagiolino — Sandrone, ci vogliono tutt'è due, una legata all'altra!

Sandrone — Mica sempre vanno a braccetto. Solo la prima può 'ripercuotere' la seconda...

"Ripercuotere", senti che bella parola...

Fagiolino — Cosa intendi dire?

Sandrone — Ma come, io dico "ripercuotere" e tu non hai comprendonio? Voglio dire che la prima si può tentare e l'organizzazione è il suo santo protettore...

Fagiolino — E la seconda?

Sandrone — La seconda se c'è, c'è, e se non c'è, non c'è!

Fagiolino — Ti lamenti sempre

Sandrone — Il mondo è diviso in fasce, con dei "parametri"

Fagiolino — Rieccolo con i "parametri". Ma hai qualche idea sui "parametri"?

Sandrone — Sì, chiudere la baracca per salvare i burattini

Fagiolino — Ma è una rinuncia??

Sandrone — No, una ricerca...

Fagiolino — Hai trovato?

Sandrone — Dopo lunga ricerca ho capito una cosa, che nuoto a "quadrel"

Fagiolino — A che cosa?

Sandrone — A mattone

Fagiolino — Ma il mattone affonda

Sandrone — Per questo al bel lisander ha preso una decisione ferma, lampante e sandronesca

Fagiolino — Chiudi tutto?

Sandrone — No, continuo, ma rinuncio di battersi in campo altrui, galleggi chi galleggia in che la pecora ha lana da tagliare fa bene il pastore a tagliare la lana

Fagiolino — Vive bene chi sa stare sulla cresta dell'onda

Sandrone — Galleggiano le cose leggere o vuote

Fagiolino — Cioè?

Sandrone — La pietra pomice, la paglia, le palle non bucate, le bottiglie fin che non si riempiono e la merda

Fagiolino — Lo sterco?

Sandrone — Sì, gli stronzi, fino a che non si riducono in briciole

Fagiolino — Ma...

Sandrone — Provami il contrario!

Fagiolino — Via Sandrone, passiamo ad un argomento preciso, sinora è stata una premessa...

Sandrone — Sì, precisiamo pure perché fino ad ora è stata una 'promessa'. Una dopo l'altra... promettevole

Fagiolino — Tu Sandrone nel libro di Sarzi abbandoni la compagnia per fare il burattinaio

Sandrone — Sì, ma nel libro... nel libro

Fagiolino — Nel libro che vedrà le stampe

Sandrone — Sì con le stampelle... stampigliate

Fagiolino — Voglio dire stampato

Sandrone — Ho capito... strapato

Fagiolino — Insomma, perché da burattino a burattinaio?

Sandrone — Per essere più conseguente visto e plasmato che i burattinai sono dei burattini

Fagiolino — Sei offensivo verso la categoria

Sandrone — Ma quale categoria?

Fagiolino — Dei burattinai esistono da centinaia di anni hanno una storia, hanno una funzione

Sandrone — Sì, una funzione funeraria

Fagiolino — Vuoi dire che sono morti?

Sandrone — Dei morti vivi (vedi commedia burattinesca). Ascoltami...

Fagiolino — Parla e rispondi

Sandrone — Si risponde anche non parlando. Oggi nell'epoca e nell'epopea della carta che supplisce l'epopea della guerra, oggi dove Bocca parla me o ma scrive molto, dove Montanelli scrive non collinette ma montagne alte grosse e gira gira più vai su e più ti trovi nella nebbia Montanelliana...

Fagiolino — Non divagare...

Sandrone — Vaghiamo! Vaghiamo! Per navigare pure oggi, con tutta la carta bollata e non bollata, non c'è mai scritta la voce burattinaio

Fagiolino — E questo perché?

Sandrone — Facciamo un centro di ricerca visto che chi cerca, cerca solo il domani

Fagiolino — Ma cosa vuoi un sindacato? A chi studia, chi è studioso, non interessano i soldi e le questioni di diritto. Interessano...

Fagiolino — Ma cosa vuoi un sindacato? A chi studia, chi è studioso, non interessano i soldi e le questioni di diritto. Interessano...

Fagiolino — Ma cosa vuoi un sindacato? A chi studia, chi è studioso, non interessano i soldi e le questioni di diritto. Interessano...

Fagiolino — Ma cosa vuoi un sindacato? A chi studia, chi è studioso, non interessano i soldi e le questioni di diritto. Interessano...

Fagiolino — Ma cosa vuoi un sindacato? A chi studia, chi è studioso, non interessano i soldi e le questioni di diritto. Interessano...

Fagiolino — Ma cosa vuoi un sindacato? A chi studia, chi è studioso, non interessano i soldi e le questioni di diritto. Interessano...

Fagiolino — Ma cosa vuoi un sindacato? A chi studia, chi è studioso, non interessano i soldi e le questioni di diritto. Interessano...

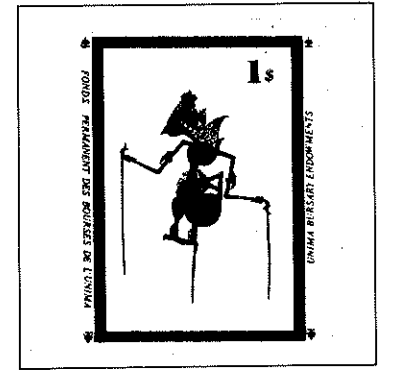
Fagiolino — Ma cosa vuoi un sindacato? A chi studia, chi è studioso, non interessano i soldi e le questioni di diritto. Interessano...

Fagiolino — Ma cosa vuoi un sindacato? A chi studia, chi è studioso, non interessano i soldi e le questioni di diritto. Interessano...

Fagiolino — Ma cosa vuoi un sindacato? A chi studia, chi è studioso, non interessano i soldi e le questioni di diritto. Interessano...

Fagiolino — Ma cosa vuoi un sindacato? A chi studia, chi è studioso, non interessano i soldi e le questioni di diritto. Interessano...

Fagiolino — Ma cosa vuoi un sindacato? A chi studia, chi è studioso, non interessano i soldi e le questioni di diritto. Interessano...



Sandrone — E allora cosa studiano?

Fagiolino — Il passato, il presente, ed impostano di conseguenza il futuro

Sandrone — Allora il burattinaio non ha un futuro futurevole e futurista

Fagiolino — Perché?

Sandrone — Non ha un presente

Fagiolino — Non capisco

Sandrone — Sei durevole! Ma tu non fai ricerca? Non esiste la professione scritta nei documenti. Non esiste la categoria nelle pratiche e nei parametri dei diritti o provvidenze...

Fagiolino — Perché ci sono altri parametri?

Sandrone — Sì, quelli fischievoli

Fagiolino — Cosa?

Sandrone — Quelli che fischiano nelle orecchie, fiscali

Fagiolino — Perché, tu non vorresti pagare le tasse?

Sandrone — Se non esisto, perché devo pagarle? Pensa che la ricerca ha tentato di convalidare la non esistenza

Fagiolino — Ma cosa dici, Sandrone!

Sandrone — Con il Teatro di Figura

Fagiolino — Teatro di Figura? E che vuol dire?

Sandrone — Significa un minestrone: fiasoi, patate, carote...

Fagiolino — Ma è stato per semplificare, per rendere più agevole... Senti, torniamo agli argomenti. Ti sei messo a fare il burattinaio...

Sandrone — Aggiornato ai tempi Fagiolino — E te lo hanno permesso?

Sandrone — Basta preparare i moduli richiesti

Fagiolino — Allora chiunque...

Sandrone — Chunque nel nome della libertà di scelta...

Fagiolino — Ma allora tutti...

Sandrone — Tutti no

Fagiolino — Chi non può farlo?

Sandrone — Il pubblico

Fagiolino — Ma come, lui può decidere di andare o non andare a vedere uno spettacolo...

Sandrone — No, lo decidono gli assessori, i maestri

Fagiolino — Ma i ragazzi sono liberi...

Sandrone — ... di salire sui pulman e raggiungere il teatro, sorbirlo e subirlo, a seconda della maturità teatrale dell'assessore (che magari l'anno prima era all'agricoltura e si occupava di barbabietole)

Fagiolino — Ma ora le cose sono cambiate, c'è più consapevolezza, maggiore attenzione, anche i giornalisti...

Sandrone — Sì, loro parlano spesso di burattini, di teatro per ragazzi... Ma i giornalisti, quelli "nuovi", devono entrare per capire il gioco e stare al gioco...

Fagiolino — Ma la critica è di grande aiuto

Sandrone — Chi fa la fama? I giornalisti!

Chi diffama? I giornalisti!

Chi è che sfama? I giornalisti!

Eccetera eccetera

Fagiolino — L'hai scritta tu?

Sandrone — No, non l'ho fatta io ma la firmo appieno

Fagiolino — Ma gli articoli?

Sandrone — Ne ho due metri cubi, nuova misura di valutazione per le compagnie...

Fagiolino — La colpa è vostra, ci vuole un "albo professionale"

Sandrone — Sì, ci vuole l'"album" o i professionisti...

Fagiolino — L'uno e l'altro...

Sandrone — Si fa con quello che c'è

Fagiolino — Tutti?

Sandrone — Tutti no

Fagiolino — Basta Sandrone, sintetizza questa prima puntata del discorso. Sii condensato, sintetico...

Sandrone — Così mi asciugo prima

Fagiolino — Sintetizza dico io!

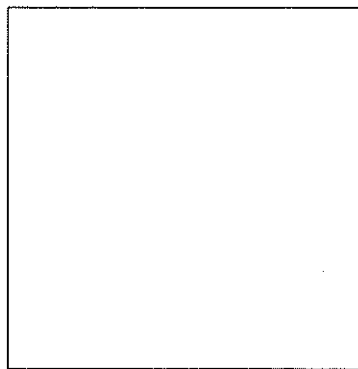
Sandrone — Non basterebbero i "Promessi Sposi", "La Divina Commedia" e la "Gerusalemme Liberata" per mettere in chiaro le cose come stanno e in che stato si sono ridotte.

Fagiolino — Le compagnie sono aumentate come quantità

Sandrone — Le pratiche da svolgere pure, come qualità e quantità

Fagiolino — Al Ministero gli impiegati hanno una mole...

Sandrone — L'Antonelliana rimanga a Torino dove c'è passatore di passaggio e si faccia di più al Ministero



Fagiolino — Al Ministero sono occupati

Sandrone — Preoccupato, occupato; postoccupato... occupato il posto... il ritmo cambia

Fagiolino — Ma cosa c'entra il ritmo?

Sandrone — È il ruolo che lo crea, bisogna dar meno alle compagnie e aumentare le pratiche sbrigative... più impiegati a sbrigarle

Fagiolino — E chi li paga?

Sandrone — I miliardi che danno alle compagnie così c'è più persone a contare i fogli... con emettere carta moneta pezzi, da un milione, la corte dei conti conta meno

Fagiolino — Non è semplice

Sandrone — Come no, si fa l'indagine...

Fagiolino — Contro chi?

Sandrone — Contro la carta, contro i decreti sbagliati, contro il pagare che nemmeno l'impiegato sa come farti pagare, contro la sfiducia e la troppa fiducia, contro la battuta: "cosa ci vuoi fare, le cose sono sempre andate così e sempre così andranno".

Fagiolino — E principalmente contro... contro chi?

Sandrone — Mafiamola finista! Mafia-mola una buona volta!

## Il presente e la storia: la funzione della critica La scrittura, il teatro di figura e "Dedalo"

di VALERIA OTTOLENGHI

Se è vero che il teatro di figura è, per la sua non-naturalità essenziale, più teatrale dello stesso teatro "normale", sovvertendo quindi (v. Mariano Dolci, *Accanto al teatro o dentro?*) il luogo comune troppo facilmente accolto secondo cui marionette e burattini tenderebbero ad imitare, ancor prima della vita, lo stesso teatro, quello "vero" degli attori sulla scena, allora la difficoltà che mostra la critica ad analizzare gli spettacoli di figura non fa che evidenziare la complessità del rapporto tra parola analitica e azione teatrale, potenziata qui dal fatto che non si può far finta di avvicinare il teatro descrivendo la vita (la psicologia dei personaggi, le loro relazioni emotive, il modo di renderle visivamente, magari in rapporto al classico reinterpreto).

Ponendo tra parentesi ora l'eterna questione dell'emarginazione del teatro di figura che lo rende di fatto meno conosciuto, studiato, "criticato", tra disattenzioni d'abitudine e forti pregiudizi, esiste comunque un problema *descrittivo* dell'evento scenico per dare informazioni, *valutativo* per il fenomeno in sé, in un *confronto* con le esperienze parallele o analoghe del settore.

Il modo di scrivere di teatro sui quotidiani e le riviste d'attualità si è molto modificato negli ultimi anni, in termini quantitativi e qualitativi, in un ampliamento del numero di pagine tra musica, cinema, TV e uno stile, nell'affrontare gli spettacoli, più personale nel raccontare, tra chi preferisce ancora il rapporto con la drammaturgia, chi instaura relazioni

con proprie letture e conoscenze, chi gioca su poche intuizioni significative, e così via.

L'esercizio quotidiano della scrittura tende a facilitare la costruzione di frasi più accessibili alla lettura, ma favorisce nello stesso tempo la formazione di tic usuali e, mentre cresce enormemente l'esperienza (certo i critici sono coloro che in assoluto sedimentano maggiore materiale di stimoli e di immagini sul teatro loro contemporaneo), il "mestiere" costringe, anche contro la volontà del singolo, a una sorta di urgenza che diviene spesso, nel tempo, velocità di giudizio e quindi poi ripetitività pur nascosta tra nuove parole e riconferma di opinioni cristallizzate sempre difficili da scardinare.

Ma questo è, per la critica, malgrado tutto, ancora un periodo vivace e attivo: l'arricchimento che si diceva dello spazio dedicato allo spettacolo ha reso possibile l'inserimento di persone con qualifiche professionali e curricoli culturali anche molto diversi, si sono inoltre moltiplicate le ricerche spettacolari che sconfinano da un genere all'altro in esempi anche "piccoli" ma raffinati, tra nuovo umorismo e drammaticità ottenuta con un uso più spregiudicato degli specifici linguaggi della scena.

Il teatro di figura si trova quindi a vivere al fianco — intrecciandosi spesso con queste sperimentazioni — con il teatro "minore" che oggi, malgrado alcune intelligenti stagioni parallele in poche città, sta attraversando una crisi di sopravvivenza: alla critica anche la responsabilità, sia pur

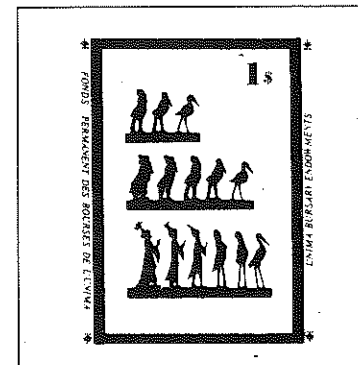
parziale, di scegliere e aiutare, tra gli usuali giochi dei grandi e le colonne concesse (altro problema), questo teatro che va tuttavia scoprendo un nuovo pubblico, più immediatamente sensibile al gusto spettacolare piuttosto che alla narrazione tradizionale.

Il teatro di figura nella sua varietà si relaziona con l'attore — animatore in scena, diviene movimento surreale d'oggetti o segue il racconto di tradizione, oppure ricerca altri stili tra luci e musica: come scrivere allora?

Nella realtà dell'incontro con la critica si avverte sempre un bisogno, che solo ultimamente va un po' dileguandosi, di compiere lunghi preamboli, questo in comune con il teatro per ragazzi, come se fosse difficile affrontare immediatamente lo spettacolo in sé e si dovesse invece preparare il pubblico a sospendere pregiudizi che sono magari solo del critico (quello che non ci si deve più aspettare come teatro di figura o teatro per ragazzi) — e così viene ogni volta sottratto ulteriore spazio a quel poco già dato nelle rare occasioni d'informazione.

Sarebbe interessante confrontare, al di là dell'omaggio a Edoardo De Filippo, i diversi modelli d'analisi utilizzati per *La tempesta* dei Colla oltre la presenza di quella voce nel rito un po' macabro della memoria: nell'occasione la stampa si è trovata costretta a considerare "seriamente", come evento prezioso, uno spettacolo di marionette — e con un testo shakespeariano.

C'è da rilevare comunque come, anche nell'ambito specialistico o degli addetti al settore —



v. riviste, cataloghi di festival, schede di presentazione — non si riesca, se non assai raramente, ad uscire da allegri punti esclamativi, autoesaltazioni o riferimenti colti più volte utilizzati o sproporzionati all'evento.

E intanto la scrittura sta diventando sempre più importante: nella miriade di proposte è, anche per il teatro, l'informazione a vincere. Una compagnia esiste a volte tanta più eco sa creare intorno alle sue produzioni: si suscitano desideri intorno, attese e quindi prospettive di pubblico e inviti a rassegne e festival che a loro volta producono scrittura, e così via, in una spirale obbligata dove la critica possiede la sua casella, come nel gioco dell'oca, dove si può ricevere una buona spinta per andare avanti, "stare fermi un giorno" — o ritirarsi.

Ma si ritorna così al problema, certo concreto e vitale, della presenza della critica, ancor prima dunque della sua qualità di qui un bisogno generico e indifferenziato della stampa: contano la testata, il numero di righe, la firma e, naturalmente, la valutazione positiva. Non importa come si è scritto dello spettacolo, ovvero il tipo di conoscenza che, sommandosi, va a definire la nuova informazione complessiva per gli spettatori che pure si cerca di catturare: la situazione contingente — ed è comprensibile — determina una continua urgenza (diversa, ma ugualmente rischiosa, da quella dei critici) che non può permettersi analisi più sottili o richieste di maggiore attenzione specifica. Non è un caso se la Compa-

gnia delle Briciole, che pure ha sempre mostrato grande originalità espressiva, nel momento della scrittura (*La materia e il suo doppio*) non riesca che a ripercorrere la propria storia senza avere la forza di indicare coraggiosamente con le parole il senso di un'estetica diversa per il teatro di figura, profondamente creativa e capace di stupire in un uso intenso della spettacolarità che non deve confrontarsi con nulla e con nessuno per esistere.

Si riprende così il tema iniziale dell'intima artificialità del teatro di figura che sconnette tutte le unità d'insieme (la voce non è dell'interprete; non esistono leggi, né di proporzione, né di gravità; tutto può logicamente apparire e scomparire; eccetera) del suo più alto potenziale simbolico (il teatro di figura non esiste per rispecchiare la vita ma per la necessità di dire qualcosa, e di trasmetterlo, sul significato dell'esistenza tra antiche e nuove ansie), "metafora concreta" capace di elaborare i dati sensibili ricreandoli liberamente con assoluto distacco, pur parlando ancora e sempre — come è stato alle origini del teatro — dell'uomo e del suo destino: il teatro d'animazione ha il "potere di ridescrivere la realtà, anche e soprattutto quando rinuncia ad imitarla" (M. Dolci) nel proiettare esternamente il movimento di elementi costruiti che possono sì assomigliare alla figura umana, ma esserne anche lontanissimi (si pensi, per esempio, al "Theatres de cuisine") nella tensione espressiva che va avvicinando ricerca arti-

stica e teatro, ma non tanto nella realizzazione degli oggetti in quanto tali ma propri nell'azione, dove il bisogno estetico va spostandosi dalla cosa in sé isolata al momento relazionale, all'interno dell'evento, ed esternamente nel confronto con gli spettatori.

Si vanno allora profilando modi differenti di scrivere criticamente tra il filone tradizionale che ha come naturale territorio d'identificazione la storia, la conservazione, anche qui nell'esercizio, nell'abilità, più che per il burattino in sé che potrebbe altrimenti restare come memoria museale, da studiare quale traccia di un mondo in estinzione e non da analizzare per il potere spettacolare presente.

La critica, al di là dei movimenti spontanei (qui si potrebbe pensare alla nuova spettacolarità, al gusto post-moderno che si sono imposti dal livello realizzativo), ha come naturale funzione quello di filtro per la società, come accettazione o rigetto, come assimilazione o adeguamento alla norma, salvo assestamenti di gusto, di comprensione e partecipazione.

Ma i critici sono oggi anche intellettuali con il piacere del diverso e della sorpresa, con una disponibilità interpretativa capace di giustificare — amplificandone il senso — quelle opere che si distanziano dall'abitudine o dal consenso del pubblico.

In questi ultimi anni i critici teatrali — così come era accaduto per la critica d'arte — sono divenuti in alcuni casi promotori di stili in una dialettica con il pubblico che si potrebbe ana-

lizzare, tra comprensione immediata, aderente alle nuove forme di ricezione, e fascino accolto a posteriori, nella disponibilità mediata dalla critica.

Nella tensione degli opposti ci sono diverse proporzionalità dove ora interviene un nuovo fattore: l'ente locale. Il critico (e qui si sta sempre ragionando del teatro di figura sperimentale, che intreccia il proprio destino al lavoro di ricerca meno usuale) diviene importante non solo per il gruppo (sono studiato, analizzato, presente sulla stampa, quindi sono), per il pubblico (nel confronto che si diceva), ma proprio per quegli assessorati che hanno assoluta necessità di eco sui giornali per dimostrare il valore delle proprie iniziative.

La catena si complica in un'interdipendenza difficile da spezzare, proprio quando, da un altro verso, l'opera teatrale — come l'opera d'arte — richiede insieme una sorta di contemplazione silenziosa che non crei condusione all'interno e intorno a sé. "L'interpretazione — scrive Susan Sontag — è un rifiuto filisteo di lasciare in pace l'opera d'arte. La vera arte ha facoltà d'innervosirsi. Ridurre l'opera d'arte al suo contenuto e poi interpretare questo significa addomesticarla. L'interpretazione rende l'arte docile e accomodante".

La critica che spiega inevitabilmente riduce il senso, anche quando si muove con discrezione e si mostra sensibile al fatto formale, al di là di ogni contenuto spesso non così unicamente catturabile.

Ma si enterebbe allora nell'ambito metodologico, tra antropologia, semiotica e metalinguaggio: qui si vorrebbe, per ora, restare su un piano più fattuale, per un contributo a chi scrive e a chi produce nella difficoltà reale dell'esistente.

Nella difficoltà di recensire spettacoli privi di riconoscibile narrativa (si pensi ad alcune realizzazioni viste a "Micro Macro") il problema informativo è risolvibile con la descrizione? Nell'inevitabile rinuncia all'oggettività — o alla ripresa minuziosa dei dati che produrrebbero disordine — l'aggettivazione evocativa, l'esempio, il riferimento, la risposta personale sul ritmo, eccetera, sono i caratteri che, rifiuti sono più facilmente utilizzati. Ma il problema sussiste — e forse con maggiori rischi — per quegli spettacoli che, pur avendo un racconto guida (si pensi a *Il topo e suo figlio* e ai *Dieci piccoli indiani* delle Briciole, ma non sempre è facile questa distinzione perché frammenti narrativi si intravedono un po' dovunque), lasciano filtrare ambiguità, ricchezza simbolica, valori profondi e sotterranei non riconducibili a significati tratti dal testo in un'interpretazione a priori, ma raggiunti con l'allestimento in quella specifica forma che pone la materia in scena.

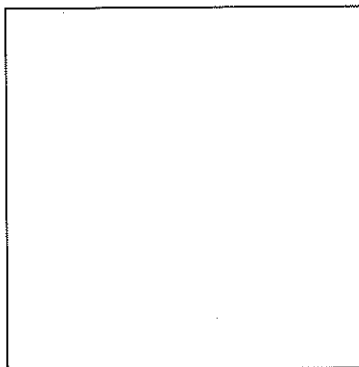
Perché è la materia nell'azione teatrale a suscitare inquietudini e lasciar svelare sogni e paure in una relazione con l'infanzia e il gioco non così innocenti: grande e piccolo, luci ed ombre, in connessioni originali e sorprendenti non possono però più produrre semplicemente

nuovi stupori.

Allora la critica diviene funzione essenziale per questo presente veloce e fagocitante: tra tante contraddizioni reali, concrete, alla critica il compito di segnalare, indagare, riferire, ma, insieme, tra tanto impegno così legato ad un inevitabile sguardo personale, anche l'insostituibile ruolo di sedimentare una storia vicina, ancora attiva, fatta di tante esperienze viste, patrimonio comune di pochi che non deve disperdersi.

Informare, analizzare, significa allora individuare modelli, istituire relazioni creando insieme itinerari di scrittura che siano a loro volta strumenti conoscitivi per chi interpreta e per i lettori, vecchi appassionati ansiosi di confrontarsi o spettatori più o meno occasionali che possono incuriosirsi e desiderare di saperne di più, oltre la visione in sé, per il senso della ricerca e il rapporto con le altre e diverse attività intorno.

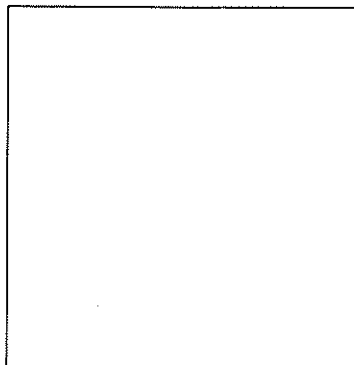
Questo nella grande fatica della sintesi, obbligata per i critici militanti: un discorso a parte, oltre la recensione, meriterebbe il lavoro critico su riviste specialistiche. Come scrivere con più respiro, in termini di approfondimento teorico senza abbandonare l'evento? È possibile questo? Perché accade così raramente? Forse si dovranno immaginare nuove alleanze tra esperti del settore, critici e studiosi: e "Dedalo" potrebbe essere davvero uno spazio ideale dove raccogliere materiale sul presente filtrato da tempi di riflessione maggiori e in una dimensione più ampia e articolata.





# I frammenti di una formazione professionale

di G. PUPELLA



Come tutti sanno, la formazione professionale non esiste in una forma ufficiale; non esiste cioè una scuola a carattere nazionale, di durata pluriennale, che al suo termine, conferendo un qualunque attestato, possa in qualche modo "garantire" chi l'ha frequentata e dargli possibilità di trovare lavoro.

La prima obiezione che di solito viene posta, rispetto ad una "domanda" di una scuola, è molto spesso che il burattinaio (marionettista, puparo, ombraro...) è una professione fatta da individualisti, che l'arte non si può trasmettere, che il mestiere si "ruba" e non s'impara. È una concezione che, pur avendo qualche base di verità, rimanda ancora una volta alla visione un po' romantica della professione, come le stampe del burattinaio che gira solitario con il casotto in spalla o le foto di bambini ridenti di fronte allo spettacolo.

Per una professione che chiede di essere riconosciuta come forma artistica pari alle altre, di essere rispettata, di suscitare l'interesse della critica, il problema della formazione professionale non può essere visto come un problema marginale in un arte che già viene ritenuta marginale.

Ma cosa c'è, comunque in Italia, chi e come si è mosso? Esistono ad esempio i corsi di Teatro di Animazione al D.A.M.S. di Bologna (fondati e tenuti prima da Maria Signorelli, e che hanno influenzato una buona schiera di burattinai oggi operanti, ed ora da Luigi Gozzi); esistono i corsi della Civica Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro di Mi-

lano, di durata annuale ed a carattere monografico (tenuti da Sarzi, Perego, Gambarutti); è esistita la scuola "Yorick" del Teatro del Buratto (ora "sospesa"), i corsi svoltisi al Centro Teatro Laboratorio di Figure di Firenze... Sono esistiti ed esistono poi in Italia decine di corsi, piccoli stages a livello pratico ed informativo, promossi in generale dalle Compagnie stesse: tutte queste "occasioni" hanno sovente fornito, a chi s'interessava, anche superficialmente di teatro di marionette, la convinzione di avervi trovato la propria professione. Ancora importanti, dal punto di vista formativo, gli apprendistati che molti giovani hanno fatto in Compagnie (spesso di tipo capocomiciale), in cui però la struttura stessa della Compagnia garantiva un ricambio molto frequente dei suoi componenti ed apprendisti.

Il panorama generale si presenta quindi come estremamente frammentario, e ci si pone necessariamente il problema di avere una (o più) scuole stabili, riconosciute, per uscire da un'operante casualità.

# Panorama dell'attività di formazione all'estero

di SERGIO DIOTTI

I corsi universitari per la formazione di chi vuole operare professionalmente nel settore delle marionette non sono poi così pochi, anche se sparsi in tre continenti. Se per corso intendiamo un insegnamento promosso da un'Università di Stato, con un minimo di 6/8 semestri e punte sino a 10, con caratteristiche di ammissione e diploma tipiche delle scuole artistiche (cioè titolo di studio di livello superiore, esame di ammissione, verifica pratica del talento, esame finale), possiamo dire che l'Università per marionettisti esiste in: Germania Ovest, Germania Est, Bulgaria, Cecoslovacchia, India, Iran, Giappone, Polonia (2), Romania, Spagna, U.R.S.S. (13), Ungheria, Stati Uniti d'America (2).

A tutte, tranne che a quelle di Stoccarda e Berlino (per ragioni di spazio), possono essere ammessi studenti stranieri, tramite lo scambio scolastico internazionale o la richiesta di borse di studio. Alcune, com'è comprensibile, pongono il requisito della conoscenza della lingua madre; quasi tutte pongono anche un limite d'età per gli iscritti, in media sui 24-25 anni, qualche anno in più è concesso agli aspiranti registi.

Altra formula abbastanza diffusa è lo "Studio", vale a dire un corso promosso da un Teatro e sostenuto anche dagli Enti Pubblici. Nati come forma di autoaggiornamento, gli studi sono poi diventati momenti di formazione e sperimentazione, con l'obiettivo di rinnovare non solo i quadri delle compagnie, ma anche lo stile, le direzioni artistiche.

Studi del genere, comunque

molto impegnativi perché si va da un minimo di 6 a 36 mesi di durata, esistono presso il Marionetteatern di Stoccolma, il PUK di Tokio, il Teatro Nazionale delle Marionette di Budapest, il Teatro Tandarica di Bucarest.

Esistono poi dei Corsi, limitati a 1 o 2 semestri, di ricerca e sperimentazione sul teatro di marionette presso alcune Accademie Teatrali: a Zagabria, Tel Aviv, in Thailandia.

In Gran Bretagna il Puppet Centre Trust assegna ogni anno 2 borse di studio per 12 mesi; gli aspiranti devono essere studenti con una precedente esperienza nel teatro di marionette o con una precisa volontà di dedicarsi a questo settore in maniera professionale.

Lo scopo del corso è di fornire i mezzi per esplorare le potenzialità del Teatro di Figura, migliorando le doti degli studenti. In un periodo di 42 settimane, il corso comprende: lezioni di pantomima, dizione, costruzione; ricerche teoriche; tirocinio presso una compagnia; partecipazione a un Festival Internazionale; ideazione e realizzazione di un progetto produttivo personale.

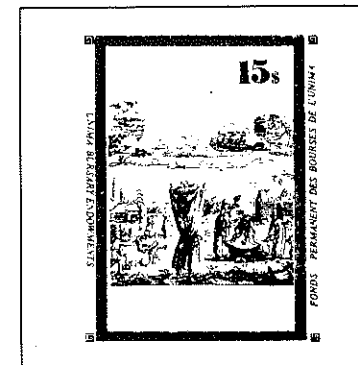
Caso a parte il DIP di Bochum (Deutsche Institut für Puppenspiel), un Centro specializzato di documentazione sul Teatro di Figura, che ogni anno organizza due semestri di formazione, ognuno su un tema specifico.

Sotto la spinta di Margareta Niculescu, l'Istituto di Charleville Mézières, sulla cui ormai nota attività non mi soffermo, ha iniziato in Spagna un esperimento: a Siviglia è organizzato uno stage di

qualificazione per marionettisti di lingua spagnola, finanziato dall'Istituto del Teatro dell'Università e dall'Istituto per la Cooperazione Culturale Hispano-Americana (al sono infatti ammessi, su un totale di 25, anche 10 studenti del Centro e Sud America).

L'ultimo nato in fatto di formazione viene dagli U.S.A.: si tratta dell'Institut of Professional Puppetry Arts, promosso dall'Eugene O'Neill Theatre Center, nel Connecticut. Il primo corso ha avuto inizio l'8 settembre scorso e avrà la durata di 4 semestri, con l'obiettivo di fornire una preparazione qualificata e pluridisciplinare a chi sceglie il Teatro di Figura come futura professione.

L'Eugene O'Neill Theatre Center è una delle più prestigiose scuole di teatro americane, in 20 anni ha organizzato anche delle sessioni speciali dedicate alla drammaturgia, alla critica teatrale, alla scrittura scenica televisiva, ecc...; sembra quindi il luogo ideale per una formazione molto "aperta" del nuovo burattinaio. P.S. Desidero almeno citare, anche se non posso andare più in là per carenza di informazioni, la scuola privata di Louis Contryn in Belgio.





# La Commissione formazione professionale dell'UNIMA. Riflessioni e proposte

di SERGIO DIOTTI

La Commissione Formazione Professionale dell'UNIMA è stata fondata nel 1980 sotto la responsabilità di Margareta Niculescu, che la presiede tutt'ora. A seguito del Congresso di Dresda, ne fanno parte: Dieter Brunner (R.F.T.); Christian Chabaud (Francia); Sergio Diotti (Italia); Niculina Gheorghieva (Bulgaria); Irina Jarovtseva (U.R.S.S.); Altelu Kurten (U.S.A.); Edi Majaron (Jugoslavia).

Gli scopi fondamentali della Commissione sono: facilitare ai marionettisti le strade della ricerca e la scoperta di nuove esperienze artistiche; favorire i contatti, gli scambi, i confronti tra differenti "scuole" e tecniche.

Nel 1981, a Charleville Mézières, nel 1983 a Lubiana, sono state organizzate due conferenze internazionali sulle diverse modalità pedagogiche; questo ha portato anche alla pubblicazione dell'inventario delle Scuole e dei Centri di formazione specializzati per marionettisti.

Una parte consistente del lavoro della Commissione è dato dall'organizzazione di stages internazionali e dall'esame approfondito delle domande di ammissione agli stages; infine dal reperimento di fondi per assegnare borse di studio, per questo sono stati stampati, con la collaborazione del polacco Adam Kilian, alcune serie di francobolli speciali.

Sarà tra breve organizzata anche una terza conferenza internazionale delle Scuole.

Le forme assunte a tutt'oggi dalla formazione professionale specializzata per marionettisti so-

no alquanto varie e meritano sicuramente una rassegna. Ma per farne cosa? L'esame dei modelli deve servire proprio a dimenticarli per crearne uno nuovo.

Margareta Niculescu ha impresso un taglio avanzato su questo argomento, non chiediamoci allora "quale scuola fondare" ma piuttosto "quali strategie mettere in atto per fornire alla professione tutti gli strumenti per crescere".

La formula più antica di apprendimento sta nel passaggio silenzioso di esperienza e sensibilità dal maestro all'allievo. Ma la tradizione teatrale di un Paese non ha vie obbligate per trasmettersi, vediamo cosa ci sta tra i monti e il mare, dal binomio artigianale mastro-garzone ai corsi universitari. Quest'ultimi, per fare un esempio, non mi sembrano risolvere i problemi che ho constatato recentemente durante il mio soggiorno in Polonia.

Gli attori molto bravi, corteggiati e scritturati anche dal teatro di prosa, non possono però impedire che il Festival nazionale di Opole si chiuda senza aver assegnato alcun premio al miglior spettacolo o alle scenografie o alle musiche originali.

Riflettendo per "Sipario" su "Arrivano dal Mare!", Fulvio De Nigris e Antonio Attisani parlano, forse un po' pessimisticamente, di "assenza dell'urgenza espressiva", per parafrasare Attisani, e di "mancanza di confronto critico e drammaturgico, con chi il teatro lo fa sul serio". Cioè sembra essere in crisi, o in ogni caso insoddisfatta, la struttura produttiva espressa da chi fa teatro di figura

in Italia.

Altre considerazioni che voglio aggiungere: pochi italiani potranno accedere agli stages internazionali o alle borse di studio, concesse in via preferenziale a Paesi del Terzo Mondo; altrettanto pochi, questo mi sembra capire dai questionari restituiti, hanno voglia di chiedere borse di studio per frequentare Università straniere e si insiste per una soluzione nazionale del problema; relativamente scarso sembra essere anche l'impegno di auto-aggiornamento espresso dalle compagnie.

Se l'obiettivo è di ottenere finanziamenti e strutture per sviluppare la formazione professionale in Italia, me la sento di indicare queste priorità:

- 1) apertura di alcuni Centri permanenti di "pedagogia della tradizione", riconoscendo la specificità e complessità di differenti tecniche (il filo, la mano, il bastone, il ferro) spesso anche diffuse in aree territoriali ben precise. Tanto più che la stessa legislazione vigente nel nostro Paese obbliga a concepire la formazione, qualificazione e aggiornamento professionale in una dimensione regionale;
- 2) organizzazione di uno stage nazionale, in collaborazione con l'Istitut di Charleville e altre Scuole, con caratteristiche di insegnamento, ricerca, sperimentazione;
- 3) sostenere e qualificare la cattedra di Teatro d'Animazione al D.A.M.S. di Bologna, provocando momenti alti di riflessione teorica.

# L'Istitut International de la marionette

di MARGARETA NICULESCU  
Diretrice dell'Istituto

*L'Istitut International de la Marionette di Charleville — Mézières, nato per volere della Commissione di Formazione Professionale dell'UNIMA, compie 5 anni di attività. Sul lavoro dell'Istituto e sullo spirito di Formazione Professionale che lo anima, in risposta alla domanda di formazione che proviene da marionettisti dei cinque continenti, pubblichiamo un articolo di Margareta Niculescu, Presidente della Commissione Formazione Professionale dell'UNIMA e Direttrice dell'Istituto stesso. Ringraziamo vivamente M. Niculescu per aver premesso la pubblicazione dell'articolo su "Dedalo", essendo già apparso su "Marionnettes n. 7, Automne 1985".*

Vi sono talvolta delle parole che vi cercano, e che, come la forza centrifuga dei vortici, danno improvvisamente corpo a delle verità sparse che abitano in voi. *Focolaio d'energia* (due parole di Kenneth White). Sì, questo è per me il senso, l'identità stessa dell'Istitut International de la Marionette. Utopia o no, l'Istituto è la, a provocare confidenze o diffidenze (sorte riservate a tutte le cose nuove, gli "a che pro?", i "per fare cosa?", "si può vivere senza". Sì. Certo. Ma, come si dice già, si vive meglio con. Ed è lì anche per affermare, a livello di una istituzione, unica nel suo genere, struttura stabile, sovvenzionata, la riconoscenza di un'arte che è anche una professione, di un'arte che appartiene, soprattutto e prima di tutto al teatro e che, più che mai, si nutre della ricerca delle altre arti dello spettacolo, e

che rinutre largamente a sua volta. Il suo sincretismo chiama l'incontro con il musicista, il coreografo, il mimo, i tecnici, i fanatici delle nuove tecnologie dello spettacolo.

La marionetta, come noi la viviamo, nella sua modernità, si cerca un nome, tanto essa ha il sentimento di essere allo stretto nella denominazione così classica che viene dalla vergine Maria-Marion, così come ce lo fa sapere il dizionario.

Accettando in pieno le proprie tradizioni, sia nell'estetica che nella tecnica, essa prova di togliersi di dosso le etichette, di fronte alla propria eredità. Teatro visuale; teatro d'oggetti; teatro immagine; teatro-metafora; i suoi rapporti con lo spazio, con la scrittura, con il personaggio stesso sono differenti. Figurativa o non figurativa, forme in movimento, dove la materia animata dice talvolta più delle parole, dove i silenzi si fanno ascoltare e l'immobilità è la creatrice della tensione, la marionetta, simile alla Sherazade delle "Mille e una notte", inventa, infaticabile, mille esistenze, ogni volta "altre", in sospiro, per attirare l'attenzione e guadagnare con ogni giorno la possibilità di sopravvivere.

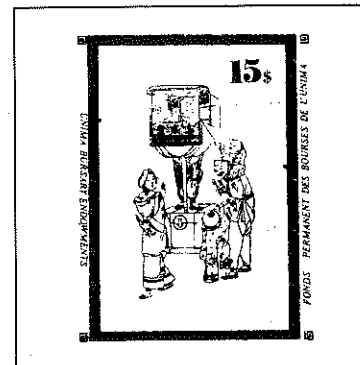
L'essenziale della sua vita, al presente, è la passione con la quale si mette in questione, il dinamismo con il quale si apre delle strade nuove. Nel rifiuto di vedersi rinchiudere nel suo specifico, senza negare per questo l'autonomia del suo linguaggio teatrale.

Tanti soggetti in contraddizione, da riflettere, da dibattere...

Tanti soggetti in contraddizione, nei suoi sforzi multidirezionali, è dotata di uno strumento, di un laboratorio di esplorazione delle vie diverse, attento a scoprire o perire allo stato nascente ed a metterle "in cantiere" di sperimentazione, all'ascolto di ciò che viene a perturbare le abitudini, l'"installato".

L'istitut, immaginato come strumento legato a far meglio valere le esperienze, le scoperte, le creazioni, provocando lo sguardo di coloro che, grazie alle loro parole ed alla loro penna, fanno l'effimero, propone ai ricercatori, ai teorici, ai critici, un territorio da percorrere, dove essi hanno, se non proprio tutto, molto da scoprire, da analizzare, punti di interferenza o di differenza; un dominio dell'arte dello spettacolo dove vale la pena avventurarsi.

Concepito fin dall'inizio dalla Commissione di Formazione Professionale dell'UNIMA, il programma di Formazione dell'Istituto tocca la storia, l'estetica, così come la pratica teatrale: la marionetta a filo, il teatro d'ombre, il teatro d'oggetti, la regia e la scenografia, il teatro visuale, l'oggetto e l'attore: tanti temi inquadrati da personalità che hanno segnato con le loro creazioni, profondamente originali, il cammino della marionetta contemporanea. Gli stages, lunghi dall'aver il carattere di istruzione elementare, ambiscono a permettere ai professionisti dello spettacolo di arricchire il loro proprio linguaggio al contatto con i "maestri" (nel senso iniziatico del termine), in uno spirito di ricerca e di riflessione; di confrontarsi con gli altri



e soprattutto di definire se stessi, e, perchè no, di rimettersi in causa, talvolta di fronte all'autenticità della propria vocazione. Altri interventi portano la loro testimonianza, spesso contraddittoria, dato che il tempo di formazione, se vuol pesare efficacemente sull'avvenire dell'allievo, deve spesso diffidare delle risposte immediate: esse rischiano di essere di "circostanza".

Gli stages sono anche "il vissuto insieme", un'avventura umana, per alcuni indimenticabile. Professori, "intervenants", allievi, (più di 120 in 5 anni), venuti da tutti i paesi e continenti, danno all'Istituto la sua statura internazionale.

Un dialogo attraverso la geografia degli spazi, dei tempi e delle culture ha luogo, e identifica l'Istituto a ciò che è o potrebbe essere, "una casa delle culture del mondo della marionetta".

Sensibilizzazione, incontri fra persone venute da tutte le arti, gli approcci verso pubblici nuovi...

Riflessione, animazione, confronto, creazione, formazione, atelier... tante parole che bisogna nutrire con le nostre idee, con la nostra volontà di vederli vivere.

L'Istituto è sempre un corpo che fa prove di flessibilità, un corpo che chiede di essere modellato, guardato da occhi esterni per essere meglio visto, e sempre investendogli un'anima.

Immaginatelo. E soprattutto non dimenticate che è là per mettersi al servizio di un'arte.

Servitevi! "A la carte", o con il menu, dato che in questi tempi si parla di gastronomia...

L'indirizzo dell'Istituto è:  
INSTITUT INTERNATIONAL DE LA MARIONETTE  
7, Place Wiston Churchill  
08000 CHARLEVILLE-MEZIERES Tel: (24) 564455

## Il "Centre National de la Marionnette" (Francia)

di GIORGIO PUPPELLA

*Ci è parso opportuno, al fine di avere un orizzonte il più vasto possibile di conoscenza e di dibattito, informare i lettori di "DEDALO" sull'esistenza e le attività del CENTRE NATIONAL DE LA MARIONNETTE francese, un organismo che rappresenta la maggior parte delle compagnie professioniste di Francia.*

*Ringraziamo per la collaborazione il Presidente del C.N.M., Christian Chabaud, che ci ha gentilmente inviato i materiali che pubblichiamo qui di seguito.*

*Composto da 10 compagnie all'atto della sua fondazione nel 1971, il CENTRO NAZIONALE DELLA MARIONETTA (C.N.M.) raccoglie attualmente 60 Compagnie Professioniste, oltre a ricercatori ed animatori, tecnici, specialisti di campi vicini alla marionetta, scenografi, Etnologi, ecc. Seguendo l'immagine della ripartizione geografica della Professione dei Marionettisti in Francia, il C.N.M. ha una forte proporzione di membri parigini; le sue compagnie rappresentano il 95% delle sovvenzioni del Ministero della Cultura ai teatri di marionette. Economicamente il Centro si basa oltre che sulla quotizzazione dei suoi aderenti, sulla sovvenzione del Ministero della Cultura (che lo considera "interlocutore privilegiato" per quello che riguarda le pratiche professionali dei teatri di Marionette) e della città di Parigi (per il Festival "Les Semaines de la Marionnette").*

*Promozione e progresso del teatro di marionette francese sono alla base delle attività del C.N.M., distinte su tre linee fondamentali: Informare un pubblico*

il più grande possibile su di un'Arte dello spettacolo in piena espansione; formare dei professionisti, in tutti i sensi del termine, di alta qualità; creare degli strumenti e dei mezzi che permettano ai professionisti di mostrare la qualità delle pratiche estetiche e di migliorare le condizioni delle loro creazioni. Su queste linee di fondo si innesta un lavoro di confronto fra i creatori professionisti, di sensibilizzazione dell'opinione e dei poteri pubblici e di aiuto ai professionisti nelle loro relazioni con gli interlocutori economici e politici.

Fra le attività che il Centro ha realizzato vi sono mostre, convegni, films, oltre che la promozione di manifestazioni di teatro di marionette a carattere internazionale come "Les Semaines de la Marionnette de Paris", "La Biennale des Marionnettes de Cergy-Pontoise", il "F.I.M.C.A. di Mougins".

Sostenuto anche dal Sindacato Francese Artisti-Interpreti (sezione marionette), il C.N.M. intende realizzare un Teatro Permanente di Marionette a Parigi, "strumento indispensabile all'affermazione di un Arte dello spettacolo in una capitale che rimane una delle prime al mondo ad esserne sprovvista".

La più recente attività promossa dal Centro è la pubblicazione del libro "LES THEATRES DE MARIONNETTES EN FRANCE" dedicato alla presentazione delle Compagnie che ne fanno parte. Direttore della pubblicazione è Philippe Foulquié, con la collaborazione artistica di Gérard Lo Monaco. Edizioni "La Manufacture" (Lyon). Vi compaiono testi di



Jack Lang, Paul Louis Mignon, Michel Vinaver, Anne Del Bee, Michel Bernard, Robert la Poujade, Roland Topor.

L'indirizzo del C.N.M.:  
CENTRE NATIONAL DES MARIONNETTES  
5, rue des Colannes Du Trône  
75012 PARIS Tel: 43450229

### IL SINDACATO IN FRANCIA

La sindacalizzazione degli operatori del Teatro di Marionette in Francia è una realtà da molti decenni: non esiste un sindacato dei burattinai, ma questi fanno parte del Sindacato Francese degli Artisti-Interpreti. Il Sindacato, assieme alle AFDAS (associazione che riunisce artisti e datori di lavoro), gestisce corsi di formazione per nuovi operatori, remunerativi e finanziati all'1% dai datori di lavoro. Pubblica la rivista bimensile "Plateaux".

# Intervista a Massimo Schuster della rivista "Marionnettes"

di GIORGIO PUPELLA

Siamo lieti di informare i lettori di "DEDALO" dell'inizio della collaborazione fra la nostra rivista e "MARIONNETTES", la rivista dell'UNIMA Francia. Tale collaborazione si concretizza, oltre che con la pubblicazione dell'articolo di M. Niculescu, con un'intervista al suo redattore e responsabile incaricato dall'UNIMA France per la rivista Massimo Schuster, il quale, conoscendo bene la situazione in Italia, ci fornisce una serie di dati di confronto fra la condizione professionale dei marionettisti in Francia e nel nostro Paese.

L'intervista è stata raccolta da Giorgio Pupella a Charleville-Mezières, il 27.9.85.

D: Vorrei che tu ci parlassi della situazione professionale dei marionettisti in Francia, facendo dei paragoni con la situazione italiana.

R: Il panorama: ci sono circa 250-300 marionettisti professionisti. In Francia viene generalmente considerato professionista della marionetta chi paga i contributi, chi è registrato presso la mutua, la pensione, come professionista dello spettacolo.

Per quanto riguarda i luoghi dove i marionettisti agiscono, si trova già una prima grossa differenza rispetto all'Italia, nel senso che da noi, non esiste un solo teatro specifico per le marionette, come non esiste una compagnia che abbia in gestione un teatro (e penso invece alle Briciole, a Mantegazza...), per cui si tratta al 100% di compagnie itineranti. Il discorso va del resto allargato ad un altro tipo di differenza fra l'Italia e la Francia, una differenza

storica, anche se abbastanza recente. Ho l'impressione che il teatro di marionette in Italia è rinato col fenomeno dell'Animazione degli anni '60 e '70, che è fatto da gente che ha cominciato facendo animazione scolastica (e secondo me è uno dei pregi e dei difetti delle Compagnie italiane)... Voglio dire che ho l'impressione che negli anni 60 ci si trovasse in Italia di fronte alla non esistenza di una creazione contemporanea di teatro di marionette, ma ad una grande sopravvivenza di una tradizione regionale e dialettale.

In Francia aveva invece continuato un fenomeno di tradizione "colta", che aveva avuto spunti, agli inizi del secolo, allo "Chat Noir", il teatro d'ombre di Parigi, o anche attraverso lo stesso Alfred Jarry, o l'intervento dei surrealisti. Quindi già questo significa che anche dei gruppi italiani prestigiosi e conosciuti all'Estero come Le Briciole, il Gioco Vita, come... ho l'impressione che facciano essenzialmente un tipo di teatro per ragazzi e che il termine stesso teatro d'animazione, teatro per ragazzi, teatro di marionette... in fondo siano termini abbastanza intercambiabili... È vero che anche in Francia la maggior parte delle compagnie continuano a fare spettacoli per ragazzi, ma è anche vero che esistono un certo numero di compagnie che fanno, se non esclusivamente, almeno all'80% un lavoro per adulti.

D: Riprendiamo il discorso sui luoghi ed il circuito.

R: Come ti dicevo, il tipo di circuito non è dunque esclusivamente scolastico, ma anche un circuito dei C.A.C. (Centre d'Action Cultu-

rels), delle Maisons de la Culture, delle Maisons des Jeunes, ci sono piccole sale, piccoli comuni, feste di paese; in generale bisogna sapere che le compagnie in Francia girano molto meno di quanto lo facciano le italiane: io sono sempre allibito di sapere, quando parlo con gli italiani, quanti spettacoli fanno all'anno, perché ho l'impressione che molti gruppi fanno sui 100 spettacoli all'anno. Per noi è una cosa allucinante, pochissimi li fanno.

D: Come funziona il sistema di sovvenzioni alle compagnie?

R: Innanzitutto non sono assolutamente legate al numero di repliche, e io del resto non credo che questo sia un sistema che garantisce al Ministero o alle compagnie un livello qualitativo. Per quanto riguarda il Ministero, esistono delle commissioni territoriali (e ci si batte per far venire questa gente a vedere gli spettacoli) che gestiscono una fetta della "torta" che viene da Parigi, esaminando domande di teatro, musica, cinema, ecc., per le quali le compagnie hanno presentato un bilancio dell'anno passato e un bilancio di previsione. Poi ci sono sovvenzioni regionali, dipartimentali, talvolta comunali. In più, da qualche tempo si sta diffondendo un sistema di co-produzione per gli allestimenti. Nel nostro caso, per "UBU ROI", la co-produzione ha coperto tutte le spese di materiali, composizione e registrazione di musiche originali, il lavoro del costruttore di marionette, Enrico Baj, ed un salario per sei mesi. Ci sono anche Festivals che coproducono: Charleville ha coprodotto lo spettacolo

"Le Jardin Pétrifié" di DARU-LESCOT, il F.I.M.C.A. ha co-prodotto l'ultimo spettacolo di ARKETAL...

D: Parliamo della formazione professionale in Francia. Dicevi che non esiste nulla. Ci sono eccezioni? Esiste una domanda?

R: Ci sono tantissimi seminari, workshops, stages, ma noi sentiamo tantissimo la mancanza proprio di una scuola. Del resto, quando si tratta di creare una scuola, la domanda non può venire che da quelli che ne hanno già fatto il loro mestiere. È difficile immaginare una manifestazione per le vie di Parigi per domandare l'apertura di una scuola di marionette. Però, così come il Ministero apre una scuola di formazione per cartoni animati, che è immediatamente sommersa di domande da tutto il paese, e non solo, noi marionettisti professionisti pensiamo che se la stessa cosa fosse fatta per le marionette, ci sarebbe una domanda corrispondente; lo pensiamo sulla base del tipo di frequenza che si nota per certi tipi di seminari, sia presso l'Institut che presso singole compagnie.

D: Se voi dovete dedicare il prossimo numero di "MARIONNETTES" al problema della professione, dove andrete di più a "rompere"?

R: C'è talmente tanto da fare... Quando mi trovo a riempire dei questionari del Ministero, dove mi si dice di mettere una crocetta nella casella corrispondente e non trovo la voce "marionettista", m'arrabbio a morte... Quan-

do al Ministero, la stessa persona si occupa del teatro di marionette e del teatro dilettantistico, anche lì c'è qualcosa che non funziona; quando vado alla mutua e dico che sono marionettista e mi dicono: "quindi attore", non trovo questo normale. Direi che la lotta è talmente su tanti piani che tutto è prioritario... D: Da quanto tu dici, è soprattutto una lotta al riconoscimento. Esistono altre battaglie, come quella di farsi pagare subito dopo uno spettacolo?

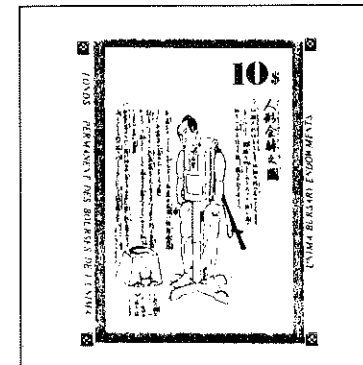
R: No, questo problema da noi non esiste. Il problema è quello della "non conoscenza", da parte della stampa, degli operatori culturali in genere, della marionetta, del loro relativo disinteresse, e quindi della estrema difficoltà per un gruppo di entrare a far parte del circuito di diffusione. Lì sì, esiste veramente un problema: quando si riesce ad ottenere un giornalista, quando si riesce ad ottenere un direttore di un centro culturale, vengono senza avere nel loro bagaglio nessun tipo di riferimento.

D: Per concludere, cosa pensi della situazione del teatro di marionette in Italia, della coscienza professionale, dell'apertura di tanti Centri di documentazione, trovi identità o differenza?

R: La Francia è un paese centralizzatore, quindi non è possibile per noi ottenere dei soldi dalle Istituzioni Locali per impiantare un Centro; mi accorgo che effettivamente in Italia ci sono un sacco di "Centri", di marionette, di ragazzi: ho l'impressione che uno fa un Centro da una parte,

l'altro fa un Centro dall'altra, io invito te, tu inviti me... D'altra parte, non vorrei fare un discorso di "qualità" degli spettacoli, ma, avendo visto molte compagnie italiane, ed avendo partecipato a molti Festivals, ho l'impressione che le compagnie italiane siano "più giovani" storicamente di quelle francesi. Ho l'impressione che in Francia ci sia più professionalismo, più passato professionistico. Ho l'impressione che il fatto di lavorare per ragazzi, permetta a molta gente che fa un lavoro approssimativo, di tirare avanti e vivere. Forse le leggi del mercato in Francia sono più rigide... ecco, forse questo problema della competitività, dell'aver un mercato più ristretto, dell'aver meno possibilità di fare spettacolo. È un capitalismo un po' selvaggio, forse...

Ringraziamo Massimo Schuster della rivista "MARIONNETTES" per l'intervista concessa, augurandoci che essa possa servire a stimolare il dibattito. Per chi volesse abbonarsi alla rivista francese, o semplicemente prendere contatto con essa, questo è l'indirizzo: UNIMA FRANCE, 86 r. N.D. des Champs 75006 PARIS. Tel: 4633.85.16



# Rapporto sullo stato dell'unione

## Le risposte al questionario

di MARCO LOGLIO

Al di là di ogni previsione. Questo è il primo dato sul numero delle risposte al questionario inviato attraverso il bollettino di ottobre. Hanno inviato la scheda compilata ben 38 compagnie, un segno che la nostra associazione è viva e risponde alle esigenze di un grosso numero di operatori del settore. Si tratta inoltre di un interessante, appassionato e come vedremo anche divertente panorama del mondo della burattineria, soprattutto di quelle compagnie che fuori dal grosso giro, sembrano essere le più interessate alla vita dell'associazione. Le compagnie più blasonate sembrano invece più orientate a frequentare ministeri e a gestirsi i loro esclusivi spazi di rappresentazione piuttosto che interessarsi alla vita associativa. Un questionario dunque dal quale emerge non tanto la situazione generale della burattineria italiana, quanto quello del popolo unimista cioè di chi, al di là del numero o della anzianità della tessera, crede nell'utilità dell'associazione, si sente parte integrante di essa e con essa vuole mettere a fuoco i problemi del proprio lavoro.

Ma veniamo subito alla prima osservazione implicita nella denominazione e sede sociale della compagnia. Ebbene abbiamo dovuto ancora una volta constatare che l'associazione vive quasi esclusivamente nel nord e nel centro Italia. Dall'Italia del nord (compresa Emilia Romagna) sono giunti 18 questionari, dall'Italia Centrale 17, dall'Italia meridionale solo 1 questionario e tre dalle Isole. Tutto ciò è naturalmente uno specchio della associazione

stessa e non una scarsa volontà di partecipazione dei burattinai del meridione. È un ulteriore segnale dal quale bisogna trarre le dovute iniziative per portare nell'unima tanti amici burattinai che ancora non ci conoscono o per i quali nulla è stato fatto.

Veniamo ora alla prima vera domanda che consisteva nel conoscere lo statuto delle compagnie. Ebbene già da queste risposte si potrebbe avere una idea della incredibile vacuità e carenza della legislazione per quanto riguarda le associazioni artistiche e teatrali; ma andiamo con ordine. Le forme di società più comuni sono le società di fatto e le cooperative (6 compagnie ciascuna) seguono le associazioni (4), quindi le ditte individuali e le società in nome collettivo (3) poi le cooperative a responsabilità limitata, le compagnie capocomicali, i liberi professionisti, le associazioni culturali, i gruppi familiari, le Società in accomandita semplice, i dipendenti comunali ed infine 4 compagnie che non hanno voluto o non hanno saputo definirsi. Ogni commento a questi dati è superfluo, varrebbe comunque la pena di porre all'ordine del giorno delle nostre prossime assemblee una discussione con esperti sulle forme più efficaci di costituzione di società per le compagnie teatrali.

Passiamo ora alla data di costituzione. Dai dati raccolti sembra invertirsi una usanza fino a qualche anno fa in gran voga e cioè quella di far risalire alle antiche generazioni i propri esodi teatrali. Ora, come le signore, la tendenza è a ringiovanirsi: solo 8 compa-

gnie dichiarano di essersi costituite prima del 1970 (per la compagnia più antica risulta esser quella fondata da Maria Signorelli nel 1947). Il gruppo storico del nuovo teatro di figura e cioè le compagnie sorte negli anni 70 ha costituito il gruppo principale mentre le compagnie di recente formazione (dopo il 1980) sono risultate essere quasi il 40% con parecchi casi di recentissima costruzione. Un segno evidente di quanto questa professione, lungi dall'essere in crisi, dia ancora di stimolo ed interesse come sbocco professionale per le nuove generazioni.

Per chi pensa poi ai burattinai come ad una allegra banda di mattacchioni propensi ad ogni genere di esperienza e magari transfughi da ogni quarto del mondo dello spettacolo, una delusione viene dalla risposta alla successiva domanda sulle variazioni di statuto. Ebbene nella stragrande maggioranza dei casi lo statuto non è variato ed il gruppo, pur con qualche possibile singola defezione, ha proseguito la sua attività con caparbia regolarità. Se variazione vi è stata, essa è dovuta nella quasi totalità dei casi al passaggio da forme provvisorie di associazione a costituzione di società o cooperative di tipo professionistico. Non siamo dunque assimilabili ai gruppi rock che cambiano formazione ad ogni disco o agli operai di Angelli specialisti della mobilità sul lavoro.

Un'altra interessante indicazione viene dalla successiva domanda che richiedeva se le compagnie fossero iscritte ad al-

tre associazioni. Dalle risposte risulta che solo l'Unima si può realmente fregiare di una rappresentanza del mondo del teatro di figura.

Se infatti logicamente tutte le compagnie che hanno risposto sono iscritte all'unima (tranne il caso di un amico di Torino che ci ha fatto pervenire la scheda per quanto non ancora iscritto), per quanto riguarda le altre associazioni solo 6 risultano iscritte all'Arci, 2 a marionette e terapia, una all'associazione nazionale delle cooperative culturali e una alla FITA. Un discorso a parte merita l'ASTRA. Solo 4 compagnie aderenti a questa importante associazione hanno risposto al questionario. Sappiamo bene che le compagnie di teatro di figura presenti nell'ASTRA sono molte di più seppure talvolta "con dolore" (come ricaviamo da una scheda) ma evidentemente queste compagnie non hanno interesse alla vita della nostra associazione snobbando un'iniziativa tendente a censire l'esistente per dare maggiore forza contrattuale a tutta la categoria. Si segna in questo modo di fatto un distacco tra un gruppo privilegiato e tanti altri lavoratori impegnati quotidianamente in questo difficile ramo dello spettacolo. Un dato che ci fa riflettere e che mette anche in maggior luce l'adesione di quelle compagnie che hanno deciso di collaborare alla nostra rivista.

Ma proseguiamo la nostra analisi. La domanda successiva riguardava la posizione professionale delle compagnie. Ebbe-

ne la netta maggioranza ha dichiarato di essere professionista, seguono i semiprofessionisti con 7 compagnie e quindi gli amatori con un solo gruppo. Per quanto la mia personale conoscenza delle compagnie sia tutt'altro che completa mi sembra che i dati risultino un po' troppo indulgenti verso la considerazione del proprio impegno professionale. La tendenza a presentarsi come professionista è il biglietto da visita al quale i burattinai degli anni 80 tengono di più mentre la gloriosa categoria degli amatori va lentamente scomparendo, o meglio trova più adatta alla propria realtà la etichetta di semiprofessionista. Al di là delle impressioni personali rimane però il dato di uno sforzo di tutte le compagnie verso una regolamentazione della loro posizione, della ricerca di una continuità nella produzione e di un definitivo lavoro a tempo pieno in questa difficile arte.

Il numero dei componenti delle compagnie è un po' come quanto si leggeva nelle locandine dei burattinai del secolo scorso: spettacolo adatto per bambini dagli uno ai novant'anni. È presente infatti il burattinaio solista (4 compagnie), la piccola compagnia fino a tre elementi (16) per passare alle medie compagnie da 3 a 10 elementi per finire con le grandi tra cui spicca l'ART EQUIPE 66 con ben 60 componenti. In prevalenza però le compagnie che hanno risposto al questionario sono formate da un piccolo numero di persone ed in particola-

re tre, il numero perfetto, è quello che ricorre più di frequente tanto da definirsi come compagnia tipo. Se non possiamo dunque parlare di una moltitudine di burattinai possiamo però anche dire che non siamo soli. Sommando i vari componenti degli organici artistici forniti dai questionari risultano un numero totale di 176 addetti, per quanto riguarda l'organico amministrativo il totale è di 25 addetti mentre i collaboratori esterni sono 59. Questi dati ci portano ad affermare con una buona precisione che il totale complessivo degli operatori di teatro di figura in Italia supera il migliaio di addetti. Analizzando poi le singole componenti di questo dato complessivo emerge la scarsa propensione dei burattinai ad interessarsi all'interno della compagnia di problemi amministrativi e di contrappunto l'alto numero di collaboratori esterni che fanno da cerchio al nucleo artistico. Per quanto riguarda poi la presenza di un organizzatore all'interno della compagnia si può affermare che in base alle risposte ricevute, non è un ruolo ancora pienamente riconosciuto. Solo 12 compagnie hanno un organizzatore mentre la maggioranza non ne sente per il momento la necessità. Per taluni ancora non esiste un organizzatore interno e fisso ma un corrispondente per determinate zone. Se dunque tra i nostri lettori vi è qualche organizzatore il consiglio è: fatevi sotto, anche se non sarà facile introdurvi in un mondo restio a delegare ad altri la gestione della propria

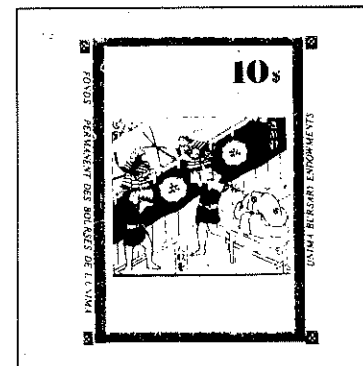




immagine.

Parliamo ora di repertorio. Le risposte ai questionari indicano che la totalità delle compagnie indirizza il proprio lavoro al pubblico dei ragazzi e al pubblico misto. Solo 12 compagnie hanno dichiarato di avere in repertorio uno spettacolo per adulti mentre l'unica compagnia che indirizza il proprio lavoro esclusivamente verso la produzione televisiva è la già citata ART EQUIPE 66. Ancora una volta vengono smentiti quanti ci ritengono transfughi dal teatro maggiore e adattati alla belle e meglio al teatro ragazzi ma sempre con la segreta speranza (e il copione nel cassetto) di potere calcare un giorno la scena del vero teatro con uno spettacolo esclusivamente destinato ad un pubblico di adulti.

Diamo ora un'occhiata ai luoghi di rappresentazione. Dalle schede pervenute si rileva che le scuole sono il nostro più accreditato palcoscenico (40% circa) seguono le piazze col 30% circa. Per i teatri è confortante notare che ben 8 compagnie hanno dichiarato essere questo il loro più frequentato luogo di rappresentazione e ciò ci fa comprendere come un buon spettacolo per ragazzi possa ugualmente calpestare le grandi scene. Infine, nota dolente la televisione, uno strumento che distribuisce ingenti quantità di denaro agli artisti che vi lavorano, ahimè è quasi del tutto assente dai luoghi di frequentazione professionale. Solo 6 compagnie vi hanno messo piede con utili percentuali sul reddito

complessivo assai modesti.

Se dunque le scuole sono il luogo di rappresentazione più diffuso non ci dobbiamo stupire che le compagnie che hanno risposto al questionario lavorino prevalentemente sul loro territorio (con percentuali altissime) e solo raramente nel resto d'Italia o all'estero. Solo 12 compagnie dichiarano di essere 'di giro' e di compiere anche tournée all'estero soprattutto da quando i borderò esteri sono validi per la richiesta di finanziamenti al ministero dello spettacolo.

E veniamo alla domanda successiva concernente la coproduzione di spettacoli. Ancora una volta la mentalità autarchica del burattinaio (o la difficoltà a trovare partners interessati) emerge con evidenza. La maggioranza delle compagnie (60%) dichiara di non avere spettacoli in coproduzione. Gli sponsor pubblici risultano essere 8, mentre i mecenati privati assommano ad un totale di 7 elementi e rappresentano così un interessante forza emergente con cui fare i conti nel prossimo futuro. Per quanto riguarda gli spazi di lavoro, esistono ancora parecchie difficoltà rispetto all'ottimale. Solo 5 compagnie dispongono di un proprio teatro di cui una (Compagnia Albert Bagno) però 'soltanto nella testa'. Altre 15 ne usufruiscono nel momento del bisogno. Proliferano invece i centri di documentazione: che per quanto di recente costituzione assommano già a ben 11 unità operanti.

Per quanto riguarda le iniziative prese al di fuori del ramo

spettacolo spiccano al primo posto le pubblicazioni con 6 casi, quindi l'organizzazione di rassegne (5) e di mostre (4) convegni e festival. Singolare è una iniziativa della ormai citatissima ART EQUIPE 66 che si dedica ad una operazione denominata "produzione islam".

Riuscite ad avere momenti di ricerca fuori dall'allestimento? A questa domanda solo 4 compagnie hanno risposto negativamente, tutte le altre si dedicano ad altre attività con le quali integrano le proprie entrate. Vale la pena di soffermarci un momento su queste altre attività in cui esplode la fantasia del burattinaio e che possono darci anche qualche suggerimento e qualche idea in più. Abbiamo detto dei laboratori e seminari che occupano le compagnie, seguono le attività di ricerca sul mondo dei burattini (5 compagnie) poi la lettura di fiabe, organizzazione di Carnevali e feste, Cineclub (2), poesie murali, sfilate di moda, arte e terapia, mostre, aquilonate, animazione del libro, parate, collaborazione con altri gruppi, consulenze in ospedali psichiatrici. In che misura queste attività sono addirittura prevalenti sui ricavi provenienti dagli spettacoli? È presto detto: solo 7 compagnie hanno entrate maggiori dalle attività non spettacolari, in altri 5 casi i proventi si pareggiano, nel resto delle compagnie la rappresentazione di spettacoli è ancora a fondamento dei capitoli di entrata con percentuali spesso nette. L'incidenza della pubblicità nel bilancio risulta mediamente del

10% con ampie escursioni da compagnia a compagnia (minimo 1% massimo 40%). È visto che siamo entrati in tema finanziario concludiamo ricordando che mediamente i costi di allestimento incidono nella misura del 30% anche qui con vaste escursioni (minimo 10% massimo 80%).

Dopo questa rapida occhiata alle voci di spesa veniamo ai finanziamenti.

La maggior parte delle compagnie (50%) non ne riceve (ma li chiede?); per il resto comuni (5) regioni (5) e qualche provincia distribuiscono ai questuanti somme non ingenti. Il maggior ente finanziatore rimane il ministero dello spettacolo che elargisce a 10 compagnie negli articoli 11,12,16 della circolare ministeriale preposta.

L'ultima domanda sul questionario riguarda di formazione professionale delle compagnie. Al primo posto stanno gli autodidatti con 11 compagnie seguono in 7 casi le scuole di cultura drammatica, poi la frequentazione di seminari e corsi (6), le scuole d'arte e la formazione a bottega o in famiglia specie nel caso dei tradizionali.

A questo punto il questionario poneva altre domande a cui rispondere per esteso. Riportiamo qui di seguito alcune delle lettere giunte che ci sembrano tra le più significative. Possiamo comunque anticipare che in linea generale, le riflessioni insistono sulla precarietà della condizione professionale, sulla difficoltà dei rapporti con enti pubblici e privati; per quanto ri-

guarda i festival si auspica una maggiore apertura a tutti i gruppi che intendono parteciparvi ritenendo che questi siano i momenti di incontro e di scambio più proficui. Infine i rapporti con la critica vengono giudicati inesistenti o, per taluni ottimisti, da consolidare.

Ringraziamo ancora una volta tutti quanti hanno collaborato a questa iniziativa e ricordiamo che la redazione sarà lieta di ricevere altri questionari anche 'fuori tempo massimo'.

Hanno risposto al questionario: Maria Signorelli  
Teatro del setaccio  
Teatro stabile ragazzi  
Coop. ART EQUIPE 66  
Teatro dei pupi siciliani dei F.Li Pasqualino  
Banda Pupazzi  
Compagnia della fragola  
Teatro Laboratorio delle fiabe  
Granteatrino  
La mongolfiera  
GRAUCO-teatro ragazzi  
Laboratorio del mago  
Coop. LA BARACCA  
Il teatro vagante  
Annuncio della buona novella  
Le matou noir  
Coop. Teatro laboratorio di Brescia  
Teatro del barattolo  
'Tindipic' teatro ingenuo di piccolo cervo  
Manomagia  
Il melarancio  
Ugo strpini ugo (opera dei fantocchini)  
Pupi di stac  
Ass. Teatrale Finzioni  
L'uovo gran compagnia di attori pupazzi mimi e burattini  
Albert bagno

Teatro la bottega fantastica  
Teatrino dell'es  
La baracca di monza  
Le marionette giocattolo  
Mangiafuoco di Roma  
Teatro dei burattini di Varese  
Mariano Dolci  
EMMEGIEFFE burattini 'la calesita'  
Centro di ricerca sul teatro di figure  
Compagnia teatrale Erio's  
"Crear è bello" teatro di burattini



lettere  
alla  
redazione

La nostra compagnia è in Italia da due anni però abbiamo conosciuto tante compagnie in diversi festival in Italia e all'estero. Non possiamo rispondere a tutte le domande poiché in certi casi non ho nessuna conoscenza dell'argomento.

La condizione professionale del burattinaio non è quella che sembra essere; voglio dire con questo che sentiamo tantissimo parlare delle difficoltà di vivere e di produrre, secondo me invece la situazione potrebbe essere anche chiamata "facile". Basta guardare la quantità incredibile di teatri che vanno in giro a vendere spettacoli di tutte le qualità immaginabili; se la situazione fosse così difficile, ciò non accadrebbe.

Esistono senz'altro tantissime difficoltà per i professionisti legate al fatto che troppi teatri si definiscono professionisti senza esserlo. Questo stato di cose purtroppo esiste perché sono tanti i burattinai che non hanno senso di autocritica e nessuna formazione.

Qui in Italia, come in tanti altri paesi, tutti possono diventare marionettisti d'un giorno all'altro senza avere la minima idea di quello che è necessario per lavorare nel campo del teatro. In un certo senso questa assenza di controlli può essere una buona cosa perché ci sono anche persone che senza avere la minima formazione hanno "talento" e notevoli possibilità.

Ma questa non è la norma. Possiamo dire che per la gran parte delle persone è necessario imparare la tecnica teatrale

da un gruppo, da un teatro o comunque da professionisti.

Purtroppo non ci sono soluzioni dirette e per me è impensabile affidare a un gruppo di persone la decisione sul chi è o non è un professionista perché saremmo sempre di fronte alla domanda: Chi sceglie e con quale criterio?

L'unico sistema è quello di far conoscere l'arte delle marionette attraverso la qualità e di informare le scuole e gli insegnanti in modo che questi siano molto più selettivi nelle loro scelte di spettacoli. Allo stesso modo le diverse compagnie dovrebbero essere anch'esse più "professioniste" e non presentare degli spettacoli a tutti i costi solo per prendere soldi anche se non esistono condizioni favorevoli alla presentazione degli stessi, per esempio: presentare uno spettacolo di teatro d'ombre in un locale poco oscurabile, oppure presentare uno spettacolo su un palco troppo lontano o troppo alto, insomma curarsi delle condizioni offerte alle compagnie. Uno spettacolo che va bene per 100 bambini non può andare bene per 250, ed è inutile riempire una sala con 150 persone insoddisfatte.

Ho sempre pensato che i festival erano un punto d'incontro e di scambio molto utile per confrontarsi con altri teatri e scambiare opinioni. Purtroppo sembra che i festival si stiano uniformando, infatti si ritrovano sempre gli stessi teatri, non so perché questa situazione esiste però è proprio così. Posso dare un esempio che ci riguar-

da; l'anno scorso abbiamo scritto parecchie volte all'organizzazione del festival di Cervia per avere informazioni (in tutto 4 volte: 6 mesi prima, poi 3 mesi prima, poi 1 mese prima e finalmente 3 settimane prima dell'inizio del festival senza contare le volte che abbiamo telefonato). Solo 10 giorni prima del festival abbiamo ricevuto un ciclostilato che pubblicizzava il festival stesso ma non rispondeva a nessuna delle nostre domande (era del resto troppo tardi).

Se ho segnalato questo fatto non è per rimproverare l'organizzazione, anche se lo meriterebbe, ma soprattutto per chiedere: Se è successo a noi, a quanti altri sarà successo? Ci credo allora che si trovano sempre gli stessi teatri ai festival. Questo è per me un bel problema, la mancanza di comunicazione tra i teatri e le diverse organizzazioni.

Io sono il primo a dire che è meglio vedere uno spettacolo prima di comprarlo, però nello stesso momento non è possibile far conoscere il proprio lavoro se nessuno si preoccupa di rispondere alle domande né dà la possibilità di presentarlo.

Per l'ultimo punto, devo dire che in Italia non abbiamo avuto fino adesso nessun contatto con i critici.

Tanti saluti,

Alain Boisvert  
LE MATOU NOIR

*Il disegno di copertina è stato gentilmente fornito dallo "Studio Arte Equipe 66" diretto da Gianpistone e realizzato in occasione di una piccola pubblicazione sul laboratorio allestito nel 1985 su "animare marionette".*

*Sono opera dei partecipanti allo stages: Susanna Gianpistone, Fabrizio Fiori, Maristella Barachini, Francesco Amadio, Fabio Lupini, Danilo Broglio Montani.*

*L'insero centrale è opera di Cesare Felici.*

*Nei riquadri riproduzioni di Francobolli del centro mondiale Unima.*