

L'attore e il suo doppio  
(Ipotesi per una nuova drammaturgia  
dei burattini)

MARIO SERENELLINI

*Tutte le forme sono perfette nella mente  
del poeta: ma esse non sono tratte fuori  
dalla Natura o composte a sua immagine:  
esse vengono dall'Immaginazione.*

WILLIAM BLAKE

*Ogni movimento... ha un centro di gravità;  
basta governare quel centro, nell'interno del-  
la figura; le membra, che non sono altro che  
pendoli, seguono, senz'altro soccorso, in una  
maniera affatto meccanica, da sé.*

HEINRICH VON KLEIST

(Sul teatro di marionette)

*Per salvare il Teatro, bisogna distruggere il  
Teatro; gli attori e le attrici devono tutti  
morire di peste... Essi rendono l'arte impos-  
sibile.*

ELEONORA DUSE

*La marionetta è l'ABC dell'attore.*

EDWARD GORDON CRAIG

(Pupazzi e Poeti)

Il teatro in questi ultimi anni ha rimesso in discussione tutte le sue componenti — regista, attore, pubblico, scenografia, testo — riportando in primo piano tecniche e funzioni sceniche da tempo eluse o relegate in ambiti culturali tradizionalmente svalutati (il circo, le marionette, lo spettacolo di « guitti »). In particolare, nell'attuale momento di ripensamento critico, ha trovato uno spazio sempre più definito e uno sviluppo molto promettente la drammaturgia dei burattini. Si sono posti di conseguenza al « cosiddetto » teatro, contemporaneamente alla verifica delle enormi possibilità espressive e modalità d'uso dei pupazzi (siano essi burattini, marionette, maschere) pro-

blemi di estremo interesse. Non siamo evidentemente nella prospettiva semplicistica di uno scambio di ruoli o di un rinsanguamento del vecchio teatro con un trapianto artificioso di tecniche. Siamo invece nella ipotesi, critica appunto e preliminare, di un confronto che metta in chiaro i limiti in cui si muove o si deve muovere il teatro, che definisca l'ambito in cui ogni suo elemento possa ritrovare la sua vera identità e una giusta collocazione: primo tra gli altri l'elemento attore. In secondo luogo, tale verifica può sfociare nella ricerca di mediazioni teatrali o nell'impiego di forme, inedite o trascurate — fra cui i burattini sono ancora forse le più disponibili — in vista di precisi intenti sociali.

#### *Le preoccupazioni di Obraztsov*

E' la prospettiva in cui si pone per esempio Obraztsov quando si chiede nell'*Arte della marionetta* (un articolo di 5 anni fa) se lo spettacolo di marionette debba diventare un avvenimento sociale, se cioè debba essere « il riflesso delle preoccupazioni del momento, la testimonianza delle tendenze contemporanee ». Partendo dalla constatazione che « i pupazzi nel corso della loro lunga storia non sono ancora stati utilizzati in tutte le loro possibilità » e dal fatto che non s'è ancora visto uno spettacolo che sia dall'inizio alla fine totalmente conforme alle esigenze della marionetta (« del tutto presente, commovente, necessario »), Obraztsov definisce le caratteristiche dello spettacolo « ideale ». « Prima di tutto, dovrebbe essere la risposta a un bisogno, apparire indispensabile alla massa di spettatori anonimi, non a dieci snob, a cento conoscitori, a parecchie migliaia di appassionati di teatro, ma a decine di migliaia di russi che l'attendono. [...] Lo spettatore deve sentire che la pièce che applaude non sarebbe potuta nascere altro che nel teatro delle marionette: il soggetto, l'azione, i personaggi, devono essere stati scelti in funzione delle possibilità che offrono i pupazzi e rivelarsi irrapresentabili su una scena diversa ».

Le preoccupazioni di Obraztsov rispondono ai due aspetti fondamentali del problema posto dall'attuale « ritorno » dei pupazzi. Da una parte, si formula l'ipotesi di una incidenza specifica, e per Obraztsov addirittura esclusiva, di questo mezzo particolare nel settore teatrale e quindi si definiscono confini ben precisi di azione e sviluppo artistici. Dall'altra, si rivendica un'attualità politica del discorso scenico prescelto, con la fiducia che il teatro delle marionette, se ricondotto alla sua vera natura, risponda di per sé a istanze sociali contemporanee.

La ricerca di Obraztsov copre quasi tutto il nostro secolo:

è da circa sessant'anni che il famoso burattinaio manipola pupazzi e da oltre trenta dirige il Teatro Centrale di Stato di Marionette di Mosca. Con un passato meno « secolare » alle spalle, ma in un ambito di ricerca più articolato, agiscono due teatri che rappresentano due esperienze fondamentali negli anni '60: il *Marionetteatern* di Michael Meschke e il *Bread and Puppet* di Peter Schumann. Il campo d'indagine del gruppo svedese e di quello americano non è circoscritto ai soli pupazzi, ma si estende all'uso contemporaneo di pupazzi e attori. L'impiego di materiali eterogenei ha poi nel *Marionetteatern* finalità quasi esclusivamente espressive e stilistiche ed è quindi molto calcolato, calibrato al millesimo, con esiti « perfetti » e perciò chiusi. Il discorso scenico del *Bread and Puppet*, invece, motivato almeno all'inizio da una forte tensione politica, offre strutture e formulazioni molto più aperte, ricorrendo all'uso combinato di pupazzi e attori per un esito più incisivo e provocatorio del mezzo teatrale, capace di mantenere intatta la sua forza e la sua funzione sia nei luoghi deputati (saloni, palcoscenici) che in quelli imprevisi (strada, sale da ballo).

#### *Una chiesa come teatro*

Un esempio del procedimento riduttivo in senso formalistico, seguito dal *Marionetteatern* nell'impiego del pupazzo, è offerto da una realizzazione dell'inizio degli anni '60: l'*Ubu re*. Del testo di Jarry risultava indebolito lo spessore grottesco e cancellato l'acre sapore di opera « maledetta », ma attraverso l'uso quasi totale di marionette allusive o astratte venivano resi e accentuati gli umori surrealisti. Anche la logica del potere di Ubu, la « Weltanschauung » del dittatore, trovava espressione in una deformazione visiva e stilistica: con un sottile gioco intellettualistico, infatti, la netta discriminazione sociale e umana dei personaggi era data da una specie di gerarchia dimensionale: la terza dimensione spettava solo a Padre e Madre Ubu (interpretati da attori); il popolo, l'esercito, i contadini, la corte, erano ricavati da pannelli bidimensionali, masse appiattite e indifferenziate.

« I pupazzi possono fare qualsiasi cosa — dice il regista Peter Schumann —. I pupazzi e le maschere si dovrebbero far recitare nelle strade. Sono in grado di emergere sul traffico: fanno fracasso, danzano, si picchiano, mostrano la vita nei suoi termini più chiari. Il teatro dei pupazzi è una estensione della scultura. Si immagina una chiesa non come luogo di culto pieno di decorazioni, ma come teatro, con Cristo e i santi che, mossi da burattinai, parlano ai fedeli e partecipano al rito della mu-

sica e delle preghiere. Il teatro dei pupazzi è azione più che dialogo: e l'azione è ridotta a una gestualità specifica. I nostri burattini alti tre metri sono stati inventati come danzatori, ciascuno con un sistema diverso per compiere i propri movimenti. Un pupazzo potrebbe essere solo una mano, o un corpo complicato con molte teste, mani, bastoni, intelaiature ».

E' una serie di indicazioni che, piuttosto che definire che cos'è il pupazzo, ne suggeriscono un aggancio diverso e molto articolato non solo alla tradizionale scena dei burattini ma a qualsiasi forma di esperienza teatrale. E' aperto un arco di possibilità che rimette in causa ogni schema scenico prefisso, a cominciare dalla nozione stessa di « interpretazione » e quindi dalla funzione dell'attore. E appunto qui sta il maggior titolo di merito del *Bread and Puppet*, l'aspetto più interessante della sua drammaturgia, al di là di una forse discutibile programmazione ideologica e dei ripiegamenti formalistici degli ultimi spettacoli: nel confronto tra attore e pupazzo e nella loro reciproca relazione in scena, si stabilisce infatti un continuo e imprevedibile scambio espressivo e linguistico.

#### *Le figure del « Bread and Puppet »*

I personaggi non sono persone ma figure simboliche. Il loro comportamento è perciò sempre di tipo emblematico. Le loro azioni sono parabole. Persino i numerosi pupazzi « vivi » — attori coperti da un telo e con la maschera — sono portati a muoversi secondo traiettorie semplificate e ciascuno di essi possiede la gestualità caratteristica consentita dalla sua particolare costruzione. I gesti vivaci con cui i pupazzi dei tradizionali teatri di marionette imitano la vita, Schumann li ha sostituiti con movimenti lentissimi, con cui gli attori possono imitare pupazzi. Spesso il regista compare in scena per muoverli o recitare la loro parte. Così i pupazzi possono vestirsi, togliersi i costumi, bere, mangiare. Ma le loro espressioni sono fisse, la testa è una maschera. A sua volta l'attore non ha mai una definizione di ruolo circoscritta e conclusa: è all'occorrenza burattinaio, musicista, tecnico, danzatore e, anche, attore. E può essere attore solo in relazione al pupazzo, in un continuo rapporto dialettico con esso: lo gestisce, vi entra, ne esce, lo costruisce, lo trascina fuori scena, lo anima, gli dà movimento. Mai comunque si annulla la fisionomia specifica di un elemento nell'altro — attore e pupazzo — anzi, la sintassi gestuale, la convenzione linguistica di ciascuno, si articola e si caratterizza meglio nel continuo confronto. I pupazzi, anche quelli a figura umana, pertanto non sfiorano nemmeno atteggiamenti naturalistici; sono se mai gli attori che partecipano

della « recitazione » secca, sintetica e stilizzata dei *Puppets*. Del resto il regista, sulle sue preferenze in materia di linguaggio teatrale, è sempre stato esplicito: « I movimenti del corpo umano sono troppo intricati — affermava Schumann in una intervista di quattro anni fa — i particolari armoniosi di un corpo vivente compongono un complesso piatto, omogeneo. In un pupazzo invece il movimento è semplice e elementare, non comprende tanti particolari; perciò dimensioni e potenza ne risultano ingigantiti ». In tal modo lo spettacolo, specie se di denuncia politica, ha maggiori garanzie di essere percepito in maniera diretta e chiara.

#### *La rinascita dei pupazzi*

La « rinascita » del burattino oggi è dunque in gran parte in rapporto alla « crisi » dell'attore: la riduzione sulla scena dell'elemento vivo a una semplice « dimensione in più » e a una fonte di emissione sonora indipendente (*Marionetteatern*) e il potenziamento del linguaggio autonomo e specifico del pupazzo, al quale si confronta e su cui talvolta si modella quello dell'attore (*Bread and Puppet*), sono le componenti di una poetica teatrale che restituisce ad ogni elemento scenico il suo posto e il suo rigore, che attribuisce al teatro, non importa se di pupazzi o di attori, una funzione esatta e insostituibile e perciò una urgenza sociale (Obratzsov). Si avverte allora chiaramente che le ragioni di questi recuperi e « messe a fuoco » del teatro contemporaneo vanno ricercate non solo nella situazione di « crisi » attuale ma lungo un itinerario critico e drammaturgico che nasce nel primo Novecento, all'insegna di una reazione sempre più estesa al naturalismo imperante.

E' in quel contesto sociale e culturale, in quel clima di rifiuto polemico delle poetiche del naturalismo e di qualsiasi incidenza nell'arte dei canoni estetici dell'« imitazione della natura », che l'attenzione dell'artista e dell'uomo di teatro viene attratta dallo spettacolo di marionette. La convinzione che allora si fa strada nell'arte è che l'accidente, l'individuale, il « naturale », arrechino disarmonia e caos: di qui la tendenza a razionalizzare (in arte), a inventare formule, schemi, progetti di azione sulla realtà (in teatro), a separare nettamente i due campi, quello reale e quello linguistico. Al sempre più cosciente processo estetico di « denaturalizzazione » del primo Novecento, il teatro partecipa attivamente scarnificando le proprie strutture e stilizzando il proprio linguaggio. Si sente sempre più la necessità di ridurre la presenza dell'attore a mera espressione fisica (non più emotiva): prevale la tendenza a recuperare la recitazione soprattutto nelle sue possibilità cinetiche, a ri-

trovare il « gesto » oltre la parola. Dopo la tradizione ottocentesca che identificava l'arte del teatro nell'arte dell'attore, si poteva tentare di realizzare un linguaggio artistico, cioè autonomo, solo nella misura in cui quello dell'attore avesse cessato di essere un linguaggio « naturale ». E' a questo punto che si comincia a teorizzare sulla marionetta e a riutilizzarla anche nella scena ufficiale.

La marionetta, in tale contesto storico, prima ancora che una forma d'arte — da porsi in parallelo con le stilizzazioni e le astrazioni del Bauhaus, di Klee, Kandinsky, Mondrian — e prima ancora che un modulo teatrale, diventa una rivelazione della nuova « Weltanschauung »; è un concetto filosofico, una indicazione ideologica dell'epoca. Non a caso Sokoloff nel suo libro *Idee per un teatro di dinamica musicale* ritorna alle antiche concezioni mistiche del teatro di pupazzi: « Nella sua sete di libertà e creazione artistica, l'uomo ha inventato il teatro di marionette. Grazie al suo genio inventivo, l'uomo si è liberato della credenza nell'inesorabilità del destino, perché si è creato un mondo di personaggi che dipendono da lui e nei quali ha trasferito la sua volontà, la sua logica, la sua estetica. In una parola, è diventato un piccolo dio che governa il suo mondo ». Nella netta separazione dei due domini — natura e arte — e nella esclusiva assimilazione del teatro al campo dell'arte, la marionetta definisce i confini di autonomia e addirittura di potere magico dell'uomo, mentre l'attore è il richiamo a una confusione estetica, a un'illegittima ingerenza della natura nel dominio artistico.

#### *La Supermarionetta di Craig*

« Recitare non è un'arte — afferma Gordon Craig nel 1907 (*L'Attore e la Supermarionetta*) — è quindi inesatto parlare dell'attore come di un artista. Perché tutto ciò che è accidentale è nemico dell'arte [...] All'arte si giunge unicamente di proposito. Quindi è chiaro che, per produrre un'opera d'arte qualsiasi, possiamo lavorare soltanto con quei materiali che siamo in grado di controllare. L'uomo non è uno di questi materiali ». Lo può diventare a patto che crei per se stesso « una nuova forma di recitazione, consistente essenzialmente in gesti simbolici. Oggi [gli attori] impersonano; domani dovranno rappresentare; e dopodomani dovranno creare ». E' l'attore tradizionale dunque che deve sparire, almeno come entità emotiva, individuale, incontrollabile. Se il teatro è arte e l'arte è calcolo, meccanismo perfetto, l'attore deve diventarne una parte esatta, un ingranaggio incorruttibile. « Se potessi fare del tuo corpo una macchina o un pezzo di materia inerte come l'argilla

— dice ancora Craig rivolto a un ipotetico attore — e se esso ti potesse obbedire in ogni movimento per tutto il tempo che è davanti al pubblico, saresti in grado di creare un'opera d'arte. Perché non avresti sognato soltanto: avresti eseguito alla perfezione; e avresti potuto ripetere la tua esecuzione infinite volte ». Una eventualità ancora lontana se non impossibile: perciò è piuttosto nel pupazzo che Craig rinviene il limite di perfezione; di qui la famosa ipotesi drammaturgica della *Über-Marionette*: « L'attore deve andarsene e al suo posto deve intervenire la figura inanimata: possiamo chiamarla la Supermarionetta. Oggi molta gente considera la marionetta come una bambola di tipo un po' superiore e pensa che sia una derivazione di quest'ultima. Ciò è inesatto. La marionetta discende dalle immagini di pietra dei templi antichi e attualmente è la figura di un dio alquanto degenerata. [...] Dobbiamo cercare di ricostruire quelle immagini e non accontentarci più del burattino: dobbiamo creare la Supermarionetta. La Supermarionetta non competerà con la vita ma piuttosto andrà oltre. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue ma piuttosto il corpo in catalessi: aspirerà a vestire di una bellezza simile alla morte, pur emanando uno spirito di vita ». E' la teoria di una cristallizzazione, di una riduzione organica, ma per una nuova vita di perfezione scientifica, per una « artificialità » controllabile, con fili più o meno simbolici che partono dalle mani del regista, e armonizzabile esteticamente.

#### *L'attore « biomeccanico » di Meyerhold*

In questo tentativo di estrarre l'attore dall'ambito naturalistico, nella ricerca di un linguaggio teatrale specifico, con un riferimento quasi sempre esplicito alla marionetta, è il punto di incontro con poetiche fondamentali del primo Novecento: quella di Meyerhold e quella di Brecht.

In un paese e in un'epoca in cui si esigeva la razionalizzazione dei movimenti e del comportamento fisico, in applicazione della tesi di Gastev sull'organizzazione scientifica del lavoro, Meyerhold formula teorie molto vicine alla ricerca craighiana, anche se vanno viste in relazione a un ambito storico — la Russia degli anni '20 —, polemico — il rifiuto dell'attore di Stanislavski — e artistico — la dichiarata « teatralità antiestetica » del costruttivismo — molto diversi da quelli in cui si forma la poetica del regista inglese. In conformità alle note teorie di biomeccanica e alla soluzione del *predigra* (la pantomima preliminare che l'attore esegue per rappresentare il personaggio prima di interpretarlo) Meyerhold approfondisce il lavoro di stilizzazione nella recitazione, esigendo dagli attori la

razionalizzazione di ogni movimento. I gesti e ogni piega del corpo devono sposare un disegno preciso. Se la forma è giusta, dice il regista russo, lo saranno anche l'intonazione e l'emozione che si vuole esprimere, perché determinate dalla posizione del corpo, sempre che l'attore al compito che gli viene proposto dall'esterno sappia rispondere con la sensazione, la parola, il movimento. « La recitazione dell'attore non è altro che la coordinazione delle manifestazioni della sua eccitabilità », dice Meyerhold. Per esempio, nel rappresentare la paura, l'attore non dovrà cominciare col prendere paura e poi mettersi a correre; dovrà invece mettersi subito a correre e, dopo, prendere paura, perché vede che corre. Con terminologia teatrale d'oggi, si direbbe che non bisogna « vivere » una emozione ma esprimerla in scena con una « azione fisica ». E cioè trasferita all'attore la tecnica della marionetta: non potendo esprimere l'emozione attraverso il volto, che è fisso, il pupazzo deve « rappresentarla » attraverso il movimento, con traiettorie e percorsi esatti, secondo una grammatica gestuale e simbolica che li renda codificabili e significativi. L'attore meyerholdiano rinuncia agli accenti « logici » dell'interpretazione per sostituirli con altri che permettano di « rendere il dialogo interiore con l'aiuto della musica dei movimenti plastici ».

Queste tesi potrebbero portare facilmente al malinteso che l'attore venga così ridotto a semplice marionetta o robot, condannato al compito puramente formale che gli è stato assegnato: ma l'attore-artista di Meyerhold deve prima di tutto *pensare*. E' il ragionamento che gli farà assumere una posa triste e, solo dopo, questa posa lo renderà triste. E' il ragionamento che lo spingerà a correre, anche se poi da questa corsa nascerà la paura. Privilegiando la facoltà razionale si offre all'attore il riscatto dall'automatismo e dall'assimilazione con gli altri elementi scenici (Meyerhold), così come il rifiuto dell'attore quale entità emotiva ne aveva consentito il recupero nel teatro come arte (Craig). Se l'*Über-Marionette* non è semplicemente *Marionette* perché ad essa ineriscono tutte le caratteristiche proprie della espressione corporea, l'attore « biomeccanico » non diventa un robot per il fatto che nel processo creatore del gioco scenico Meyerhold attribuisce il primo posto al ragionamento. Così si chiarisce il rapporto della recitazione con il modello di riferimento (che può essere non solo la marionetta ma anche l'acrobata, il giocoliere): la marionetta non sostituisce l'attore, ma lo forma, lo conquista al rigore espressivo e alla coerenza linguistica. L'attore meyerholdiano è contemporaneamente burattino (come mezzo scenico) e burattinaio di se stesso (per la facoltà di autoriflettersi e autocomandersi).

### *L'epifania del corpo*

Da tali poetiche discende una conseguenza di grande importanza per tutto il teatro successivo (specie per quel settore particolare qui preso in esame): il potenziamento della espressività del corpo. La nuova « condizione » dell'attore, spogliato delle tradizionali risorse interpretative per il prevalere esclusivo della componente gestuale, comporta infatti la rivalutazione e lo sfruttamento della corporeità nel suo aspetto di significazione in movimento, secondo una nozione di arte dinamica che trova ai suoi opposti la fisicità pura (Artaud, Grotowski) e il teatro delle marionette. La ricerca in Meyerhold è ancora magmatica e indifferenziata anche se la scoperta parallela — nel corpo e nel pupazzo — di gesti densi di significato e la dimostrazione delle possibilità espressive di movimenti precisi vengono compiute dal regista russo nelle esercitazioni didattiche servendosi prevalentemente di pupazzi. Per mostrare che la maschera, se ben manovrata, può raffigurare tutto quanto esprime la mimica facciale, Meyerhold ricorreva a una « *poupée de guignol* ». Introducendovi le dita otteneva gli effetti più disparati: malgrado la maschera fissa, la « *poupée* » poteva esprimere la gioia (le braccia aperte), la tristezza (la testa piegata), l'orgoglio (la testa all'indietro). Una indicazione elementare, e quasi un ironico ammonimento, per una più essenziale e benefica epifania fisica dell'attore.

Nel riferimento costante e prevalente al pupazzo e nella volontà di Meyerhold di ristabilire « il potere degli elementi primi della scena, il potere della maschera, del gesto, del movimento, dell'intrigo » c'è poi una seconda premessa fondamentale per il teatro posteriore: entra il gioco la contaminazione delle tecniche più varie, teatrali e extra-teatrali. Tutto viene sperimentato sul palcoscenico dello « Studio » di Mosca. Predominano l'improvvisazione e la pantomima: procedimenti cioè improntati ai teatri di fiera e di marionette. E' così che nasce e si realizza (nel 1910) un tentativo di interpretare la figura di Don Giovanni secondo il principio del teatro delle maschere: per Molière, a stare col regista russo, Don Giovanni non è che una marionetta di cui l'autore ha bisogno per regolare i conti con i suoi innumerevoli nemici. « Molière — dice Meyerhold — fa di Don Giovanni un appendi-maschere. Una volta è la maschera di un libertino miscredente, di un cortigiano ipocrita e cinico, un'altra volta è quella dell'autore che accusa, un'altra ancora quella dell'incubo sotto la quale egli soffocava, la maschera dolorosa che doveva portare agli spettacoli di corte o davanti alla moglie perfida. Solo alla fine della pièce Molière affibbia alla sua marionetta una maschera con i lineamenti del *Burlador de Sevilla* che egli ha mutuato dagli attori italiani ».

### «Saggezza di legno»

Il duplice rapporto attore-marionetta è ancora più evidente nella concezione teatrale di Brecht, anche se in essa il mezzo linguistico offerto dal pupazzo è assorbito, quasi «incarnato», nella recitazione dell'attore. Diversi aspetti della poetica brechtiana — la cosiddetta «recitazione epica», quel tipo di dizione e quel modo, se non innaturale almeno antinaturalistico, di gestire il personaggio — mentre la collocano nel clima di reazione del primo Novecento alle poetiche dell'«imitazione», ne rivelano i debiti precisi nei confronti del teatro delle marionette. Si pensi che l'effetto di straniamento e il presentarsi dell'attore come segno teatrale sono «naturali» nel pupazzo: o almeno lo sono stati finché il burattino ha conservato le sue caratteristiche specifiche, mostrandosi al pubblico perfettamente indipendente dal mondo e costruito con materiali inerti, senza voler apparire come un attore vivo di taglia ridotta. Questo avveniva ancora nel Medioevo quando il burattinaio, a dispetto delle doti di ventriloquo, si mostrava agli spettatori come un semplice giullare che li divertiva con l'aiuto dei pupazzi: ciò che attraeva di più allora non era l'abilità dell'imitazione ma il «gioco» in sé. Infatti spesso il burattinaio si scopriva e, con procedimento «epico», mettendosi davanti al teatrino diventava narratore.

Oggi invece l'arte della marionetta — tranne poche notevoli eccezioni — è stata completamente falsata e vive o sopravvive nell'equivoco ormai plurisecolare che si tratti di una *dépendance* infantile e semplificata del teatro «maggiore» e che quindi i fantocci in legno e pezza non siano altro che un ingegnoso o ingenuo surrogato degli attori «veri» in carne e ossa. Una volta teso un «filet» davanti alla scena per nascondere i fili agli occhi degli spettatori (lo fece Powell nel '700) il teatro delle marionette è diventato un teatro drammatico in miniatura ricorrendo alle forme più sofisticate e ad acrobazie scenografiche incredibili per presentare i pupazzi a immagine e somiglianza dell'attore. «Il pupazzo è diventato una cosa indegna — si lamentava già ai primi del secolo Gordon Craig — tutti i burattini non sono ora che bassi commedianti. Imitano gli attori del teatro vivente più grande. Entrano in scena soltanto per cadere con il sedere a terra. [...] I corpi dei burattini hanno perduto la loro grazia complessa [...] Sono diventati eccessivamente tronfi nella loro saggezza di legno».

In questa linea storica di progressiva abilità mimetica e «sapienza» drammaturgica dei burattini, siamo arrivati in questi ultimi anni a vedere il contributo delle tecniche del «Teatro nero», in cui l'antico «filet» di Powell è stato sostituito

dalla mussola: essa non nasconde più i fili che fanno muovere i pupazzi ma gli attori che agiscono nell'ombra.

### Il segreto del movimento

L'analogia tra lo storico «filet» e la mussola diventa particolarmente significativa, perché chiarisce la procedura tipica e costante seguita dal teatro dei burattini quando vuole «imitare la vita»: l'adesione naturalistica, qualsiasi magica illusione, si realizza nascondendo il segreto del movimento, il meccanismo della marionetta. Il riscatto del pupazzo, perciò, la sua piccola rivolta contro la progressiva degradazione per il recupero delle funzioni originarie, ha come condizione la rivelazione di ogni mistero, il restituirsi al mondo come materiale povero, strumentale, esplicito.

E' qui che Brecht, proprio per l'opera di chiarimento e «sistemazione» che egli compie su materiali linguistici originari, tra cui quelli propri della marionetta, trova un'attualità piuttosto eccentrica, trascurata dai suoi esegeti. Eppure il riferimento più o meno consapevole alla sua poetica è riconoscibile in diversi teatri di burattini che si sono andati affrancando dal servilismo alle varie forme di illusione scenica: soprattutto, i precorriti brechtiani sono avvertibili nelle modalità seguite per rendere possibile nel pubblico una condizione di distanza critica rispetto allo spettacolo. E' un rapporto che si ottiene principalmente in due modi: con la stilizzazione estrema del pupazzo, col suo gioco essenziale e simbolico, oppure coi processi di animazione realizzati senza schermo e senza trucchi davanti allo spettatore.

Nel primo caso, a stare con un esperto, Henryk Jurkowski, si tratta di un effetto «assolutamente nuovo e sconosciuto nel passato», se si esclude la deformazione della «poupée à gaine» e della marionetta didascalica e appiattita delle «ombre cinesi». E non sfuggirà l'analogia con la semplificazione gestuale e l'essenzialità didattica della recitazione epica, cioè con la stilizzazione dell'attore brechtiano.

La manipolazione a vista è invece molto nota e come s'è osservato risale alla situazione originaria della marionetta; una tecnica in stretto rapporto con i mimi di un tempo, che si perpetua oggi nei numeri di cabaret e di varietà oltre che ricomparire in diversi «teatrini» contrari alle illusioni sceniche. Più che a suggestioni contemporanee — e accanto a Brecht sarà da mettere la poetica del «teatro nel teatro» — è più pertinente in questo caso il riferimento alla più tipica tradizione dei pupazzi e in particolare a un suo singolare rappresentante, Samuel Foote. In pieno '700, e dunque nel periodo degli

effetti illusionistici o delle apparizioni magiche in scena, il burattinaio inglese oppose una concezione del teatro e una serie di messinscena che solo oggi trovano, e non in tutti i « teatrini », una adesione completa e sicura, anche se notevolmente postuma. E' Foote che nel 1773, in « The Primitive Puppet Show » introduce sulla scena un gendarme-attore che vuole arrestare la marionetta; e in « Tragedia alla moda » utilizza grandi marionette — « sicuramente piatte » dice Jurkowski, e dunque stilizzate — alle quali un attore, in mezzo ad esse, presta la propria voce. Innovazioni del genere sono diventate oggi piuttosto comuni, così come la stilizzazione espressiva del pupazzo.

#### *Il « nuovo corso » d'oltrecortina*

Nel teatro di marionette contemporaneo, anche se in settori ancora isolati, si assiste finalmente a un processo di ricerca che, avendo a comun denominatore l'adozione dei principi di stilizzazione, di animazione a vista e il recupero di procedure antinaturalistiche, ha dato vita a fenomeni artistici organici, autonomi, innovatori. Nei paesi d'oltrecortina per esempio la ricerca espressiva costantemente perseguita nel teatro dei pupazzi ha cominciato dopo il '45 un « nuovo corso »; abbandonati i « tipi » delle tradizioni locali, ogni spettacolo nasce come un « unicum » artistico con suoi propri « personaggi » e figure stilistiche obbligate. Ne derivano così incredibili prodotti dell'immaginazione, vere creazioni linguistiche, perfetti « mostri » teatrali, che evitano spesso il rischio di un nuovo fantastico illusionismo, tenendo su un filo di ironia e di gioco scenico dichiarato il rapporto tra attore e marionetta, tra figura umana e forma astratta, tra corpo e sagoma meccanica.

Il lavoro sulla metafora del teatro romeno *Tandărică* si attua con lo stesso rigore quando oltrepassa i limiti del verosimile o quando ricorre alla parodia (come nello spettacolo « La mano di cinque dita ») o anche quando si serve della sublimazione del soggetto per raggiungere la retorica filosofica e il sentimentalismo spinto (« Il piccolo principe » di Saint-Exupéry). La compagnia polacca *Lalka*, adottando il principio del teatro nel teatro (« Guignol e i suoi problemi ») sfrutta le risorse proprie del pupazzo, utilizzando personaggi disegnati sul vetro o figure cinematografiche che si muovono in un mondo a tre dimensioni. Nel teatro di maschere, rappresentato dal gruppo *Groteska* di Cracovia, tale principio porta alla possibilità di fare rappresentare due personaggi da un solo e identico pupazzo: con o senza maschera.

Il procedimento della manipolazione a vista raggiunge il

suo punto di perfezione forse con Roser e Obraztsov. In particolare, Obraztsov estende il dominio del teatro dei burattini servendosi delle proprie mani come pupazzi e di forme geometriche a cui dà una vita scenica: lo imitano, tra gli altri, gli ungheresi in certi adattamenti delle loro tradizioni popolari o anche i francesi (Yves Joly per esempio) in vari « essais ».

E' con innovazioni del genere che il teatro dei pupazzi può risalire da una posizione subordinata o dimessa e riproporsi, denso di stimoli, accanto alla scena drammatica. Non solo, ma il carattere strumentale e unitario, proprio dei materiali privi di qualsiasi componente biologica, se offerti senza ambizioni mimetiche, assicura al pupazzo o all'immagine che ne ha lo spettatore l'armonia, l'unità e il dominio espressivo a lungo invocati da Craig e dagli altri riformatori del teatro del Novecento.

#### *Tre proposte*

Entro confini così definiti e sulla traccia delle molteplici esperienze dei gruppi più consapevoli del nostro secolo, agiscono alcuni « teatrini » di formazione molto recente, che hanno approfondito il discorso in modo specifico, addirittura « settario », utilizzando ciascuno una sola (o una in particolare) delle molte possibilità insite nel pupazzo.

Ci si riferisce al *Teatro con le dita* di Gerhard Mensching, alla *Compagnia dei burattini di Torino* di Giovanni Moretti e alla *Compagnia Sperimentale dei Burattini* di Otello Sarzi. L'impiego, prevalentemente linguistico (Mensching), didattico (Moretti), sperimentale (Sarzi), del pupazzo, mentre esprime la scelta ideologica precisa di ciascuno dei tre gruppi, dà luogo a esiti, su differenti livelli, « specialistici », ma del tutto legittimi. I singoli programmi politici, proprio perché realizzati con strumenti scenici adeguati, diventano in tal modo precisi e correnti discorsi teatrali. E' perciò con riferimento alle messinscena e alla poetica di queste compagnie che si suggeriranno ora tre ipotesi per un teatro di pupazzi contemporaneo.

#### *Il « Teatro con le dita »*

Ci sono due premesse, una teorica e una operativa, nella formazione della poetica di Mensching: le tesi di Max Frisch sulla marionetta e le messinscena di Obraztsov. Frisch, nel suo *Diario*, fa una osservazione sull'alienazione della lingua nel teatro delle marionette: nelle solite rappresentazioni le marionette non riescono affatto a parlare l'una con l'altra, la parola corre sempre di fianco, galleggia lontana e senza connessioni nello spazio; anche affidare il testo alla voce di un attore non po-

trebbe giovare, il risultato sarebbe comunque insoddisfacente perché parola e gesto non formano così nessuna « unità ». Ade-  
rendo a tali critiche, Mensching, che ha sempre guardato alle  
marionette prima di tutto come a un mondo autonomo e coe-  
rente, si è posto il problema di trovare un nuovo gesto e corri-  
spondentemente una nuova parola.

Distogliendosi allora dalle marionette Mensching si è ri-  
volto a un altro tipo di « pupazzo », capace di azioni più veloci  
e di una ben diversa dinamica espressiva: la mano umana. Un  
espediente, come s'è visto, da molto tempo largamente impie-  
gato, che ha avuto nelle realizzazioni di Obraztsov la sua prima  
e più rigorosa applicazione e, nei suoi scritti, una serie di indi-  
cazioni precise: la mano umana diventa un elemento dell'« ana-  
tomia » del burattino, non deve più rimanere nascosta, ma en-  
trare in scena, muoversi, esprimersi. La mano è un « corpo »  
che possiede già una animazione interna e a cui manca soltanto  
una testa per poter alludere alla figura umana. Questa appen-  
dice, Mensching gliel'ha data: una palla di legno, una testa  
rotonda.

Il secondo passo, decisivo e veramente innovatore, di  
Mensching sta infine nel dialogo. Il burattinaio tedesco ha scar-  
tato ben presto il linguaggio « naturale », costruendone uno di  
tipo esclusivamente fonetico: nei suoi spettacoli non si sente  
altro che una cantilena inarticolata e tuttavia si ha l'impres-  
sione di capire ogni parola. Anche la lingua cioè subisce una  
stilizzazione (una riduzione nell'ordine del significato), ma un  
potenziamento di natura espressiva (nel suo caso, sonoro). Al  
burattino che diventa mera animazione (la mano) corrisponde  
una lingua come semplice emissione di suoni (il fonema). Alla  
« fisionomia » sintetica e allusiva del pupazzo si associa un dia-  
logo ritmico e surreale. Lo sviluppo della gestualità, della pan-  
tomima, della mano-burattino coincide perciò con un linguaggio  
di cui vengono svolte le possibilità cinetiche e, si direbbe, « pan-  
tomimiche ». Nasce così un sistema coerente, in cui sia il pu-  
pazzo che la lingua si offrono entrambi come segni teatrali,  
come operazioni simboliche dichiarate. Non solo, ma con la  
riduzione di gesto e dialogo alla loro anima dinamica, si sta-  
bilisce sul piano del movimento e del ritmo espressivo quella  
« unità » di cui Frisch sentiva la mancanza.

Vengono in mente le parole di Gordon Craig (*Pupazzi e  
poeti*): « Non bisogna muovere il pupazzo, bisogna lasciare che  
si muova da solo: in questo consiste l'arte del burattinaio ».  
Nel rispetto per il materiale scenico e per le sue reazioni cine-  
tiche più proprie e diverse a seconda che si tratti di ferro,  
stoffa, legno, plastica, vimini, nell'esigenza di un gioco coerente  
che provenga dai nuovi mezzi impiegati piuttosto che essere

imposto dal manipolatore, è da vedere la novità più stimolante  
di Mensching. La forma estremamente originale e rigorosa del  
suo teatro, deriva dall'« aver lasciato » a un elemento scenico  
la possibilità di agire nel modo più conseguente e di « parlare »  
in un linguaggio ad esso « naturale ».

#### *La piazza e la « tradizione »*

Le compagnie di Moretti e di Sarzi sono la risposta pole-  
mica a un contesto teatrale tipicamente « italiano ». Da noi  
più ancora che negli altri paesi, la « decadenza » di marionette  
e burattini è quasi totale: è scomparsa da tempo una tradizione  
plurisecolare che ha visto i « teatrini » al centro di una larga  
partecipazione popolare che ha fatto in alcune epoche, di que-  
sta forma artistica, un vero fenomeno di piazza. Ancora alle  
soglie del '900 Giacosa (*Elogio della marionetta*) poteva affer-  
mare: « La commedia burattinesca nasce in piazza, come la can-  
zone popolare e, come la canzone popolare, è per lo più d'au-  
tore anonimo e ha in se stessa una irresistibile forza espan-  
siva [...] I fantocci piazzaioli toccano qualche volta l'ardua  
questione sociale del dare e dell'avere... ». I burattini di una  
volta non affidavano i successi dei loro spettacoli solo alle fra-  
gorose bastonate e alla voce chioccia della maschera principale  
come oggi capita di vedere; appoggiandosi invece spesso a  
drammi ispirati ai fatti da poco trascorsi della storia patria e  
della cronaca nera, e con la creazione di maschere rappresen-  
tative dei nuovi ceti sociali, questo teatro « minore » affrontava  
molti scottanti problemi di vita contemporanea.

Oggi invece esso è diventato una manifestazione di tipo  
folcloristico o accademico, e il pubblico a cui si rivolge, al-  
meno programmaticamente, è esclusivamente infantile. Quale  
responsabile ufficiale, colpevole nazionale, di questa decadenza,  
è additato di solito Podrecca con il suo *Teatro dei Piccoli*. Egli  
ha avuto certo il grosso merito di far rivivere nel nostro secolo  
la grande tradizione delle marionette italiane, ma ne ha peggio-  
rato la natura già da tempo corrotta con la tendenza quasi  
esclusiva verso il virtuosismo che avrebbe condotto poi questo  
tipo di teatro verso una forma d'arte sofisticata e fine a se stes-  
sa. Per di più il *Teatro dei Piccoli*, che non significava altro che  
« teatro in miniatura » (anche se diretto particolarmente ai  
bambini) spingeva da allora il pubblico italiano a considerare  
i burattini e le marionette come divertimento per i ragazzi, o  
meglio per i « piccoli », e a credere che il teatro di pupazzi  
non potesse produrre altro che spettacoli innocenti e mora-  
listici.

Ma a tale equivoco hanno soprattutto contribuito le com-



pagnie dalla caratteristica fisionomia familiare-artigianale, relativamente numerose in Italia, eredi di un mestiere e di un materiale scenico spesso di grande valore, tramandato di padre in figlio. Queste « dinastie teatrali », per non soccombere e non distruggere il loro singolare patrimonio, hanno ben presto assunto la logica se non le strutture del museo e insieme dell'industria: considerando motivo sufficiente di interesse mostrare in scena pupazzi « storici », li hanno poi inseriti astrattamente in contesti narrativi e scenici banali e di facile richiamo, offrendo insomma prodotti di folclore consumistico, con finalità di pura evasione, e « dunque » particolarmente adatti ai bambini. E' il caso di compagnie come quella di Colla a Milano o di Lupi a Torino, che con sotterfugi culturali e furbizie formali di questo tipo hanno trovato una nuova ragion d'essere al « teatro in miniatura » svisandone completamente il senso e il valore.

In tale contesto la posizione delle compagnie di Sarzi e di Moretti è anomala e provocatoria: l'una riporta i pupazzi a una dimensione artistica « adulta », l'altra si situa volontariamente in area infantile ma per innestarvi un maturo discorso culturale.

#### *Dalla parte dei bambini*

La *Compagnia dei Burattini di Torino* ha impostato un preciso discorso scenico e didattico: una forma di spettacolo che, ispirandosi ai principi più genuini dell'animazione, utilizza gli elementi della struttura drammaturgica — attori, testo (o canovaccio), burattini, scene — in maniera estremamente aperta alla partecipazione del pubblico infantile. L'intenzione è quella di trasformare la rappresentazione, attraverso continue sollecitazioni da parte degli attori, in un momento soltanto preliminare di un processo creativo e « liberatore » dei bambini. Lo scopo finale poi non è tanto di « coinvolgere » nel gioco scenico i ragazzi, trasformandoli da spettatori a protagonisti della rappresentazione, quanto di renderli criticamente consapevoli del meccanismo teatrale, o meglio di « quel » modo di fare teatro, e quindi di metterli in grado di replicarlo o svilupparlo autonomamente.

L'invito rivolto ai bambini di costruire pupazzi e recitare storie da loro inventate non diventa velleitario data la coerenza delle premesse ideologiche e strutturali delle rappresentazioni. Il teatro infatti per il gruppo torinese non è un momento eccezionale staccato dalla vita presente in un luogo e in momenti privilegiati, ma semplicemente un mezzo di espressione di cui basta conoscere la sintassi essenziale, accessibile a tutti. Le intenzioni ideologiche, culturali, diventano attive attraverso la

struttura altrettanto « aperta » dello spettacolo: esso è organizzato in modo da eliminare qualsiasi rapporto intimidatorio e qualsiasi apparenza magica, inspiegabile. Gli attori si vestono e si truccano a vista, e hanno più di una occasione per rendere scoperte le proprie manovre. Come nel *Bread and Puppet*, gli interpreti diventano « funzioni » dello spettacolo: sono di volta in volta burattinai, attori, cantanti, tecnici. Servono a sviluppare l'azione scenica e nello stesso tempo a rivelarne i « trucchi ». Lo spettacolo in tal modo si trasforma inavvertitamente in lezione.

L'impostazione didattica era già dichiarata in uno dei primi esperimenti della compagnia. Tre anni fa nei parchi-gioco estivi di Torino venivano rappresentate due fiabe, la prima di tipo tradizionale, con le solite teste di legno e secondo un modello di recitazione naturalistico, la seconda, tratta da un racconto di Basile, con pupazzi stilizzati, nati « apposta » per raffigurare i personaggi della famosa storia di Antuono. Attraverso due diverse fiabe e criteri opposti di rappresentazione si voleva cioè indicare soltanto due possibili drammaturgie dei burattini.

Oggi la lezione in due tempi è stata concentrata in un solo spettacolo. Ma dalla identica linea pedagogica deriva che, ieri come oggi, la parte più importante del lavoro consiste piuttosto nell'intrattenersi con i bambini a smontare il teatro, nel far vedere com'è costruito, nell'insegnare come sia possibile ricavare facilmente divertenti burattini dai materiali a portata di mano (giornali, stracci, sughero, bottoni, tappi): è, questa fase operativa, una vera e propria appendice pratica ai suggerimenti contenuti nello spettacolo, la logica conclusione di un discorso critico e artistico su come possa nascere una rappresentazione di burattini.

Coerenti con questo tipo di drammatizzazione sono i pupazzi. Alcuni sono fatti di latta, scatole e imbuti (i soldati), altri (i contadini) sono costruiti con stracci, paglia e pagnotte, altri ancora sono di stoppa e pentole: stravaganti *collages*, hanno una fisionomia soltanto evocatrice della figura umana, sono cioè meri segni teatrali. Inoltre, presentandosi come un insieme di oggetti individuabili a uno a uno, i pupazzi — e così lo spettacolo — non sono solo una forma espressiva, ma diventano una indicazione didattica di come sono costruiti e di che cosa possono essere fatti.

Da un ambito intenzionale e problematico tipicamente brechtiano, per cui con la esibizione programmatica del meccanismo del gioco scenico cessa ogni atteggiamento passivo dello spettatore, che lo accetta come una finzione provvisoria, si arriva alla formulazione molto organica di una ipotesi di anima-

zione teatrale. A questo concorre la creazione di « favole » ricche di riferimenti storici e di sottintesi politici, a cui, « apertamente », viene introdotto il pensiero dei piccoli spettatori. Con l'offrirgli non la solita favoletta, ma — anche se in forma di fiaba — i più scottanti problemi attuali, viene restituita al bambino una dignità di persona, perché gli si attribuisce la capacità di pensare e di percepire sin d'ora i problemi del mondo in cui vive.

Spettacoli del genere offrono davvero la possibilità di muovere « i primi passi » in una partecipazione cosciente alla realtà con strumenti culturali (quelli del teatro) piacevoli, per di più offerti in modo che il bambino non ne resti estraneo ma li capisca, li afferri e si renda capace di gestirli a sua volta. L'attività della compagnia di Moretti diventa così un esempio di vero decentramento culturale (del tipo: noi vi diamo le strutture e voi fate la cultura di cui avete bisogno) ben lontano dagli equivoci e dalle mistificazioni di altri, troppo celebrati, decentramenti (tipo: noi vi portiamo la cultura che vogliamo e voi fatevi le strutture per accoglierla).

#### *Un mondo prismatico*

« Nella nozione di burattino va compreso ogni oggetto che, prolungando la mano dell'artista, nascosto o visibilissimo (come nel Kabuchi giapponese), è suscettibile di esprimerne l'intenzione: il guignol, la marionetta a fili, le ombre cinesi, le sagome di Giava, le mani nude, *tutto* può essere burattino ». Questa dichiarazione, di Otello Sarzi, definisce il senso e le finalità della *Compagnia sperimentale* da lui diretta: nei suoi spettacoli avviene l'assimilazione o la contaminazione di varie tecniche proprie del teatro di burattini, anche se provenienti da epoche ormai lontane o da altri paesi.

Il recupero stilistico non si esaurisce in una semplice « passerella » di metodi, non s'accontenta di esiti antologici e illustrativi, ma serve a potenziare le possibilità espressive del pupazzo, che infatti viene spesso impiegato per efficaci trasposizioni da altre forme artistiche (animazioni di brani di musica classica, jazz, elettronica) e per intelligenti trasfigurazioni di opere pensate per attori « reali ». L'episodio del beckettiano *Atto senza parole I*, ad esempio, è di fatto uno splendido *Tut-tobeckett*. Il burattino che nel suo agire si annulla in un anonimo sacco da cui poi riprende forma gradualmente, e così via all'infinito, rende con immediatezza fulminea il senso dei testi dello scrittore irlandese: l'atto vanificato dal suo stesso compiersi e il perenne ma immobilistico risorgere dell'uomo dal proprio deserto.

Negli spettacoli di Sarzi c'è anche un'altra indicazione molto precisa: il ricorso a tematiche insospettabili in un « innocente » teatro di burattini (la presenza di brani da Brecht, per esempio) e quindi il suggerimento di possibilità contenutistiche ormai inimmaginabili, da quando i teatrini hanno cessato di essere un fenomeno di piazza.

Dalla consapevolezza dell'esistenza di metodi e di contenuti propri di questa forma espressiva — sebbene circoscritti a tempi e paesi lontani — e dalla volontà di recuperarli, in chiave critica o attualizzata, deriva una continua verifica di varie situazioni culturali e formali in sé compiute, che sono altrettante facce del prismatico mondo dei pupazzi: nasce così, anche se a livello di prodotto formalizzato, quella caratteristica dimensione « sperimentale » della Compagnia.

Gli spettacoli di Sarzi perciò chiariscono che, nel momento in cui una — verificata — maturità tematica e espressiva disancora i burattini dall'infanzia e dai suoi — creduti — annessi (bastonature, umorismo banale, approssimazione), cioè li libera da una malintesa nozione di « teatro per ragazzi » e li riqualifica prima di tutto e essenzialmente come *teatro*, i pupazzi si prospettano come un funzionale veicolo di problemi e un compiuto fenomeno artistico. Rispetto ad altre espressioni teatrali la scena dei burattini può e deve diventare autonoma e necessaria anche quando, fruendo di temi e forme artistiche non originali, li traduce poi in invenzioni e elaborazioni stilistiche del tutto proprie.

Il vero pericolo a questo punto è che il teatro di pupazzi così concepito diventi una ennesima valvola di sfogo della scena « maggiore », un suo sofisticato doppiopione, svisando così ancora una volta la propria natura e perdendo un qualsiasi carattere di necessità. La proposta di un dramma dell'assurdo rappresentato dai burattini o dalle marionette è senz'altro corretta e seducente: essa però non rientra tanto in un caso di ribaltamento linguistico di una diversa forma espressiva, ma diventa piuttosto l'ipotesi di una apprezzabile messinscena del teatro « maggiore ». E' una prospettiva per di più che nasce da un persistente equivoco di fondo, per cui il mondo dei burattini e delle marionette comincerebbe solo o proprio là, al confine estremo dello « spettacolo teatrale », dove fallisce l'ultimo sforzo di stilizzazione espressiva dell'attore e di astrazione logica o di condensazione simbolica dell'opera.

#### *Per un teatro alternativo*

Nell'attuale clima di ricerca, di progetti, di riesame radicale dei modi di comunicazione teatrale, nella tensione sempre

# TEATROLTRE

più inquieta verso soluzioni variamente « sperimentali », per stabilire un dialogo effettivo con zone di pubblico, e quindi di cultura e convenzioni linguistiche diverse, il teatro delle marionette e dei burattini soprattutto se offerto in maniera estremamente aperta e disponibile a modificazioni continue, appare dunque una ipotesi drammaturgica piena di conseguenze.

In quanto forma scenica rimasta ai margini delle categorie di teatro consumate (o di consumo) non essendone rimasta implicata se non in un aspetto inautentico — nella dimensione di teatro in miniatura e nella destinazione infantile — il mondo dei pupazzi si presenta poi in piena regola per fondare una attività di cultura sotterranea, clandestina.

I burattini e le marionette per tali motivi possono diventare i protagonisti di una delle forme più stimolanti e meno velleitarie di teatro alternativo.

estate 1972

## 8

La scrittura scenica

Bulzoni editore