

ROBERTO LEYDI
RENATA MEZZANOTTE LEYDI

MARIONETTE E BURATTINI

Si ringraziano gli eredi Leydi e Mezzanotte per aver concesso la pubblicazione telematica di un estratto del volume *Marionette e burattini*.

Le pagine riprodotte sono state acquisite dal volume appartenuto personalmente a Roberto Leydi.

Le note, integrazione e correzioni manoscritte sono state redatte dallo stesso Roberto Leydi in vista di una ipotetica riedizione del volume e si è pertanto ritenuto di riprodurle integralmente.

Testi dal repertorio classico italiano
del Teatro delle marionette e dei burattini
con introduzione
informazioni
note

MILANO COLLANA DEL "GALLO GRANDE" 1958

*Pubblico rispettabile,
Diletti cittadini
Venuti a bella posta
A vedere i burattini!*

*Questo è uno spettacolo
Nuovo e straordinario
Per festeggiar stasera
Un grande anniversario.*

*Voi ora imparerete
Da questa produzione
Che dove c'è superbia
C'è anche l'ambizione.*

*Ognun nella sua sedia
Potrà provar piacere
Udendo una commedia
Recitata a dovere.*

*Scenario a perfezione,
Magnifico il vestiario,
Orsù, dunque, attenzione
Che s'alza ora il sipario!*

Invito ad uno spettacolo di burattini dal repertorio di Angelo Cuccoli.

Il teatro dei burattini e delle marionette

Anche a rischio di recare un grosso dispiacere a chi ancora s'illude in un'imminente rinascita di popolare interesse per le marionette e i burattini, bisogna onestamente riconoscere che, non soltanto questa nobile forma di spettacolo è oggi agli ultimi giorni della sua lunga agonia, ma, ciò che è assai peggio, le sue tante memorie di cronaca e di storia si van purtroppo spegnendo fra il disinteresse piú palese, sí che fra pochissimi anni saranno certo del tutto scomparse. E allora, di questo grande teatro, an-

cora ben vivo alle soglie del nostro secolo, riuscirà a sopravvivere soltanto un ricordo di tradizione remota, qualcosa d'ancora piú sperso e impreciso della stessa Commedia dell'Arte.

Il giorno, purtroppo vicino, in cui lo sdrucito sipario di velluto cremisi calerà, innanzi a un'annoziata platea, sull'ultima avventura di Gianduja o di Gerolamo, non avranno soltanto motivo di sincera commozione le poche anime semplici che ancora si ostinano a credere nel magico potere della fantasia, ma anche avrà ragione d'accorata tristezza il teatro tutto intero. Quel giorno, infatti, si spegnerà una delle condizioni essenziali e forse insostituibili del gran gioco dello spettacolo.

Sarebbe errore assai grave il considerare il teatro dei burattini e delle marionette una sorta di ingenua « dépendance » infantile del teatro cosiddetto maggiore e i piccoli attori di legno e di pezza quasi un geniale surrogato degli altri veri, in carne ed ossa. Il mondo meraviglioso delle marionette e dei burattini, invece, incomincia proprio là, al confine estremo dello spettacolo teatrale, dove fallisce l'ultimo sforzo di stilizzazione espressiva e d'astrazione logica del corpo umano. Quando l'attore vivo s'arresta, vinto dal peso dei superstiti legami materiali, entra in scena il fantoccio di legno a costruire, dal nulla, un mondo nuovissimo dove ogni convenzione umana viene a cadere, dove ogni gesto impuro si dissolve, dove l'iridescente costruzione della fantasia si compone e si scompone, magico caleidoscopio di gesti, nella libertà piú tesa. Soltanto le marionette e i burattini, questi attori senza passato umano, senza ricordi, senza problemi, riescono allora a compiere il miracolo definitivo e straordinario: proiettare il gioco immutabile delle verità palesi e riposte in una nuova, impossibile dimensione, in uno spazio in egual misura slegato dai segni del passato e del futuro.

Certo, nei testi con troppe pretese di determinazione psicologica e d'analisi introspettiva le marionette e i burattini possono

facilmente cadere nell'imitazione ingenua e inutile dell'attore vero, nella ripetizione insensata e ridicola dei modi facili dello spettacolo teatrale maggiore, ma all'estremo opposto la loro grandezza e la loro superiorità sono innegabili. Scriveva Baty (1): « Le marionette sono capaci di animare personaggi il cui carattere individuale è deliberatamente sacrificato al "tipo", come in Molière. E possono anche dar valore morale ad eroi leggendari e fantastici, come in Eschilo. La maschera antica e quella della Commedia dell'Arte non sono forse, in questi due casi un omaggio inconsapevole che l'attore "vivo" rende alle marionette e ai burattini, cercando inutilmente di assomigliar loro? Solo le marionette e i burattini, inoltre, sono capaci di evocare davvero gli esseri fatati e inumani, come in Shakespeare. Puck o Ariel potremmo forse immaginarli a loro agio in corpi opachi e pesanti? Soltanto loro riescono a diventar sul serio animale parlante od oggetto animato. Le marionette e i burattini, cui è concesso questo dono divino di condurre subito ogni gesto e ogni sentimento, ogni situazione e ogni parola alla loro prima linea essenziale, diventano così, senza volerlo, la misura precisa, anzi, l'unica misura possibile, di ogni piú libera fantasia, d'ogni piú epica trasfigurazione, d'ogni piú bel raccontare ».

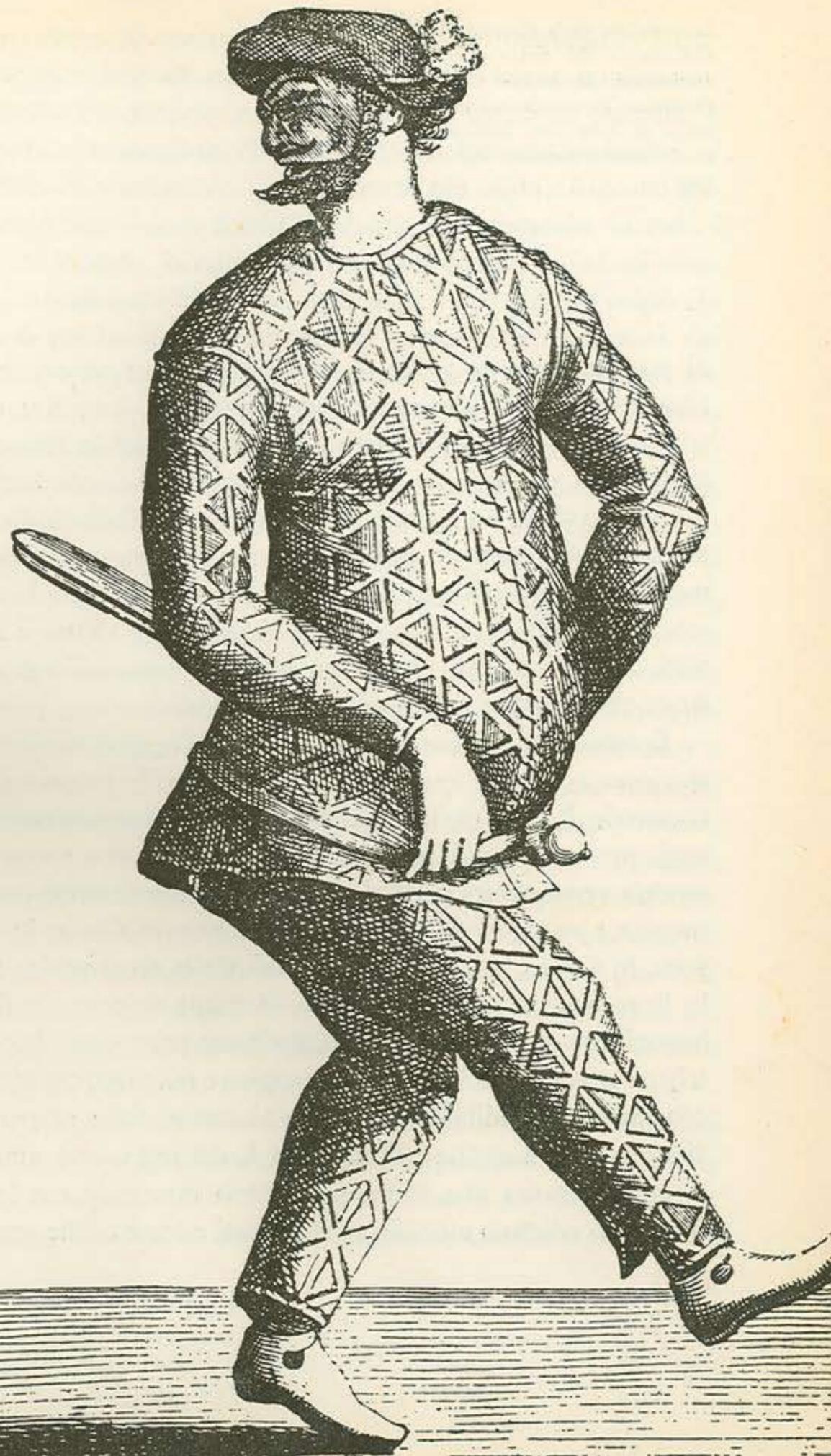
Eccolo, allora, il destino di questi poveri « fantoccini », di queste ottuse teste di legno: rendere finalmente chiara, agli uomini sensibili, la realtà meravigliosa e insospettata di quel gran regno di gioia e di fantasia alla cui soglia luminosa è purtroppo costretto a fermarsi, malgrado tanto sforzo di continua astrazione espressiva, il teatro degli uomini « veri ».

Naturalmente, il teatro dei burattini e delle marionette è soprattutto un teatro di forma. Ogni espressione della realtà sensibile, la parola ma specialmente il gesto, è infatti sottomessa a un rigido ordine preconstituito che stabilisce, nel gioco imprevedibile della piú accesa fantasia plastica, la grande convenzione

di un linguaggio drammatico e poetico in apparenza povero, schematico, ingenuo e talora infantile, in realtà robusto e assolutamente universale. La struttura convenzionale dello spettacolo burattinesco non deriva infatti da obblighi forzati e artificiosi, ma da una lunga e lentissima elaborazione popolare, ricerca e scelta ad un tempo, che raggiunge, nelle espressioni più compiute, il tono della più alta e commossa umanità. Si tratta cioè di un gioco ormai secolare di stilizzazione formale, di decantazione, di affinamento, in un contributo incessante di rinnovate esperienze. Ne deriva una regola, naturalmente: o la si accetta o si resta irrimediabilmente esclusi dal gioco. Non è possibile guardare alle marionette cercando di scoprire le leggi fisiche che muovono quei fili di lino e d'acciaio, la complicata meccanica del « triangolo »: ciò che conta sono le norme ideali di una tecnica che nei risultati poetici annulla se stessa e che in fondo ricrea il meccanismo stesso dell'uomo.

Il burattino e la marionetta non esistono, come volontà espressiva, in se stessi. Valgono soltanto per quello che fanno, per quello che dicono. Il virtuosismo del movimento, quell'acrobazia che porta il fantoccio di legno ad essere simile all'uomo in carne ed ossa, conta poco o nulla. Lo spettatore non ha da essere stupito, sbalordito, meravigliato, ma invece conquistato e convinto. Le marionette non sono né funamboli, né illusionisti, ma tutt'altra cosa: il mezzo diretto e sincero di uno spettacolo animato, gioco di sentimenti e di passioni, che non ha per nulla bisogno di casse a doppio fondo e di specchi deformanti (2).

Scriva Jacques Chesnais (3): « Come in tutte le arti, anche nel teatro dei burattini e delle marionette è lo stile quello che conta. I grandi burattinai si distinguono per la qualità dello stile ». È impossibile, naturalmente, definire i limiti e le componenti dello stile burattinesco: il gioco si perde, assai di più che nella recitazione degli attori veri, in mille iridescenti frammenti di genialità, di sensibilità, di intelligenza, di semplicità, di spontaneità,



Le maschere della Commedia dell'Arte e del teatro delle marionette: Il comico Gian Domenico Biancolelli nel costume di Arlecchino (Incisione di Nicolas Bonnart, 1637-1718)

di preparazione, di gusto, di improvvisazione; tuttavia non è altrettanto difficile riconoscere la sua ragione definitiva ed essenziale: la poesia. «I burattini, ha scritto Anatole France (4), sono i figli del sogno». E ancora Jacques Chesnais (5): «La marionetta è la figlia naturale della poesia. Tutte le fate del mondo sono venute ad assistere alla sua nascita, portando doni meravigliosi. Diverte i bambini, incanta i grandi, tocca le anime semplici, offre piaceri sottili e delicati anche agli scettici e ai corrotti. Fra gli uomini assolve un compito meraviglioso: dimostrare che l'essenza della poesia è la modestia».

È necessario ricordare, a questo punto, l'origine magica della marionetta e i suoi costanti valori simbolici. È proprio il peso ancestrale di quest'ordine religioso delle cose a conservare ancor oggi, per i cuori più sensibili, l'amore riverente e un poco timoroso verso questi esseri di legno e di pezza costruiti ad immagine e somiglianza dell'uomo. In Egitto, a Giava, in Giappone, in Grecia, a Roma, in India, in Africa, in America, anche in Europa per tutto il medio evo, la statua animata da fili, da bastoni o da meccanismi, ha giocato la sua parte essenziale negli schemi misteriosi del sentimento magico e religioso, trascorrendo con facilità incredibile dal tempio al teatro, dalla rappresentazione mistica a quella tragica. Non è, del resto, cosa nuova riconoscere ancora una volta la parentela essenziale che lega lo spettacolo religioso a quello profano, ieri e forse anche oggi.

La storia del teatro dei burattini e delle marionette, i due generi procedono affiancati per quasi tutto il loro cammino, ciascuno con un proprio stile, ma pur con molto in comune, è una storia meravigliosa che riunisce, con sbalorditiva facilità, il più raffinato e sofisticato spirito colto al più caldo e ingenuo spirito popolare. Questa forma di spettacolo, conosciuta in tutti i paesi del mondo, in ogni epoca, in ogni civiltà, ha infatti occupato l'attenzione e l'interesse delle corti e dei trivi, ha colpito la fantasia dei ricchi e dei poveri, dei colti e degli ignoranti, dei semplici e degli smaliziati, dei grandi e dei bambini. Dei burattini e delle marionette parlano Platone e Aristotele, Erodoto e Orazio, Apuleio e Sant'Agostino, Lorenzo Lippi e Gerolamo Cardano, Bernardino Baldi e Giuseppe Berneri, Carlo Goldoni e William Shakespeare, Stendhal e Giovanni Giraud. Per questo teatro hanno scritto Goethe, Goldoni, Giraud, il Martello, il Duranty; in giorni più recenti Arrigo Boito da noi, Alfred Jarry, Jules Verne, Paul Claudel e Maurice Maeterlinck in Francia. La lunga vicenda dei fantocci si anima così in un sorprendente svolgersi di eventi oscuri ed illustri, innanzi all'elegantissimo pubblico degli invitati di Palazzo Labia e a quello scamiciato e chiassoso di Piazza Navona, innanzi alla nobilissima famiglia Esterhazy e ai pidocchiosi monelli della Foire de Saint-Germain; al tempo medesimo le opere di Rossini cantate per i burattini di quel cardinale romano di cui ci parla il Du Bois, o magari le arie bellissime della *Didone abbandonata* di Claudio Monteverdi di cui ci offre memoria il Groppo... e gli urlacci, i berci, gli strilli e le parole volgari e qualche volta, perché no, anche oscene, dei cento «casotti» rizzati sulle piazze della città e dei paesi di tutta Europa.

La memoria delle marionette e dei burattini trascorre così continuamente dal gioco raffinato dell'espressione colta a quello ruvido e spontaneo dell'espressione popolare; e non sempre si può riconoscere il confine fra i due generi. Al contrario, se appena

scendiamo dai casi estremi, gli apporti distinti e autonomi della cultura ufficiale e di quella subordinata si confondono e si sovrappongono. Allora troppo difficile diviene separare, distinguere, assegnare all'una parte e all'altra quanto è dovuto e piuttosto conviene accettare i risultati per quello che sono.

Anche sarebbe errore credere l'aspetto colto del teatro burattinesco superiore in qualcosa a quello popolare, o anche soltanto più importante. O magari, in questi giorni di tanto accese passioni folcloristiche, il contrario. Lo spettacolo dei burattini e delle marionette va inteso nel suo assieme, nella sua molteplicità di forme, di aspetti e di atteggiamenti, ora a palazzo e ora in piazza, ora a cantare ariette e cavatine, ora a gettare strilli ed urlacci. Perché, non dimentichiamolo, la marionetta e il burattino sono prima di tutto un linguaggio, poi un repertorio.

È stata senza alcun dubbio l'improvvisa evoluzione della cultura popolare del nostro secolo verso forme d'espressione sostanzialmente a-concettuali e visive, a determinare, con responsabilità sia diretta che indiretta, prima la decadenza e poi la rapida fine di molti grandi generi dello spettacolo. E naturalmente fra i primissimi coinvolti in questa rovina forse inevitabile ecco il circo equestre, il melodramma, il teatro delle marionette e dei burattini. Le punte estreme, cioè, della civiltà essenzialmente concettuale della più nobile tradizione popolare.

Come a suo tempo fu l'invenzione della stampa a definire il passaggio da una cultura visiva, diremmo quasi emblematica, a una nuova cultura concettuale, con tutte le conseguenze pratiche e spirituali che sappiamo, sono oggi il cinematografo, e la televisione a determinare una rinnovata (e forse impreveduta) civiltà visiva che ricerca direttamente, nei limiti più stretti del concreto, dell'immediato e soprattutto del verosimile, i suoi mezzi espressivi fondamentali. Innanzi alla scoperta meravigliosa dei

fratelli Lumière, con l'appoggio sostanziale della poco più anziana fotografia, si arresta quasi di colpo quel processo di oggettivazione che per quattro secoli aveva stabilito, nella sua continua evoluzione, i rigidi termini della struttura culturale. È legittimo domandarsi, a questo punto, se la diffusione rapidissima e inattesa che hanno avuto, nel nostro secolo, i mezzi meccanici di spettacolo (cinematografo prima, televisione poi), rechi con sé un'evoluzione avvertibile del gusto popolare verso esigenze più precise e consapevoli. Già il Marchese di Sade aveva avanzato, in una sua opera giustamente famosa (6), il dubbio malizioso che il progresso morale raramente si trovi a coincidere, nel suo sviluppo, con il progresso tecnico e civile. Altrettanto può dirsi per lo spettacolo che, trascorrendo nel volgere di pochi anni, dal teatro al film e dal film alla trasmissione televisiva, non ha veduto, ci sembra, l'educazione della comunità progredire di pari passo con lo sviluppo della tecnica di rappresentazione. « Ogni nuova forma — scrive Vito Pandolfi (7) — crea dunque un numero progressivamente crescente di spettatori, ma s'impoverisce al tempo stesso di contenuto artistico e la sua libertà di espressione viene ad esserne sempre più limitata... ». È giusto infatti ricordare, a questo proposito, che sia il cinematografo che la televisione sono prodotti della grande industria capitalistica, cioè della classe egemonica, e non sono in grado, che in casi eccezionali, di riflettere la situazione umana delle classi subordinate. « Con la televisione — è ancora Pandolfi — si effettua un livellamento nella mediocrità, un tenace imbottimento dei crani inteso ad uniformarli e a spegnerne ogni velleità d'autonomia (e questo tanto più, in quanto i programmi preferiti sono proprio i meno consoni a ottenere questo risultato). Si perpetua e si generalizza l'aspirazione infranta ad una vita che non è mai sufficientemente superiore [...]. Dal teatro passando al film, dal film alla televisione, il gusto medio si è andato progressivamente ab-

bassando, e il peso delle strutture sociali si è fatto sempre più onnipotente anche per gli spettacoli di gusto elevato... ».

Con la fine del teatro delle marionette e dei burattini (e dei cento altri modi dello spettacolo ingenuo) si spegne una delle forme più libere e attive della civiltà popolare. Rifiutando la semplice morale di Pulcinella (e del suo sacrosanto bastone) per il film o lo spettacolo televisivo, le classi subordinate rinunciano ad uno spettacolo criticamente positivo, nato fra il popolo e al popolo destinato. Se nelle campagne, dove il cinematografo non ha avuto la diffusione medesima che nelle città e la televisione è giunta da poco (se pure accolta con entusiasmo), ancora sopravvivono, autentici fossili, le reliquie dello spettacolo popolare, tra il proletariato urbano il processo di mimetizzazione ha quasi del tutto cancellato i segni di una civiltà autonoma. Bela Bálàzs assicura (8) che, pur prodotto della grande industria capitalistica, il film (e, aggiungiamo noi, la televisione) ha la possibilità, nel suo sviluppo dialettico, di mutare il suo segno, volgendosi contro la società che l'ha originato. Già altri prodotti del capitalismo hanno seguito questa via, afferma Bálàzs, e cita quale esempio il movimento operaio, e il cinema, secondo lui, avrebbe in sé le forze per una tale evoluzione. Il nostro naturale pessimismo (confortato da troppi esempi di ieri e di oggi) ci porta seriamente a dubitare dell'imminenza di un simile processo. Può darsi davvero che questa diffusa, urgente e generale richiesta per una realtà di spettacolo stabilito in immagini e non in concetti, in termini cioè diretti e concreti non più vagliati al pericoloso setaccio delle proposizioni ideologiche prima, delle parole poi, corrisponda a un inespresso rifiuto del « prezzo di mercato » e a un'esplicita richiesta di « valore reale », ma noi sentiamo più sincere le parole di Gaston Baty (9), là dove afferma che il cinematografo « rappresenta la forma industrializzata di spettacolo, il teatro delle marionette quella artigianale. All'articolo prodotto dalle macchine a milioni di esemplari tutti uguali, tutti identici,



Le maschere della Commedia dell'Arte e del teatro delle marionette: Il Comico Giovanni Gherardi nel costume di Flautino, variante di Brighella (Incisione di Nicolas Bonnart, 1637-1718)

costruiti sul gusto della massa e ad essa destinati, lo spirito delicato preferirà sempre l'oggetto unico, personale, uscito dalle mani del buon operaio. Non dovrebbe esser così anche per lo spettacolo? Sotto ogni latitudine le moltitudini si affollano innanzi agli stessi film, perché allora in qualche piccola sala non si riuniscono gli animi poetici ad ammirare i burattini mossi per loro soltanto da una mano d'artista? Un 'castello' è una specie di atelier familiare che comporta un contributo diretto e immediato di fantasia, di sogno, di invenzione, di pazienza e, soprattutto, d'amore. E anche d'abnegazione. Senza l'abnegazione non si fa nulla di grande e il cinematografo conosce ben poca abnegazione ».

L'illusione di Gaston Baty molto difficilmente potrà diventare realtà, almeno qui da noi, e difficilmente risorgeranno i « castelli » e torneranno a danzare il loro magico ballo di fantasia le marionette a filo.

I primi anni del nostro secolo vedono l'Italia ancora percorsa da alcune centinaia di compagnie marionettistiche, illustri e modeste; vedono teatri stabili in tutte le principali città, spettacoli sfarzosi, pubblico folto e attento, simpatia, consenso, applausi. « Mentre io scrivo e voi leggete, — è Yorick che parla, nel non remotissimo 1884 (10), oltre quattrocento *edifizi* di marionette fra grandi e piccini, piantano allegramente le tende sul suolo d'Italia alla luce sfolgorante del sole d'agosto. Non parlo, ben in-

teso, delle baracche informi, dei castelli miserabili rizzati pei trivi da un povero diavolo burattinaio ambulante che, infilzati sulla punta delle dita due fantocci che chiamano *capoccielli*, trattiene sul campo delle fiere e dei mercati una turba magna di monelli, di villani e di borsaiuoli, collo spettacolo di Pulcinella che giuoca a testate col Diavolo o col Carabiniere. Quelli sono due o tre volte più numerosi; giungono, partono, vengono, vanno portando seco in un sacco o in un fagotto tutta la loro fortuna, come quel filosofo greco..., e nessuno li conta, nessuno li conosce, nessuno si inquieta dei fatti loro. Io parlo qui soltanto degli *intraprenditori di spettacoli* di marionette, dai più perfetti ai meno informi, quelli che esercitano l'industria con un piccolo capitale, che girano di città in città, mettendo sú un palcoscenico a garbo, o rizzando baracca sulla scena d'alcun teatro, promettendo un corso di rappresentazioni, attaccando il loro bravo manifesto sulle cantonate più vicine... e più umili; quelli che alla meglio o alla peggio si son raccapuzzati una compagnia, si son formati un repertorio, e possiedono un po' di suppellettile che equivale per loro a un patrimonio. Secondo un mio calcolo, che è imbastito colla maggior parsimonia, l'Italia, al giorno d'oggi, conterebbe una popolazione di circa quarantamila burattini teatrali... di cui l'ultimo censimento non porta nemmeno traccia! Nelle provincie meridionali della nostra penisola, i burattini sono numerosi e vanno per la maggiore. Quelle città popolarissime che siedono sulla riva dei due mari, laggiú in fondo allo Stivale, non conoscono quasi mai altro teatro drammatico che quello delle marionette. A Napoli, a Gaeta, a Salerno, a Aquila, a Caserta, i *teatrini meccanici* possono talvolta fare la concorrenza alle scene maggiori. Nel resto d'Italia vagano continuamente *compagnie* di Burattini, che mutano residenza una volta ogni mese, tale quale come le nomadi compagnie di attori drammatici viaggianti senza riposo, da teatro a teatro. Le *ditte* burattinesche sono conosciute e stimate in un cerchio di amatori più modesto, ma non più ristretto; e

dei *bei nomi* dei direttori di trenta o quarant'anni fa, si parla in certi crocchi come in certi altri si ragiona della Compagnia Reale e delle tre compagnie gemelle del povero Bellotti-Bon... ».

I « bei nomi » di quei direttori e di quelle « ditte burattinesche » non soltanto sono oggi del tutto scomparsi dalle discussioni e dai discorsi di « certi crocchi » (i quali crocchi, purtroppo, hanno smarrito ben altri argomenti del loro appassionato interesse!) ma anche sono definitivamente usciti dal ricordo della cronaca. Il Bissi, il Nocchi, il Prandi, il Ciabattari, il Cuccoli, il Landini, il Dall'Acqua, il Dacomo, il Fiando, il Mainetti, il Salici, il Cerutti, lo Zane, il Salvi, il Croce, il Guerci, il Braga, il Rame: burattinai di Bologna e di Firenze, di Milano e di Ancona, di Torino e di Livorno, di Jesi e di Brescia, di Verona e di Oderzo... ombre impallidite di fantasmi in questi tempi sportivi che a malapena riescono a far sopravvivere, in tutta l'Italia settentrionale, un solo teatro stabile: il Gianduja a Torino.

Esce la marionetta, nel piú desolato abbandono, dal nostro mondo dello spettacolo. Si perdono le memorie dei grandi burattinai, vengon distrutte le marionette e gli scenari, dispersi i copioni, bruciati gli ultimi documenti. Domani nulla resterà di un teatro che ha conosciuto tanta gloria e tanto splendore, oltre poche incerte testimonianze e le pagine d'affetto dei pochi amici, a dimostrare piú un trasporto di commozione che un serio interesse documentario, piú una poetica nostalgia che una precisa attenzione. Muore il teatro dei burattini prima che il problema essenziale della sua natura espressiva sia stato, non diciamo risolto, ma almeno impostato con seria coscienza da uomini seri, prima che la discussione sui suoi limiti e sulle sue possibilità — mezzo, strumento, linguaggio — sia stata avviata con chiarezza e semplicità d'opinione. Ancora è incerto se la parola marionetta venga da Venezia e dalla festa delle Tre Marie o invece dalla Francia, diminutivo di Marie, corruzione di Marion; se burattino derivi da Buratin, maschera della Commedia dell'Arte, o

questa abbia preso a prestito il nome da quello per il suo caratteristico gestire meccanico e legnoso. E cento altri problemi delle nostre marionette e dei nostri burattini son lí, fermi all'approssimazione di pochi compilatori di trenta o cinquant'anni fa, rimaneggiatori grossolani e ingenui di pareri altrui, di notizie incerte, di opinioni dubitabili, di informazioni per nulla raccomandabili. Dall'antica Grecia al Giappone, da Gerolamo Cardano a Lorenzo Lippi, dalla Sacra Rappresentazione alla Commedia dell'Arte, tutti scomodati, a proposito ma piú spesso a sproposito, ad offrir testimonianze frammentarie e distanti di una storia senza scheletro. E ben poche parole, di fronte all'impossibilità forse riconosciuta (o, almeno, alla terribile difficoltà) di una ricostruzione di cronaca, sulla natura ideale e formale di questo spettacolo.

« Le marionette invecchiano, lo spirito allegro del mondo negro, come lo chiama il Boito, è presso ad appannarsi — scriveva già cinquant'anni fa Giuseppe Giacosa (II) —. Hanno attraversato i secoli della schiavitù e quelli oscuri dell'ignoranza, e intristiscono in mezzo alla luce diffusa dei nostri tempi, l'uomo frettoloso le lascia morire. Hanno spinto re Antioco di Siria ad abbandonare le cure dello Stato per darsi tutto a loro, hanno rallegrato gli ozi di Carlo V nel monastero di San Giusto, hanno sostenuto lunghe ed accanite lotte cogli attori viventi, hanno sollevato dispute in seno all'accademia di Francia, hanno veduto il Re Sole, il Duca di Guisa e la Duchessa di Berry, sono entrate nell'austera corte di Savoia, hanno ispirato dei versi al Voltaire, hanno trastullato il Goethe, Haydn ha scritto per loro cinque melodrammi, a Roma hanno cantato la musica di Paisiello e quella di Rossini, ed ora scimiettano i balli spettacolosi dei grandi teatri e riducono a commedia i romanzi di Xavier de Montepin. Le maschere tipiche sono scomparse e durano appena per solleticare la vanità di campanile quegli scipiti Gianduja, Meneghino e Stenterello, gente paurosa e balorda. La meccanica trion-

fa, l'apparato scenico è minutamente curato, ma la vita è fiacca, e il linguaggio scolorito. Arlecchino e Pantalone e gli altri giacciono nei magazzini coi fili spezzati e i colori della veste sbiaditi. Dove va questo mondo? Abbiamo finito di sollazzarci, o non è possibile potare questa vecchia pianta e tirarne dei nuovi rampolli? I burattinai delle piazze muoiono di fame. Io ne vidi uno in Torino piantare la sua baracca sotto un fanale a risparmio di lumi. La luce del gas scendeva dall'alto come quella del sole, impallidita dalla nebbiuzza autunnale, una luce gialla e malinconica. I fantocci erano cenciosi, lo stesso Re d'Oriente aveva perduto l'oro dei ricami, e le gemme della corona. Il burattinaio era solo, gli mancava perfino la solita bimba che va intorno per la questua e non si fidava dei monelli. A quegli spettacoli, il pubblico assiduo non paga: pagano i passanti, e questi, se veramente la carità li muoveva, dovevano trattenersi ad aspettare il fin dell'atto per trovare come deporre l'obolo. Allora un uomo sparuto sollevava la tela d'uno dei fianchi della baracca ed usciva col piattello in mano. Aveva il viso d'un affamato e faceva pensare con raccapriccio alle grosse risate che gli toccava improvvisare per vivere, e intanto i fantocci pendevano dalla ribalta col capo all'ingiu' e le braccia penzolanti, e il ventre vuoto appiattito sulla tavola, come altrettanti morti... ». E, allo stesso riguardo, uno scrittore moderno, Vito Pandolfi (12): « Agli angoli, dove si può sostare relativamente tranquilli, ma dove confluiscono i crocchi, a volte si ferma la baracca dei burattini. È rara ormai, quasi introvabile. Ma ancora resiste alle ingiurie degli spettacoli meccanici, a cui ha consegnato ogni segreto. A Roma, nei giorni feriali staziona a Piazza Vittorio, nel bel mezzo del mercato permanente, allo stesso modo di qualche millennio fa. Il trespolo viene ricoperto di una allegra stoffa a fiori, il burattinaio vi si agita all'interno tormentato dai bimbi che s'accalcano attorno, e affondano le mani nella stoffa fino a che non incontrano resi-



Le maschere della Commedia dell'Arte e del teatro delle marionette: Pantalone de' Bisognosi (Incisione da Callot di Jollain padre, attivo tra il 1655 e il 1685)

stenza, oppure si abbassano fino a terra per sollevarne i lembi e scoprire il mistero, troppo singolare e incredibile parendo a loro quel dialogo tra teste di legno. Dal mistero velato a malapena, escono inframezzate alle battute di Pulcinella esclamazioni ammonitrici del poveruomo messo a dura prova dalla curiosità infantile. Ma invano: la persecuzione non cessa.

«Le avventure di Pulcinella prendono una inaudita e grottesca violenza, di fronte a cui non si sa se ridere o tremare. Il bastone è il suo idolo, il suo strumento vitale. Uccide i rivali a suon di legnate, si ribella con esso alla forza pubblica, rincorre con esso perfino il diavolo. Quando appare la morte, Pulcinella la scambia per la fidanzata e la bacia. Il bacio si trasforma in disgusto e collera. Quando appare la fidanzata la batte credendola la morte. Infine si riconoscono, si scambiano la fede nuziale. Pulcinella canta e balla la tarantella, saluta il pubblico, si smonta la baracca.

«Il ragazzo che è andato in giro col piattino non ha fatto gran che: poche centinaia di lire. Eppure tutti guardano come ipnotizzati la piccola scena. Ma sembra loro di averne il diritto. Il burattinaio esce affranto dalla fatica per le due voci, per il duplice movimento dato ai due personaggi e alle loro azioni complesse e calcolate al secondo nel giro del bastone, che passa da una mano all'altra, batte sulle teste ritmicamente, si agita come una girandola. Il linguaggio di Pulcinella è il gergo ancora da

commedia dell'arte, ricorre ai giochi di parola, escogita riferimenti al presente, e perfino alle lotte sindacali. La sua aggressività conferisce vigore di vita, il suo gracidare vince ogni ostacolo, a cominciare da quelli soprannaturali. È una forza della natura, e come sa anche colui che lo manovra, tiene sospeso alle sue vicissitudini il fiato degli spettatori, legati alle sue immagini, eppure si erano fermati casualmente, debbono al più presto riprendere la strada... ».

marionettistico
È questo il primo tentativo d'antologia dell'immenso repertorio ~~burattinesco~~ italiano. Si tratta più di un suggerimento e d'una indicazione — anche un invito, naturalmente — che di una vera e propria trattazione sistematica, del resto impossibile allo stato attuale delle cose. Antologia, dunque; presentazione commentata di testi specialmente belli o caratteristici, tipico ognuno di un genere e di un gusto, scelti fra molte centinaia di copioni, tutti manoscritti, faticosamente reperiti e raccolti in vari luoghi dell'Italia settentrionale.

Tutti i copioni per marionette sono, all'aspetto, simili fra loro. Si tratta di specie di fascicoli in carta grossa, a righe larghe, come quelle dei fogli protocollo o della carta da bollo, del formato su per giù di un registro o d'un libro mastro, talora con una copertina in cartone marrone, talora senza. Sulla prima pagina (o sulla copertina se c'è) è scritto il titolo, il sottotitolo, qualche volta annotazioni varie. In bella calligrafia ordinata, non colta ma neppur trasandata, con poca o nessuna ricerca di decorazione e di fregi. Tutt'attorno alla scritta le firme d'approvazione dei censori, con i bolli degli uffici di polizia e talora qualche nota minuta e sbiadita, a ricordo di una « piazza » specialmente buona, o specialmente cattiva. Frasi povere ed essenziali, quasi burocratiche, che scoprono subito il segno umano, di gioia e di dolore, della vita errabonda del marionettista: « Fatta a Borghetto Lodigiano. 7 recite. Piazza buona », « Fatta a Magenta.

Sempre pieno eccetto il giorno delle elezioni. Impianto luce elettrica», «Fatta a Carpaneto. Piazza discreta. Grande nevicata. Freddo intenso», così avanti fino a quell'invettiva che si legge in un copione dei Rame: «Truccazzano, scancellato dal sesso umanitario. Marionettisti e quanti il mondo girate a Truccazzano non vi fermate» con la amara postilla: «Cominciato l'anno 1891 in dispiaceri e dolori». Il frontespizio reca per solito l'elenco dei personaggi, gli scenari «di tutta la produzione» e gli oggetti di cui «fa bisogno»: un secchio, un fucile, un cane, un bengala rosso, un sasso... Poi si volta pagina: *Atto Primo*, si legge bene in grande, in alto; *Scena Prima*: il dialogo fitto si svolge per venti, o trenta, o quaranta pagine, calligrafia chiara, caratteri grossi per essere ben leggibili, all'angolo in basso, a destra, l'unto di tanti e tanti pollici... (13).

«Sarei pazzo, o peggio che pazzo, presuntuoso, se intendessi e volessi dare ad intendere — scrive il già citato Yorick — la possibilità di formare oggi una lista compiuta di tutte le produzioni recitate, improvvisate, giuocate dai burattini d'Italia, fino dal loro primo apparire sulle scene d'un teatro regolare. Si capisce subito che l'impresa è di quelle da non condursi mai a fine; specie con l'oscurità che regna su tutto quanto riguarda le figurine comiche della famiglia dei pupazzi». Se così era la condizione nel 1884, figurarsi le difficoltà che s'incontrerebbero al giorno d'oggi a tentar quell'impresa. Tanti repertori sono ormai dispersi e distrutti e «l'oscurità che regna su tutto quanto riguarda le figurine comiche della famiglia dei pupazzi» è ancor più fitta e compatta. Sarà quindi sufficiente, per il momento almeno, ricordar qui i filoni essenziali del repertorio marionettistico nostrano, indicando via via i titoli di alcune «produzioni», scelti fra i più famosi e i più diffusi.

Com'è già stato innumerevoli volte ricordato, il repertorio del teatro dei burattini e delle marionette è il più vasto, il più vario e il più ricco che si possa immaginare. Si può ben dire, con la



Le maschere della Commedia dell'Arte e del teatro delle marionette: Il comico napoletano Michelangelo Fracansani nel costume di Pollichinello (Incisione di Nicolas Bonnart, 1637-1718)

ragione positiva dei documenti, che non v'è stata forma e voce e maniera dello spettacolo che non sia trascorsa, lasciandovi segno più o meno profondo, sulla piccola scena degli attori di legno. « È un repertorio — scriveva Edmondo De Amicis (14) nel 1896 — che, fra drammi e commedie, farse, riviste, balli e fantasie, abbraccia in tempo e in spazio l'universo; va dal diluvio universale all'assedio di Makallé, comprende la mitologia, la storia patria e la cronaca cittadina, si stende dalla China alla California, dalla Cafreria alla Groenlandia, dalle regioni dell'etere agli abissi dell'oceano, dai cerchi del paradiso alle bolge dell'inferno ». « E infatti — continua il Toldo (15) — la messe non potrebbe essere più ricca. Dalle avventure dei cavalieri del medio evo, dalle vite pietose di santi celebri e dalle imprese di viaggiatori dell'antichità, si risale via via alle imitazioni dichiarate dello Shakespeare, *Otello*, *Amleto*, ai balli del Pratesi e del Manzotti, alle operette, fra cui primeggiano *Fra Diavolo*, *Orfeo all'inferno*, *Le campane di Corneville* e *Crispino e la comare*, alla storia della rivoluzione francese, con relativa decapitazione di Maria Antonietta, nonché a quella del risorgimento italiano, con sparo di mortaretti, combattimenti ad arma bianca e fughe disperate di austriaci. È qui, in prima linea, con l'occhio ceruleo e la fulva chioma, l'eroe dei due mondi, non già quello che esce dalle pagine del Guerzoni e dalla Jessie Mario, ma un Garibaldi un po' di fantasia, quale la storia tratteggia solo in parte, mentre già la

leggenda comincia a spuntare, un Garibaldi epico insieme e patetico, che insegue da solo interi eserciti, si perde nell'infinito della pampa, erra misero e altiero nella pineta di Ravenna, tratta a tu per tu coi potenti della terra e accorre ovunque un povero lo invoca, raddrizzatore dei torti, riparatore d'ogni ingiustizia. Mi ricordo, quando ero ragazzo, di aver assistito ad una rappresentazione di marionette della quale ben non rammento il titolo, ma si trattava di Garibaldi, solo e addormentato sul margine del bosco. La musica (qual musica!) suonava qualcosa che doveva conciliare il sonno del guerriero, nonché quello del pubblico. Ma noi bambini si aveva gli occhi bene aperti, perché laggiù fra gli alberi vedevamo agitarsi uno strano personaggio, colla tunica bianca e i baffi di capecchio. Non c'era dubbio, un maledetto austriaco, e Garibaldi dormiva! E dietro quella tunica bianca altre apparivano e la luce della ribalta faceva scintillare le baionette di latta. Era una pattuglia nemica che avanzava in silenzio per impadronirsi dell'eroe. I nostri occhi scrutavano le quinte attendendo con ansia che qualche camicia rossa apparisse pronta alla riscossa, quando il soccorso venne sotto forma di un enorme cappello dall'ala presbiteriana, lanciato con violenza, da uno del popolo che certe porcherie e tradimenti non poteva proprio soffrire. E quel cappello volò rovesciando tutto il manipolo avversario, ed il pubblico con un vigoroso e ben nutrito applauso, dimostrò subito la propria approvazione. Non occorre aggiungere che anche senza quel soccorso, che può rammentare una fra le più amene imprese di Don Chisciotte, Garibaldi si sarebbe alzato al suo tempo, per sfoderare la spada e far volgere la schiena a tutta quanta la tedescheria. Un'altra figura simpatica al pubblico dei burattini è quella di Vittorio Emanuele. Napoleone III resta un po' nell'ombra, ma le truppe francesi sfilano splendide nelle uniformi e gli zuavi ed i *turcos* si mescolano ai nostri bersaglieri. Nel teatro romagnolo, in particolare, sebbene non manchino esempi anche negli altri, i malandrini, *vulgo* briganti, non sono

punto dimenticati, specie quando rispondono ai nomi chiarissimi di Mastrilli o di Pelloni detto il Passatore. Costui, che per le sue gesta nel teatro di Forlimpopoli, meritò i versi del Fusinato, ha goduto per lungo tempo le simpatie popolari; ora la sua memoria accenna a dileguarsi, ma i vecchi ne parlano come di glorioso campione del risorgimento, in lotta colla tirannide papale. Vedete dove va a ficcarsi la politica!

« I gusti cambiano e se noi, ai nostri giorni, chiedevamo alla baracca dei burattini, scintillio d'armi, botte da orbi, cappelli a cono, tromboni, apparizioni di fate, maghe e diavoli, se le avventure di Cenerentola ci facevano spargere una lagrima e se nella notte si sognavano le imprese del piccolo Pucetto o il doloroso pellegrinaggio dell'ebreo errante, i ragazzini d'oggi, che mettono precocemente i calzoncini lunghi, leggono i giornali e parlano di politica e di scienza, certe fantasie inverosimili non le mandano proprio più giù e n'hanno le tasche piene di Morgana e della Bella addormentata nel bosco. Diavolo, per chi ci si piglia! La ragione vuol essere rispettata anche nel teatro dei Lupi e in quelli di piazza Pepe. E così s'ammanniscono ai bimbi gli stessi manicaretti, che piacciono ai grandi, l'*Excelsior*, con ballerine dalle gambe nude e scollacciate come le mammine dei signorini, la *Gran Via*, coll'edificante duetto fra la serva e il soldato e il trionfo della giustizia, simboleggiato dalla celebre gabbia a doppia uscita, e poi tutti i fatti del giorno, la morte di Caserio, i funerali di Umberto, i terremoti di Calabria, la tragedia della corte di Belgrado, e via dicendo, nonché le così dette riviste, il trionfo di Gianduja all'esposizione torinese, i romanzi del Verne, *Ventimila leghe sotto i mari*, il *Viaggio alla luna*, ecc. e il sempre giovane conte di Montecristo, fra gli orrori del carcere o fra i bagliori del tesoro degli Spada ».

Fra i molti temi e le varie forme del repertorio marionettistico convien subito isolare un genere ormai del tutto scomparso



Le maschere della Commedia dell'Arte e del teatro delle marionette: Il comico Marc'Antonio Romagnesi nel costume del Dottor Baloardo (Incisione di Nicolas Bonnart, 1637-1718)

dalla pratica recente, nonostante la sua grande fortuna nei tempi andati: il dramma religioso. Si tratta di « produzioni » edificanti, ora di sapore popolaresco, ora invece di discendenza colta e letteraria, ricavate per lo più dalle letture agiografiche, meno frequentemente dalla Bibbia e dai Vangeli, testi di evidente sapore arcaico, disueti nella lingua, ingenui nei caratteri, nell'insieme straordinariamente noiosi. Taluni di questi drammi scoprono una nobile parentela, figli e nipoti non bastardi delle sacre rappresentazioni e dei misteri medioevali. La gran massa, invece, non fatica molto a cercar di nascondere la sua derivazione dai più balordi e dimenticati testi teatrali d'intenzione religiosa del cinque e seicento.

Nei repertori di più remota origine troviamo rifacimenti più o meno fedeli del *Giuseppe Ebreo* di Ortensio Scamacca (1562-1648), del *Figliol prodigo*, dell'*Acquisto di Giacobbe* e del *Battesimo di Cristo* di Giovanni Maria Cecchi (1518-1587), del *Diluvio Universale* dell'abate Ringhieri (1721-1787), del *Giuda Iscariotte* di Gian Francesco Lottini, della *Maddalena lasciva e penitente* e della *Vita e morte di San Bartolomeo* di Giovanni Battista Andreini (1578-1654), della *Passione di Nostro Signor Gesù Cristo* del Majorana ecc.

Fra i copioni di tono popolare o popolaresco ricordiamo *Santa Margherita da Cortina*, *Santa Tecla*, *San Rocco*, *Il martirio di*

San Vittore, *La morte di San Giacomo Apostolo*, *Santa Filomena*, *Il viaggio dei Re Magi*, *Santa Rosa*.

Fatto interessante è notare come in moltissimi di questi drammi sacri, specie in quelli di meno aperta derivazione letteraria, la pratica burattinesca abbia introdotto, a fianco dei protagonisti, nuovi personaggi comici, quasi sempre maschere tradizionali.

Ancora fra il patrimonio più antico del teatro delle marionette sono i molti testi derivati, per via diretta e per via indiretta, dagli scenari della Commedia dell'Arte. È a tutti noto quale saccheggio abbia subito, fin quasi alle soglie del 19° secolo, ad opera di scrittori di teatro illustri e minori, il grande corpo di canovacci del teatro delle maschere. È quindi estremamente difficile discernere sempre con precisione l'origine immediata di quelle tante « produzioni » burattinesche che ripetono modi e situazioni proprie di quell'antica forma di spettacolo. Bisogna però subito riconoscere che nelle commedie di marionette, qualunque possa essere la discendenza diretta, rinasce sempre vivo e preciso il colore inconfondibile della Commedia dell'Arte. Si potrebbe anzi affermare che proprio dai lazzi dei comici in maschera esce lo stile essenziale del teatro dei fantocci di legno, dall'esperienza meravigliosa di quegli antichi Arlecchini discende il carattere inconfondibile della farsa burattinesca. Non dimentichiamo, poi, che proprio dalla Commedia dell'Arte il teatro delle marionette ha preso le sue maschere e i suoi tipi, Arlecchino e Pulcinella primi fra tutti, ieri come oggi, e poi Pantalone de' Bisognosi, Scappino, Brighella, il Mago, il Capitano, il Re, il Dottore... Non è forse inesatto, allora, assegnare alla Commedia dell'Arte l'origine prima di tanti testi burattineschi che un esame più attento e più pedante potrebbe magari riconoscere discendenti da commedie settecentesche ormai dimenticate, o quasi. D'una parentela assai stretta con gli scenari antichi testimoniano, del resto, molti titoli di copioni anche relativamente recenti: *Gli*

anelli magici, Il giusto principe, I due gemelli, La favola dei tre gobbi, Il Convitato di pietra, Il finto negromante, Il barone tedesco, Arlecchino ladro, sbirro e giudice, Le trentatré disgrazie di Arlecchino (16), *L'innocenza riconosciuta, Rosalba incantatrice, Amor non vuole inganni, Arlecchino avvocato difensore, Arlecchino finta principessa, Il basilisco di Bernagasso.*

Va ricordato, a questo punto, un altro filone assai importante del piú antico repertorio burattinesco: le favole di derivazione popolare, elaborazioni sceniche, talora originali e talora no, di racconti infantili, di novelline paesane, di leggende tradizionali. Abbiamo allora *Il mago turchino, Pelle d'asino, Lo spirito Biri-bis, Bellinda e il mostro* (nota anche come *La bella e la bestia*), *Cenerentola, Cappuccetto rosso, Barbablú, Gli stivali delle sette leghe, La bella addormentata nel bosco, Il gatto con gli stivali, Il salto della bella Alda, Ecco fatto il becco all'oca, L'ebreo errante, Il noce di Benevento*, ecc., avanti con coraggio e costanza fino a *Pinocchio*, magari coi pupazzi rifatti sui disegni di Walt Disney.

Di remota origine sono anche i molti copioni dedicati ai fatti ed agli eroi dei vari cicli cavallereschi. Troviamo cosí innumerevoli « produzioni » che ci presentano i personaggi dei *Reali di Francia*, senza alcun dubbio il testo eroico piú popolare nelle nostre campagne fino a quaranta o cinquant'anni fa. Ecco *Le avventure di Ottaviano e Gisberto, Le avventure di Boveto, Buovo d'Altona, Le avventure di Fioravante*, ecc. Poi *Il Morgante Maggiore, ovvero La rotta di Roncisvalle, Orlando innamorato, I Paladini di Francia al castello di Montalbano, Orlando furioso, La povertà di Rinaldo, Gennari, ossia Emma, ossia Il giudizio di Carlo Magno, Rinaldo nei giardini d'Armida, Carlomagno, Gustavo d'Almeida, ossia Il trionfo della religione, I crociati di Damasco, Celisa e Daliso*, ecc.

Non son per nulla infrequenti copioni desunti, in tutto o in parte, da opere teatrali comiche e satiriche del cinque e seicento.

Abbiamo memoria di un *Matrimonio del Diavolo con Gerolamo perseguitato dalle donne* che altro non è se non un libero rifacimento del *Belfagor Arcidiavolo* del Machiavelli, di una *Donna costante* rifatta sulla commedia omonima di Vincenzo Borghini (1541 — forse verso il 1588) di un *Amore e magia, ossia La maga e il satiro*, risultato non del tutto infelice dell'unione di due farse abbastanza conosciute, *Il satiro* di Giovanni Maria Avanzi (1564-1622) e *Il satiro schernito* (1640) del Pio. E parecchi altri esempi si potrebbero ancora portare.

È piú che naturale che il Gozzi, il Goldoni e il Molière siano stati, in varia epoca e con diverso gusto, ampiamente saccheggianti di soggetti e di testi dai burattinai. *L'augellin bel verde, Le tre melarance, Re cervo e La donna serpente* si può ben dire non manchino in alcun rispettabile repertorio. E neppure scarseggiano certo le commedie goldoniane, scelte queste fra le piú semplici e le piú fantastiche: *Enea nel Lazio, Il finto principe, La cantatrice, Il mondo della luna, Il talismano della felicità, La castalda* (17), ecc. Di origine molieriana sono invece *Pulcinella finto medico* (dal *Médecin malgré lui*), *Tartaglia padre di famiglia* (dal *Malade imaginaire*), *L'equivoco dei due ritratti* (dallo *Sganarelle, ou le cocu imaginaire*), *La finta ammalata* (da *L'amour médecin*, pur senza dimenticare *La finta malata* del Goldoni), *Li contratti fatti e disfatti dalla sagacità di Brighella, con Arlecchino imbrogliato per non poter riscuotere* (da *Les fourberies de Scapin*), ecc.

L'ottocento porta al teatro delle marionette un suo contributo con i drammoni storici e i melodrammi. È quasi incredibile il numero di opere liriche che nel secolo scorso, perduta quasi sempre la musica, passano dalle scene della Scala o della Fenice a quelle del Gerolamo o del San Martiniano. Ecco *Il Turco in Italia* (con l'aggiunta di Gerolamo, questa volta marito geloso) dal libretto rossiniano di Felice Romani, poi *Il flauto magico* di Emanuel Schikaneder, quasi irriconoscibile, ridotto in pantomi-

ma, con l'aggiunta di Arlecchino e di Pierrot accanto a Pamina e Papageno, *L'assedio di Corinto* di Balocchi e Soumet, *Aida* del Ghislanzoni (ora rappresentata come dramma, ora come ballo), *Il barbiere di Siviglia* dello Sterbini, *L'Africana* dello Scribe, *La forza del destino* di Francesco Maria Piave, addirittura *Lohengrin* di Riccardo Wagner...

E accanto ai melodrammi, naturalmente i grandi balli coreografici, in quei giorni di gran moda alla Scala. Primo fra tutti l'indimenticabile *Excelsior* di Luigi Manzotti, per la musica di Romualdo Marenco, poi subito lo sfarzoso *Brahma* di Monplaisir, musica di Dall'Argine, e dietro una catena interminabile di soggetti assurdi e fantastici: *La battaglia di Legnano*, ovvero *La sconfitta di Federigo Barbarossa*, *Cristoforo Colombo alla scoperta del Nuovo Mondo*, *Il bombardamento della fortezza di Laon*, *Il trionfo di Diana*, *Il cuore delle donne alla prova*, *La fata Gulnara regina delle selve*, *La fata Zeni*, ovvero *La dea dei fiori*, e così avanti.

Oltre ai rifacimenti di melodrammi, l'ottocento offre alle scene dei burattini un gran numero di tragedie storiche e di commedie lacrimevoli. Senza alcun dubbio è questo il genere più debole e più pericoloso del teatro marionettistico; il più pretenzioso e, nello stesso tempo, il meno consono allo spirito squisitamente plastico, essenziale ed astratto di questo genere di spettacolo. I copioni ottocenteschi, ripresi con poche variazioni dai successi dei teatri maggiori, si scoprono subito nella loro incredibile complicazione narrativa, nell'assurdità dei caratteri, nell'insensatezza del dialogo, nella follia del monologare. Se si pensa bene, esattamente l'opposto delle tradizionali qualità degli straordinari attori di legno.

Fra gli autori del secolo passato più saccheggianti dai marionettisti troviamo naturalmente il Roti (1781) con *Bianca e Ferrondo alla tomba del Duca d'Agrigento*, il Prina (1831-1891) con *Il Conte di San Germano*, il Ferretti (1784-1852) con *Elisa-*



Le maschere della Commedia dell'Arte e del teatro delle marionette: Il comico Giuseppe Bianchi nel costume di Capitan Spezzaferro (Incisione di Nicolas Bonnart, 1637-1718)

betta Potowsky, ovvero Gli esiliati in Siberia e Il furioso all'isola di San Domingo, il Marchionni (1791-1864) con *L'orfanella della Svizzera*, il nefasto Gasperi (1791-1831) con *Genovieffa di Brabante, ovvero La caduta del terribile Golo*, il famoso Federici (alias Giovanni Battista Viassolo, 1749-1822) con *La fanatica per ambizione e Le prigionie di Lambergh*, il Kotzebue (1761-1819) con *La bella zingara*, lo Scribe (1791-1861) con quasi tutti i suoi celeberrimi drammi, il Caignez (1762-1842) con *La bandiera parlante*, ecc.

Altri copioni, pressoché contemporanei a questi, sono invece ricavati da romanzi e novelle di quel tempo, di gusto che è facile immaginare alla sola lettura dei titoli. Ecco allora *Senza famiglia* di Ettore Malot (1830-1907), *La croce del maledetto* di Ponson du Terrail (1829-1871), *La figlia maledetta* di Emile Riqueburg, *Quo vadis?* dell'abate Enrico Sienkewicz (1846-1916), *Il castello di Udolfo* di Ann Radcliff (1764-1823), poi *Il Conte di Montecristo* del Dumas, *I promessi sposi* del Manzoni (ripresi però dal librettista del Ponchielli!), perfino *Assommoir* di Zola! Benefica ventata di sano positivismo portano, nel teatro dei burattini, le molte riduzioni dai romanzi del grande Jules Verne: *Dalla terra alla luna*, *L'isola misteriosa*, *I figli del capitano Grant*, *Ventimila leghe sotto i mari*, *Viaggio al centro della terra*, soprattutto l'ineguagliabile *Giro del mondo in ottanta*

giorni, con Gerolamo o Gianduja nei panni di Gambalesta, l'impeccabile maggiordomo del grande Phileas Fogg.

È giunto, infine, il momento di ricordare un gruppo assai nutrito di « produzioni » burattinesche: i drammi e le commedie ispirate ai fatti da poco trascorsi della storia patria e della cronaca nera. Si tratta di testi di notevolissimo interesse perché in massima parte originali, cioè appositamente stesi per lo spettacolo di marionette e non desunti da copioni anteriori del teatro maggiore. I fatti sono raccontati, quasi sempre con grande semplicità e notevole efficacia, sulla traccia di resoconti giornalistici o di memorie popolari. Abbiamo allora *L'assedio di Parigi*, riferito alla guerra del '70, *La battaglia di Marengo*, *La battaglia di San Martino*, *Garibaldi a Palermo*, *La battaglia di Magenta*, *Lo sbarco dei garibaldini in Sicilia*, *La battaglia di Palestro*, *Il sogno del detenuto politico in Castel Sant'Angelo, ovvero L'entrata delle truppe italiane in Roma* (ballo), con memoria alle guerre d'indipendenza e all'epopea garibaldina, *Amba-Alagi — Macallé*, *La battaglia di Agordat*, *Coatit e Senafé*, *Dogali e Seati*, *Ras Alula*, *Macallé*, in ricordo delle campagne africane, infine anche una *Battaglia di Cernaja* e una *Battaglia di Mukden!*

Accanto ai soggetti storici ecco quelli ispirati alla vita e alle gesta criminose dei grandi banditi. È inutile ricordare qui come Mastrilli e Gasparone trovino sulle scene dei burattini una trasfigurazione epica e leggendaria che li innalza, com'è avvenuto in Inghilterra con Robin Hood, in Francia con Mandrin, in America con Jesse James, a purissimi eroi popolari, difensori dei deboli, dei poveri e degli oppressi, riparatori di torti, bracci di giustizia, vittime dei ricchi e dei potenti. In questi limiti si svolgono le vicende drammatiche di *Antonio Gasparone famoso brigante romagnolo soprannominato il Principe dei monti*, *Le cinque memorabili giornate di Giuseppe Mastrilli*, *Vita, gesta e morte del Biondin*, *Le ultime ore e la decapitazione di San-*

te Caserio, (18) ecc. Va ancora una volta ricordato, a questo punto, come in tutti questi testi è quasi costante la presenza, accanto ai personaggi storici, di maschere comiche, aggiunte a bella posta per rendere più vivace e brillante l'azione.

Un cenno a parte meritano i non molti testi (si parla sempre dell'Italia, che invece diversa è la condizione della Francia e della Germania) appositamente scritti, in varia epoca, per le marionette da scrittori e poeti per solito dedicati alle scene maggiori.

L'esempio più illustre è certo *Lo starnuto d'Ercole* steso apposta per « il teatro dei bambocci » dal bolognese Pier Jacopo Martello e poi rappresentato a Vipacco dal Goldoni giovanetto ed a Venezia da Angelo Maria Labia, nel carnevale del 1746, con musiche per l'occasione commesse all'Hasse e all'Adolfati. ~~Ma ancora per questi spettacoli del Labia scrissero musiche lo Zanetti, il Bigarelli, il Bertoni, su testi quali *Tronco d'oro* e *Tronco d'oro* di *Malvinuccia*.~~ Ma di ciò si parlerà nel capitolo che segue.

* → Dopo aver dato alle marionette un « divertimento comico », piuttosto gracile e certo ingenuo — *Malvinuccia, ossia la bambina di quattro anni*, « destinato alla villeggiatura di alcuni nobili signorini, da recitarsi colle marionette » — il buon conte Giovanni Giraud, autore non dimenticato dell'*Ajo nell'imbarazzo* e di *Don Desiderio disperato per eccesso di buon cuore*, scrisse, nel 1826, una commediola farsesca per il celebre teatro romano di Palazzo Fiano: *Il viaggio sull'asino di Cassandrino sposo*. « Brevi cenni » sono preposti al testo e val certo la pena di ricordarli, almeno in parte (19): « Nell'anno 1826 il Conte Giovanni Giraud venne pregato da diversi amici di scrivere una produzione di lepido argomento, acconcio pel teatro delle Marionette così noto nel Palazzo Fiano; ed in cui fosse protagonista su quella scena il rinomato Cassandro, carattere faceto ivi sostenuto dall'imitabile Teoli, che con grazia tutta particolare lo rappresenta in guisa, che può dirsi quel carattere è stato da lui creato e perirà forse con lui. Immaginò pertanto uno scherzo comico, intitolato:



Le maschere della Commedia dell'Arte e del teatro delle marionette: L'attrice Caterina Biancolelli nel costume di Colombina (Incisione di Leroux, circa 1686)

Viaggio sull'asino di Cassandro sposo, e lo divise in tre atti. Il primo atto doveva procedere camminando la scena dalla casa di *Cassandro*, fino alla Porta San Giovanni, il secondo aveva la scena stabile all'Osteria del Tavolato; e nel terzo, la scena, parte si avanzava camminando, e parte — ossia il fine — si compieva all'Osteria di Torre di mezza strada. Per secondare l'idea da lui concepita prescrisse: che nel Teatro vi fosse appositamente dipinto ed ordito uno scenario, la cui *Tela o Fondale* andasse camminando a norma delle indicazioni scenografiche, con varietà di dipinti, mentre i personaggi rimarrebbero sempre ad agire sulla scena; cangiandosi, col muovere della tela fondale, la località in cui accadeva l'episodio. Questa tela, dunque, per spiegarmi con evidenza, avrebbe camminato in senso inverso di quello con cui doveva parere che camminasse il personaggio, e precisamente come soleva usarsi nei *Teatrini delle Ombre* di cui *chi già conta l'anno cinquantesimo di vita ben può avere una distintissima idea*; se non che quella moveasi innanzi ai Pupi e questa avrebbe proceduto dietro ai medesimi ».

E per finire, un ricordo a *Basi e bote*, « melodramma per burattini » di Arrigo Boito (20).

Benché siano stati assai frequenti e pressoché continui gli scambi di repertorio, se non di testi, di soggetti, fra le marionette e i burattini, le « produzioni » di questi ultimi general-

° Scaramuzza kombt. mit einer flinde in der hand, ü. zwar mit seinen Mantel gantz be-
 deckt heraus, ü. setzt auf die Spitze des rohrs ein breñend licht. wartet biß Arlequin ausgedantz.
 nach deme er ihn tod geschossen. redert er sich in die scena. Arlequin aber stehet wieder
 auf, ü. laufft auf der andern seide auch hinein. indes kombt Scaramuzza mit der in handen
 habende Laterne heraus, um den todten zu sehen. allein da er ihn nicht findet kehrt er
 wieder hinweg. Arlequin aber legt sich geschwind vor die scena im weg. als nun Scara-
 muzza ohne Laterne aufs neue wieder kombt. falle Er Sturtzbaument über Arlequin. sich
 et wieder auf, nimbt denselben hernach ü. stellt Ihm gantz steiff auf die fuß, wendet Ihm
 den kopff hin ü. wieder. bald vor. bald hinter sich. hernach wirfft Er Ihm über seine fuß.
 und stelle ihm nochmahls auf die fuße. fast als den solchen auf seinen rücken. tragt Ihn
 hinweg. und hiemit Endigt sich die *ARIA*
 Es ist aber zu mercken, daß so bald der Arlequin tod ist, so spielt
 man di *ARIA* des Scaramuzza.
 No. 26

Scena della Commedia dell'Arte con Scaramuccia e Arlecchino (Gregorio Lambranzi, *Nuova e curiosa scuola dei balli teatrali*, Norimberga, 1716, con incisioni di G. G. Putschner)

mente offrono un sapore piú spiccatamente popolare. I loro spettacoli, come meglio si vedrà nel capitolo dedicato ai Cuccoli, ^{souo} ~~erano~~ quasi sempre improvvisati su uno schematico scenario, riferito di continuo alla piccola realtà quotidiana, ai suggerimenti ora polemici ora soltanto pettegoli della cronaca cittadina. I testi burattineschi sono rari ~~in~~ ^{un} ormai, dispersi e distrutti con gli ultimi « castelli », foglietti di frettolosi appunti morti con gli ultimi « capoccielli ». ~~Il~~ ^{un} repertorio di scenari e canovacci giunto pressoché completo e intatto fino a noi è quello dei Cuccoli, conservato in tre cartelle presso la Biblioteca di Bologna (21). ~~È~~ ^{Non} ~~è~~ ^{facile} ~~quindi~~ ^{quasi} ~~assai~~ ^{difficile} tentare un discorso, ~~anche~~ ^{non} sommario, ~~ed~~ ^{essenziale}, sui generi, le forme, gli indirizzi e le derivazioni dirette del teatro dei burattini: mancano i documenti, gli esempi scritti e soltanto sopravvive il ricordo di quanti, ~~amici~~ ^{suoi}, hanno scritto trenta o cinquant'anni fa. « La commedia burattinesca — è ancora Giacosa (22) — nasce in piazza, come la canzone popolare, e come la canzone popolare è per lo piú d'autore anonimo ed ha in se stessa una irresistibile forza espansiva. Gli argomenti sono forniti dalle lepidezze della vita quotidiana, dalla cronaca giudiziaria, dagli errori, dai pregiudizi correnti, da qualche avanzo di fiaba fantastica, raccolta nelle stalle dei contadini, da quell'indigesta congerie di nozioni confuse e monche che forma la dottrina degli ignoranti che la fanno lunga. I fantocci piazzaioli toccano qualche volta l'ardua questione so-

osservatori purtroppo non sempre d'li=
fenti,

ziale del dare e dell'avere ed anticipano l'imperio di quella giustizia assoluta e livellatrice che i legislatori inseguono da che mondo è mondo e che non seppero raggiungere mai. Io li vidi una volta rappresentare una commedia cosí semplice e vera da stringere il cuore. Una povera donna non può pagare la pigione, il padrone strepita e tempesta e minaccia il sequestro di quei pochi mobili; sopraggiunge un becero che gli insegna la carità a suon di legnate e cala il sipario. Ma bisognava sentire nel dialogo fra la donna e il padrone, tutta la parte di quella. Che verità di parola e d'accento! I fantocci, nessuno li vedeva piú, pareva che la disputa seguisse veramente lí vicino a noi, allo svoltare della via, fra persone vive e reali; certo il burattinaio s'era trovato a quelle strette, forse rifaceva le suppliche di ieri, o anticipava quelle che avrebbe tentato domani o la sera stessa rincasando. E che lepore tragico nei piccoli fatti narrati per raccontare la miseria! Nessuna descrizione; un fatto e poi l'altro, fitti, martellanti, con un crescendo di pene veramente spaventoso. Altre volte il burattino arrischia la satira politica. Lo Stendhal intese rappresentare a Napoli una commedia intitolata: *Come si diventi ministro*. Altre volte la satira di costumi come il Cassandrino dal Palazzo Fiano in Roma nella burletta *Cassandrino, allievo di un pittore* dove era questione di un vecchio civettone, vegeto e lesto, capelli bianchi, atillato e profumato e incipriato, colle fibbie d'argento alle scarpe, che faceva all'amore, e nel quale il pubblico ravvisava di primo acchito qualche cardinale od altro elegante prelato ».

← *

Come già s'è avvertito, nella scelta dei testi riportati in questa antologia s'è tenuto innanzi tutto presente uno scopo di esemplificazione: offrire un documento diretto d'ognuno dei principali filoni del grande repertorio burattinesco, prendendo i testi dai piú importanti marionettisti, superstiti e scomparsi, di Milano, Torino, Bologna e Venezia: un copione colto quale *Lo star-*

nuto d'Ercole, altri semi-popolari delle compagnie stabili dei Colla e dei Lupi, altri ancora dei dispersi Rame, ambulanti; infine, due scenari burattineschi dei Cuccoli bolognesi. Certo non è questo, così tracciato, un panorama completo del teatro delle marionette e dei burattini nelle nostre regioni, ma un primo tentativo d'organizzazione forse sí.

Tutti i copioni presentati sono stati trascritti dagli originali senza alcun intervento di taglio o di modifica, anche parziali. Se si toglie l'uniformazione grafica delle indicazioni sceniche, al testo non è stata infatti apportata nessuna correzione, se non là dove molti elementi confluivano ad indicare l'errore materiale. Anche la punteggiatura, quasi sempre fantasiosa e molto libera, ha subito qualche inevitabile ritocco. *lieve*

Tutte le parti dialettali sono pure rimaste, nella trascrizione, in grafia originale. Certo si sarebbe potuto, ~~per una maggior comprensibilità e un maggior rispetto della logica, riscrivere il tutto secondo le moderne regole stabilite per i vari dialetti~~, ma il dubbio di alterare involontariamente, su modelli ~~attuali~~, la pronuncia certo diversa e piú arcaica di questi testi, ha consigliato di soprassedere all'impegno d'aggiornamento. Senza tener conto poi del notevole valore di documentazione offerto da quelle inverosimili grafie, determinate dall'orecchio ~~soltanto e non guidate da alcuna norma prestabilita~~.

Tutto ciò nell'intenzione di conservare al lettore questi vecchi testi senza alcuna manomissione, anche operata in buona fede.

Delle parti in piemontese è stata data la traduzione integrale, in nota; per il veneto e per il bolognese non è parso necessario, considerando la maggiore comprensibilità generale di questi dialetti.

«Attraverso questi testi e attraverso l'esperienza diretta del mondo in cui viviamo, della sua natura e della sua vicenda quo-

tidiana — scriveva Vito Pandolfi presentando una collezione di vari «spettacoli» popolari e popolareschi (23) — noi ritroviamo alcune antinomie fondamentali: l'individuo e il modo in cui la natura lo viene a configurare, che va dal privilegio piú sfrontato alla perfida umiliazione; le vicende storiche in cui viene ad essere coinvolto un popolo, ed i riflessi che se ne vengono a suscitare sui suoi componenti; la forza e l'abilità del carattere in grembo ad un gruppo sociale; insomma le leggi dell'esistenza, in quanto pongono un'esigenza della loro stessa trasformazione, una speranza che ogni volta risulta problematico attuare, ma che pure procede in ininterrotto travaglio, in dolore e gioia».

cercare una uniformazione riscrivendo

consuetudinarie attuali adottate dagli scrittori dialettali.

di oggi letterari

in una curiosa mescolanza ora

e ora da non sempre chiare pretese di normativa letteraria.

1. GASTON BATY, *Trois p'tits tours et puis s'en vont*, Paris, 1942.
2. Naturalmente bisogna sempre distinguere quando l'artificio è segno di decadenza e quando invece entra a far parte, con precisa funzione espressiva, delle ragioni naturali dello spettacolo. Le marionette e i burattini hanno infatti bisogno, come del resto ogni altra forma nobile o popolare di spettacolo, anche di eccellenza tecnica. Se talora le manifestazioni piú povere e inesperte della recita burattinesca riescono a toccare e commuovere per ragioni di sentimento (e magari anche svelare ragioni sincere di poesia spontanea), è soltanto nell'abilità consumata e nella maestria scenica che gli attori di legno possono manifestarsi nel pieno dei loro motivi d'espressione. È il fatto medesimo del circo equestre che scopre il senso della sua magia nell'esercizio compiuto alla perfezione e non già nella penosa miseria del gioco mancato, anche se guidato da tanta buona volontà.
3. JACQUES CHESNAIS, *Histoire générale des Marionnettes*, Paris, 1947.
4. ANATOLE FRANCE, *Vie littéraire*, in *Le Temps*, Paris, 1889-1892.
5. JACQUES CHESNAIS, op. cit.
6. DONATIEN-ALPHONSE-FRANÇOIS, MARQUIS DE SADE, *La Philosophie dans le Boudoir*, Londres, 1795.
7. VITO PANDOLFI, *Copioni da quattro soldi*, Firenze, 1958.
8. BELA BÁLÁZS, *Der sichtbare Mensch; Eine Film-Dramaturgie* Halle.
9. GASTON BATY, op. cit.
10. YORICK, *La storia dei burattini*, Firenze, 1902 (2° ed.).
11. GIUSEPPE GIACOSA, *Elogio della marionetta*, in *Conferenze e discorsi*, Milano, 1909.
12. VITO PANDOLFI, op. cit.

13. È interessante un confronto fra le scritture delle varie epoche di questi copioni. Non è certo da credere che i burattinai di cento o centocinquant'anni fa avessero un grado di istruzione scolastica superiore a quello dei burattinai a noi piú vicini, eppure i testi piú vecchi dimostrano una cura nella scrittura poi del tutto scomparsa. Chi volesse dimostrare la decadenza della calligrafia nell'ultimo secolo e mezzo non avrebbe che da mettere in fila una serie di esempi tratti da questi copioni per marionette.

14. EDMONDO DE AMICIS, *Un piccolo teatro celebre*, in *Vita Italiana*, n. s., 10 dicembre 1896.
15. PIETRO TOLDO, *Nella baracca dei burattini*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, fasc. 151, vol. XXIX, Torino, 1908.
16. Una versione di questo soggetto, con Gerolamo in luogo di Arlecchino, è data a p. 337, dal repertorio della famiglia Colla.
17. Una versione di questo testo goldoniano, dal titolo *La Gastalda Veneziana*, è dato a p. 157, dal repertorio della famiglia Lupi.
18. Per le avventure brigantesche del Biondin e per la triste fine dell'anarchico Sante Caserio si veda alle pp. 413-479 due copioni del repertorio della famiglia Rame.
19. GIOVANNI GIRAUD, *Viaggio sull'asino di Cassandrino sposo*, scherzo comico in tre atti, preceduto da brevi cenni sull'opera, in *Opere*, vol. XI, Roma, 1841.
20. *Basi e bote* è in parte pubblicato in: Giuseppe Giacosa, op. cit.
21. Si vedano notizie particolareggiate a p. 506.
22. GIUSEPPE GIACOSA, op. cit.
23. VITO PANDOLFI, op. cit.