

Altre
visioni

88





ISTITUTO PER I BENI
MARIONETTISTICI E
IL TEATRO POPOLARE

Centro "El Retablo"
Centro Burattini e Marionette
della Provincia di Pisa



con il sostegno di



Provincia di Pisa



FONDAZIONE PIAGGIO

Alfonso Cipolla
Giovanni Moretti

Storia delle marionette e dei burattini in Italia

*prefazione di
John McCormick*

Prima edizione:

*Commedianti figurati e attori pupazzani. Testimonianze di moralisti e memorialisti,
viaggiatori e cronisti per una storia del teatro con le marionette e con i burattini in Italia*

© 2003, Edizioni SEB27

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2011

via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700

internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it

e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-301-4


Titivillus

Indice

p. 7	Prefazione <i>di John McCormick</i>
11	Cap. 1. Piccole teorie per una grande storia <i>di Giovanni Moretti</i>
27	Cap. 2. Ciarlatani e dilettranti: la morale e la satira <i>di Giovanni Moretti</i>
55	Cap. 3. I burattini: la sala, la strada, la piazza <i>di Alfonso Cipolla</i>
79	Cap. 4. Le marionette: teatro colto e tradizione <i>di Alfonso Cipolla</i>
145	Apparato iconografico <i>a cura di Silvia Corsi</i>
177	Cap. 5. L'evoluzione del Novecento <i>di Alfonso Cipolla</i>
203	Bibliografia
207	Indice dei nomi
213	Referenze Iconografiche

PREFAZIONE
di John McCormick

Burattini, marionette e affini sono indubabilmente una forma d'arte: e poco importa se li si considera ideali sostituti dell'attore, mero supporto alla narrazione, o "oggetti" dall'alto valore metaforico, quand'anche privi di riferimenti alla figura umana come spesso accade in epoca moderna. Il teatro di figura ha una sua specifica autonomia, e nel contempo si sviluppa combinandosi in modo vario con le altre forme di spettacolo: dal pupazzo che nel dodicesimo secolo incarnava il serpente tentatore del *Jeu d'Adam* ai presepi viventi; dalla bella Olimpia, l'automa dei *Racconti di Hoffmann* di Offenbach, agli attori del *Chantecler* di Edmond Rostand, con i loro movimenti da marionetta; dalle grandi figure a filo utilizzate nell'*Edipo Re* di Stravinsky alle tante produzioni contemporanee, tra cui musical commerciali e spettacolari come *Il Re Leone*.

Scrivere di teatro di figura fino a pochi anni fa non era un'attività chiaramente definibile né definita, e se al critico poteva capitare occasionalmente di nominare uno spettacolo di burattini, marionette o pupi, questo tipo di teatro era in genere relegato nella gerarchia delle produzioni teatrali in una posizione piuttosto bassa e poco visibile. Si può spiegare così il fatto che la maggior parte delle informazioni sulla storia del teatro di figura ci giungono da fonti non teatrali. Il maggior pregio dei testi presenti in questo volume è che, essendo contemporanei agli spettacoli e al teatro di cui parlano, non adottano la prospettiva storica che sarebbe stata applicata dallo studioso contemporaneo. Oltre alle preziose informazioni che talvolta emergono da questi scritti, il loro grande valore risiede nel contesto in cui sono nati, che si tratti di un trattato di morale o semplicemente del diario di un turista in viaggio attraverso l'Italia. Grazie a questi documenti è stato possibile in molti casi ricostruire aspetti importanti della storia del

teatro di figura italiano: talvolta non esistono altre fonti, ma questo tipo di testimonianza colma le lacune e i dubbi lasciati aperti dagli aridi documenti amministrativi, come le richieste di permessi per gli spettacoli.

Questa sorprendente quantità di scritti su burattini, marionette e pupi italiani ci consente di iniziare a cogliere l'estetica specifica del teatro di figura, che somiglia, si sovrappone, ma non si identifica mai con quella del teatro d'attore: e si deve molto all'opera di Vittorio Podrecca se, da *divertissement* più o meno ben condotto, il teatro di figura ha potuto essere percepito come parte integrante dei movimenti d'avanguardia del Novecento.

Questa *Storia della marionette e dei burattini in Italia* è una storia *sui generis*. Non si tratta di una storia in senso stretto, quanto piuttosto di un testo chiave per comprenderne l'evoluzione all'interno del teatro nazionale e l'atteggiamento con il quale è stato considerato.

Questo lavoro, ora riproposto in nuova edizione, si configura come una fonte testuale fondamentale per chiunque voglia avvicinarsi al soggetto; e testimonia della crescente consapevolezza critica del teatro di figura come aspetto integrante e importante della cultura italiana.

Quale rappresentante dell'UNIMA, sono stato felice e onorato nel presentare all'UNESCO la candidatura proposta dal governo italiano con cui l'Opera dei Pupi è diventata "Patrimonio Culturale dell'Umanità"; della lista fanno parte a oggi anche il *Bunraku* giapponese e il *Wayang* indonesiano, mentre altre forme teatrali, come il *Mamulengo* brasiliano, sono state candidate.

Se è comprensibile che le diverse culture abbiano prodotto spettacoli e pupazzi fortemente differenziati, è altrettanto evidente che quasi ogni popolo ha avuto e ha una sua specifica forma di teatro di figura, e che etichette come "popolare", "arte", ecc, altro non sono che comode suddivisioni per definire uno stesso fenomeno già di per sé, di là da qualsiasi conferma ufficiale, patrimonio culturale dell'umanità.

È spesso il contesto a identificare uno spettacolo come "popolare", o in altro modo qualora il pubblico appartenga alle classi medio-alte. Nella seconda metà del Novecento, quando la cultura "popolare" è divenuta oggetto di studi approfonditi, è stato spesso difficile distinguere gli studi sul teatro di figura da quelli dedicati al folklore e all'arte popolare, per il persistere della divisione ottocentesca tra cultura "alta" e "bassa": quest'ultima appartenente a una generica nozione di "popolo", la prima riservata a gruppi elitari e ristretti.

In tempi relativamente recenti la cultura popolare è stata definitivamente soppiantata dalla cultura di massa, e alcuni tipi di pupazzi, entrando nel mondo televisivo, hanno potuto raggiungere un pubblico (seppur in termini meramente numerici) potenzialmente molto ampio; un "teatro di figura di massa" si è affiancato così al "teatro di figura d'arte" nato e sviluppatosi nel corso del Novecento. Le forme "tradizionali" sono sopravvissute a questi cambiamenti traendo nutrimento dalle radici popolari, ma i loro promotori ed esecutori dimostrano oggi una coscienza di gran lunga maggiore dei loro predecessori rispetto alla natura e al valore della propria attività, non considerandola più, in genere, come un semplice mezzo di sostentamento per sé e per le proprie famiglie.

Nel teatro di figura si nota una tendenza crescente a uscire dall'isolamento e a mescolarsi col teatro d'attore; anche se, nella maggior parte dei casi, il fenomeno si limita a circoli ristretti di addetti ai lavori e non raggiunge il grande pubblico, questa nuova attitudine sviluppatasi alla fine del ventesimo secolo ha generato un approccio completamente nuovo sia negli attori-autori-manipolatori che nei critici. Gli anni recenti hanno visto una grande produzione editoriale reattiva ai diversi aspetti del teatro di figura ha anche contribuito a creare una base condivisa per la discussione. Infatti fino a poco tempo fa, salvo poche eccezioni, marionette e burattini in Italia erano considerati come un qualcosa di scontato su cui ci fosse ben poco da discutere. I lugubri presagi di morte sono caduti nel vuoto, e oggi ci sono probabilmente tante compagnie di teatro di figura quante ce n'erano in passato: semplicemente, come ogni altra forma d'arte, anche questa ha vissuto un'evoluzione rispetto allo stereotipo ottocentesco che spesso è implicito nel nostro immaginario. Non sono gli splendidi pupi armati che decorano musei e salotti ad aver ricevuto la nomina dall'UNESCO come Patrimonio dell'Umanità, ma l'Opera dei Pupi in quanto spettacolo, effettivamente presente sul palcoscenico: l'Opera dei Pupi in quanto teatro vivo.

Il teatro di figura italiano contemporaneo sostiene oggi il peso di un'importante tradizione, ma ha raggiunto anche, se così si può dire, una certa maturità come forma d'arte, con un linguaggio proprio e compiuto per descriversi, sicura di sé, del proprio valore e della propria complessità.

1. PICCOLE TEORIE PER UNA GRANDE STORIA

Gli attori d'ossa e di carne hanno essi preceduto i burattini, ovvero i burattini hanno preceduto gli attori di carne ed ossa sulla scena?... Problema insolubile!... Questo solo possiamo con certezza asserire: che gli uni e gli altri hanno vissuto contemporaneamente; che nel tempo istesso e sovente nello stesso recinto, e dinanzi ai medesimi spettatori, le marionette hanno recitato la tragedia, la commedia, la farsa; osando agitare le stesse gravissime questioni sociali; cercando le soluzioni degli stessi problemi di morale, di politica, di legislazione; levando al cielo, o trascinando nel ridicolo i medesimi personaggi; suscitando come gli attori veri il terrore, la compassione, lo sdegno, la risata, l'applauso; e provocando e governando a loro talento l'espressione di tutti i sentimenti umani. La storia dei Burattini è dunque inseparabile dalla storia del teatro, come la storia del teatro è inseparabile da quella dell'umanità¹.

Da questi presupposti partiva l'avvocato Pietro Coccoluto Ferrigni (Livorno 1836-Roma 1895) – alias Yorick, nel giornalismo fiorentino – per decidere di scrivere nel 1884 una serie di lunghi articoli che raccolti in volume diventeranno poi *La storia dei burattini*, la prima e anche l'unica storia italiana sull'argomento, a dispetto di fenomeno fortemente radicato sia nel sistema teatrale che nel tessuto sociale di tutta la penisola.

Yorick è uno storico che ama l'aneddoto, non sempre le sue affermazioni poggiano su basi scientifiche. Probabilmente esagera quando, nel momento in cui scrive, calcola oltre quattrocento imprese teatrali operanti con marionette e burattini, e circa un migliaio di semplici burattinai girovaghi. Eppure anche se il dato non trova un riscontro oggettivo, certo può

¹ Yorick (figlio di Yorik), *La storia dei burattini*, Bemporad & Figlio, Firenze 1902 (II ed.), p. 11.

dare la misura della portata di un modo di concepire il teatro all'epoca ancora floridissimo²:

E mentre io scrivo, e voi leggete; oltre quattrocento edifizii di marionette fra grandi e piccoli, piantano allegramente le tende sul suolo d'Italia alla luce folgorante del sole d'agosto. Non parlo – ben inteso – delle baracche informi, dei castelli miserabili, rizzati pei trivii da un povero diavolo di burattinaio ambulante, che infilzati sulla punta delle dita due fantocci che chiamano capocielli, trattiene sul campo delle fiere e dei mercati una turba magna di monelli, di villani e di borsaiuoli, collo spettacolo di Pulcinella che giuoca alle testate col Diavolo o col Carabiniere.

Quelli sono due o tre volte più numerosi; giungono, partono, vengono, vanno, portando seco in un sacco e in un fagotto tutta la loro fortuna, come quel filosofo greco... e nessuno li conta, nessuno li conosce, nessuno s'inquieta dei fatti loro. Enumero così all'ingrosso soltanto gl'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 su un palcoscenico a garbo, e 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 raccapezzati 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 una traccia.

Nelle provincie meridionali della nostra penisola, i burattini sono numerosi e vanno per la maggiore. Quelle città popolate che siedono sulla riva de' due mari, laggiù 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, tal'è 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 e quarant'anni fa, si parla in certi croc-

chi come in certi altri si ragiona della Compagnia Reale, e delle tre compagnie gemelle del povero Bellotti-Bon.

Sono passati quasi centotrent'anni da quando Yorick scriveva. Di quei quattrocento e oltre "edifizii" di marionette e di quelle innumerevoli baracche di burattini, rimangono oggi alcune compagnie storiche, sopravvissute grazie alla forza di una tradizione capace di guardare all'oggi³; rimangono cimeli e attrezzi del mestiere (marionette, burattini, copioni, scene...) conservati in collezioni pubbliche e private; ma rimane soprattutto il vuoto di una grande disattenzione, di un'acritica spensierata smemoratezza, che ha rischiato di lasciar cancellare ogni traccia di una tradizione plurisecolare, dove per tradizione si deve intendere autonomia culturale, la particolarissima recitazione, la capacità di adeguare la recitazione al pubblico e al luogo di volta in volta diversi, la conoscenza di più dialetti, la conoscenza di un repertorio, l'abilità nel soggettare, la prontezza nell'improvvisazione: virtù queste del nomadismo⁴, comprese e unite in un modo di vivere: uno stile di vita che era fondamento e conseguenza di quel teatro⁵.

Rimangono anche, ed è questa la ragione fondante della presente storia, una serie di testimonianze dirette: resoconti di viaggi, cronache, articoli giornalistici, prose d'arte, racconti... che riconsegnano, pur nella loro frammentarietà, uno spaccato teatrale e sociale preciso. Una loro scelta, e soprattutto un loro accostamento, permette di ripercorrere, se pure allo stato di abbozzo, una possibile storia dello spettacolo con marionette e burattini in Italia.

Le testimonianze più diffuse, e non è certo un caso, sono di autori stranieri. Va ricordato che il "viaggio in Italia" nel Sette-Ottocento era tappa

³ A titolo di esempio, ci si riferisce per quanto riguarda le marionette alla Compagnia Carlo Colla e Figli, proiettata in un orizzonte internazionale grazie all'intelligenza filologica di Eugenio Monti Colla; ci si riferisce per quanto riguarda i burattini a Romano Danielli che tiene viva la grande tradizione emiliana, da autentico maestro, e così pure i Monticelli, mentre Erio Maletti e Bruno Eliseo Niemen continuano a riproporre i consolidati spettacoli di famiglia grazie a una conoscenza della "piazza" radicata e ininterrotta; ci si riferisce per quanto riguarda l'opera dei pupi al lavoro di Mimmo Cuticchio capace di rivitalizzare la forza di quell'epica popolare con moderna sensibilità e necessità comunicativa. Vedi p. 162.

⁴ Va ricordato che anche le grandi compagnie marionettistiche che disponevano di un teatro proprio e quindi di una sede fissa, quali la compagnia di Giuseppe Fiando prima o quelle dei Lupi e dei Colla poi, nascono e si formano nella cultura del nomadismo teatrale. Cfr. Alfonso Cipolla, *Le marionette in Piemonte: storie di famiglie e di compagnie*, in *I fili della memoria. Percorsi per una storia delle marionette in Piemonte*, a cura di Alfonso Cipolla e Giovanni Moretti, Seb 27, Torino 2001.

⁵ Per un maggior approfondimento si rimanda a Giovanni Moretti, *Attori e baracche. Il Fornaretto nel sistema teatrale*, Seb 27, Torino 2002.

² Yorick, op. cit., pp. 194-195.

d'obbligo nel percorso di formazione del giovane intellettuale, che città dopo città riscopriva le vestigia dei fasti antichi, i tesori rinascimentali e la "pittoricità" di un popolo immerso nell'arte. Dal marchese De Sade a Stendhal, da Theophile Gautier a Gustave Flaubert, da Charles Dickens a Hans Christian Andersen e Mark Twain – solo per citare i più noti – le marionette e i burattini, al pari del melodramma, riempiono taccuini e reportages, essendo gli spettacoli più diffusi e a un tempo più peculiari. I coevi letterati italiani, al contrario, tacciono rispetto a queste bagatelle: l'accademismo si occupa solo di se stesso, e di chi, sapendo leggere libri, da questi trae nuovi libri.

Prima di guardare al passato, ci piace aprire quest'antologia rendendo omaggio a Roberto Leydi (Ivrea 1928-Milano 2003). Il suo libro *Marionette e burattini*, pubblicato alla fine degli anni Cinquanta, non solo ha aperto la strada agli studi moderni, ma ha contribuito non poco alla rinascita del teatro di figura, a dispetto di tutti i segnali di morte presenti a quell'epoca⁶. Le sue riflessioni toccano punti nodali, ed entrano lucidamente nel vivo delle problematiche teatrali, sociali e culturali proprie degli spettacoli con marionette e con burattini⁷:

Sarebbe errore assai grave il considerare il teatro dei burattini e delle marionette una sorta di "dépendance" infantile del teatro cosiddetto maggiore e i piccoli attori di legno e di pezza quasi un geniale surrogato degli altri veri, in carne e 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 più 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.

⁶ Vedi p. 184.

⁷ Roberto Leydi, Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e burattini. Testi del repertorio classico italiano delle marionette e dei burattini con introduzione informazioni note*, Edizioni Avanti, Milano 1958, pp. 14-20.

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 Baty⁸: «Le marionette sono capaci di animare personaggi il cui carattere individuale è deliberatamente sacrificato al "tipo", come in Molière. E possono anche dare 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, diventando così, senza volerlo, la misura precisa, anzi l'unica misura possibile, di ogni più libera fantasia, d'ogni più epica trasformazione, d'ogni più bel raccontare».

Eccolo, allora, il destino di questi poveri "fantocci", 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 precostituito che stabilisce, nel gioco imprevedibile della più 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

⁸ Gaston Baty, *Trois p'tits tours et puis s'en vont*, Liutier, Paris 1942.

fisiche che muovono dei fili di lino e di 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 deformanti⁹ [...].

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 burat-

⁹ 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 più 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 [Nda].

tini di quel cardinale romano di cui ci parla il Du Bois¹⁰, o magari le arie bellissime della Didone abbandonata di Claudio Monteverdi di cui ci offre memoria il Groppo¹¹... e gli urlacci, i berci, gli strilli e le parole volgari e qualche volta, perché no, anche oscene, dei cento “casotti” rizzati sulle piazze delle 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 e urlacci. Perché, non dimentichiamolo, la marionetta e il burattino sono prima di tutto un linguaggio, poi un repertorio.

Le marionette e i burattini non possono quindi essere considerati «una dépendance infantile del teatro», né un surrogato degli attori in carne ed ossa o una loro pedissequa imitazione, quanto piuttosto una stilizzazione espressiva, un'astrazione logica del corpo umano, i cui esiti raggiungono idee di teatro, modi di concepire lo spettacolo, diametralmente opposti, andando dal «più raffinato e sofisticato spirito colto al più caldo e ingenuo spirito popolare».

Le marionette e i burattini sono in primo luogo un linguaggio con specifici solo apparentemente simili. Se il fenomeno va inteso nel suo insieme,

¹⁰ Jean Baptiste Du Bois, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Cinquième édition revue, corrigée et augmentée par l'auteur*, Pier Jean Mariette, Paris 1746. A p. 250, relativamente agli spettacoli con marionette, così viene annotato: «Io ho visto in Italia delle opere in questo modo, e nessuno le trovava uno spettacolo ridicolo. Le opere che un Cardinale illustre si compiaceva di far eseguire in questo modo, quando era ancor giovane, piacevano molto, perché le marionette che avevano circa quattro piedi di altezza, si avvicinavano al naturale». È molto probabile che il Cardinale citato fosse il cardinale Ottoboni (vedi p. 99), da notare, inoltre, la grande dimensione delle marionette, e quindi di quel teatro tutt'altro che piccolo, dato che quattro piedi di altezza equivalgono circa a un metro e venti centimetri.

¹¹ Ivi, p. 96.