

Altre  
visioni

121





# Le note dei sogni

## *I compositori del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca*

a cura di Alfonso Cipolla

*saggi di*

*Roberto Balconi, Ettore Borri, Bruno Cagnoli, Chiara Cernuto,  
Alfonso Cipolla, Roberta d'Errico, Pier Giuseppe Gillio, Renato Meucci,  
Anelide Nascimbene, Oliviero Pari, Attilio Piovano, Pompeo Vagliani  
e Alberto Viarengo*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2014  
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)  
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700  
internet: [www.titivillus.it](http://www.titivillus.it) • [www.teatrinodeifondi.it](http://www.teatrinodeifondi.it)  
e-mail: [info@titivillus.it](mailto:info@titivillus.it) • [info@teatrinodeifondi.it](mailto:info@teatrinodeifondi.it)

ISBN: 978-88-7218-369-4



## Indice

### *Ricerche d'archivio*

Roberta d'Errico, Fabio Lo Piparo

### *Ricerche iconografiche*

Maria Eugenia Negro Toffano, Gloria Spinella

### *Fotografie*

Alessandra Volpi

### *Si ringraziano*

Antonella Caruzzi e Roberto Piaggio – CTA / Centro Teatro Animazione e Figure, Gorizia

Anna Peyron e Pietro Crivellaro – Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, Torino  
Pompeo Vagliani – Fondazione Tancredi di Barolo / Museo della Scuola e del Libro per l'Infanzia, Torino

Giuseppina Volpicelli – Collezione Signorelli, Roma

Un particolare ringraziamento per il costante supporto a Giovanni Moretti e Attilio Piovano

Fotografie e documenti riprodotti, se non diversamente indicato, provengono dagli archivi dell'Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare

- p. 7 Presentazione  
*di Renato Meucci*
- 9 Introduzione. Creature di musica.  
Il capolavoro della scena italiana del primo Novecento  
*di Alfonso Cipolla*
- 26 Documenti. Con una cantante d'altri tempi  
*di Vittorio Podrecca*
- 32 Barbara Marchisio in un raro ritratto biografico  
di Vittorio Podrecca  
*di Renato Meucci*
- 39 Documenti. La sinfonia visionata  
*di Vittorio Podrecca*
- 44 Documenti. I Piccoli e la Musica  
*di Vittorio Podrecca*
- 51 La «Primavera» di Vittorio Podrecca  
*di Pompeo Vagliani*
- 58 Il Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca  
*di Roberta d'Errico*
- 71 Documenti. La nascita dell'allestimento scenico in Italia  
*di Mario Pompei*
- 74 Il melodramma giocoso riesumato dal Teatro dei Piccoli  
*di Pier Giuseppe Gillio*
- 80 Le favole di César Cui  
*di Anelide Nascimbene*
- 84 Memorie per *Le furie di Arlecchino* di Adriano Lualdi  
*di Bruno Cagnoli*

- p. 95 Il Teatro dei Piccoli nella vita musicale romana (1914-1923)  
*di Oliviero Pari*
- 105 I *Balli plastici* di Fortunato Depero  
*di Anelide Nascimbene*
- 153 Documenti. Il Teatro dei Piccoli e *Ali Babà* di Bottesini  
*di Silvio d'Amico*
- 159 *Ciottolino* di Luigi Ferrari Trecate  
*di Alfonso Cipolla*
- 164 *La bella dormiente nel bosco* di Ottorino Respighi  
*di Attilio Piovano*
- 176 “Un memorabile concerto” di Piero Rattalino  
*di Ettore Borri*
- 182 Lie Seaman, Cissie Vaughan, Lia Podrecca,  
Sinforosa Strangoloni. Un’artista in carne e ossa, legno e voce  
*di Roberto Balconi*
- 190 Documenti. *El retablo di maese Pedro* di Manuel de Falla  
*di Eugenio Montale*
- 194 Podrecca e le «Visioni sinfoniche». Appunti a congetture  
*di Attilio Piovano*
- 209 Donde mueren las palabras... comienza la música  
*di Chiara Cernuto*
- 213 Il Teatro dei Piccoli: le rappresentazioni (in rete)  
attraverso le testimonianze cartacee  
*a cura di Alberto Viarengo*
- 218 Il Teatro dei Piccoli – Cronologia e repertorio  
*di Roberta d'Errico*
- 236 Indice dei nomi e degli spettacoli

## PRESENTAZIONE di Renato Meucci\*

Devo riconoscere che l’interesse per Vittorio Podrecca, oltre al dovuto apprezzamento per i suoi meriti ineguagliabili nella divulgazione musicale, è stato più volte in me ravvivato “di sponda”, rimbalzando tra i vari componenti di una famiglia, la sua, che vanta un primato invidiabile nella cultura artistica e letteraria italiana.

Figlio di Carlo, giurista friulano aspirante drammaturgo, si trasferirà giovanissimo a Roma con i genitori a seguito di una vicenda debitoria familiare (“a noi non è che manchino i mezzi; ci sono sempre mancati gli interi” si usava dire in casa...). Vittorio ebbe a sua volta un fratello pubblicista di rara vena polemica, Guido, che dopo aver preso parte alla fondazione del Partito socialista italiano, e dopo esserne stato espulso (come peraltro molti altri militanti “interventisti” a favore della Guerra di Libia), si dedicò alla redazione di uno dei giornali politici e anticlericali più graffianti dell’epoca, «L’Asino», la cui impronta ha fatto scuola nel giornalismo satirico e nella vignettistica successiva. Sempre a lui si deve, nel periodo seguente la Prima guerra mondiale, la fondazione di una rivista dagli interessi affatto differenti, intitolata «Il primato artistico italiano», votata a una poliedrica attenzione tanto per le arti maggiori (e per la musica in particolare) come pure per quelle applicate, anche di recente invenzione, tra cui la cinematografia.

Ma non va dimenticato però l’altro ramo familiare, quello della sorella Maria, che a seguito di uno sfortunato matrimonio si trasferì da Cividale a Milano allevando da sola una coppia di giovani figli dalle doti geniali e dalla mente vivacissima, Vera e Orio, entrambi legati in misura diversa a

\* Direttore del Conservatorio “Guido Cantelli” di Novara.

Pirandello, da cui il primo ricevette molti consigli e insegnamenti prima di divenire editorialista culturale del «Corriere della sera» di Ugo Ojetti, mentre la seconda fu attrice di singolare bravura e modernità di accenti, interprete magistrale proprio dei drammi pirandelliani, ma anche di alcuni pionieristici esempi di cinema muto.

Una famiglia assolutamente speciale, insomma, del tutto anticonformista e singolarmente attratta dalle forme dell'arte, con una voce del tutto speciale che spetta proprio a Vittorio, giurista mancato ma soprattutto appassionato promotore della "ricetta" familiare nella particolare declinazione del suo Teatro dei Piccoli, spettacolo teatrale, marionettistico e musicale, conosciuto in tutto il mondo, tanto da assicurargli una biografia personale nell'*Enciclopedia Britannica*.

A Vittorio Podrecca e al suo Teatro dei Piccoli il Conservatorio "Guido Cantelli" di Novara ha dedicato negli anni speciale attenzione, a partire da un convegno di studi tenutosi nel 2004, seguito poi da varie iniziative concertistiche e di approfondimento, e ora dalla pubblicazione di un atteso e promettente volume.

**Introduzione**  
**CREATURE DI MUSICA. IL CAPOLAVORO DELLA SCENA**  
**ITALIANA DEL PRIMO NOVECENTO**  
**di Alfonso Cipolla**

Il fenomeno del Teatro dei Piccoli<sup>1</sup> di Vittorio Podrecca rappresenta l'esperimento più compiuto di teatro d'arte tentato in Italia nella prima metà del Novecento. Indicarlo come esperimento non vuol essere un limite, ma piuttosto una necessaria specificità per sottolineare quella componente di laboratorio aperto così caratterizzante da trasformarsi in banco di prova per molti giovani artisti, sia scenografi e sia musicisti.

Vittorio Podrecca (Cividale del Friuli 1883-Ginevra 1959), avvocato, pubblicista e cultore di musica, individua nello spettacolo con marionette il linguaggio teatrale più consono per cogliere e mettere in pratica le sollecitazioni artistiche offerte dal nuovo secolo. Dotato di particolare sensibilità nello scoprire futuri talenti e di una straordinaria capacità imprenditoriale, Podrecca trasformerà la compagnia da lui diretta, il Teatro dei Piccoli, nell'impresa teatrale italiana più longeva e più conosciuta del Novecento, che in cinquant'anni circa d'attività ininterrotta realizzerà oltre trentacinquemila rappresentazioni nei maggiori teatri d'Europa e delle Americhe.

<sup>1</sup> Per una bibliografia essenziale sulla storia del Teatro dei Piccoli si vedano: AA.VV. *Le parole consumate del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca*, Atti del Convegno di studi, Cividale del Friuli 26-27 luglio 2002, Alea, Cividale del Friuli 2003; Alfonso Cipolla (a cura di), *I fili ritrovati. Prospettive del teatro di marionette nella moderna società dello spettacolo*, Atti del Convegno di studi, Cividale del Friuli 6 giugno 2003, Seb27, Torino 2004; Elena La Spisa, Francesco Ballarini, *I "Piccoli" di Vittorio Podrecca. Novità scenografiche e musica nel Teatro Stabile per Marionette (1914-1923)*, in «Nuova rivista musicale italiana», n. 4, Nuova Eri, Torino, ottobre/dicembre 1993; Guido e Leonardo Vergani, Maria Signorelli, *Podrecca e il Teatro dei Piccoli*, Casamassima, Udine 1979; Patrizia Veroli, Giuseppina Volpicelli (a cura di), *La fabbrica dei sogni. La compagnia romana dei Piccoli di Podrecca 1914-1959. Marionette e materiali scenici della Collezione Signorelli*, Bora, Bologna 2006.

L'idea di Podrecca all'origine dell'avventura – siamo all'inizio del 1914 – è quella di innestare sulla perizia tecnica dei marionettisti di tradizione<sup>2</sup> le nascenti innovazioni del teatro moderno, vale a dire una cura protoregistica negli allestimenti e la ricerca di una cifra stilistica dell'immagine. Ed è proprio in questi due elementi che va colta la funzione innovativa del ruolo di Podrecca in seno alla propria compagnia; quella cioè di incarnare una figura estranea alla realizzazione dello spettacolo in quanto tale, ma responsabile della sua dimensione estetica, a partire dalla scelta del repertorio, che è un repertorio eminentemente musicale, e dalla individuazione dei collaboratori (compositori, adattatori, scenografi, costumisti) in varia misura assoggettati alle sue direttive.

Sicuramente una suggestione determinante per l'indirizzo di questa impostazione è rappresentata dai Balletti Russi di Diaghilew, giunti in Italia solo pochi anni prima, nel 1911, prima a Milano e poi a Roma. Percepiti come un'espressione d'arte dirompente, i Balletti Russi miravano a fondere armoniosamente l'elemento pittorico con quello dinamico e musicale. Con le scenografie di Léon Bakst e Alexander Benois si scopriva il valore pittorico della scena dipinta. È un tripudio di colore che tende a conferire al teatro una valenza visionaria: lo spettacolo è uno squarcio aperto su una realtà fantastica in cui le favole possono rivivere incarnate dai danzatori. Le scenografie sono pur sempre di tela dipinta, perché il palco deve essere sgombero per favorire la danza, ma il loro impatto visivo è determinante, al pari dei costumi che diventano parte integrante del progetto pittorico, superando così la bidimensionalità propria della tela.

Il Teatro dei Piccoli non è distante da queste concezioni. C'è molta affinità tra la danza e le marionette che ha in mente Podrecca. Per lui le marionette sono creature di musica, quasi strumenti musicali suonati dai marionettisti

<sup>2</sup> Il 22 febbraio del 1914 si inaugura a Palazzo Odescalchi a Roma il Teatro dei Piccoli: ne sono artefici Vittorio Podrecca, Luigi Fornaciari, rappresentante della Casa editrice Ricordi, il marionettista Giovanni Santoro e il burattinaio Ugo Campogalliani. In particolare Santoro era uno dei più celebri marionettisti dell'epoca: i suoi "Fantocci", vere meraviglie tecniche, avevano conquistato le platee di Svizzera, Russia, Francia e Egitto. A Roma si esibiva ciclicamente presso la Sala Umberto, dove Vittorio Podrecca ebbe occasione di conoscerlo.

Per un approfondimento sulla storia delle marionette e dei burattini in Italia si rimanda alla più recente saggistica: John McCormick, Alfonso Cipolla, Alessandro Napoli, *The Italian Puppet Theatre. A history*, McFarland, Jefferson 2010; Alfonso Cipolla, Giovanni Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, Corazzano 2011; Luigi Allegrì, Manuela Bambozzi (a cura di), *Burattini, marionette, pupi, ombre*, Carocci Editore, Roma 2012.

che pizzicano i fili al pari di un'arpa. Queste marionette non sono fatte per parlare, ma per cantare e mescolarsi col sogno<sup>3</sup>.

I Balletti Russi suggeriscono l'idea di un teatro inteso come un quadro che si anima: un quadro prima fatto di forme e di colore e poi di immagine. Per Podrecca il teatro è come un libro per l'infanzia, le cui illustrazioni sono porte spalancate su universi fantastici. Il parallelo suggerito non è casuale dato che Podrecca prima di darsi al teatro fonda e dirige «Primavera», una rivista innovativa dedicata ai bambini che raccoglie intorno a sé i migliori scrittori e illustratori per l'infanzia<sup>4</sup>. Ed è proprio partendo da quell'esperienza e dall'ipotesi di un teatro rivolto a un pubblico infantile che Podrecca matura la sua concezione scenica.

Certo non può permettersi né Bakst né Benois, ma in compenso, come si è accennato, Podrecca possiede antenne sensibilissime che lo porteranno a circondarsi dei più vivi e promettenti ingegni. Scene e costumi verranno infatti commissionati a giovani, se non giovanissimi, pittori e illustratori, futuri capisaldi della scenografia italiana. Qualche nome: Bruno Angoletta, Mario Pompei, Vittorio Grassi, Marco Montedoro, Cipriano Efisio Oppo, Amerigo Bartoli, Aleandro Terzi, Duilio Cambellotti, Sergio Tofano a cui si aggiungono collaborazioni eccellenti con Prampolini e Depero e con professionisti del calibro di Caramba e Rovescalli. Lo stesso accadrà per le musiche, in parte originali e in parte adattate, affidate a Ottorino Respighi<sup>5</sup>,

<sup>3</sup> Cfr. Vittorio Podrecca, *I Piccoli e la musica*: si tratta di un articolo in gran parte promozionale, pubblicato in svariate occasioni, ma contenente alcune considerazioni d'ordine teorico. Lo scritto è riproposto nei suoi passi salienti nel presente volume.

L'immagine dei marionettisti che muovono i fili delle marionette come se suonassero uno strumento musicale è presente in una corrispondenza da Parigi di Ugo Ojetti datata 17 febbraio 1928: «Giù l'orchestrina suona la *Gran via* [...]. In cima a una scaletta di legno corre il ballatoio dei burattinai. Fuor da un parapetto questi si sporgono a collo teso e a braccia tese. Nella sinistra reggono l'asta del bilancino cui sono legati gli otto, i dieci, i dodici fili di refe nero, e con le dita della destra li tirano, li allineano, li allontanano, li stringono in un pizzico. Questi burattinai maestri hanno proprio il gesto del violinista o del violoncellista, la sinistra sul manico e sui capotasti, la destra sull'archetto, o sulle corde, impavidi virtuosi, anch'essi con le loro picchettate, i loro archeggi, le loro cavate, i loro trilli. Tutti, dalle mani ai piedi, li vedo muoversi nel ritmo dell'orchestra, diventare, nella loro ombra superna, ritmo essi stessi. A chiudere gli orecchi e a guardarli oscillare così col corpo e pizzicare i fili neri, sembra di poter indovinare il motivo che li muove, che, se un poco t'abbandoni, ecco, muove anche te». Cfr. Ugo Ojetti, *Cose viste*, quinto tomo, Fratelli Treves, Milano 1931, pp. 51-52.

<sup>4</sup> Per l'importanza della rivista «Primavera» nel quadro della pubblicistica per l'infanzia di inizio Novecento si rimanda al saggio di Pompeo Vagliani nel presente volume.

<sup>5</sup> Per gli stretti rapporti con Ottorino Respighi e con gli allievi della sua classe di composizione presso Santa Cecilia si rinvia al saggio di Oliviero Pari nel presente volume.

Luigi Ferrari Trecate, Adriano Lualdi, Ezio Carabella, Ferdinando Liuzzi, Renzo Massarani. Per i libretti Podrecca si rivolgerà ai collaboratori di «Primavera»: Gian Bistolfi, Giovanni Cavicchioli, Luigi Orsini e Giovacchino Forzano, mentre altri testi saranno chiesti ad Alfredo Testoni, Giuseppe Adami, Trilussa e anche a Carlo Podrecca, il padre di Vittorio, che da sempre coltiva il piacere di scrivere per il teatro ed è un abilissimo riduttore.

Da questa fucina nasce il «Teatro dei Piccoli» che nel nome ha in sé una dizione programmatica ambivalente che indica sia i naturali fruitori degli spettacoli, cioè i bambini, sia le marionette, intese come gli attori di un teatro miniaturizzato, ma non per questo minore. In ciò il Teatro dei Piccoli è figlio diretto di «Primavera». La rivista di Podrecca, infatti, non si rivolge ai ragazzi bamboleggiando, ma offre, a misura loro, grandi temi e grandi autori; al pari gli spettacoli con marionette non sono semplici bambocciate, ma un mezzo accattivante per raggiungere i capolavori e educare all'arte. Non è certo un caso se diversi testi teatrali pubblicati su «Primavera» diventeranno poi spettacoli dei Piccoli.

Quando Podrecca pensa di avviare la sua impresa teatrale, lo spettacolo tradizionale con marionette ha già imboccato la parabola discendente. La sua funzione sociale e culturale di soddisfare la richiesta di spettacolo di ampie fasce di popolazione – non ultime quelle disperse in piccoli centri lontani dei teatri – viene progressivamente soppiantata, prima dalla presenza più capillare delle compagnie di attori, e poi dal cinema che spesso ripropone il medesimo repertorio popolare delle marionette, ma con nuova fascinazione. Alcuni marionettisti cercano di rilanciare la loro arte, apportando innovazioni tecniche alla meccanica delle marionette e quindi puntando ad un allargamento delle loro possibilità di spettacolo. Si abbandonano le antiche marionette a barra centrale (quelle mosse da un'asta di ferro agganciata al centro della testa che impone movimenti legnosi e approssimativi) e si introducono marionette del cosiddetto tipo Holden<sup>6</sup>, ossia marionette più snodate, interamente manovrate da fili che aggiungono grazia e leggerezza ai movimenti. Se le marionette di tipo antico inducono alla sintesi e alla stilizzazione queste più moderne, al contrario, tendono alla verosimiglianza. Il concetto di spettacolo muta di conseguenza: più che al soggetto narrativo, alla sua spettacolarizzazione scenotecnica e alla sagacia delle

varie maschere territoriali, ora si punta al virtuosismo dei marionettisti che manovrano le loro «creature» con l'illusione della vita: la marionetta passa da allusione dell'uomo al tentativo di riprodurne il più fedelmente possibile i movimenti. Gli spettacoli tendono, quindi, a diventare in massima parte un varietà di «numeri» di bravura, accantonando il repertorio marionettistico dell'Ottocento, fatto di drammi, commedie, farse e balli-pantomima. Podrecca non è un marionettista né un teatrante, ma è un intellettuale borghese particolarmente attento alle sollecitazioni del proprio tempo, che riplasma quel tipo di spettacolo secondo la propria sensibilità e la propria formazione culturale.

I primi anni di attività a Palazzo Odescalchi sono frenetici. Nel solo 1914 compaiono in cartellone ben ventuno spettacoli, undici con marionette e dieci con burattini, tra cui spiccano i melodrammi ridotti a misura di marionetta, i primi di una lunga serie di intermezzi e di opere buffe dimenticate che Podrecca riesumerà, perché considera quelle candide e grottesche atmosfere la cornice ideale per le sue creature di musica<sup>7</sup>.

Attraverso le direttive di Podrecca, la cifra stilistica degli spettacoli risulterà chiarissima. Il successo è immediato e incondizionato<sup>8</sup>. In breve gli allestimenti del Teatro dei Piccoli diventano sinonimi di modernità, colore, sintesi e buon gusto, trasformando ogni *première* della sala di Palazzo Odescalchi in un appuntamento imperdibile per artisti, musicisti e intellettuali, oltretutto naturalmente per il pubblico pagante, attratto sia dalla novità della proposta sia dai continui e prestigiosi articoli che quotidiani e riviste riservano al fenomeno dei Piccoli di Podrecca.

Lo stesso Silvio d'Amico, temuto critico teatrale, sottolineerà in maniera scherzosa la portata di questi consensi in un lungo articolo del 1919 interamente dedicato ai Piccoli:

E non parliamo dei loro scenari, i più delicati e lussuosi che Roma abbia visto sino ad oggi sulle sue ribalte. Non per nulla un giornale, poche settimane or sono, volendo fare il massimo elogio all'apparato scenico di un poema drammatico recitato nientemeno che all'Argentina, dichiarava ingenuo: – Pareva di essere al Teatro dei Piccoli<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Per un approfondimento si rimanda al saggio di Pier Giuseppe Gillio nel presente volume.

<sup>8</sup> Basti pensare che appena dopo un mese dal debutto, esattamente il 16 marzo del 1914 i Piccoli saranno chiamati ad esibirsi al Quirinale davanti alla famiglia reale.

<sup>9</sup> L'articolo di Silvio d'Amico intitolato *Il Teatro dei Piccoli e Ali Babà*, comparso sul numero 52 de «Il Marzocco» del 28 dicembre 1919 e quindi inserito nel volume *Maschere. Note su l'interpretazione scenica*, A. Mondadori, Roma 1921, pp. 181-189, è riportato integralmente nel presente volume.

<sup>6</sup> Il marionettista Thomas Holden, famoso in tutta Europa, giunge in Italia dall'Inghilterra nel 1885 e nel 1897. I suoi spettacoli, concepiti per un pubblico internazionale, si basano soprattutto su pantomime e numeri di Varietà atti a stupire il pubblico.

I Piccoli sono all'apice del loro successo: un successo che si rinnoverà ancora per oltre quarant'anni! Non esiste nessun'altra realtà teatrale professionale paragonabile. In nove anni di vita la compagnia allestisce più di cinquanta spettacoli diversi con un ritmo produttivo che non conosce soste. I Piccoli ormai sono grandi: non è un gioco di parole: i bambini, motori primi dell'avventura di Podrecca ai tempi non lontani di «Primavera» non sono più al centro dei suoi pensieri, messi in secondo piano dalla massiccia partecipazione di adulti e dalle conseguenti necessità finanziarie di un'impresa che prevede in foglio paga una trentina di persone tra marionettisti, macchinisti, cantanti, musicisti e direttori d'orchestra. La sala di Palazzo Odescalchi non basta più, e così nel 1923 I Piccoli partono per la loro prima tournée all'estero: una tournée lunghissima, perché da trionfo a trionfo, da Londra a Parigi, da New York all'Argentina, I Piccoli, salvo qualche eccezione, non torneranno più stabilmente in Italia se non nel 1951. Trenta artisti e dieci tonnellate di materiali al seguito richiedevano a Podrecca una capacità imprenditoriale e organizzativa non indifferente. Le nuove esigenze della vita all'estero comportano un cambio di linea: si producono sempre meno nuovi allestimenti e si punta maggiormente sul repertorio. Ma non solo. Si assiste anche a un progressivo abbandono delle operine "colte" a favore di "numeri" musicali d'arte varia più adatti a un vasto pubblico internazionale.

In ogni caso la musica e la sua visualizzazione poetico-giocosa resta il perno dello spettacolo. Come si è accennato, Podrecca definiva le marionette "creature di musica" ed in effetti la storia del melodramma e quella delle marionette presentano punti di contatto continui. L'incontro tra i due generi è insito nella loro natura, dato che sia opera lirica che lo spettacolo marionettistico tendono a una trasfigurazione del reale attraverso l'esaltazione del meraviglioso. Cogliere l'arco evolutivo di questo incontro permette di comprendere meglio il significato dell'operazione di Podrecca. Il primo teatro lirico per marionette, di cui sia rimasta memoria, fu il San Moisè<sup>10</sup> di Venezia, dove nel 1680 venne chiamato Filippo Acciaiuoli, coltissimo nobiluomo cosmopolita costruttore di macchine sceniche mirabolanti, a rappresentare l'opera in musica «con figure di legno al naturale di straordinario artificioso lavoro»<sup>11</sup>. Le artificiose invenzioni dell'Acciaiuoli

<sup>10</sup> Nel 1679 venne realizzata la prima opera con marionette: *Gli amori fatali* di Francesco Antonio Pistocchi.

<sup>11</sup> Cfr. Gian Carlo Bonlini, *Le glorie della poesia e della musica contenute nell'esatta Notitia de Teatri della città di Venezia e nel Catalogo purgatissimo dei drammi musicali quivi sin'hora presentati*,

divennero così ambite che Ferdinando di Toscana gli ordinò nel 1684 un teatrino meccanico formato da ventiquattro mutazioni di scene e centoventiquattro figure animate da un complesso gioco di tiranti e contrappesi. A Roma invece, nel 1710, l'architetto Filippo Juvarra realizzerà nel Palazzo della Cancelleria al servizio del cardinale Pietro Ottoboni «un piccolo teatro ad uso di popazzi, per farvi recitare onestissime e nobili operette in musica»<sup>12</sup>. Da ricordare ancora a Venezia, nel 1746, il lussuosissimo teatrino del conte Labia fatto costruire a perfetta imitazione dell'allora celebre Teatro di San Giovanni Grisostomo<sup>13</sup>. Sul piccolo palcoscenico vi agivano figure articolate con sontuosi costumi e complessi gli scenari, mentre musicisti e cantanti erano nascosti agli occhi pubblico<sup>14</sup>.

Si tratta di tre esempi eccellenti, ma che sono specchio di un preciso modo di concepire lo spettacolo in musica con marionette. L'attrattiva maggiore, come si intuisce, non consiste tanto nelle figure animate o nelle opere eseguite, quanto piuttosto nella miniaturizzazione del teatro, nella meraviglia – di gusto tutto barocco – del grande ridotto a piccolo, nello stupore suscitato dall'illusione di poter offrire la complessità di un intero teatro d'opera racchiusa in una sala privata. È principalmente con questa valenza che nel corso del Seicento e ancora per tutto il Settecento le marionette coniugate alla musica formano una sofisticata attrazione presente nei palazzi nobiliari delle maggiori città italiane<sup>15</sup>.

Il teatro professionale, che solo tangenzialmente è coinvolto in questo tipo di esperienze, verosimilmente opera altre scelte. La mancanza di docu-

Buonarrigo, Venezia 1730. Gli spettacoli realizzati dall'Acciaiuoli furono la *Damira placata* (1680) di Marc'Antonio Ziani, l'*Ulisse in Feacia* (1681) di Antonio del Gaudio e una riedizione de *Il Girello* (1682) di Jacopo Melani.

<sup>12</sup> Cfr. Scipione Maffei, *Osservazioni letterarie che possono servire di continuazione ai giornali de' letterati d'Italia*, Vallarsì, Verona 1737. Gli spettacoli rappresentati furono: *Costantino Pio* (1710) di Francesco Pollaroli, *Teodosio il giovane* (1711) di Filippo Amadei, *Il Ciro* (1712) su libretto di Pietro Pariati per musica di Alessandro Scarlatti.

<sup>13</sup> Cfr. Gerolamo Alessandro Michiel, *Per le nobilissime nozze Michiel-Morosini. Alla sposa, nobile signora contessina Annetta Morosini. Notizie e osservazioni intorno all'origine e al progresso dei Teatri e delle Rappresentazioni teatrali in Venezia e nelle principali città dei paesi veneti*, Venezia 1840.

<sup>14</sup> Per il Carnevale del 1746 si ebbero tre nuove opere: *Lo starnuto d'Ercole* di Pier Jacopo Martello con musiche di Johann Adolph Hasse e Andrea Adolfati; *Eurimedonte e Timocleone* ancora di Hasse, e *Il Cajetto* di Ferdinando Bertoni. La stagione successiva venne rappresentata la *Didone abbandonata* di Adolfati, mentre per il Carnevale del 1748 andò in scena *Gianguir* di Giminiano Giacomelli.

<sup>15</sup> A titolo di esempio, si hanno notizie di teatrini nobiliari a Venezia in Casa Grimani ai Servi, in Casa Contarini a San Barnaba, in Casa Loredan a San Vio; a Verona in Casa Ravegnani; a Bologna in Casa Bargellini, in Casa Angelelli, in Casa Isolani, in Casa Dori e in Casa Legnani.

menti a riguardo impedisce di formulare congetture attendibili, certo è che nel secolo successivo, quando lo spettacolo con marionette diventa nel territorio italiano la forma di teatro più diffusa e capillare, le compagnie che agiscono nei grandi centri urbani si muovono in tutt'altra direzione.

Il sistema teatrale dell'Ottocento, a differenza dell'attuale, presenta un continuo interscambio tra teatro lirico, teatro di prosa e teatro con marionette. È soprattutto il repertorio, o per meglio dire le storie che racconta, a passare da un genere all'altro, adattando intrecci e personaggi ai vari linguaggi peculiari e alle varie capacità produttive delle singole compagnie. Il balletto narrativo, ad esempio – dal *Prometeo* (1801) di Salvatore Viganò al *Ballo Excelsior* (1881) di Luigi Manzotti, per indicare i due estremi ideali del genere – diventa una delle attrattive principali dello spettacolo marionettistico e così pure i melodrammi con forte vocazione spettacolare, da *Bianca e Fernando* (1826) di Vincenzo Bellini a *Gli esiliati in Siberia* (1827), *Il diluvio universale* (1830) *Il furioso dell'isola di San Domingo* (1833), *Belisario* (1836) di Gaetano Donizetti, solo per citare i titoli più ricorrenti insieme a *Jone o L'ultimo giorno di Pompei* (1858) e a *I promessi sposi* (1869) di Errico Petrella. Fondamentalmente si tratta di opere che si prestano a mettere in scena quelli che sono i punti di forza dello spettacolo marionettistico: ambientazioni storiche o esotiche, grandi scene di massa, eventi catastrofici naturali o sovranaturali... Ma sarà soprattutto il melodramma verdiano a trovare un immediato corrispettivo sui palcoscenici dei teatrini. Non tanto e non solo perché le marionette ne cavalcano immediatamente il successo, compiendo una straordinaria opera di divulgazione, ma soprattutto perché in quel tessuto fantastico le marionette sono in grado di riconoscersi, condividendone la concezione drammatica. *Otello*, *Macbeth*, *Ernani*, *La battaglia di Legnano*, *Trovatore*, *Nabucco*, *Giovanna d'Arco*, *La forza del destino* sono titoli ricorrenti nei repertori delle maggiori compagnie, che con *Aida*, vero e proprio cavallo di battaglia, possono non solo emulare i sontuosi allestimenti dei grandi teatri lirici, ma addirittura superarli per magnificenza d'apparati e numero di comparse<sup>16</sup>.

Rispetto a queste due vie rapidamente tracciate, cioè la miniaturizzazione meravigliosa del teatro o la condivisione del repertorio diffuso, Podrecca sceglie un'alternativa, puntando sulla costituzione di un repertorio auto-

nomo a misura di marionetta, dove la scelta estetica risulti predominante. È una presa di distanza da quella che è la proposta teatrale corrente nel suo insieme, che non risulta più un modello di riferimento a cui rapportarsi in positivo. Podrecca, infatti, è come se operasse in negativo, partendo dai limiti della scena sua contemporanea per tentare vie di rinnovamento o di specificità. La marionetta, nei fatti, viene scelta per la sua naturale propensione critica e non per concezione prettamente teorica come avviene per le avanguardie, che recuperano, sì, l'idea di marionetta, ma quale entità concettuale. Podrecca non recide il legame con la tradizione, anzi se ne serve per puntare a un processo evolutivo e non distruttivo, come è quello ad esempio propugnato dal Futurismo.

La marionetta è una lente deformante, non tende a una pedissequa imitazione, la più perfetta possibile, dell'uomo. La sua aspirazione non è la riproduzione del reale, quanto piuttosto la materializzazione sulla scena di una realtà "altra", fantastica, ma al tempo stesso con caratteri di verisimiglianza all'interno del microcosmo ricreato. Per Podrecca ciò è reso possibile tramite uno spostamento di visuale, dato che la sua attenzione si concentra, almeno allo stato germinale dell'impresa, su un immaginario che vuol essere ponte verso un'infanzia intesa come paradiso perduto. È la scelta di un pubblico, in questo caso il pubblico bambino<sup>17</sup>, a determinare un'estetica.

Come si è accennato, il riferimento più diretto è l'illustrazione per il libro per l'infanzia coniugata alla leggerezza intrinseca della marionetta che, proprio perché mossa dall'alto, appare come sospesa in un'aura di levità. È molto probabile che, più ancora dei bambini, siano stati gli adulti a cogliere questa dimensione. Non a caso, ripercorrendo le decine di articoli che accompagnano ogni debutto dei Piccoli, le parole più ricorrenti siano innocenza, candore, soavità e simili. Insomma Podrecca mira a far lasciare l'adulterità degli spettatori fuori dal teatro: è un'aspirazione dichiarata, dato che per raggiungere la platea di Palazzo Odescalchi il pubblico doveva come immergersi nell'universo infantile, dovendo attraversare un atrio in cui giganteggiavano disegni di Angoletta realizzati su imitazione di quelli dei bambini: rappresentavano *La famiglia che va al Teatro dei Piccoli*, *Roma*, *Il villaggio*, *Le grandi manovre*, *La casa di campagna*<sup>18</sup>. Nella

<sup>16</sup> Sono ad esempio le marionette che introducono gli elefanti nella Marcia trionfale legandoli indissolubilmente all'opera nell'immaginario popolare. Cfr. Alfonso Cipolla, *Aida Aida ai dà. Breve storia di altre "Aide" e di un unico successo*, in Giuseppe Verdi, *Aida*, Collana "I libretti", Teatro Regio di Torino, Torino 2005.

<sup>17</sup> Si ricorda che storicamente gli spettacoli con marionette non sono mai stati spettacoli per bambini, ma semmai spettacoli ai quali anche i bambini potevano assistere.

<sup>18</sup> Cfr. Alfonso Cipolla, *Dal segno al palcoscenico. L'avventura teatrale di Bruno Angoletta*, in Erik Balzaretti (a cura di) *Dalla A. alla Ang. Bruno Angoletta illustratore*, Little Nemo, Torino 2001.