linea teatrale

3

Anna Sagna *Una ipotesi sulla povertà di idee* • Giorgio Bertonasso *Burattini Marionette Ombre* (dal «Giornale d'Asti» 1776-1819) • *Schedario: Documento del Convegno di Ginevra (maggio 1981); La legge belga sul teatro per ragazzi; Il Buon Teatro* • *La quadratura del circo: Incontro franco-italiano sul teatro «artigianale», Cuneo marzo-aprile 1982.*

n. 3 anno 2 - Febbraio 1982 - L. 2.500

Linea teatrale trimestrale, proprietà del Gruppo di Danza Contemporanea Bella Hutter e del Teatro dell'Angolo di Torino, direttore responsabile Gian Renzo Morteo, registrazione presso il Tribunale di Torino al n. 2956, direzione e redazione via Avogadro n. 4 - 10121 Torino, tel 011-530614; amministrazione e pubblicità via Industria n. 2 - 10144 Torino, tel. 011-48967-482343; stampa tipografia La Copia, via T. Tasso n. 2 - Torino.
Una copia L. 2.500, arretrati L. 3.500; abbonamento a 6 numeri: Italia L. 12.000, estero L. 20.000 da versare sul c.c.p. n. 11970100 intestato a Linea Teatrale, amministrazione, via Industria n. 2 - 10144 Torino; l'abbonamento di chi ha già ricevuto 6 numeri si intende scaduto.
È vietata qualsiasi tipo di riproduzione senza l'autorizzazione scritta della redazione; la responsabilità di quanto pubblicato negli articoli è lasciata ai singoli autori; manoscritti e fotografie anche se non richiesti dalla redazione non si restituiscono.

UNA IPOTESI SULLA POVERTÀ DI IDEE

La danza in Italia è povera di idee.

Forse è perché siamo troppo giovani o troppo vecchi. Da una parte c'è lo scoordinamento motorio del neonato, dall'altra l'artrosi cronica delle istituzioni secolari.

In campo artistico le idee nuove, le nuove correnti e le invenzioni nascono da una reale necessità di comunicazione, da un'autentica sensibilità che si concretizza in uno specifico linguaggio espressivo.

Senza questi elementi di base dilaga l'imitazione.

Imitare dei modelli può essere la risposta a richiami vaghi di vocazioni indeterminate. Una generica tendenza ad «esprimersi» può essere: la conseguenza di una lunga e soffocante mancanza di sbocco alla naturale necessità di comunicare ad un livello non puramente razionale; può essere la necessità di riequilibrare una emotività repressa. La carenza di questo sbocco può provocare una reazione. E come chi ha digiunato a lungo si butta a mangiare qualunque cosa, forse anche ciò che non è commestibile, allo stesso modo può verificarsi una corsa cieca all'«espressione».

La danza è il mitico mezzo dove si sogna di poter realizzare integralmente, calandosi nel profondo, la propria «creatività» repressa.

E forse è veramente così.

Il «boom» della danza è in rapporto al lungo soffocamento di un regime culturale che non ha tenuto in considerazione il potenziale emotivo. (Si è parlato molto e si parla di corporeità, ponendo l'accento sulla materiale concretezza corporea; in questo interesse per la rivalutazione del corpo penso che ci sia, consapevolmente o no, la speranza di trovare il mezzo per aprire le porte all'irrazionale).

La danza in Italia, al di là delle ovvie differenze qualitative per quanto riguarda la tecnica, è fondamentalmente un'imitazione. Cliché più o meno vecchi informano ogni sforzo in questo campo. Forse è già qualcosa riconoscerlo, un passo avanti per crescere autonomamente.

Poi verrà la stagione dei frutti.

Sarà quando non si danzerà soltanto perché non si è mai danzato, quando sarà passata la paura di staccarsi da modelli codificati e rassicuranti.

Quando muoversi in un modo diverso da questi modelli sarà una necessità vera, dettata da una sensibilità nuova, e non dal desiderio di dimostrarsi informati.

Quando anche l'informazione non rappresenterà un ampliamento delle possibilità imitative o un provinciale atteggiamento snobistico, ma soprattutto l'arricchimento di un vocabolario che non viene usato per ripetere frasi fatte e diventerà lo strumento utile per chi vuole capire le nuove proposte e soprattutto per chi ha qualcosa da dire.

Verrà anche la stagione in cui i danzatori non avranno più paura di essere scambiati per attori o saltimbanchi, e gli attori per ballerini, clowns o musicisti.

E si smetterà di etichettare per buttar via tutto ciò che non è incasellabile, perché può confondere le idee e fa «disordine»

TORINO 23 febbraio 1982 Anna SAGNA

BURATTINI, MARIONETTE, OMBRE
DAL «GIORNALE D'ASTI» (1776-1819)

Lo studio della storia del teatro è spesso ridotto allo studio della storia della letteratura teatrale. Questo limite è in parte giustificato dalla difficoltà di reperire documenti che permettono di interpretare e comprendere cosa stava alla base del fenomeno teatrale così come era vissuto dalla società nei vari periodi storici. Prezioso materiale a tal fine, si dimostrano gli appunti di vita e di costume quotidiano raccolti nei molti esempi di cronache locali, soventi dimenticate in polverosi archivi o biblioteche.

IL GIORNALE «D'ASTI» ED IL SUO AUTORE

Una fine del genere richiamano gli appunti manoscritti che documentano la vita di Asti dal 1776 al 1819, raccolti in 43 volumi (1) gelosamente conservati nella Biblioteca del Seminario Vescovile della città. Pure essendo innegabile che l'ostacolo primario sta nella difficoltà di consultazione, superabile soltanto con la pubblicazione, si deve ammettere che non ha certo cooperato alla diffusione delle notizie, d'ogni genere, contenute nell'opera, l'ottica ancora molto limitata con cui, chi ha potuto farlo, si è accostato ad essa. Fino ad oggi le notizie della cronaca sono state utilizzate unicamente per alcuni studi di carattere storico-locale e per un paio di tesi dilaurea di argomento giuridico e letterario.

I motivi di rammarico per il parziale utilizzo del manoscritto, si moltiplicano se si tiene conto che ad ogni volume, con precisi richiami nei testi stessi è allegata una raccolta di documenti originali che costituiscono un'insperata integrazione ed un inusitato arricchimento, e che proprio questi stampati corrono i maggiori rischi di deteriorarsi o scomparire senza lasciare traccia. L'autore di quest'opera, da lui stesso denominata «Giornale d'Asti» è Stefano Giuseppe Incisa.

STEFANO GIUSEPPE INCISA

Sacerdote, nato in Asti il 20 ottobre del 1742 ed ivi mancato il 25 agosto 1819, Incisa trascorse la sua lunga esistenza nella città natale. La sua vita fu divisa tra il culto (in Cattedrale era uno dei 18 cappellani preposti alla celebrazione dell'Ufficio Corale cantato e svolse altri incarichi di una certa importanza), ed un'attività di cronista tra le più serie ed interessate a noi note (2).

Le pagine del «Giornale d'Asti» risultano proprio simili a quelle di un giornale: in esse cronaca nera e bianca, pettegolezzo ed informazione atmosferiche, culturali, economiche, si fondono con la storia, quella dei «Grandi» per intenderci; una raccolta di informazioni quotidiane non stampate ma manoscritte dove l'ambito locale non si scinde mai da quello più vasto (nazionale e, naturalmente, internazionale); una diuturna cronaca da cui emergono addirittura articoli di fondo e di costume.

CRONACA E TEATRO

Non possono mancare in un lavoro del genere, tenendo anche conto del periodo storico caratterizzato da una notevole attività, notizie riguardanti la vita teatrale astigiana.

Importante per le notizie relative all'attività del teatro «in persona» la cronaca di Incisa di-

venta essenziale per la storia di quelle forme di spettacolo definite minori ed in genere trascurate persino dagli studiosi.

Quei generi che, soprattutto per la povertà da cui erano affitti, o per le loro stesse caratteristiche costituzionali, non ci hanno nemmeno lasciato documenti della loro esistenza (avvisi, manifesti, testi) (3).

Le cronache, nei primi mesi, furono piuttosto povere di notizie e di argomenti, arricchendosi con il passare del tempo e diventando puntuali e precise nel '78 – '79.

IL TEATRO DEI BURATTINI

Proprio del 1778 s'incontrarono per la prima volta i burattini (4): di questi pupazzi inizierò, quindi, ad occuparmi (5).

Le recite dei burattini non dovevano essere una novità, ma anzi una tradizione ben radicata se, in occasione dell'arrivo di un burattinaio nel 1779, Incisa scrisse che questi era «... già venuto diverse volte ma non travaglierà più sotto l'ala». (6).

Si può ipotizzare, addirittura, che «... come in tutte le altre regioni italiane, (...) quel genere di spettacolo teatrale dovette certo godere di larga popolarità fin dal '500» (7).

STAGIONI E LUOGHI

I burattini in Asti si facevano ballare, di preferenza, nella buona stagione: delle quattordici permanenze documentate dal «Giornale d'Asti», ben undici si situano tra aprile e settembre, con netta prevalenza per i mesi più caldi.

Il cattivo tempo rendeva problematici i trasferimenti, in primo luogo, e riesce daltronde difficile immaginare spettacoli in piazza o, tutt'al più, sotto i capannoni di un mercato, in pieno inverno (8).

La Piazza del Santo fu luogo deputato delle rappresentazioni fino al 1785 e rimase tale, con l'eccezione di qualche puntata sotto «l'Ala» (mercato coperto delle granaglie) oppure sotto i portici, anche in anni posteriori.

Ciò a conferma del carattere popolare (9) e quasi estemporaneo di questa forma d'arte, che veniva esercitata nel centro della città: luogo delle attività sociali e commerciali (10).

L'abbandono della piazza era, di norma, consigliato dal desiderio di far pagare un biglietto (11), invece di affidarsi alla tradizionale, ma incerta, questUa a fine spettacolo (12); oppure dalle troppo avverse condizioni climatiche.

Probabilmente per quest'ultima ragione, ad esempio, si svolsero parte in piazza e parte sotto i portici, le rappresentazioni durante il periodo di carnevale dal 1791.

Stranamente questa fu l'unica volta in cui arrivarono i burattini in occasione di tale periodo dell'anno, così particolare da costituire la «stagione» teatrale per eccellenza.

Quanto finora scritto in relazione ai luoghi di rappresentazione vale, nel periodo che va fino al 1793, per sette occasioni di permanenza di burattinai.

REPERTORIO NON DOCUMENTATO

Per completare il discorso fin qui fatto, vorrei poter scrivere qualcosa sullo specifico delle rappresentazioni: purtroppo, però, nulla è dato di sapere a tale proposito, ed è una lacuna denunciata, solo ed unicamente, dalle informazioni riguardanti questa forma di spettacolo.

È questa una carenza generalizzabile a tutti gli studi, sul teatro dei burattini, tanto da poterla considerare quasi costituzionale, essendo conseguenza del carattere stesso di tale genere teatrale: la povertà di mezzi, la popolarità, l'improvvisazione, che condizionavano persino gli strumenti pubblicitari e la stessa definizione dei titoli, affidati normalmente alla trasmissione orale (13).

Altra particolarità è il mancato rispetto della consuetudine di sospendere le recite il venerdì; in ben due occasioni (9 aprile 1779, 6 giugno 1783) il ciclo di rappresentazioni iniziò proprio in tale giorno.

Il piacevole divertimento di Francesco Rossi

AVVISO.

FRa gli Spettacoli, che danno oggetto di divertimento al riſpettabile Pubblico, dovrebbe conſiderarſi fra i minori quello dei Burattini, pure oſſervandolo con occhio di clemenza, vedraſſi, che può andar del pari a qualunque altro più nobile Spettacolo. Veder un uomo ſolo, che in tanti modi alletta il volgo, è oggetto di trattenimento alla Nobiltà, ed in ben picciola ſituazione fa vedere fatti Tragici, Comici, con decorazioni, trasformazioni, a pari di qualunque Nobil Teatro.

Da varj Sovrani d'Europa fu aggradito queſto picciolo abbozzo di tutta la Comica forza, il che fa ſperare a FRANCESCO ROSSI, che potrà meritare non applauſo, ma compatimento da queſto Pubblico per natura benefico, e corteſe. Si rappreſenta nel Teatro in caſa Malabaila la ſera di Sabbato 14. corrente a mezza ora preciſa. Il prezzo ſarà nella Loggia ſs. 5., nella Platea ſs. 2. 6.

Incisa, non si trattenne, naturalmente, dal deprecare l'abuso (14) che, in fondo, era una delle espressioni dello scarso rispetto verso coatte convenzioni sociali, evidente, anche, nella licenziosità del linguaggio, nell'irriverenza verso i potenti, nella satira politica (15).

UN PRECURSORE POCO APPREZZATO

All'avanguardia, dal punto di vista formale, si ponevano gli spettacoli messi in scena durante le sue due visite da Francesco Rossi, primo burattinaio di cui ci è tramandato il nome.

Furono molte le novità legate alla sua attività: innanzi tutto le recite avvenivano in teatro (Malabaila); in secondo luogo, finalmente, nella raccolta dei documenti allegati al «Giornale d'Asti», sono tuttora conservati i manifesti con cui il burattinaio avvisava della sua venuta, e si presentava.

Tali stampati permettono di orientarsi sul tipo di spettacolo a cui gli astigiani si trovarono di fronte: «... fatti tragici, Comici, con decorazioni, trasformazioni, a pari di qualunque Nobil Teatro...» (16); «[...]Commedie,Tragicommedie, Favole, Sceniche azioni spettacolose [...]col rispettivo vestiario [...] cambiamenti di scene...» (17).

Vanto ulteriore è «... la decenza, e onestà nell'espressioni di ciascun personaggio faceto, e segnatamente nei lazzi, e lepidezze d'Arlecchino...» (18).

Confermando il carattere piuttosto licenzioso del linguaggio tipico delle recite dei burattini, Rossi ne prende le distanze ed evidenzia, così, l'ambizione di acquisire un pubblico più scelto.

Quello che doveva essere il giudizio, corrente intorno al teatro dei burattini, ed il rifiuto orgoglioso (19) di tale discriminazione, attraverso il confronto alla pari con le altre manifestazioni teatrali, appaiono assai evidenti alla lettura dell'avviso del 1788: «Fra gli Spettacoli, che danno oggetto di divertimento al rispettabile Pubblico, dovrebbe considerarsi fra i minori quello dei Burattini, pure osservandolo con occhio di clemenza, vedrassi, che può andar del pari a qualunque altro più nobile Spettacolo...» (20).

Funzionale a questo tentativo di nobilitazione fu la scelta del teatro come luogo di rappresentazione, nonchè di un manifesto d'avviso molto bello (21), nel quale non si dimenticava di sottolineare che lo spettacolo dei burattini «... è oggetto di trattenimento alla Nobiltà...» (22).

Il richiamo ad Arlecchino, dell'avviso del '91, e le maschere raffigurate su quello del 1788, come pure i titoli delle rappresentazioni (23), inducono a pensare che le tanto vantate novità non andassero ad intaccare il repertorio tradizionale, legato alla Commedia dell'Arte (24), limitandosi alla ricerca di una maggiore spettacolarità.

L'esperimento, comunque, non ebbe successo: al primo tentativo le recite furono soltanto nove; in occasione del ritorno, il pubblico fu così scarso da costringere il burattinaio a sospendere le rappresentazioni per trasferirsi in una bottega, ed affidarsi alla generosità degli spettatori, non potendosi neppure permettere di fissare un prezzo d'ingresso.

Era forSe venuto a mancare il pubblico più popolare (per ragioni di gusti e di borsa), senza che fosse rimpiazzato da quello di estrazione più elevata, tenuto lontano da diffidenza e pregiudizi.

SUCCESSO E LEGGE DI DOMANDA ED OFFERTA

A proposito del ruolo del pubblico nel successo di un tipo di spettacolo, il seguente è il parere di R. Leydi: «[...] Legati, fino ad anni molto recenti, alle dure e ferree leggi economiche dell'incasso, sostanzialmente esclusi da quel permesso di essere controcorrente accordato al teatro che si richiama ai diritti dell'Arte, i burattinai e i marionettisti hanno dovuto, per sopravvivere e vivere, misurarsi sul gusto, sui desideri e sulla coscienza del loro pubblico»... (25).

Utilizzando questa chiave di lettura, posso aggiungere, alle considerazioni già fatte, che la «domanda» del pubblico astigiano non era soddisfatta «dell'offerta» del burattinaio: di qui l'insuccesso.

Si trattò, tra l'altro, dell'unica esperienza negativa di burattini in Asti documentata dalla cronaca (26).

LA LUNGA VACANZA (1793-1811)

Il 1793 forma come uno spartiacque; bisognò, infatti, attendere ben diciotto anni perché una baracca ricomparisse in Asti.

Si trattò di una soluzione di continuità non soltanto cronologica: è come se la storia del teatro dei burattini in Città fosse scissa in due parti, con alcuni caratteri comuni (il successo di pubblico, il riproporsi del medesimo artista più volte), ma soprattutto con connotati diversi (il notevole salto di qualità compiuto dagli argomenti e dalle caratteristiche stesse degli spettacoli).

In tale intervello di anni, certo, si collocano i momenti più difficili e turbolenti del periodo storico in esame, ma nè le difficoltà nei trasferimenti, nè la dilagante miseria, interruppero l'attività delle compagnie di attori e di marionette.

Non è da escludere che, contro i pupazzi, fossero entrate in gioco questioni di censura: il burattino è stato, nella sua immediatezza comica, strumento di satira anche politica, tanto più pericolosa quanto più accessibile a tutti (27).

In certi periodi di incertezza politica, come fine Settecento ed inizio Ottocento, l'attività dei burattinai doveva esser resa più difficile dall'ostilità delle autorità.

Ciò nonostante, l'intima connessione con lo spirito e le aspirazioni popolari garantiva loro la complicità degli stessi tutori dell'ordine: un esempio di questa solidarietà, anche se il fatto avvenne in un altro periodo, è proposto da questo appunto di Incisa: «... (i burattini) durano fino alle ore due di notte per abuso e con aderenza degli Ajutanti...» (28).

CARLO CUNIBERTO ALIAS GIRONI

Quando finalmente ricomparve un «giuocatore di burattini» tante cose erano cambiate. È subito evidente come, in questo secondo periodo, in ben quattro occasioni su cinque si fosse presentato al pubblico astigiano il medesimo artista (29); quel Carlo Cuniberto che, dal suo burattino più famoso, finì per ricevere il soprannome: Gironi.

Chi era il burattino Gironi? Creato dal falegname-burattinaio Gioanin d'j osei / Giôan d'ausei (30) (Giovanni degli uccelli) a Callianetto d'Asti nel XVII secolo («verso il 1630») (31) era conosciuto anche come Gerolamo della Crigna o Crina (della Scrofa) (32); assieme a lui recitava anche la sua consorte Madlena Crinoira, nata a Trantapat (Maddalena Maialesca nata a Trentastracci).

Nel 1808 venne al mondo il suo erede: Giôan d'la duja (Giovanni del boccale), sincopato dal popolo in Gianduja; la nascita del nuovo burattino, la cui testa era opera dei famosi intagliatori genovesi Pittaluga, fu determinata da un grave stato di necessità.

Verso la fine del Settecento, il burattinaio Giovan Battista Sales aveva portato il suo Gironi a Genova, dove, però, ebbe ben presto dei fastidi a causa dell'omonimia con il governatore della città, Gerolamo Durazzo, ultimo doge della Repubblica Genovese.

Costretto ad allontanarsi dalla città, si rifugiò a Torino dove, se ripetè il successo di pubblico già ottenuto a Genova, nuovamente l'omonimia, questa volta col fratello di Napoleone, gli fu fonte di guai.

La prima rappresentazione della stagione 1808, intitolata «Artabano, ossia il tiranno del mondo» (adattamento di un famoso dramma del padre Ringhieri: «Autennos, Tiranno universale del mondo») a cui il burattinaio aggiunse il sottotitolo «con Gerolamo suo confidente re per combinazione», suscitò la reazione dell'autorità, che rilevò un'allusione al fratello minore di Bonaparte, Gerolamo appunto, incoronato nel 1807 Re di Westfalia (33).

Con Permissione *del Sig. Maire.*

FANTASMAGORIA.

Per questa sera in Teatro.

Le più grandi meraviglie che presenta la scienza per colpire e rendere un entusiasmo negli animi è la FANTASMAGORIA; questa scoperta inconcepibile, maneggiata da mano esperta deve produrre a questo colto Pubblico il desiderato rapimento. IRENEO NOCCHI inventore del tanto applaudito *Oracolo*, consacrato da più anni allo studio della fisica sperimentale è giunto ad acquistare delle cognizioni su di una tale scienza; egli si propone adunque di produrre gli effetti i più compiti, e le più sorprendenti apparizioni della FANTASMAGORIA. Le di lui macchine sono perfettissime, ed a tutti rendono ammirazione. I Fantasmi sono fatti con la massima accuratezza in conseguenza Bellissimi, e di queste asserzioni il fatto ne sarà testimonio.

L'esperienza di FANTASMAGORIA avrà principio da Tuoni e Lampi, tutto parrà naturale, verranno in seguito i FANTASMI. Le apparizioni illudenti in più forme, cioè MAGHI, LARVE, SCHELETRI, MUMMIE, SPETTRI, TESCHI, SERPI, DRAGHI e DIAVOLI, scorrendo quà e là per il Teatro si avvicineranno, ed ora si allontaneranno, parte sorgeranno dalla terra, e altri nasceranno per l'aria, e scorreranno in apparenza lo spazio di molte miglia.

L'illusione sarà così perfetta, che ognuno crederà di essere la vittima dei FANTASMI; assicurando non esserti cosa, che spaventi, poichè il locale sarà sempre illuminato o dai FANTASMI, o dai MASCHERONI di fuoco, quali appariranno, e spariranno a vicenda.

Il detto Professore discorrerà da prima sul magnetismo, e sull'idraulica, esponendo ancora l'Oracolo, l'Orologio Meccanico, la Donna Idraulica, ed i Tubi Magnetici.

Si darà principio alle ore 7.

I Biglietti si pagano { pei Palchi . ss. 10. per la Platea ss. 7. 6.

Fu scomodato addirittura il Sovraintendente ai teatri che, con un decreto, proibì la prosecuzione delle recite ed esiliò Sales, ed il suo socio Gioachino Bellone (di Racconigi), a Callianetto.

Sul finire dell'anno il nuovo burattino potè, comunque, debuttare a Torino dove si stabilì e sostituì definitivamente Gironi (34).

Questi, però, continuò ad essere il personaggio principale di altri burattinai piemontesi (35), almeno fino al 1817, visto che, in tale anno, nel «Giornale d'Asti», se ne trovano ancora notizie, in occasione dell'ultima delle quattro visite di Cuniberto documentate (36).

CRONACA SEMPRE PIÙ PARTICOLAREGGIATA.

Se il ritorno di un artista non era una novità per gli astigiani, e veniva a crearsi fra l'uno e gli altri una certa famigliarità; nel caso di «Gironi», l'attenzione del cronista alle vicende della permanenza, si trasformò quasi in partecipazione affettuosa.

La puntualità e ricchezza di notizie che ne conseguì, ci permette di avere un quadro assai preciso dell'attività di Cuniberto, e dell'atteggiamento della cittadinanza verso di lui.

Fino al 1811 le notizie, scarne e generiche permettono, appena, di verificare il sempre rinnovantesi successo degli spettacoli di burattini (37), senza che mai, ad esempio, si riesca a conoscere con esattezza per quanto tempo gli artisti si fermarono in città.

Da quell'anno in poi ci fu un vero salto di qualità nella cronaca, che informa della presenza di «... un bellissimo divertimento di un'ora e mezza e anche più coi Burattini che travagliano a meraviglia...» (38), ci segnala addirittura il numero degli spettatori (39) e quello delle recite, che, si protrassero, in un caso (23 novembre 1816 – 7 febbraio '17), per oltre tre mesi; una permanenza da far invidia ad ogni altra forma di spettacolo.

DICIOTTO ANNI NON PASSANO INVANO

I tempi erano veramente cambiati, e con i tempi la «domanda» del pubblico, se un successo del genere fu riservato a spettacoli che, secondo quanto promettevano i manifesti d'avviso, dovevano risultare assai simili a quelli proposti, con ben diversa fortuna, una ventina d'anni prima da Francesco Rossi.

Anche nel testo, sempre lo stesso nei vari anni, degli avvisi di «Gironi», si legge di «... Commedie e Tragicommedie scelte fra i più morali ed interessanti argomenti, quasi tutti guidati sul ridicolo (e ciò all'unico scopo di maggiormente allettare l'animo de' concorrenti) dimezzando i trattenimenti in più atti, con intermezzi di balletti, canti d'arie buffe ed altri giochi piacevoli...» tutto questo non in una baracca qualunque bensì in un «...edificio, o teatrino degno di una onorevole ammirazione, perché ornato vagamente di scenari analoghi d'ogni specie, di accreditato disegno dei più rinomati pittori teatrali, aggiunto una numerosa scelta di Fantocci di graziosa illusione, tutti analogamente vestiti all'uso delle differenti nazioni, giusta il moderno bel gusto di vestire, e secondo i rispettivi caratteri e maschere che dovrà rappresentare ...» (40).

Siamo nuovamente di fronte ad uno spettacolo che tende ad imitare il teatro maggiore, e ad adeguarsi alle mode correnti, basti pensare ai balli d'intermezzo; ma, siccome era prerogativa delle marionette la rappresentazione di soggetti trasferiti, integralmente, dal teatro con gli attori in carne ed ossa a quello degli attori di legno, anche per Cuniberto doveva trattarsi più di un adeguamento esteriore, di forma, che di una sostanziale modifica dei contenuti.

Gironi era rimasto il monferrino che si esprimeva in dialetto «... rappresentando in comica pel così detto «Secondo Zani...».

Appare, in ogni caso, indiscutibile che; appagavano pienamente i gusti degli spettatori, sia il genere di spettacolo, sia l'interpretazione da Cuniberto stesso datane, con una certa attenzione alla correttezza del linguaggio e della

componente satirica, tanto che il moralista Incisa le poteva definire: «... graziose rappresentazioni piene di scherzi, e sali modesti nel tempo stesso, e lepidi». (41).

FINALMENTE QUALCHE TITOLO

A rendere ancora più insolita ed interessante l'attività di Cuniberto, si aggiungono i titoli delle recite dei quali siamo a conoscenza.

Sono soltanto due: «La bella Maghelona, con Gironi fatto pellegrino a Porto Saraceno» (42), opera di materia cavalleresca, quindi abbastanza atipica per il teatro dei burattini del settentrione, che tutt'al più era presente nel repertorio delle marionette (43), ed «Il drago di Transilvania, con Gironi fatto re ridicolo» (44), titolo che ricorre nell'elenco di rappresentazioni delle marionette, in Asti stessa.

DAI PORTICI AL TEATRO RISCALDATO

«Gironi» si esibì in diversi luoghi: dopo un primo approccio con il pubblico (maggio 1811) presso i portici detti «dei Librai», il fortunato ritorno (luglio dello stesso anno) avvenne in un cortile privato di Contrada Maestra (45), che accolse la baracca anche nel '14.

Nel '16, infine, il crescere delle esigenze del pubblico stesso, la stagione fredda e la lunghissima permanenza concorsero alla scelta, dapprima di una camera di Contrada San Silvestro, poi, in ragione del «gran concorso» di spettatori, del teatrino di Palazzo Roero di S. Severino (Berruti) riscaldato, come si premurò di avvertire il manifesto d'invito.

In una messe così abbondante di notizie non possono mancare quelle relative al prezzo d'ingresso, che crebbe dai 2 soldi del 1811, all'aperto (contro 3 e 4 soldi per le marionette; 7 e 10 per il teatro con attori «veri»), a soldi 2,6 e soldi 4 a seconda del posto, in teatro (nello stesso carnevale 1817 l'ingresso all'Opera Buffa costava 7,6 e soldi 15).

Ragioni estranee alla volontà del burattinaio ebbero le partenze.

In un'occasione, dopo aver dovuto rinunciare a furor di popolo alla programmata dipartita, Cuniberto fu invitato ad andarsene dalle autorità cittadine, con una motivazione che rende l'idea dell'arroganza con la quale il potere poteva comportarsi nei confronti dei burattinai (46).

Altro elemento esterno che contribuì, questa volta nel 1814, all'abbandono della «piazza», fu l'arrivo di una compagnia comica, quella di Taddei, con la quale il burattinaio decise di non entrare in concorrenza, visto che, comunque, si era già trattenuto in città più di un mese (47).

Significativo, infine, che, in occasione dell'ennesima sosta in Asti; «Gironi» si fosse fatto carico di un drammatico ed acuto problema sociale, offrendo in due circostanze l'intero incasso a favore dei carcerati.

I BURATTINAI DI VECCHIO STAMPO NON SONO SCOMPARSI

Un ultimo sguardo al panorama dell'attività dei burattinai, nell'Asti d'inizio Ottocento, permette d'individuare la presenza, anche in questo secondo periodo, di artisti ignoti che continuavano a piazzare i loro castelli ai crocEvia.

Uno di costoro allietò le serate dell'aprile 1813, e si guadagnò l'onore della menzione nella cronaca, probabilmente, soltanto perché fu vittima di un misterioso e spiacevole incidente.

Poche sere dopo l'arrivo, mentre la rappresentazione era in corso, una persona rimasta sconosciuta ferì, con un colpo di temperino, il piede del burattinaio, senza che si sapesse «il come, né il perché», e senza che qualche contrasto potesse giustificare una tale violenza (48).

IL TEATRO CON LE MARIONETTE

Materiale altrettanto, se non più, abbondante e di estremo interesse, il «Giornale d'Asti» offre allo studio del teatro con le marionette (49), che con i burattini spesso vengono abbinate (quando non addirittura confuse) per alcuni caratteri che avvicinano i due generi di spettacolo.

Le differenze, in realtà, sono maggiori di quanto, a prima vista, possa sembrare: proverò ad esaminare quello che emerge dalla cronaca (50).

UN TEATRO DI EMULAZIONE

È possibile trarre una prima indicazione verificando quali erano i periodi dell'anno nei quali, con maggiore frequenza, lavoravano in città le compagnie di marionette.

Le stagioni autunnale ed invernale erano le predilette: su ventuno soste, soltanto cinque si collocano in primavera-estate.

Di queste cinque, ben tre cadono nel periodo dei festeggiamenti patronali di aprile-maggio; tenendo conto dell'alto numero di presenze in occasione del carnevale (nove delle restanti sedici), si può concludere che proprio i due periodi particolari richiamassero le compagnie.

È questa un'ulteriore dimostrazione di come il teatro con le marionette cercasse di emulare, in tutto, il teatro degli attori «veri» che, in Asti, usufruivano di due «stagioni» di spettacoli (51): la tradizionale a carnevale, ed una proprio per le feste di S. Secondo (52).

SPETTACOLI AL CHIUSO

Le compagnie di marionette potevano permettersi di sfruttare anche periodi dell'anno non favorevoli climaticamente grazie all'affitto di spazi coperti, consentito, ed imposto, da un pubblico in grado di sopportare quest'onere sul prezzo del biglietto d'entrata; il tutto riconducibile al maggior prestigio di cui esse godevano (53).

Marionette trovarono ospitalità in botteghe (1779), sale di palazzi (Alfieri 1780, Spagnuoli 1792, Roero di S. Severino 1795), camere di case private (1802, 1807, 1816) o di ex monasteri (S. Bernardino 1803, S. Anastasio 1811) e naturalmente veri e propri teatri (Malabaila 1783, '86, '89; S. Severino 1796, 1800, '14, '16).

Qualche parola meritano i locali che ho definito «camere di ex monasteri»: anche in Asti, a partire dal 1802, vennero soppressi tutti gli ordini religiosi, e le loro proprietà espropriate; in seguito, i grandi edifici appartenuti al clero furono adibiti ad uso civile e quasi «profanati» quando servirono da saloni per i balli, arene per esercizi ginnici ed acrobatici o, come nei due casi sopra ricordati, per rappresentazioni teatrali (54).

Non risulta, invece, che fossero serviti alle compagnie d'attori, quando si escluda la chiesa del convento di San Bernardino, la quale, però, divenne un vero e proprio teatro, in seguito ad un'opera di completa ristrutturazione, interna ed esterna.

UN TEATRINO PER LE MARIONETTE

Un processo di trasformazione attuato in due tappe, subì una sala del palazzo Roero di S. Severino: dapprima (1795), in occasione della fortunata serie di rappresentazioni del marionettista Modesto Clerici, vi fu allestito un palco posticcio (55); poi, l'anno successivo, divenne un vero e proprio teatrino destinato espressamente alle rappresentazioni delle marionette: una via di mezzo fra l'ormai superato teatrino di famiglia ed il non ancora completamente affermato teatro pubblico (56).

Lascio alla precisa e chiara descrizione di Incisa il compito di illustrare come l'ambiente si presentò a lavori ultimati: «... è in forma di vero teatro essendovi oltre il suo palco abbastanza grande per le marionette, ed il perterra, due corsi di loggie, al primo piano quattro per parte, al secondo nove in tutto... il palco per il servizio delle marionette è sufficiente a qualunque mutazione di scena: ma per fare recite con perso-

naggi veri è troppo angusto e basso.» (57).

Quest'ultima previsione trovò presto smentita, infatti, pur continuando ad essere utilizzato per il suo impiego primitivo, il teatrino ospitò, addirittura con maggior frequenza, fin dall'anno successivo, rappresentazioni con attori, tornando ad essere a quasi completa disposizione dei pupazzi soltanto dopo l'apertura del S. Bernardino.

DIETRO ALLE SCELTE DEI MARIONETTISTI

Di rado la cronaca giustifica direttamente i movimenti delle compagnie (si trattò di scelta ed abbandono di locali, improvvisi trasferimenti, regolari ritorni), bisogna allora affidarsi al buon senso o ad ipotesi basate su informazione indirette.

È facilmente intuibile, ad esempio, che le spese d'affitto furono elemento determinante, per decidere trasferimenti, nel momento in cui risultassero troppo elevate, in assoluto oppure in rapporto al successo conseguito: in una situazione del genere si trovò la «famiglia Rizzi» quando, dopo una decina di serate in teatro, nel febbraio 1816, stabilì di trasferirsi in una camera di casa privata (58).

Una nota di Incisa, illuminante sul fatto che la bottega utilizzata dal toscano Leopoldo Gigli nel 1779 era già stata luogo deputato al divertimento avendo ospitato il gioco del trucco (59), può far supporre che ciò fosse considerato un vantaggio dal marionettista in quanto rendeva il posto facilmente identificabile ed assai conosciuto, consigliandone la scelta assieme alla prerogativa di trovarsi in centro città, sulla via principale, e vicinissima ad uno degli alberghi più frequentati, il Lion d'oro (60).

La posizione strategica determinò probabilmente (nel 1800) l'utilizzo di un'altra bottega attigua al Lion d'oro, preferenza a sua volta condizionata dall'indisponibilità del teatrino di S. Severino, occupato dall'opera buffa in musica.

Tre anni più tardi, nuovamente il teatro era occupato, da una compagnia comica, e le marionette ripiegarono, come già sappiamo, sulla stanza del convento di S. Bernardino.

LA CONCORRENZA FRA ATTORI DI LEGNO ED ATTORI IN CARNE ED OSSA

Appare quindi evidente, che i concorrenziali rapporti con altre forme teatrali condizionavano le scelte delle compagnie di marionette sotto tutti i punti di vista: nel carnevale 1801 un artista ormai famoso per le sue lunghe, frequenti e fortunate soste in città, Modesto Clerici, fu costretto addirittura a sospendere le recite per mancanza di pubblico, sottrattogli da rappresentazioni seguite dal ballo che si tenevano nel teatro S. Severino (61).

Non sempre, però, erano le marionette ad avere la peggio: già l'anno successivo, il cronista, forse confortato da qualche precedente esempio, poteva asserire che, Clerici stesso, contrapposto ad una compagnia di opera buffa, «... potrà diminuire non poco il concorso al teatro.» (62).

Strumento di concorrenza non ultimo dovevano essere i prezzi d'entrata: gli amatori astigiani, ad esempio, praticavano gli stessi prezzi delle marionette, si trattava, però, di un caso eccezionale, tanto che loro stessi lo sottolinearono negli avvisi pubblicati (63), essendo prezzi di gran lunga inferiori a quelli normalmente fissati per rappresentazioni del teatro «in persona».

LUNGHI CORSI DI RECITE

I periodi di permanenza in città delle compagnie erano piuttosto lunghi (64).

Normalmente, si trattava per lo meno di venti recite, ma si ha la certezza che, nel carnevale del 1783, recitò per cinquanta sere (65) un «Bolognese macchinista», come spesso venivano definiti gli artisti delle marionette (66).

Con permissione.

AVVISO PARTICOLARE

Pel trattenimento detto il

GIRONI

CARLO CUNIBERTO detto GIRONI, che già per la terza volta ha l' onore di prestare la sua debole, ed insufficiente servitù a questo generoso, ed erudito PUBBLICO Astigiano, volendo ad esso riconfermare la sua verace ed indelebile stima fece ogni diligenza, e gli riuscì di trovare, senza risparmio di spesa un più commodo, ed addattato Locale, affinchè possano i di lui Benefattori godere di maggior agio, e soddisfazione nelle rappresentazioni, alle quali vogliono onorarlo della sua presenza.

Si lusinga che vorrà questo rispettabile Pubblico continuargli la sua assistenza, che fu mai sempre la sua gloria, ed il suo sostegno; Egli non risparmierà spesa, fatica, zelo, e precisione sì nei dialoghi, come nei scenarj, e vestiarj analoghi, onde corrispondere all' animo generoso di chi lo benefica, e degna, non di applaudirlo, ma di benignamente compatirlo.

Il nuovo Locale scelto si è il Teatro Berruti, che sarà riscaldato, e presentato in modo atto a poter ricevere qualunque ceto di persone vorrà intervenirvi; si darà principio questa sera 7. Dicembre, in cui si darà per prima rappresentazione.

LA BELLA MAGHELONA

Con GIRONI fatto Pellegrino a Porto Saraceno

Si darà principio alle ore 6.

L'ingresso sarà di ss. 2. 6. per la Platea e ss. 4. per i Palchettoni.

Non sempre, in ogni caso, le cose andavano così bene da invogliare a lunghe permanenze: nell'ottobre 1814, ad esempio, pur senza concorrenza di spettacoli d'altro tipo, le marionette ottennero concorso di pubblico così scarso, da esser costrette a ripartire dopo otto sere.

Doveva trattarsi, però, di un momento particolarmente difficile, in quanto ne avevano già risentito anche compagnie d'attori (67).

UN DESTINO FATALE: MODESTO CLERICI

Anche i marionettisti erano soliti tornare più volte e, se non risulta che vi fosse una compagnia stabile in città, certo alcuni artisti di giro sostarono così frequentemente da costituire, comunque, un punto di riferimento nella vita teatrale astigiana.

Modesto Clerici, quando nel 1791, fu per la prima volta menzionato, era già definito dal cronista: «celebre» (68), con ciò presupponendo precedenti soste magari non documentate; da quel momento ritornò sicuramente almeno sei volte (69) finché trovò in Asti, il riposo che a Lui, ancora in piena attività nonostante i settant'anni, soltanto la morte poteva concedere.

Nel «Giornale», il 15 febbraio 1802, si trova notizia del suo funerale, poche settimane dopo l'annuncio dell'ennesimo ritorno in città e della ripresa delle rappresentazioni, sempre assai seguite.

Estremo tributo furono le esequie in chiesa, a S. Silvestro, e, simili ad un elogio funebre, le parole di Incisa: «... esso era nominato assai in questa città per le sue rappresentazioni, che faceva colle Marionette, le quali faceva agire assai bene, e le sue rappresentazioni erano assai castigate e nell'agire, e nelle parole: incontrava perciò molto bene», testimoni del pensiero di un'intera cittadinanza (70).

L'ENIGMA DI FAMIOLA

Altre marionette note in Asti erano quelle della Compagnia Comica Rizzi che, secondo quanto si legge nel manifesto di avviso (71), rappresentava «...Produzioni Teatrali... tratte dai migliori Autori Italiani, ben soventi accompagnate dall'Arlecchino, dal Zani Piemontese, che verrà chiamato: Famiola, ed unite a ridicoli intermezzi».

Dando ormai per scontata la tendenza a sottolineare le origini «letterarie» dei copioni (72), e preso atto dell'ossequio ad un'altra moda, quella degl'intermezzi ridicoli, vale la pena di soffermarsi su un elemento curioso, che non è tanto, il trovare a fianco, del «classico» Arlecchino una delle nuove maschere, ma, piuttosto, che essa sia Famiola, considerato un'incarnazione ottocentesca del Gironi-Gianduja, perché del carattere «paesano» piemontese riproduce i tratti essenziali.

Si esprime in dialetto, ma a volte cerca di parlare difficile e dice un mucchio di strafalcioni (in ciò, assieme alle lamentele per i pasti e la paga che si fanno sempre attendere o saltano, sta la sua comicità, ed egli risulta simile, per queste caratteristiche, ad Arlecchino di cui gli mancano agilità, furbizia autentica ed intraprendenza), è pesante, di cervello non molto pronto, credulone e contemporaneamente furbo, sempliciotto, insomma, e pigro.

La sua creazione è attribuita alla famiglia di artisti, pare di origine piemontese, che lavoravano, fin dai primi anni del secolo scorso, a Milano: i Colla (73); si trattò di un carattere poco fortunato tanto che gli stessi artefici lo impiegarono per alcuni anni, abbandonandolo poi definitivamente.

Quello che stupisce, nel trovare Famiola in scena nel 1811, è il fatto che, secondo alcuni studiosi del teatro d'animazione, non avrebbe ancora dovuto esistere!

Sebbene le notizie biografiche relative ai Colla, come si addice ad un'autentica famiglia di marionettisti, non siamo molto chiare e coerenti, tenendo conto che Giuseppe Colla (il presunto inventore di Famiola) pare fosse nato nel 1805, è da escludere che possa aver inventato una marionetta che nel 1811, quand'egli contava sei anni d'età, era già affermata ed utilizzata dalla famiglia Rizzi (74).

Al massimo, si può ammettere che i Colla avessero resuscitato la marionetta già esistente, ma forse dimenticata.

DISOBBEDIENZA E CONFORMISMO

La prima esperienza astigiana di Famiola non fu delle più felici: la compagnia era in città già da due mesi e ciò dovrebbe stare ad indicare che, nonostante la contemporanea presenza dei burattini di Carlo Cuniberto, ed il non eccessivo richiamo che pare esercitasse, riusciva a cavarsela.

La partenza dei burattini avrebbe potuto garantire un pubblico più abbondante se le marionette non avessero cercato di contravvenire, con l'astuzia, al divieto del «Maire» di rappresentare un'opera scomoda: «Le monache di Cambray» (75).

Le marionette intendevano emulare gli attori che l'anno precedente avevano recitato il dramma, suscitando, tra l'altro, aspre critiche per il contenuto anticlericale della vicenda, che infastidiva, ormai, anche le autorità napoleoniche, indirizzate a prendere sempre più le distanze dal giacobinismo.

Sebbene il suo carattere irriverente, ed il divieto raggirato, contribuissero ad aumentare la curiosità e l'attesa per la rappresentazione, facendo cartello, il tentativo di approfittarne costò alla compagnia la sospensione della recita, e l'ingiunzione di abbandonare la città.

Un simile esempio di disobbedienza risulta più unico che raro, tanto più che le marionette tendevano, nella loro attività, a rispettare le convenzioni e le regole cui era sottoposto il mondo teatrale maggiore: vigeva, in tal senso, la consuetudine di sospendere le recite la sera del venerdì (solo nel 1792 entrambi i cicli di rappresentazioni proposti agli astigiani, derogavano a tale principio; le opere recitate in quel giorno, in compenso, avevano carattere sacro) (76); le compagnie erano solite offrire la possibilità dell'abbonamento agli spettacoli; le rappresentazioni si tenevano alla sera, salvo alcune rare occasioni di cui, per la loro eccezionalità, Incisa diede puntualmente notizia (77).

Ad esempio, dopo aver annotato il titolo della commedia che, l'anonima compagnia stabilitasi in città nel maggio-giugno del 1780, rappresentò giovedì 8 giugno, il cronista precisava che lo spettacolo iniziò «... alle ore cinque di Francia dopo pranzo...», giustificando anche lo strano anticipo: «... per comodo degli avventori, perché dopo la recita si possa ancora cenare, essendo domani di magro». (78).

Sempre per venire incontro alle esigenze degli spettatori, e garantirsi così una maggiore affluenza, il 10 gennaio 1791, Modesto Clerici, anticipò lo spettacolo «... di giorno alle ore ventuno per comodo degli scuolari, e di alcuni regolari...» (79).

La ragione dell'anticipo è importante perché conferma che il pubblico apparteneva a categorie sociali particolari e qualificate, quali appunto studenti e, ancor più significativo, clero.

Il fatto che ecclesiastici assistessero alle rappresentazioni delle marionette è una riconferma della serietà, della decenza e di un certo qual prestigio che, in genere, contraddistinguevano tali spettacoli; inoltre se il fine di favorire la presenza di costoro giustificava dei cambiamenti di orario, bisogna ritenere che non si trattasse di una quota irrilevante del pubblico.

MARIONETTE E «TEATRO GIACOBINO»

L'imbattersi in un lavoro ormai all'indice, suggerisce di aprire una breve parentesi per segnalare l'importanza fondamentale che il, cosiddetto, «teatro giacobino» ebbe per quello con le marionette.

L'evento più degno di nota fu l'entrata in crisi delle maschere della Commedia dell'Arte, effetto del tentativo di una riforma che riconducesse sui palcoscenici la consapevolezza della dignità dell'uomo.

Furono banditi, dalla Repubblica Cisalpina, concorsi (80) e si crearono i presupposti per la nascita, o l'affermarsi deciso, di quelle che ho

CON PERMISSIONE.

AVVISO TEATRALE.

Giovedì primo Febbrajo.

APERTURA.

La Famiglia *Rizzi* darà in Scena questa sera la sua prima fatica con Figure sculte da mano maestra, comunemente chiamate:

MARIONETTE

Esporrà quindi un corso di Produzioni Teatrali, scelte tra i migliori Autori Italiani, decorate con magnifico Scenario, e adorne di corrispondente vestiario.

Ognuna di queste verrà accompagnata dal faceto *Zanni Piemontese*, detto

FAMIOLA

Avranno pur luogo di quando in quando degl' Intermezzi brillanti, e si eseguiranno delle sorprendenti trasformazioni.

Il prezzo d'entrata è di soldi 4.

Si darà principio alle ore 6. di sera.

già definito «nuove maschere», trattando di Gerolamo, Gianduja, Famiola; «caratteri» nei quali è la connotazione regionale ad emergere.

Lo stesso intero repertorio, precedente e posteriore alla riforma goldoniana, fu messo in crisi nei pochi anni in cui governi democratici ressero le sorti delle regioni italiane; quando poi il loro stimolo venne meno, il processo, ormai innescato dalla consapevolezza ideologica, fu continuato dalla moda, inconsciamente.

UN RICCO ELENCO DI TITOLI, MA SOLTANTO FINO AL 1795

Attraverso il «Giornale d'Asti» non è facile avere un preciso riscontro di questa evoluzione e, a parte l'inequivocabile comparsa delle nuove maschere, poche altre indicazioni si possono trarre dal pur nutritissimo elenco di titoli di rappresentazioni delle marionette (81), in quanto, inspiegabilmente, mentre le notizie sulla presenza di compagnie continuarono a comparire con regolarità, l'elencazione dei titoli vide una brusca interruzione nel 1795.

Anche per quanto riguarda il teatro maggiore, almeno fino al 1812, quando dall'apertura del teatro S. Bernardino ricominciarono ad avere una scansione fittissima, è riscontrabile un notevole impoverimento delle informazioni sui titoli delle recite, mai, però, una totale assenza.

Tale reticenza può indicare un calo d'interesse nei confronti delle marionette originato o testimoniato, anche dalla diminuzione dell'attività di quest'ultime, non in assoluto, bensì relativamente alle altre espressioni sceniche.

Fino al 1785, la vita teatrale astigiana aveva conosciuto quasi solamente lunghe serie di rappresentazioni delle marionette, rinnovantisi praticamente di anno in anno, mentre al teatro con attori eran riservate soltanto brevi parentesi.

Dal 1785 fino al '95, l'equilibrio si era fatto maggiore; in seguito, appunto verso l'inizio del nuovo secolo, ad una lievissima flessione del teatro delle marionette, si contrappose la decisa crescita quantitativa delle recite degli attori in carne ed ossa.

Nonostante il descritto recupero del teatro maggiore, Gigli, Clerici, Rizzi ed i non ancora nominati Nardi e Marazzi (82) ricevevano pur sempre, caldo omaggio da spettatori di un certo rango, forse gli stessi frequentatori, anche, dell'opera buffa e della commedia, che il cronista potè definire «scielta udienza», a segnare il distacco dall'inqualificato, ed a volte inqualificabile, pubblico dei burattini (83).

TEATRO OTTICO

L'ultima notizia riguardante le marionette, raccolta nel «Giornale d'Asti» mette in relazione questo tipo di attività teatrale con una forma di spettacolo affine: la sera dell'11 febbraio 1816, nel teatro S. Bernardino, alla rappresentazione della favola con le marionette della «famiglia Ricci», fece seguito uno spettacolo ottico definito «Fantasmagoria», presentato da una compagnia di ginnasti (i ballerini elastici, guidati da Marco Averino), che si esibirono anche in salti ed equilibrismi.

FANTASMAGORIA

Ci si può fare un'idea di cosa fosse questa «Fantasmagoria», che Incisa riteneva «... altro non sia che una specie di ombre Chinesi, o lanterna magica», leggendo il manifesto d'avviso: «... avrà principio da' tuoni e lampi, tutto parrà naturale, verranno in seguito i Fantasmi.

Le apparizioni illudenti in più forme, cioè Maghi, Larve, Scheletri, Mummie, Spettri, ..., scorrendo qua e là per il teatro, ora si avvicineranno, ed ora si allontaneranno, parte sorgeranno dalla terra, ed altri nasceranno per l'aria, e scorreranno in apparenza lo spazio di molte miglia.

L'illusione sarà perfetta sicurando non esservi cosa che spaventi, poiché il locale sarà sempre illuminato o dai Fantasmi o dai Masche-

roni di fuoco, quali appariranno, e spariranno a vicenda...» (84).

«FISICO SPERIMENTALE» O «GIUOCATORE DI MARIONETTE?»

Uno spettacolo del genere non era una novità per gli astigiani; nel febbraio del 1812 era stato loro offerto, nel teatro, da parte del «fisico sperimentale» (85) Ireneo Nocchi, un divertimento che, oltre ad essere anch'esso denominato «Fantasmagoria», presentava tali affinità (persino la descrizione è uguale, parola per parola, nei due annunci), da consentire di supporre che la macchina d'illusioni inventata da Nocchi fosse passata nelle mani di Averino.

Quanto incuriosisce maggiormente, è il nome del «fisico sperimentale» perché: o si tratta di un caso clamoroso di omonimia perfetta, oppure va completamente rivista la ricostruzione dell'attività di Ireneo Nocchi (marionettista toscano assai noto, titolare di una delle più importanti compagnie della metà dell'ottocento, nominato più volte da Yorick e Leydi) (86), che si fa iniziare nel 1830 circa.

Il suo teatro aveva sede in Via Pelletier a Livorno, ma lavorò anche a Firenze, Roma (1833), Bologna ed altre città italiane con personaggio protagonista: Rugantino (87).

Ad Asti nella stessa occasione presentò altre sue invenzioni basate su idraulica e magnetismo: l'Oracolo, l'Orologio Meccanico, la Dama Idraulica, ed i Tubi Magnetici.

CAMERE OTTICHE

La «Fantasmagoria» oppure la cosiddetta «camera optica», come quella che l'astigiano Secondo Ussino esibì nel 1778, e nel 1780, sempre durante il periodo di S. Secondo, (88) e quelle altre che gruppi di ciarlatani portarono in piazza nel maggio 1779 e nell'ottobre 1781, con il vero e proprio teatro avevano poco a che fare.

In una notizia del 1786 l'intrattenimento offerto nel teatro Malabaila, ed è già significativo il trasferimento dalla piazza in tale luogo, è denominato non più «camera», bensì «teatro optico»; probabilmente l'introduzione del movimento, di personaggi protagonisti di un'azione, potè avvicinare all'idea di rappresentazione scenica, espressa dalla nuova definizione.

A conferma di questa ipotesi, è giunta fino ai nostri giorni la copia del tiletto annunciante lo spettacolo che spiega come, su scenari solidi di vario genere rappresentanti «Marine, Paesaggi, Sotterranee, e varie altre», le ombre componessero «figure movibili» cui il macchinista milanese, artefice del divertimento dava voce: «... parlando ciò, che sarà adattato al scenario rappresentante...» (89).

OMBRE CINESI

Sicuro interesse rivestono gli spettacoli di ombre cinesi in quanto, in linea di massima, si trattava di vere e proprie rappresentazioni; il primo virtuoso delle ombre di cui scrisse Incisa è Gianbattista Secco, che sostò in Asti nel 1779 (90).

Nel 1787 fu nuovamente una «Macchina d'Ombre Chinesi, del tutto diversa dalle altre» (91), del milanese Giulio Lombardi, a far la sua comparsa nel «Malabaila».

Il solito manifesto d'avviso documenta alcune di queste differenze: oltre alle vedute architettoniche e paesaggistiche, movimenti d'insieme come il passaggio di truppe, combattenti navali ecc., lo spettacolo, diviso in tre atti, prevedeva la rappresentazione di «varie farse» recitate da figure mobili, l'accompagnamento musicale «corrispondente alle diverse vedute» e sempre, a chiusura, un diverso ballo (92).

La promessa di cambiare ogni sera vedute e balli presuppone un periodo di permanenza, nello stesso luogo, tale da giustificare un ciclo di spettacoli, e non soltanto l'esibizione di una curiosità.

Tra il 1789 ed il '97 «teatri matematici» sostarono in Asti altre tre volte, a dimostrazione della loro diffusione, e del successo che tale for-

CON PERMISSIONE

AVVISO TEATRALE

Per la sera di Domenica 11. Febbrajo.

La Famiglia RIZZI esporrà con Marionette una piacevole Favola intitolata:

FAMIOLA FINTO PRINCIPE

A DISPERAZIONE DE' SUOI MINISTRI

Dopo questa si darà il grande Spettacolo chiamato

FANTASMAGORIA

La più grande meraviglia, che presenta la scienza per colpire, e rendere un entusiasmo negli animi, è

LA FANTASMAGORIA

questa scoperta inconcepibile, maneggiata da mano esperta deve produrre a questo colto PUBBLICO il desiderato rapimento. MARCO AVERINO direttore della Compagnia dei Ballerini elastici si propone di produrre, gli effetti i più compiti, e le più sorprendenti apparizioni di Fantasmagoria. Le di lui macchine sono perfettissime, ed a tutti rendono ammirazione.

I Fantasmi sono fatti colla massima accuratezza, in conseguenza bellissimi, e di queste asserzioni il fatto ne sarà testimonio.

L' esperienza di Fantasmagorìa avrà principio da' tuoni e lampi, tutto parrà naturale, verranno in seguito i Fantasmi; le apparizioni illudenti in più forme, cioè Maghi, Larve, Scheletri, Mummie, Spettri, Teschi, Serpi, Draghi, e Diavoli, scorrendo quà, e là pel Teatro, ora si avvicineranno, ed ora si allontaneranno; parte sorgeranno dalla terra, ed altri nasceranno per l' aria, e scorreranno in apparenza lo spazio di di molti miglia.

L' illusione sarà perfetta, assicurando non esservi cosa che spaventi, poichè il locale sarà sempre illuminato o dai Fantasmi, o dai Mascheroni di fuoco, quali appariranno, e spariranno a vicenda.

La Compagnìa de' Ballerini Ginnastici darà quindi un trattenimento con salti, posizioni, piramidi, ed equilibri, nulla tralasciando per meritarsi il comune aggradimento

Si darà principio alle ore 6. e mezza precise.

Il prezzo d'entrata { Platea . . soldi 8. / Palchettone soldi 4

ma di spettacolo doveva riscuotere, verso la fine del secolo XVIII.

In occasione del carnevale 1789 diede i suoi spettacoli, in una bottega davanti al «Lion d'Oro», un non meglio definito «Teatro matematico di ombre comiche, dette Chinesi» (93).

ARTISTI ECLETTICI

Lo spazio teatrale fu pure evitato da Alessandro Vitioli, parmense, che scelse, nel 1795, una bottega vicino al Lion d'Oro, e, l'anno seguente, una sala del palazzo degli Spagnuoli.

Egli mostrava un Teatro matematico delle luci e delle ombre, ma, in occasione della seconda visita (ed è l'unico esempio di plurima permanenza per queste forme di spettacolo), si esibì anche in «giochi di equilibrio e di destrezza» (94).

La duplice attività di Vitioli mi offre lo spunto per tornare, in breve, su una notizia alla quale in precedenza, non ho dato il valore che, forse, merita.

Mi riferisco alla presenza in piazza, nel 1781, di un gruppo di ciarlatani che mostravano una «camera optica».

Si sa che la comparsa dei burattinai sulle piazze d'Italia era stata, ed era ancora ai tempi di Incisa, legata all'attività di: cavadenti, cerusici, suonatori, ciarlatani girovaghi, che si servivano delle rappresentazioni dei burattini per attirare la gente.

Un evento del genere, protagonisti i burattini, non è documentato dal «Giornale d'Asti» che, nemmeno nel caso dei ciarlatani con la camera ottica, va oltre l'informare della loro presenza; non è però da escludere che, seppure per mezzo d'una forma di spettacolo un po' diversa, questi ciarlatani pubblicizzassero qualche loro strano prodotto (95).

UN SUCCESSO LIMITATO NEL TEMPO

A partire dal 1797, escludendo la «Fantasmagoria», si deve risalire fino al 1816, per ritrovare un veneziano (96) che, con la sua macchina di «Ombre Chinesi», rappresentava i «principali tratti del vecchio Testamento», ormai non più in teatro, bensì in una sala di casa privata e dietro compenso ancor più basso di quello richiesto dalle quasi contemporanee recite dei burattini (97).

La curiosità suscitata dalla novità e, magari, la fama derivante dal successo ottenuto presso le corti ed i maggiorenti di tutt'Europa, avevano permesso un successo ed una diffusione che, però, ben presto vennero meno; la situazione in Asti rispecchiò quanto avvenne in ambito più ampio, dove il teatro delle ombre assunse un carattere sporadico, e non fu in grado di formarsi una salda tradizione.

STATUE MECCANICHE

Per concludere, vorrei illustrare brevemente alcuni degli spettacoli che, in assoluto, non sarebbe troppo ortodosso definire teatrali, ma che, nel caso specifico, presentano particolari affinità con il teatro d'animazione; mi riferisco ad esibizioni di statue meccaniche (98).

LA MORTE DI DIDONE

«[...]Nove statue della naturale grandezza d'un uomo [...] rappresentano questo tragico fatto (la morte di Didone, n.d.r.).

Il Rogo[...], la disperata Anna Sorella di Didone, la confusa Barce,[...]; le quali con alcune Damigelle della Regina assistono alla di lei morte, e finalmente la maestosa discesa della Dea Iride, mandata da Giunone a tagliare il crine dal capo della semiviva Didone, formano uno spettacolo, che non verrà riputato indegno d'essere onorato dalla presenza dei giusti Estimatori delle cose», è lo stesso manifesto a descrivere in cosa consisteva lo spettacolo, mostrato, per una decina di giorni, a partire dal 30 ottobre 1789, in una bottega vicino al Lion d'Oro (99).

La tragedia di Didone ha un certa tradizione teatrale; fu ripresa, tra gli altri, da Metastasio che scrisse «Didone abbandonata», testo fatto trasferire anche sulle scene delle marionette del teatrino S. Girolamo a Venezia, per il carnevale 1747, da Angelo Maria Labia, musicato per l'occasione da A. Adolfati (100).

MAGIE DI UN MILANESE

Fra i tanti automi, alcuni parlanti, presentati in teatro, nel settembre 1810, dal milanese Gaetano Garavaglia (allievo ed erede delle macchine «du célèbre Pinetti»), e descritti nel grande manifesto d'avviso in lingua francese (101); il più curioso ed interessante è il piccolo Pulcinella «... qui dansera au son de la musique, comme s'il entendait ou qu'il fût animé...», ricordando i Pulcinella dell'antichissima tradizione delle marionette su tavoletta che stupirono, per la loro sincronia e verosimiglianza nel muoversi a tempo di musica, più di uno smaliziato spettatore (102), oppure le marionette cinesi mosse attraverso fili che dall'interno del loro corpo, passando nel piedestallo-palcoscenico sul quale erano innalzate, finivano nelle mani del marionettista (103).

LA PANTOMINA DI C. FERRETTI

Ed infine un'attrazione definita, nell'intestazione dell'avviso, «Grandioso spettacolo di nuova invenzione» (figure di nuova invenzione erano denominate nel '600 le marionette) (104) una pantomina di ambiente famigliare, rappresentata da sette figure meccaniche, create dal «piemontese Michele Pansa» e mostrato, in casa del marchese Frinco, dal loro propietario, Giovanni Ferretti, durante il carnevale 1815.

Con quest'ultimo accenno a macchine che richiamano alla memoria le «Figure» di Bartolomeo Neri (105), si conclude un lavoro che non ha avuto la pretesa di esprimere concetti nuovi, ma di dare un piccolo contributo alla conoscenza di alcuni settori dell'attività teatrale di cui poco si sa, coll'illustrare una situazione locale cercando di metterla il più possibile a confronto con un ambito più ampio e di sfuggire allo sterile localismo.

Giorgio Bertonasso

NOTE

[1] Il volume del 1806 scomparve senza che se ne siamo più avute notizie, negli anni immediatamente precedenti la prima guerra Mondiale.

[2] Un'opera affine è conservata nella Biblioteca Ambrosiana di Milano (n. 1 – 42) si tratta del *Diario* (1736 – 84) manoscritto di Giovan Battista Borrani.

[3] «Ho scartabellato lungamente i giornali, ho compulsato i libri e gli opuscoli, ho messo sottosopra le biblioteche e gli archivi; ho interrogato gente del mestiere; e non ho raccapezzato che poche notizie, le quali consegno frettolosamente alla stampa e chiudo fra le pagine di questo libro per paura che si perdano». YORICK (P.C. Ferrigni). «La storia dei Burattini» Firenze, 1884, pag. 19.

[4] «Giunse ieri il nostro astegiano(?) de' burattini, e gli fece ieri sera ballare in piazza, ma questa sera li fa ballare sotto l'ala, e chi vuol andar a vedere pagherà un soldo».

S. Incisa «Giornale d'Asti», 1776-1819, Asti, Biblioteca del Seminario Vescovile 30 luglio 1778.

[5] «Si intende col nome di burattino il pupazzo mosso da sotto con le mani con bacchette; in genere il burattino è privo di gambe e non realistico per quello che riguarda le proporzioni delle membra [...]. Il corpo è un tubo di stoffa più ampio sul dietro...». Doretta Cecchi «I materiali del teatro di animazione» in «Burattini, Marionette, Pupi» Milano, 1980, pag. 50.

«Quanto al vocabolo burattino», noi lo adoperiamo a significare quelle figurine destinate a ludo scenico, composte di una testa e di due mani, senza corpo, tenute insieme da una specie di cappa magna (fatta di stoffa grossolana denominata buratto, n.d.r.), entro

cui si nasconde la mano del burattinaio che le fa giuocare per di sotto». YORICK op. cit. pag. 80.

[6] S. Incisa op. cit. vol. IV, 9 aprile 1779.

[7] Roberto Leydi – Renata Mezzanotte. «Marionette e burattini» Milano 1958 pag. 236. Il discorso vale sia per gli spettacoli dei burattini che per quelli con le marionette.

[8] Riassunto in poche parole, ecco il dramma della precarietà dell'esistenza di un burattinaio, la cui sopravvivenza, spesso dipendeva da fattori che sfuggivano al suo controllo; fra questi il tempo atmosferico in primo luogo: «Il maltempo, una pioggia improvvisa, un rito di Religione, uno scompiglio di Piazza, gli toglieva il guadagno...» Anonimo «Scusa dall'esimersi dallo scrivere l'Elogio del Romanino, manoscritto s.d. Biblioteca Braidense de Milano (Codice Morbio, 101 – 47).

[9] «Questi mezzi uomini che non hanno alcuna possibilità di essere o parer «veri» lavorano innanzi a un pubblico[...] sempre e davvero popolare... Il pubblico naturale e proprio dei burattini è stato quello delle strade e delle piazze, delle fiere, delle osterie, dei cortili delle case coloniche, degli oratori parrocchali di paese, anche delle case del popolo...».
Roberto Leydi. «Ragioni di una mostra» in «Burattini, Marionette, Pupi». Milano 1980, pag. 15.

[10] In «tutte le botteghe di Caffè, luoghi di commercio, e di concorso» (S. Incisa op. cit. vol. V, 23 maggio 1780) si affiggevano i manifesti e biglietti d'avviso delle rappresentazioni, dei quali si servivano soprattutto le compagnie di marionette.

[11] «Sono già alcune sere che si fanno ballare i burattini sotto l'ala, e quelli che vogliono entrare, sono obbligati a pagare perché quando si facevano ballare in piazza non potevano guadagnare tanto che bastasse ai loro desideri» S. Incisa op. cit. vol. XIII, 30 luglio 1788.

[12] «Il burattinaio era solo, gli mancava perfino la solita bimba che va intorno per la questua... A quegli spettacoli il pubblico assiduo non paga; pagano i passanti» G. Giacosa «Elogio della marionetta» in «Conferenze e discorsi» Milano, 1909.
«Il ragazzo che è andato in giro col piattino non ha fatto gran che: poche centinaia di lire...» V. Pandolfi «Copioni da 4 soldi». Firenze. 1958.

[13] «Sarei pazzo – e peggio che pazzo, presuntuoso – se intendessi e volessi dare ad intendere la possibilità di formare oggi una lista compiuta di tutte le produzioni recitate, improvvisate, giuocate dai burattini d'Italia.
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 figure comiche della famiglia del pupazzo (burattini, n.d.r.)». YORICK op. cit. pag. 223.

[14] «Questa sera principiano a farsi ballare i burattini in piazza, né si sono trattenuti per esser oggi venerdì». S. Incisa op. cit. vol. VIII, 6 giugno 1783.

[15] «Non è soltanto la pratica quasi obbligatoria, per i burattini, della recita all'improvviso[...]a spingerli sulla strada pericolosa della licenziosità del linguaggio, dell'irrispettosità verso i potenti, della satira politica...»
R. Leydi op. cit. pag. 16.

[16] S. Incisa op. cit. Allegato n° 86 al vol. XIII.

[17] S. Incisa op. cit. Allegato n° 134 al vol. XVI.

[18] Vedere nota (15).

[19] Rossi sottolineava, più avanti, una delle particolarità che da sempre avevano caratterizzato l'attività dei burattinai, suscitando ammirazione: l'operare da soli.
(«Veder un uomo solo, che in tanti modi alletta il volgo, è oggetto di trattenimento alla Nobiltà», Incisa op. cit. All. n° 86 al vol. XIII).

Ch. Magnin, riprendendo le parole di Francesco Saverio Quadrio («Storia e ragione d'ogni poesia» Milano 1644), scriveva: «C'ètait presque toujour un seul joueur qui faisat mouvoir tous les personnages, et qui en même temps récitait ou improvisait tante la piéce... (le joueur) avait soin de varier ses intonations suivant les rôles, au moyen du sifflet-pratique appelé en italien fischio ou pivetta». Charles Magnin «Histoire des Marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours», Paris 1862, pag. 77.

[20] Vedere nota (14).

[21] Si tratta, in assoluto, del più raffinato manifesto di avviso di spettacolo, fra gli oltre 200 raccolti da Incisa: la metà inferiore è occupata dal testo, in inchiostro nero, quella superiore da un'incisione in rosso, che rappresenta il boccascena di una baracca nella quale si esibiscono quattro burattini (Arlecchino, Pantalone, Brighella,). Dietro di loro un fondale in prospettiva assai curato.

[22] Vedere nota (14). «Certo i burattini sono stati anche chiamati nelle case aristocratiche e borghesi e nei palazzi, ma come curiosità, come stranezza, come «eccezione». R. Leydi op. cit. pag. 15.

[23] 1788:- La rifugiata Regina di Navarra, e morte di D.
- Sancio usurpatore.
- La morte di Davila (?) Gran Tiranno d'America.
- L'influenza di Saturno contro gli amori di Tartaglia.
- Tartaglia insegna la civiltà, e il ben parlare ad Arlecchino.
- Arlecchino muto per bisogno, parla per necessità.
- Il ratto d'Elena, e l'incendio di Troia.
- Gennaro convertito in pietra dal fiero negromante Norando Principe di Damasco.
- Arlecchino finto Principe.
1791:- L'amante fra due obbligazioni.
- La figlia onorata.
Nel momento in cui i burattini lasciarono il teatro, per trasferirsi in una bottega, s'interruppe anche l'elencazione dei titoli!.

[24] «Si potrebbe anzi affermare che proprio dai lazzi dei comici in maschera esce lo stile essenziale dei fantocci di legno, dall'esperienza meravigliosa di quegli antichi Arlecchini discende il carattere inconfondibile della farsa burattinesca... Non è forse inesatto, allora, assegnare alla Commedia dell'Arte l'origine prima di tanti testi burattineschi che in esame più attento e più pedante potrebbe magari riconoscere discendenti da commedie Settecentesche ormai dimenticate o quasi».
R. Leydi e R. Mezzanotte op. cit. pag. 39.

[25] R. Leydi op. cit. pag. 13.

[26] L'ampio concorso era spesso sottolineato dalle cronache; ecco due esempi, del primo e del secondo periodo: «Alla sera dopo le ventiquattro ore in piazza si fa ballare i burattini, i quali travagliano piuttosto bene. Vi è molta gente sempre...» S. Incisa op. cit. vol. X, 29 maggior 1785.
«Il celebre Giuocatore di burattini... è ritornato a rivedere questa Città dove ha trovato che il mondo lo aggredisca forse più che non altrove, veramente il Concorso egli è maggiore di prima a vederlo» S. Incisa op. cit. vol. XXXVI, 27 luglio 1812.

[27] «Come i cantastorie, i burattinai (assai meno, come si vedrà, i marionettisti) hanno operato a trasmettere sentimenti popolari anche profondi e violenti, utilizzando per necessità modi di comunicazione «cifrati» leggibili dal pubblico cui erano destinati ma oscuri ai controllori del potere... (bisogna ricordare) che questi «maestri della piazza» erano esposti, indifesi, a tutte le repressioni del potere, anche oltre le pur esili difese giuridiche ad altri assicurate».
R. Leydi op. cit. pag. 14.
A volte nel «Giornale d'Asti» compaiono notizie che con le vicende cittadine sembra non abbiano nulla a che fare, trattando di fatti accaduti in altre città. Spesso sono altrettanto importanti di quelle locali per la comprensione della vita cittadina; ad esempio, quella del 5 dicembre 1782, mi pare degna di nota. Innanzi tutto, perché apre un finestra sul mondo extra-cittadino, che si dimostra decifrabile attraverso gli strumenti dati dall'esperienza astigiana, quindi simile; poi in quanto dà misura dell'importanza che potevano rivestire gli spettacoli dei burattini nella società, ed infine poiché riconferma lo spirito anticonformista e satirico del teatro degli stessi.
Incisa, dopo aver informato che l'Imperatore aveva proibito l'esposizione nei giorni feriali della tavoletta delle indulgenze e dell'altare privilegiato, traendo la notizia dalla «Gazzetta di Lugano», commentava l'ingerenza imperiale riportando una chiacchiera che doveva entrare nelle comuni conversazioni: «[...]. Per tal occasione si conta un fatto di bella invenzione, ma da pochi creduto ed è il seguente. A Milano si facevano ballare in tempo di questa proibizione i burattini. Una sera Brighella uccise Arlecchino. La sera vegnente essendo Brighella in scena comparve Arlecchino timoroso, che dopo varie ciance disse che subito ucciso andò alla porta del Paradiso, dove dopo molto picchiare S. Pietro si fece alla finestra, e licenziollo con dire che le chiavi le aveva l'Imperatore. Cercava il Limbo, e trovò due vecchi che per istrada gli dissero che in un secolo così illuminato non ci poteva esser limbo. Andò al Purgatorio, e trovò che tutto era pieno, e la porta chiusa d'onde più nessuno usciva perché non vi erano piú indulgenze. Andò finalmente allo Inferno, e trovò tutto pieno; anzi due demoni vestiti da muratore andavano fabbricarne un nuovo, solo per gli Imperatori, e pei grandi. Si dice che l'autore di tale ballata sia stato arrestato».
S. Incisa op. cit. vol. VII, 5 dicembre 1782.

[28] S. Incisa op. cit. vol. X, 29 maggio 1785.
«... il burattinaio («il Romanino» vedi nota (68), n.d.r.) venne più volte picchato e non raramente finì in prigione. Non gli mancarono, tuttavia, gli spettatori fedelissimi anche tra i pubblici funzionari, i gentiluomini di riguardo e perfino i religiosi». R. Leydi – R. Mazzanotte op. cit. pag. 245.

[29] Carlo Cuniberto sostò in Asti:
maggio 1811, contro i portici dei Librai
27 luglio – 16 settembre 1811, contro i portici dei Librai e poi in un cortile di Contrada Maestra
30 maggio – 2 luglio 1814, in un cortile di Contrada Maestra.
23 novembre – 6 dicembre 1816, in una stanza di Contrada da S. Silvestro
7 dicembre '16 – 7 febbraio 1817 nel teatro Berruti (S. Severino).

[30] A. Bianco «Asti ai tempi della Rivoluzione e dell'Impero», Asti, 1964, pag. 399.

[31] R. Leydi – R. Mezzanotte op. cit. pag. 130.

[32] Melloni «Le Maschere nel teatro con le marionette e nel teatro dei burattini» in «Burattini, Marionet-

te, Pupi» Milano 1980 pag. 23.

[33] Questa versione più circonstanziata rende meno attendibile quella di Ch. Magnin («... mais en 1802 les Piémontais, pour éviter l'inconveniente des allusions au nom de Jérôme dé-baptisèrent leur bouffon favori, et l'appelerent du nom de guerre Gianduja (Jean – Chopine)...» Ch. Magnin op. cit. pag. 83.

[34] Alla caduta del regime napoleonico, da più parti si richiese, inutilmente, il ritorno di Gironi. Nel 1843, infine, Sales trasformò il burattino in marionetta R. Leydi – R. Mezzanotte op. cit. pag. 131.

[35] Intorno al 1815 fu proprio un marionettista piemontese, Giuseppe Fiando, trasferitosi a Milano verso la fine del '700, a trapinatare Gerolamo nella capitale Lombarda, dando origine alla lunga tradizione (Teatro Gerolamo) parallela a quella di Gianduja, con il quale forma la coppia di nuove «maschere» non nate dalla Commedia dell'Arte.
R. Leydi – R. Mezzanotte op. cit. pag. 246 e segg.

[36] «Volendo questa sera il valente Burattino Gironi terminare le sue fatiche in Asti per portarsi a Moncalvo, ne diede avviso, e sul palco presentò un suo Sonetto già distribuito in Alba». S. Incisa op. cit. vol. XLII 7 febbraio 1817.

[37] Vedere nota (23); «Già da qualche giorno si vede in piazza, che si fanno ballar i burattini e piuttosto bene» S. Incisa op. cit. vol. XVIII, 7 novembre 1793.

[38] S. Incisa op. cit. vol. XXXVI, 18 maggio 1811.

[39] Si parla di oltre 500 persone in una città che contava, probabilmente, circa 20.000 abitanti, considerando che in occasione del censimento napoleonico del 16 nevoso XII (7 gennaio 1804) risultavano 18140. A. Bianco op. cit. pag. 220.

[40] S. Incisa op. cit. Allegati n° 99 vol. XXXVI – 125 vol. XXXIX – 189 vol. XLI.

[41] S. Incisa op. cit. vol. XXXIX – 2 luglio 1814.

[42] S. Incisa op. cit. Allegato n° 197 vol. XLI. Secondo le parole del marionettista Raffaele Pallavicini: «... Bella Maghelona, storia di una principessa e di un Cavaliere errante... «Italo Sardi «La materia cavalleresca nel teatro di marionette e di burattini dell'Italia settentrionale» in «Burattini, Marionette, Pupi» Milano 1980, pag. 217.

[43] «Nel teatro dei burattini dell'Italia settentrionale il repertorio cavalleresco è poco documentato... invece la materia cavalleresca fu molto ampiamente coltivata dai burattinai lodigiani». Italo Sardi op. cit. pag. 218.

[44] S. Incisa op. cit. Allegato n° 8 vol. XLII.

[45] Un espediente, simile a quello utilizzato anche da impresari teatrali al S. Bernardino, per attirare il pubblico, fu sperimentato in tale occasione: «... per maggiormente impegnare avventori da qualche tempo tutte le sere faceva qualche regalo, ora un bibino (tacchino, n.d.r), ora una lepre, ora un paio di pollami, o di anitre, ed altre cose e questo regalo lo dava a chi aveva il primo de' numeri che distribuiva gratis (il prezzo d'entrata era di due soldi, n.d.r.) alla porta, e che veniva estratto...» S. Incisa op. cit. vol. XXXVI, 6 settembre 1811. A segnare la diversità delle platee stanno i generi di regalo estratto, per la «Tombola» delle compagnie di attori si trattava di oggetti di un certo valore fino a «diversi regali di anelli d'oro con diamanti». D. Incisa op. cit. vol. XXXIX 22 settembre 1814.

[46] «[...]. Già una volta si era licenziato per partire, ma sentendo che tutti lo invitarono a continuare, accettò l'invito in questa maniera, parlando Gerolamo (Gironi) che era il principale personaggio: *pazienza: mi credeva dover andar a mangiar della polenta, e sono obbligato a fermarmi per mangiar capponi*. Pazienza questa facezia fece ridere tutti. Ma ora il Governo giudicò bne che partisse perché non era conveniente che più vi restasse».
S. Incisa op. cit. vol. XXXVi, 16 settembre 1811.

[47] Vedere nota (39).

[48] S. Incisa op. cit. vol. XXXVIII, 5 aprile 1813.
I burattini si esibirono in Asti: 30 luglio 1778 – ?, Astegiano, in piazza o sotto l'ala. 9 aprile 1779 – ? in piazza.
6 giugno 1783 – ?, in piazza.
Maggio 1785, in piazza.
13 – 23 giugno 1788 (9 recite), Francesco Rossi, nel teatro Malabaila.
14 – 19 agosto 1791, nel teatro Malabaila e 21 agosto – ?, in una bottega sotto i portici dei Mercanti.
Luglio 1788, in piazza e poi sotto l'ala.
Gennaio 1791, in piazza e sotto i portici.
? – 7 novembre 1793, in piazza.
8 novembre 1793 – ?, sotto l'ala.
Aprile 1813, sul cantone di contrada Crosse – Brissac presso i portici dei librai.
Per quanto riguarda le visite di Carlo Cuniberto vedere nota (27).

[49] «La marionetta ha come caratteristica di essere a figura intera e mossa dall'alto per mezzo di fili o ferri...» Doretta Cecchi op. cit. pag. 49.
«Resta la parola «Marionetta» destinata a designare le figurine articolate (o «mastiettate» come dice Paolo Minucci), sostenute da un fil di ferro pel sommo della testa e indotte a muoversi per mezzo di cordicelle». YORICK op. cit. pag. 82.

[50] «Lo sappiamo tutti che la marionetta è, strutturalmente, assai diversa dal burattino [...]. Ma se la marionetta e il burattino noi li poniamo nella luce della storia, innanzi ai loro pubblici, resi socialmente e culturalmente riconoscibili, si può scoprire che quelle differenze strutturali, formali, tecniche che subito distinguono i due fantocci sono, al tempo stesso ragione e conseguenza di altre differenze, che investono più profonde ragioni anche estetiche nella collocazione separata e autonoma di due modi di far spettacolo, di due tradizioni teatrali che soltanto la convenzionale pigrizia continua ad accomunare».
R. Leydi op. cit. pag. 14.

[51] Volendo, si può tener conto di una terza «stagione» che, solo negli ultimi anni presi in considerazione dalla cronaca di Incisa, fu ufficializzata sotto la denominazione di «stagione d'autunno». Tra ottobre e novembre si collocano le sette permanenze non carnevalesche del periodo autunno-inverno.

[52] Al contrario, la distribuzione di presenze dei burattini, abbiamo visto essere più disordinata: in particolare una sola volta arrivarono per carnevale, in un'altra occasione, dopo esser rimasti in città per mesi, partirono proprio in pieno periodo di Carnevale; stesso discorso vale per S. Secondo: una, forse due presenze.

[53] Si può ragionevolmente vedere nel Seicento il momento di emergenza sociale della marionetta e nel secolo seguente il momento di sua piena affermazione nella vita dello spettacolo... Tra Seicento e Settecento, le marionette (...) entrano ad animare la vita teatrale e musicale della società aristocratica, trovando sede nei palazzi signorili e nei primi teatri pubblici con produzioni di grande, impegno, in aperta emulazione del teatro degli attori «veri».
R. Leydi op. cit., pag. 14.

[54] Non di rado, troviamo i burattini e le marionette che lavorano in luoghi utilizzati, in precedenza, per attività più «serie». Ad esempio una delle sedi provvisorie (nel 1810 circa), del teatro di Gianduja in Torino, fu «... un salone già aula magna dell'Università in Via S. Francesco d'Assisi». R. Leydi – R. Mezzanotte op. cit. pag. 131.
A Milano il marionettista Carlo Torelli «... presenta i suoi spettacoli, attorno al 1798, in un locale dell'oggi scomparso convento del Lentasio» ed il suo collega e contemporaneo Carlo Re «... muove i suoi fili in una sala dell'antico convento di S. Antonio del Teatini». R. Leydi – R. Mezzanotte op. cit. pag. 253.

[55] S. Incisa op. cit. vol. XX, 25 ottobre 1795.

[56] «[...]. Con la crisi e la fine della società aristocratica e l'avvento della società borghese anche la marionetta trova un nuovo pubblico. Dal teatrino di corte e di famiglia le marionette escono per occupare i nuovi teatri pubblici dove si accede non più in virtù del nome ma di un biglietto che si paga (così era per il S. Severino, n.d.r.). Il teatro con le marionette diviene così uno spettacolo urbano e borghese».
R. Leydi op. cit. pag. 14.

[57] S. Incisa op. cit. vol. XXI, 9 ottobre 1796.
Assai belli e curati erano i teatrini per le marionette in Venezia, la loro attività fu intensissima per tutto il Settecento. Erano allestiti: in Casa Grimani ai Servi, in Casa Contarini a San Barnaba, in casa Loredan a San Vio e, fuori Venezia, nel palazzo dei Conti Ravegnani di Verona. Anche in casa di Giulio Goldoni, padre di Carlo (che scrisse commedie per le marionette), in San Tomà, esisteva un teatrino come si rileva da «Memoires» (Prato 1829, vol. I pag. 9).
Ma il più illustre, nobile e grandioso era il teatrino San Girolamo «Sì grande e sì generale era la inclinazione ai trattenimenti teatrali, che il patrizio Antonio (il nome esatto è Angelo, n.d.r.) Maria Labia appunto nel 1746 s'immaginò di far costruire nella sala di una fabbrica posta a San Gerolamo, un teatrino di tavole esattamente lavorate con le precise proporzioni dell'allora famoso Teatro di San Giovanni Grisostomo, facendovi espressamente eseguire in Carnevale con fantocci due opere...» (Gerolamo Alessandro Michiel».
Per le nobilissime nozze Michiel-Morosini...» Venezia, 1840). Fu utilizzato anche nel Carnevale del 1747 e del '48.

[58] «Non volendo più l'impresario delle Marionette servirsi del Teatro per eseguire le sue produzioni a motivo della spesa quotidiana...» S. Incisa op. cit. vol. XLI, 11 febbraio 1816.

[59] «Oggi principiarono a farsi vedere le Marionette maneggiate da Leopoldo Gigli toscano. Travaglia nella bottega mia dove eraci il trucco...».
S. Incisa, op. cit. vol. IV, 23 gennaio 1779.
Il gioco del trucco, assai diffuso nell'astigiano in quei tempi, non è altro che il biliardo: «...ad Asti è divenuto famigliare assai il giuoco del trucco, o bigliardo...» G. S. de CANIS «Descrizione statistica della provincia di Asti – L'Astigiana Moderna» Manoscritto – Biblioteca Consorziale Astense.

[60] Anche il Palazzo degli Spagnuoli, altro luogo che comunemente ospitava spettacoli, era prospicente a Contrada Maestra e sede di un albergo, il «Re di Spagna» (S. Incisa op. cit. Allegato n° 118 vol. XIV).

[61] Trattandosi di una compagnia di dilettanti astensi, giocò a loro favore la curiosità tutta «paesana» dei concittadini. Si noti come anche nel 1801 (e nel 1802) il teatrino creato espressamente per le marionette fosse usurpato da forme diverse di spettacolo.

[62] S. Incisa op. cit. vol. XXVII, 3 gennaio (13 nevoso) 1802.
Giuseppe Fiando, a Milano, nei primi anni dell'Ottocento rappresentava, con le marionette, oltre che commedie «...anche opere in musica, in mezzo all'opposizione degli impresari dei normali teatri, seriamente preoccupati per la concorrenza». R. Leydi – R. Mezzanotte op. cit., pag. 247.
[63] S. Incisa op. cit. Allegato n° 302 al vol. XXV.
Il confronto fra i prezzi dei vari spettacoli è possibile per parecchie annate; se i valori assoluti variano di anno in anno, i rapporti di proporzione acquistano, invece, valore generale. Prendo ad esempio i prezzi del 1811: marionette: 3 soldi in platea e 4 nella loggia; compagnie comiche: 7,6 soldi e 10 soldi; opera in musica con ballo: 10 soldi e 15 soldi.
[64] Come si è visto per la distribuzione nell'arco dell'anno di questi periodi, si deve ammettere che, già prima della fine del secolo XVIII, in Asti, compagnie di giro fossero impegnate in vere e proprie «stagioni», che Leydi fa iniziare solo nell'Ottocento, secolo in cui senz'altro il fenomeno si generalizzò e dilatò: «L'Ottocento vede aprirsi teatri per marionette in molte città, con compagnie stabili e compagnie di giro impegnate in vere e proprie stagioni che meritano l'annuncio sui giornali e le recensioni che attirano il miglior pubblico della città e i forestieri.» R. Leydi op. cit. pag. 15.
[65] Vi fu una coda, in occasione delle feste patronali del mese seguente; di almeno 6 recite. S. Incisa op. cit. vol. VIII, 27 aprile 1783.
Inoltre, il marionettista era già stato ospite in città durante il periodo di S. Secondo del 1780. S. Incisa op. cit. vol. V, 13 maggio 1780.
Della permanenza nel 1783, vale la pena di segnalare un fatterello curioso. Il 26 febbraio le marionette avevano in programma di recitare, con uno spettacolo straordinario nel pomeriggio, davanti al clero; alcuni Regolari avevano già preso posto in teatro, quando arrivò, su sollecitazione del Vescovo, il divieto allo spettacolo del Governatore. (S. Incisa op. cit. 26 febbraio 1783 vo. VIII).
Un episodio del genere, pur non facendo testo, contrasta un po' con la ferma convinzione espressa da Yorick circa l'«odore di santità» in cui furono sempre i fantocci animati presso la chiesa cattolica (Yorick op. cit. pagg. 85 – 89 – 127).
[66] Abbastanza singolare il vocabolario che Incisa trasse dall'uso corrente per cui i marionettisti diventavano «macchinisti», i teatrini che oggi definiamo: baracche, casotti, castelli, venivano denominati «Edifici matematici» (S. Incisa vol. XI – 7 ottobre 1786) o semplicemente «Edifizi» (S. Incisa allegato al vol. XVI, n° 189). Degna di nota anche l'abitudine di iniziare con la maiuscola il vocabolo «Marionetta».
[67] «Questa sera le Marionette fanno l'ultima recita, e così presto hanno terminato le loro fatiche, pel poco concorso che avevano». S. Incisa op. cit. vol. XXXIX, 16 ottobre 1814.
Grossi problemi anche ai movimenti della popolazione (cioè del pubblico potenziale), erano creati dal timore e dalla diffidenza originati dall'occupazione austriaca iniziata nel maggio, ma già prima, la difficile situazione sociopolitica, non favoriva le fortune degli spettacoli: «[...]. Questa Compagnia sebbene travagliasse bene, e non lasciasse parlare di se, pur non fu fortunata in questa Città, e vi lasciò del suo...» S. Incisa op. cit. vol. XXXIX, 12 gennaio 1814.
«[...] Il Comandante militare Austriaco [...] fece cessare le rappresentazioni e proibì che più non si dovesse recitare...». S. Incisa op. cit. vol. XXXIX, 4 luglio 1814.
«[...] Anche questa volta l'impresario delle Commedie il Signor Francesco Taddei non ha potuto far soldi per soddisfare tutti i suoi creditori...» S. Incisa op. cit. vol. XXXIX, 22 settembre 1814.
[68] «Il Signor Modesto Clerici celibre per le sue rappresentanze colle Marionette, oggi diede avviso che questa sera principia a farle travagliare...» S. Incisa op. cit. vol. XVI, 26 gennaio 1791.
[69] 26 gennaio – 8 marzo 1791 (36 recite); terminò per l'inizio della Quaresima.
25 ottobre – 14 novembre 1795; terminò per inizio Giubileo, lavorava in una sala del Palazzo Roero di S. Severino.
24 dicembre 1795 – 9 febbraio 1796; terminò per l'inizio della Quaresima, in una sala del palazzo S. Severino.
27 aprile 1800 – ?, nel teatro S. Severino.
? – 26 gennaio 1801.
3 gennaio – 13 febbraio 1802, in una camera della Casa della Posta delle Lettere.
[70] S. Incisa op. cit. vol. XXVII, 26 piovoso – 15 febbraio 1802.
Singolare e notevole somiglianza presenta la notizia della morte del burattinaio milanese Giovanni Bertelli soprannominato «il Romanino», raccolta nel Diario Borrani: «Nello stesso giorno (sembra il 10 aprile 1783, n.d.r.) è morto nell'Ospedal Maggiore in età di Anni 80 il celebre Giovanni Bertelli sovranominato il Romanino, che già da molti anni in una Baracca posticcia sulla Piazza Maggiore di questa Città faceva rappresentare dai fantocci, ossia burattini, le più dilettevoli Commedie piene di bei sali, di facezie amene, di arguti motti, e talvolta ancora di pungenti satire, aggradito perciò dal Popolo, che si affollava ad ascoltarlo. Lepido Sonetto uscì in tal occasione col Dialetto Milanese...» Giovan Battista Borrani m.s. citato, aprile 1783.

[71] S. Incisa op. cit. Allegato n° 148 vol. XXXVI.
[72] I marionettisti, al contrario dei burattinai, si sono sempre serviti del copione e nell'Ottocento, quando iniziò la competizione più serrata con il teatro degli attori in carne ed ossa, i lavori anche più impegnativi da questi interpretati venivano replicati con le marionette; spesso venivano sfrondati, scorciati, amputati per permettere l'intervento della maschera di turno (Arlecchino, Brighella, Gerolamo, Gianduja, Famiola...): alle opere di Gozzi, Goldoni, Molière si aggiunsero i drammoni storici e i melodrammi lacrimosi e romantici oppure le opere liriche private della musica; tra gli autori ricorrevano spesso i nomi di Ghislanzoni, Scribe, Wagner (!), Roti, Prima, Ferretti, Marchionni, Gasperi, Avelloni, Federici, Kotzebue, Iffland, Goethe, Martello... Per ulteriori informazioni: YORICK op. cit. pag. 223 – 236; R. Leydi R. Mezzanotte op. ci. pag. 38 – 48.
[73] «Sull'origine di Famiola si sono fatte diverse ipotesi. Secondo alcuni il nome verrebbe dal latino «Famulus» (Servo), secondo altri la marionetta sarebbe nata in scena, nel corso di una commedia allegorica in cui appariva un grande uovo, dal quale usciva, a un tratto, il nostro personaggio «Sei vivo» gli diceva una maga «L'ai fam» rispondeva quello e diventava così Famiola» R. Leydi – R. Mezzanotte op. cit.; pag. 285, nota 33. A queste notizie aggiunge qualcosa Remo Melloni: «...Nella storia del teatro d'animazione troviamo spesso notizie di maschere che nascono per contrapporsi alla giustizia o almeno criticarla; per questo nasce Famiola ad opera di Giuseppe Colla nella prima metà dell'Ottocento quando, in piena dominazione austriaca, salta fuori da un uovo, in un bosco, vestito di rosso, alludendo così al tricolore». Remo Melloni op. cit. pag. 23.
[74] Secondo Leydi (Leydi – Mezzanotte op. cit., pag. 256), invece: «Giuseppe Colla, milanese, figlio di un fornitore dell'armata austriaca incominciò a muovere burattini, per diletto, verso il 1808 (a tre anni d'età?! n.d.r.)» passando, solo in seguito al tracollo finanziario della famiglia alla venuta dei francesi, al professionismo. Se queste notizie lasciano perplessi, tanto meno sembra reggere la versione dell'intento patriottico nella genesi della marionetta.
[75] Si tratta del famoso dramma su una monacazione forzata, scritto nel 1793 da M. J. Chénier, e diventato un classico del teatro giacobino. Conosciuto anche sotto il titolo di «Fenelon» fu tradotto in italiano sia da Francesco Salfi, che da Giovanni Ranza.
[76] «Se osserviamo la storia dei marionettisti li vediamo invece agire all'interno del sistema dell'egemonia, secondo le regole di un teatro pertinente con l'ideologia e i modelli di un comportamento della classe che ne fruisce e che lo determina, lo configura, lo connota e, anche, lo controlla. Quando le marionette infrangono la regola, in realtà non propongono, con rischio, l'irruzione di una cultura «altra» e contestativa, ma piuttosto partecipano, consapevolmente, al gioco delle contraddizioni interne del sistema dominante, proprio come il teatro «maggiore». R. Leydi op. cit., pag. 16.
Per quanto riguarda il rispetto delle convenzioni legate alla religione esistevano alcune eccezioni autorizzate, ad esempio: «A Rome, le théâtre des «burattini» (marionette secondo YORICK op. cit. pag. 142) du palais Fiano est privilégié; on lui permet de rester ouvert pendant la clôture des autres lieux de divetissement, c'est-à-dire depuis les derniers jours du carnaval jusqu'aux fêtes de Pâsques. «Ch. Magnin op. cit., pag. 84.
[77] Per i burattini la prassi era un po' diversa perché, pur recitando anche alla sera, momento dedicato allo svago, si esibivano approfittando dei periodi della giornata nei quali maggiore era il concorso in piazza, il che significava la presenza di un pubblico potenziale.
[78] S. Incisa op. cit. vol. V, 8 giugno 1780.
[79] S. Incisa op. cit. vol. XVI, 10 gennaio 1791.
[80] «Le notizie più interessanti relative a questa riforma le troviamo nelle memorie presentate ad un concorso bandito dalla Repubblica Cisalpina nel 1797 e vinto dal modenese Luigi Gori». R. Melloni op. cit. – pag. 23.
[81] Sono oltre 200 i titoli elencabili, contro poco più di una dozzina per i burattini ed oltre 350 per il teatro con gli attori «veri». Si può riscontrare una certa somiglianza ed uniformità nei repertori delle diverse compagnie di marionette ed inoltre riesce evidente come parecchie rappresentazioni fossero comuni al teatro con gli attori: seppure, tanto in un caso quanto nell'altro, difficilmente si trovino due titoli perfettamente uguali. La costanza dei temi si mantenne anche nel tempo nonostante, a titoli decisamente da scenario o da fiaba alla C. Gozzi, cominciassero, con il passare degli anni, a frammischiarsene alcuni echeggianti opere in musica, farse e temi eroici.
[82] Oltre a Modesto Clerici (vedi nota (67)) lavorarono in Asti: Leopoldo Gigli, 23 gennaio – 16 febbraio 1779, inizio Quaresima (20 recite), in una bottega

presso il Lion d'Oro.
Un Bolognese, 13 maggio – 25 giugno 1780 (30 recite), in una sale di palazzo Alfiere; 6 gennaio – 4 marzo 1783, inizio Quaresima (50 recite) e 27 aprile – 3 maggio 1783 (6 recite), nel teatro Malabaila.
Francesco Nardi, 7 ottobre 1786 – ?, nel teatro Malabaila.
Una Compagnia non meglio identificata, 3 – 26 giungo 1789 (22 recite), nel teatro Malabaila.
Senza altre indicazioni iniziava l'elencazione quotidiana di titoli di rappresentazioni il 21 gennaio 1792 e proseguiva fino al 21 febbraio, inizio della Quaresima (31 recite).
Compagnia di Romani, 12 – 30 settembre 1792 (19 recite), in una sala del palazzo degli Spagnuoli.
? – 25 febbraio 1800, inizio Quaresima, in una bottega attigua al Lion d'Oro. 19 novembre 1803 – ?, nel refettorio dell'ex convento di S. Bernardino.
Giuseppe Marazzi, 28 novembre – 31 dicembre (?) 1807, in una stanza in casa privata.
Compagnia Comica Rizzi, 20 luglio – 21 settembre 1811, in una camera dell'ex monastero di S. Anastasio; 1 – 11 febbraio 1816 nel teatro S. Bernardino e 12 – 27 febbraio (?), inizio Quaresima, in una camera di casa privata.
8 – 16 ottobre 1814, nel teatro S. Bernardino.

[83] «... si dice che esse (marionette) abbiano travagliato bene, e che furono sempre favorite da scielta udienza che le vedeva volentieri». S. Incisa op. cit. vol. XIV, 29 giugno 1789.
Doveva trattarsi del pubblico della borghesia emergente, ma nella cronaca dei primi anni troviamo anche notizia di una rappresentazione privata presso una famiglia nobile: «Le Marionette ieri travagliarono in casa del Conte della Rocca Quazzolo, e furono molto ben trattati quei che le fanno travagliare (la compagnia di Leopoldo Gigli, n.d.r.), e ben pagati». S. Incisa op. cit. vol. IV, 13 febbraio 1779.

[84] S. Incisa op. cit. vol. XXXVII, 16 febbraio 1812. S. Incisa op. cit. All. n° 19 al vol XLI.

[85] Così si definisce l'artista stesso nell'avviso: S. Incisa op. cit. Allegato n° 19 al vol. XXXVII.

[86] Yorick op. cit. pag. 109, 196, 197, 199, 231, nota 1 – R. Leydi – R. Mezzanotte op. cit. pag. 26.

[87] «Primo saggio di un dizionario biografico dei burattinai, marionettisti, e pupari italiani (sec. 15° – 20°)» in «Burattini, Marionette, Pupi», Milano 1980, pag. 303.

[88] «Oggi il Signor Secondo Ussino d'Asti fece vedere la sua camera optica, nella quale per impegnarsi a renderla bella e di dentro, e di fuori vi ha impiegato più d'otto anni. Ha sei mute d'oggetti, ed ogni muta ha dodici vedute o prospetti». S. Incisa op. cit. vo. III, 20 aprile 1778.

[89] S. Incisa op. cit. Allegato n° 68 al vol. XI.
«Tra commedianti alcuni si servono delle figure dette pupazzi, con le quali fanno le loro teatrali Attioni, e possono nominarsi commedianti figurati. E questi sono di due sorti; perché in due modi si usano le figure; un modo si è le figure alla muta, e senza parlare rappresentino i personaggi dell'attione: e per questo gli attori si chiamano rappresentanti figurati. Alcuni li chiama bianti ombranti, e le figure sono di cartone, e le mostrano dietro una tela illuminata; onde nel di fuori non si vede se non l'ombra di quelle figure: e ne fu l'inventore Giuseppe Cavazza venetiano: et in questo modo un solo attore serve per tutta l'attione, dicendo di mano in mano, ecco tal figure, ecco la tale. E per ordinario così rappresentano attioni sacre, e prese dal Testamento vecchio. L'altro modo fà, che le figure siano vocali, et habbiano le parole propozzionate a' gesti, et affetti che rappresentano: e da questo modo prendo io occasione di chiamar gli attori comedianti pupazzani». Domenico Ottonelli S. J. «Della Christiana moderazione del Theatro» – trattato III: Intorno a' Ciarlatani. Firenze, 1652.

[90] S. Incisa op. cit. vol. IV 14 settembre 1779.
La definizione «cinesi» va intesa in senso lato e sta per «orientali»: dalle regioni asiatiche, dove aveva una lunga tradizione, questa forma teatrale giunse in Europa forse nel secolo XI, dall'Italia passando in Francia e Germania, dove trovò più fertile terreno di sviluppo ed assunse caratteristiche diverse. Il maggior successo si riscontrò in Francia, soprattutto a partire dal 1772 con un certo Dominique Séraphin François, o più semplicemente «Séraphin», che fu addirittura accolto alla corte del re.
Per ulteriori informazioni: «Enciclopedia dello Spettacolo» vol. VII, pag. 1318; Ernest Maindron: «Marionettes et Giugnols, Les poupées agissantes et parlantes a travers les ages» Paris 1900, pag. 153 – 180; Chm Magnin op. cit. pag. 178 – 188.

[91] S. Incisa op. cit. Allegato n° 71 al vol . XII.

[92] La presenza del ballo a coronamento dello spettacolo, in ossequio al gusto dominante, è stato definito un sintomo eloquente della volontà di imitazione dei modelli ed ideali borghesi del teatro con gli attori «veri» (Crf. R. Leydi op. cit. pag. 15). Il discorso era riferito al teatro con le marionette; in Asti, per quanto è dato di sapere, il ballo non fu mai inserito negli spettacoli delle marionette, ma lo troviamo nei programmi sia dei burattini di Carlo Cuniberto, che degli spettacoli di ombre di Lombardi.

[93] S. Incisa op. cit. vol. XIV, 12 febbraio 1789.

[94] S. Incisa op. cit. vo.. XXI, 18 settembre 1796.
Uno spettacolo che comprendeva: esercizi ginnici di una bambina di dieci anni, esibizione di un cavallo ammaestrato ed infine, la presentazione di un «Gabinetto Ottico trasparente Artificiale» nel quale si potevano ammirare «ritratti al naturale» potenti e personaggi famosi, oltre a «bellissime fontane e macchine», era stato presentato nel luglio 1790. S. Incisa op. cit. All. n° 125 vol. XV.

[95] «Un simile divertimento (i burattini, n.d.r.) non può negarsi, entra negli animi degli spettatori con la sua giocondità, e riesce massimamente caro al popolo onde veggiamo che i saltimbanchi e i cerretani, per allettare a loro le genti a comperarsi i loro segreti, si presentano d'ordinario ne' luoghi pubblici, accompagnati da sì fatti giocolieri...» Saverio Quadrio op. cit.
«...Copiosissime se ne attingono le notizie nelle pubblicazioni e ne' manoscritti delle estere nazioni, presso le quali i nostri fantoccini emigrarono insieme ai ciarlatani, agli operatori, ai cavadenti, ai venditori d'«orvietani» e di «teriaca» di Venezia...» Yorick op. cit. pag. 129.
«Il celebre ciarlatano Gamba-corta si valse infatti, per la prima volta proprio attorno a quell'anno (1760, n.d.r.), degli spettacoli burattineschi, offerti gratis innanzi alla tenda in cui spacciava non si sa bene quale polvere «per sgrassare la ventosità di dietro», o quale «olio di tasso barbasso per il raffreddore», come clamoroso e faceto richiamo per i passanti». R. Leydo R. Mezzanotte. op. cit. pag. 68.
Ancora nell'Ottocento, attività paramediche si abbinavano al teatro di buratini: secondo il manoscritto autobiografico del burattinaio Giulio Preti (1804 – 1882), il famoso Luigi Camapogalliani (1775 – 1839), creatore del personaggio di Sandrone, non solo ebbe per maestro un dentista di nome Cerretti, ma lui stesso, in un periodo particolarmente difficile della sua vita, fece il chirurgo, il flebotomo ed il dentista. Manoscritto pubblicato in Yorick op. cit. pag. 205 – 222.
Assai frequenti ed importanti le fonti iconografiche. Anche il famoso «Romanino» (vedere nota (68)) si unì frequentemente a ciarlatani e ciurmadori. Si ha ad esempio, notizia di un giro compiuto a Venezia e Firenze con un ciurmadore assai noto: Buonafede Vitali «L'Anonimo» (ex gesuita, ex professore all'Università di Palermo, attore e capocomico, medico ambulante, farmacista empirico ed imbroglione) per vendere l'Alessifarmaco. Buonafede Vitali, «Lettera scritta ad un Cavaliere suo padrone dall'Anonimo indifesa della professione del Saltimbanco», Verona, s.d.
Anonimo, «Scusa dall'esimersi dallo scrivere l'Elogio del Romanino, seguito dall'Elogio del Romanino» manoscritto cit.

[96] Sembra che proprio da Venezia si fosse irradiato il gusto per il teatro d'ombre; lo stesso «Séraphin» avrebbe appreso nella capitale veneta quest'arte.

[97] S. Incisa – Allegato n° 82 al vol. XLI.
Per quanto riguarda l'argomento delle rappresentazioni vedi nota (87).

[98] Altre esibizioni furono: 1 aprile 1777, due statue meccaniche, nel teatrino di palazzo degli Spagnuoli. 6 luglio 1779, una statua che ballava e «faceva diversi giochi su d'un ferro, a cui era per le mani attaccata». 4 marzo 1785, molte figurine alte quasi un palmo che fanno molti mestieri, in una bottega sotto i portici dei Mercanti.
novembre 1788, ciarlatani con figurine di cera e 15 marzo 1797, matematico tedesco con diverse figure; nel palazzo S. Severino.

[99] S. Incisa Allegato n° 130 al vol. XIV.

[100] *1 R. Leydi _ R. Mezzanotte op. cit. pag. 75.*

[101] S. Incisa op. cit. Allegato n° 126, al vol. XXXV.
Nel 1808 era comparsa la seguente notizia: «Sono già alcuni giorni che un certo Gaetano Caravaglia di Fossano celebre Matematico tiene in teatro alla sera un divertimento di giochi di destrezza di mano molto, sorprendenti, i quali se si fossero fatti ne' secoli ultimi passati l'avrebbero certamente fatto chiudere nella sacra Inquisizione; ...si tira molta gente a vedere, e molti danari a suo vantaggio». S. Incisa op. cit. vol. XXXIII, 6 giugno 1808.
Nel 1810 avrebbe, quindi, dovuto trattarsi d'un ritorno; anche in tale anno, nell'«Indice primo...», il cognome è scritto Caravaglia, e nell'appunto si trova notizia soltanto di «giochi manuali meravigliosi».
S. Incisa op. cit. vol. XXXV, 2 settembre 1810.

[102] Ne trattava, come di cosa antica, già Gerolamo Cardano nel «De Rerum Varietate libri XVII, libri XII, De artificiis humilioribus. Experimenta minima cap. LXII Avinione 1557. (Da «Burattini, Marionette, Pupi» Milano, 1980; pag. 223).

[103] E. Maindron, op. cit. pag.

[104] «Al Teatro di San Moisé si farà l'opera in musica e con certe figurine di nuova invenzione...» Matteo del Teglia, Residente di Toscana presso la Repubblica Veneta. Lettera del 14 ottobre 1679, in «Lettere dei Residenti a Venezia». Archivio di Stato di Firenze (Archivio Medico), filza 3040, C 827.

[105] Di queste specie di marionette, mosse dal basso attraverso sistemi di fili e carrucole, scrisse Saverio Quadrio nella già citata opera «Della storia e della ragione di ogni poesia». L'invenzione del Neri non attecchì.

SCHEDARIO

DOCUMENTO DEL CONVEGNO DI GINEVRA
(MAGGIO 1981)

Nei mesi di maggio e giugno due rassegne di grande rilievo hanno sottolineato il crescente interesse per il teatro giovanile e per ragazzi. Si tratta della rassegna ginevrina organizzata dal Teatro Am Stram Gram e del Festival mondiale del teatro per ragazzi di Lione organizzata da Théâtre des Jeunes Années. Il rilievo della seconda manifestazione è accresciuto anche dal contemporaneo congresso dell'Assitej, l'associazione mondiale del teatro per i ragazzi e i giovani.

La rassegna di Ginevra si è svolta dal 18 al 31 Maggio '81 con la partecipazione di compagnie di diversi paesi.

Nel corso della rassegna si è avuto un convegno sui problemi che gli scambi internazionali pongono alle compagnie.

Come si noterà, sia a Ginevra che a Lione è presente la sigla Assitej che designa la più grande associazione internazionale di teatro per ragazzi.

In Italia il problema dei rapporti internazionali è complicato dal fatto che esistono due associazioni: l'Astra, cioè l'associazione Teatro Ragazzi interna all'Agis che riunisce la maggior parte delle compagnie del settore e l'Atig, sezione italiana dell'Assitej. Di fatto le compagnie professionali, nella quasi totalità dei casi, non fanno parte dell'Atij e si trovano dunque nella condizione di essere scarsamente o affatto rappresentate presso l'Assitej.

L'Astra peraltro non può essere invitata ai congressi e alle riunioni operative che l'Assitey promuove. Ne deriva un gravissimo danno per tutto il settore, danno che nuoce soprattutto a quelle imprese che in questi ultimi anno cercato di esportare il teatro per ragazzi italiano all'estero.

Il documento di Ginevra che qui riproduciamo integralmente riassume il dibattito avvenuto tra le compagnie partecipanti.

L'Assitej e TEJ le sigle che più ricorrono significano rispettivamente Associazione Internazionale Teatro Infanzia e Gioventù e Teatro Infanzia e Gioventù.

Al con la partecipazione di compagnie di diversi paesi.

Nel corso della rassegna si è avuto un convegno sui problemi che gli scambi internazionali pongono alle compagnie

Come si noterà, sia a Ginevra che a Lione è presente la siglia Assitey che designa la più grande associazione di Teatro per ragazzi.

In Italia il problema dei rapporti internazionali è complicato dal fatto che esistono due associazioni: l'Astra, cioè l'Associazione Teatro Ragazzi interna all'Agis che riunisce la maggior parte delle compagnie del settore e l'Atig, sezione italiana dell'Assitej. Di fatto le compagnie professionali, nella quasi totalità dei casi, non fanno parte dell'Atig e si trovano dunque nella condizione di essere scarsamente o affatto rappresentate presso l'Assitey.

PREAMBOLO

I partecipanti sottolineano una priorità rilevante: far esistere il Teatro per l'Infanzia e la Gioventù (TEJ) e consolidare le mete raggiunte.

1) Considerano che per raggiungere lo scopo sia necessario *moltiplicare i gruppi di creazione teatrale*: indipendenti, dotati dei mezzi necessari per una loro presenza regionale, capaci di garantire al pubblico giovanile una creazione artistica rigorosa (continuità, ricerca, collaborazione con le realtà socio-educative).

2) Tali gruppi hanno costi uguali ad ogni altra impresa teatrale. Le implicazioni pedagogiche del loro lavoro non fanno che accrescere l'impegno (il teatro nella scuola, in particolare, non deve tendere a diventare redditizio con soluzioni di massa).

Bisogna dunque rivendicare per il Teatro Infanzia Gioventù *un decimo dei fondi statali destinati al teatro* (tale è all'incirca la percentuale della popolazione giovanile).

3) Il fine del TEJ è di dare ai giovani il desiderio e i mezzi d'accesso al fenomeno teatrale contemporaneo nella sua varietà dinamica (e non di chiudere il ragazzo in una specificità che si tradurrebbe in una segregazione sociale). *La nozione di pluralismo è fondamentale per il TEJ*: non si può aspirare ad una soluzione globale e restrittiva, bisogna invece sostenere l'invenzione di strutture diversificate e complementari.

— La consistenza strutturale delle compagnie, sebbene di fatto molto contrastata, non riflette esattamente la loro consistenza artistica.
— Il rapporto del TEJ con l'educazione varia da un paese all'altro.
— Varia anche il rapporto con l'istituzione: il TEJ può essere scelto come fattore d'integrazione sociale; può essere fermento di emancipazione.
— Alcune compagnie si specializzano nella produzione per il pubblico giovanile, altre lo inseriscono nel loro lavoro sul territorio.
— Si rivendica la creazione di spettacoli specifici per i ragazzi; questi sono il segno di un'esigenza che contrasta le incresciose «recite scolastiche di una volta.

Questa specificità comporta pericoli? (Infantilismo, segregazione, scolarizzazione?). Alcuni ricercano un teatro «familiare», o «per tutti» (nuova incarnazione del vecchio mito del teatro popolare?).

— La nozione «Infanzia-Gioventù è molto sfumata: dai 4 ai 6 anni è possibile un rapporto con il teatro soltanto in una condizione di dipendenza (gli intermediari: famiglie, scuole, organismi culturali, decidono, scelgono, pagano).
— La distribuzione degli spettacoli del TEJ passa dunque generalmente attraverso intermediari. I principali sono la scuola, gli organismi di diffusione della cultura e gli organismi del «tempo libero». Questi hanno le loro opinioni, e la produzione teatrale ne recepisce gli effetti economici, a seconda dei casi, benefici o restrittivi.
— Più generalmente, le situazioni economiche e politiche nazionali si ripercuotno in particolare sul TEJ, condizionato dalle scelte dei vari sistemi educativi. Bisogna ancora notare che la povertà generale dei mezzi finanziari pone di fatto le compagnie in una situazione di concorrenza e frena il loro coordinamento.

4) La pluralità delle esperienze crea per il TEJ un'esigenza di scambi maggiore di quella che possono avere altre forme di teatro. Questo settore teatrale, da poco tempo sviluppato ed ancora insufficientemente riconosciuto, scopre poco per volta i suoi problemi. Se ne deve dunque parlare fra specialisti, ma anche con il pubblico e gli intermediari più o meno diretti.

La totalità dei partecipanti al convegno insiste sulla natura di tale bisogno di scambio. Questo bisogno parte dalle compagnie e qualche volta da operatori culturali, per dare impulso a tutto il lavoro. *Alle compagnie deve essere affidata l'iniziative degli scambi, la garanzia delle scelte, la realizzazione dell'ospitalità.*

Il ruolo dei governi, delle ambasciate, degli organismi nazionali preposti alla diffusione del-

le arti consiste nel sostenere questa iniziativa di scambi là dove si manifesta (poiché si sa che le compagnie del TEJ non ne hanno i mezzi).

LE STRUTTURE INTERNAZIONALI

1) Un documento sul teatro per l'Infanzia e la Gioventù è incluso nel rapporto della conferenza di Parigi, Etats generaux du Théâtre, marzo 1980.

Questo rapporto è stato inviato dall'Istituto Internazionale del Teatro e dall'Unesco, ai governi.

2) Esiste una Associazione Internazionale del Teatro per l'Infanzia e la Gioventù (Assitej).

Costituiscono l'Assitej, a tutt'oggi, 36 centri nazionali. Gli interventi dei partecipanti alla assemblea dimostrano che le situazioni di questi Centri nei confronti dei professionisti è molto diversa da paese a paese.

Nessuno tuttavia nega l'interessamento dell'Assitej come organismo della cooperazione e degli scambi internazionali.

Al contrario, è desiderio generale di lottare affinché l'Assitej ottenga i mezzi per realizzare i suoi fini.

L'Assitej ha già lavorato per la preparazione di un dizionario terminologico, di una bibliografia per ciascun paese, per la diffusione di calendari di manifestazioni, per la creazione di centri di documentazione (Parigi e Berlino con videoteca), ecc...

È editore di una rivista (Parigi) e di un bollettino di informazioni (Praga). Organizza ogni tre anni un congresso mondiale. Collabora con l'UNIMA e l'AITA all'interno dell'ITI. Molti centri organizzano festivals o seminari.

Per sostenere questa attività, l'Assitej dispone soltanto delle quote dei suoi membri. Essa è dunque ogni volta costretta a ricorrere al mecenatismo e forzatamente rischia di limitarsi alle compagnie e ai paesi che hanno i mezzi di finanziare l'organizzazione.

I PROBLEMI LINGUISTICI

Il teatro è per sua natura un linguaggio universale, essendo spettacolo e non soltanto testo.

Non si può, pena l'impoverimento, circoscrivere gli scambi all'interno di una stessa zona linguistica. Tuttavia la lingua è un fattore importante di comunicazione, soprattutto per i bambini (in gradi diversi, a seconda degli spettacoli). Inoltre la lingua è spesso l'espressione dell'originalità culturale di una regione (per esempio, gli spettacoli del GRIPS a Berlino): non è possibile esportare, tali e quali, tutti gli spettacoli, anche se molto interessanti.
Ci sono anche casi in cui lo spettacolo si fonda a tal punto sulla parola o sulla poesia da divenire intraducibile. Vale la pena di porsi il problema di presentarlo in lingua originale dopo un lavoro prepraratorio sulla traduzione?

È dunque importante che uno scambio interlinguistico sia sostenuto da una organizzazione in grado di garantirlo. Essa ha il compito di fornire i mezzi necessari affinché lo spettacolo sia compreso senza essere snaturato.

PROPOSTA A

Sviluppare la sperimentazione delle condizioni ottimali degli scambi interlinguistici.

Favorire un cambiamento di mentalità che porti ad una politica di maggiore apertura.

b) I problemi economici

Abbiamo visto quali sono i motivi che non permettono al TEJ di avere a sua disposizione un bilancio per gli scambi. Sarebbe un errore amputare il già magro bilancio destinato alla creazione di spettacoli con le spese per gli scambi.

PROPOSTA B

Organismi pubblici o privati finanzino gli scambi interregionali nei paesi multilingue e gli scambi internazionali. Le sovvenzioni governative per l'esportazione di spettacoli devono estendersi anche all'importazione.

Nell'attuale situazione, si notano grosse ineguaglianze che privilegiano le compagnie e i paesi più ricchi di sovvenzioni. Sebbene il TEJ non sia «prestigioso», non sfugge al fenomeno di «ufficializzazione». Bisogna dunque dare maggiori informazioni ai circuiti ministeriali e in particolare ai responsabili degli accordi bilaterali.

I problemi politici e monetari frenano gli scambi tra i grandi blocchi economici, Cee, Comecon ecc..

Bisogna trattare a parte gli scambi a lunga distanza, perché sono più costosi (il TEJ giapponese è importante. Finora nessuna compagnia ha potuto rappresentare i propri spettacoli in Europa).

Più evidente il caso del Terzo Mondo; ma gli scambi di spettacoli sono il bisogno più urgente?

PROPOSTA C

Gli scambi devono essere demandati all'iniziativa di una sola compagnia e/o di un solo organismo promotore che si incaricano dell'organizzazione sul posto (compreso il problema linguistico) assicurando il cachet dello spettacolo ospite.

Il governo del paese che esporta lo spettacolo si faccia carico dei costi di trasporto fino alle proprie frontiere. Aggiunga inoltre una sovvenzione speciale, se la compagnia non riceve già sovvenzioni per la produzione (al fine di contenere il cachet richiesto).

Il governo del paese importatore si faccia carico dei costi di soggiorno.

Si promuova la creazione di un fondo internazionale (UNESCO) per gli spostamenti verso paesi molto lontani; il fondo copra totalmente o in parte i costi, a seconda delle disponibilità di ciascun paese.

1) *Problemi posti agli scambi dai diversi modi di produzione.*

La disparità delle compagnie del TEJ è una realtà.

Constatiamo che gli scambi tendono a stabilirsi tra gruppi omogenei. Il diverso meccanismo produttivo frena particolarmente gli scambi tra paesi socialisti e paesi capitalistici.

Una compagnia di stato ha attori stipendiati tutto l'anno e, in genere, numerosi. Può accettare di spostarsi accontentandosi del rimborso delle spese.

(Ma spesso le «grosse distribuzioni fanno sì che queste spese equivalgono a un cachet elevato).

Una compagnia di un paese capitalista paga generalmente i propri attori a seconda del numero delle rappresentazioni. Non può dunque trascurare il cachet, oltre le spese. Ma come incassare questi cachets (ammettendo che se ne accetti il principio) in moneta non esportabile?

Altro esempio: il Terzo Mondo. Gli acuti problemi economici e politici fanno sì che esistono spesso circuiti ufficiali dai quali sono esclusi i professionisti.

Il concetto di professionista è qui molto confuso.

PROPOSTA D

Di fronte all'impossibilità di definire un «buon spettacolo» con criteri che non siano soggettivi, insistere ancor di più su scelte *artistiche*. Utopicamente, gli scambi fra stato e stato dovrebbero essere in mano a coloro che fanno il teatro, senza censura né selezioni preliminari.

LA CIRCOLAZIONE DELLE INFORMAZIONI E DELLE OPERE

a) *Informazione sulle situazioni nazionali.*

PROPOSTA E

Ogni stato sostenga l'attività di un gruppo Assitej efficiente.

1) Raccolta e diffusione delle informazioni di attualità.

2) Organizzazione di circuiti per osservatori stranieri (una videoteca può dare solo un'immagine parziale del fatto teatrale).

3) Creazione di un centro di documentazione nazionale (con adeguati mezzi per la diffusione e non solo di immagazzinamento della informazione).

4) Biblioteca dei nuovi testi: ciclostilati, tradotti nelle principali lingue, diffusi.

b) Diffusione internazionale delle informazioni

PROPOSTA F

L'Assitej deve avere i mezzi necessari per garantirla.

1) Rendere funzionali secondo le ultime tecniche bibliotecarie il centro di Parigi e la videoteca di Berlino.

2) Creazione di circuiti di diffusione: far conoscere le programmazioni, i testi principali.

Per superare l'ostacolo della diffusione in ogni paese tutte le compagnie dovrebbero assumersi questi compiti: è un problema di schedari e spese postali.

3) Attirare dei sotto-centri per grandi zone geografiche utilizzando le tecniche moderne (microfilms).

Questi potrebbero avere le informazioni essenziali e i cataloghi del centro di Parigi.

4) Dare il via ad un lavoro razionale di traduzione e diffusione delle nuove opere, preoccupandosi di far rispettare i diritti d'autore.

Per ogni opera tre tappe di lavoro:
— scheda informativa
— ciclostilato del testo
— realizzazione di una traduzione nel caso ci siano parecchie richieste da una stessa zona linguistica.

LISTA DEI PARTECIPANTI AL CONVEGNO

1) **RFA** Egmont Elschner (del Centro Assitey RFA)

2) **FRANCIA** Michèle Hufgner (Action Artistique, Ministero degli Affari Esteri).
Michèle Murgier (responsabile del gruppo bambini dell'ATAC – attualmente al CAC di Cergy Pontoise – in contatto con Philippe Thiry dell'ONDA per le ricerche di una struttura di scambi TEJ per la CEE).
Michel Vericell (La Genette – Lione).

3) **BELGIO** Rappresentanti del Théâtre de la Guimbarde, del Théâtre Galafronie e del Théâtre Isocèle.

4) **ITALIA** Teatro dell'Angolo (esponente dell'AS.T.RA, organismo interprofessionale del TEJ italiano).
Un telegramma di O. Negri (presidente del Centro dell'Assitey italiana).

5) **AMERICA DEL SUD** Joana Lopez, in viaggio di studio per il Servizio Nazionale del Teatro (Brasile).
Ilo Krugli di Ventoforte (Brasile).
Roberto Salomon dell'Acto Teatro (Salvador).

6) **JUGOSLAVIA** Dusan Jovanovic, Teatro per bambini di Lubiana (Slovenia)

7) **A TITOLO PERSONALE,** Mary Hall Surface, membro del Centro USA dell'Assitey in viaggio di studio sul TEY in Europa per la Thomas Watson Foundation.

8) **SVIZZERA** Adler (Pro Helvetia)
Benz-Burger (Centro Svizzera del Teatro)
E. Cozona (Centro Svizzero dell'Assitey)
N. Nath e D. Catton (Teatro Am Stram Gram, organizzatori del Festival di Ginevra)
C. Joris (Teatro popolare romand)
V. Beretta (Panzinis' Zircus, Tessin)
B. Luginbuhl e M.P. Arnold (Stampa e radio della Svizzera tedesca).

SCUSA: La vicinanza con il Congresso di Lione non ha permesso la partecipazione che ci eravamo augurati dall'Assitey.
Avevano invitato R. M. Moudouese (Francia), M. Sunyer-Roig (Spagna), I Lucian (Romania), S. Ladika (Jugoslavia) e Shaun Hennesy (Gran Bretagna).

Il Convegno ha preso in esame delle note di C. Apotheloz, segretario del Centro svizzero dell'ITI.

L'insieme dei partecipanti si è trovato d'accordo sulla base di queste note e dei materiali usciti dai dibattiti (testo preliminare).

Questo lavoro non è definitivo, ma è da considerarsi come proposta per l'Assitey

LA LEGGE BELGA SUL TEATRO PER RAGAZZI

(Estratto dal «Moniteur Belge» del 7 dicembre 1973)

Riteniamo interessante proporre alla lettera il testo della legge promulgata in Belgio per regolare il settore del teatro destinato ai ragazzi.

Si tratta di uno dei non molti casi in cui il legislatore si è occupato in modo specifico di questo argomento.

Pertanto il documento risulta di particolare importanza.

Giugno 1973 – Decreto Riguardante le condizioni di riconoscimento e di concessione di sovvenzioni ai teatri dell'infanzia e della gioventù (1).

BALDOVINO, Re dei Belgi.

A tutti i presenti e a coloro che verranno, il mio saluto.

Il Consiglio culturale della Comunità culturale francese ha deliberato e noi sanciamo quanto segue:

Art. 1. Per beneficiare degli interventi le cui modalità sono stabilite dal presente decreto, le compagnie teatrali che organizzano regolarmente spettacoli per l'infanzia e la gioventù devono essere riconosciute dal Ministro delle cui attribuzioni fa parte la Cultura francese.

Dopo il loro riconoscimento queste compagnie devono prioritariamente dedicare la loro attività al Teatro dell'Infanzia e della Gioventù.

Art. 2. Per ottenere il riconoscimento di teatro stabile professionistico per l'infanzia e la gioventù, ogni compagnia teatrale deve provare che, durante almeno due stagioni precedenti la domanda di riconoscimento, le seguenti condi-

Note

[1] Sessione 1972-1973 – Consiglio Culturale della Comunità culturale francese. Documenti del Consiglio, 18 (1972-1973), n. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

zioni sono state soddisfatte nel corso di ognuna delle due stagioni:

1) gli spettacoli della compagnia devono essere considerati come effettivamente appartenenti al Teatro dell'Infanzia e della Gioventù ed essere stati giudicati di sufficenti come qualità dal Consiglio del Teatro dell'Infanzia e della Gioventù, la cui composizione viene specificata all'articolo 11 del presente decreto;

2) la compagnia deve aver tenuto o 75 rappresentazioni, o 30 rappresentazioni e 80 sedute di animazione articolate sull'organizzazione di uno spettacolo teatrale;

3) la compagnia deve o aver scritturato tre attori o tre manipolatori per tutto l'anno, di cui almeno due belgi di lingua francese, o aver pagato 400 cachets;

4) la compagnia deve aver allestito almeno due spettacoli di cui uno sia una novità, vale a dire uno spettacolo realizzato per la prima volta in lingua francese nel territorio di lingua francese o nei dintorni di Bruxelles;

5) la compagnia deve essere dotata di uno statuto che le dia personalità giuridica;

6) la compagnia deve dar prova di corretta gestione amministrativa e finanziaria e della destinazione dei ricavi di ogni genere allo sviluppo delle sue attività.

Art. 3. §1. Nel corso delle due stagioni precedenti il riconoscimento il trattamento economico del personale artistico e tecnico, così come l'ammontare dei cachets deve essere stato conforme al tariffario eventualmente fissato a seguito di contrattazioni sociali o, in sua mancanza, determinato in accordi con il Ministro delle cui attribuzioni fa parte la Cultura francese. La campagnia deve inoltre aver rispettato, nell'assunzione del personale, la legislazione in materia di previdenza sociale.

§2. La compagnia deve avere, nel corso delle due stagioni suddette, allestito almeno uno spettacolo che sia esclusivamente l'opera o l'adattamento dell'opera di uno o più autori belgi di lingua francese.

Art. 4. §1. Il riconoscimento è accordato per tre stagioni.

§2. Allo scadere di questo periodo il riconoscimento può essere rinnovato dal Ministro, su parere del Consiglio del Teatro dell'Infanzia e della Gioventù, purché la compagnia abbia soddisfatto le condizioni previste dal decreto, e così via, di tre anni in tre anni.

§3. La decisione di prorogare o di non prorogare il riconoscimento deve essere notificata alla compagnia sei mesi prima della scadenza del riconoscimento in corso, altrimenti il riconoscimento sarà automaticamente rinnovato per un anno.

§4. Ogni compagnia riconosciuta deve offrire ogni stagione un minimo di cento rappresentazioni o di cinquanta rappresentazioni e cento sedute di animazione articolate sull'organizzazione di uno spettacolo teatrale.

§5. La stagione teatrale comincia il 1. luglio e termina il 30 giugno dell'anno successivo.

Art. 5. Una compagnia che non risponda a tutti i resquisiti richiesti all'art. 2, può presentare al Consiglio del Teatro dell'Infanzia e della Gioventù una domanda di riconoscimento provvisorio.

Esaminata la documentazione prodotta dalla compagnia e tenuto conto dell'originalità e dell'interesse dei progetti presentati, il Consiglio del Teatro dell'Infanzia e della Gioventù, con parere motivato può proporre al Ministro un riconoscimento provvisorio di un anno fissando le condizioni che la compagnia dovrà rispettare.

Al termine di questo anno, e purché la compagnia abbia rispettato gli obblighi previsti al capoverso precedente, il riconoscimento sarà rinnovato per due anni su parere del Consiglio del Teatro dell'Infanzia e della Gioventù.

Art. 6. § 1. In caso di riconoscimento, la compagnia beneficia degli interventi finanziari a partire dal 1 gennaio dell'anno che segue quello nel corso del quale è intervenuta la decisione.

Nel caso in cui la compagnia fosse riconosciuta nell'anno durante il quale viene votato il presente decreto, il Ministro delle cui attribuzioni fa parte la Cultura francese può concedere le sovvenzioni previste all'articolo 7 del presente decreto, a partire dalla decisione di riconoscimento.

§ 2. Ogni compagnia riconosciuta deve, pena la sospensione del riconoscimento, depositare ogni anno, prima del 1 settembre, il bilancio morale e finanziario della stagione trascorsa, così come il programma della stagione seguente e il relativo bilancio di previsione.

Art. 7. Nei limiti dei crediti in bilancio, le compagnie riconosciute, dietro presentazione di pezze giustificative, beneficiano annualmente delle sovvenzioni previste dal presente articolo.

§ 1. Un intervento è destinato al pagamento del personale amministrativo purché un incaricato dei servizi di segreteria sia assunto a tempo pieno. Un secondo intervento può essere accordato se l'importanza della compagnia giustifica l'impiego di personale amministrativo supplementare.

2. Un intervento è concesso nelle spese amministrative di funzionamento.

3. Un intervento è fissato per ogni interprete (attore, musicista, ballerino), manipolatore, tecnico (suono, luci, direzione di scena) o animatore, belga di lingua francese, scritturato per tutto l'anno. Il numero dei beneficiari è limitato a dieci per compagnia.

In deroga il Ministro può, su parere del Consiglio del Teatro dell'Infanzia e della Gioventù, attribuire un terzo di questi interventi a interpreti, manipolatori, tecnici o animatori stranieri ma domiciliati in Belgio da almeno tre anni o a quanti tra di loro beneficino dello statuto di rifugiato politico.

Peraltro un certo numero di questi interventi è prioritariamente riservato a beneficio di elementi usciti dai nostri Istituti superiori di arti dello spettacolo e dai Conservatori Reali, i quali manifestino particolare interesse per il Teatro per l'Infanzia e la Gioventù. Questo numero è determinato in comune dal Minstro delle cui attribuzioni fa parte la Cultura francese e dalla compagnia riconosciuta, su parere del Consiglio del Teatro dell'Infanzia e della Gioventù.

§ 4. Un intervento è previsto per il pagamento di registi, compositori e coreografi.

§ 5. Un intervento è previsto per le spese materiali di realizzazione (scene, costumi, maschere, accessori, ecc.).

§ 6. Un intervento è previsto per il pagamento del personale artistico e tecnico assunto con contratto a tempo determinato.

Questo intervento è limitato ad un terzo degli interventi previsti al precedente § 3. Esso non è cumulabile.

§ 7. Un intervento è concesso per le spese di ricerca e di sperimentazione, su parere del Consiglio del Teatro dell'Infanzia e della Gioventù.

Art. 8. 1. Ogni compagnia riconosciuta beneficia inoltre di una sovvenzione annuale calcolata in base alle rappresentazioni date nel corso della stagione precedente.

L'ammontare di questa sovvenzione è in funzione:

a) del luogo della rappresentazione e della sua distanza dalla sede della compagnia

b) di un intervento per spettatore fissato in funzione del numero di giovani spettatori coinvolti, rapportato all'importanza dei comuni toccati.

§ 2. Preso in considerazione nel computo degli interventi previsti al paragrafo precedente, il numero delle rappresentazioni è limitato: esso viene fissato dal Ministro su parere del Consiglio del Teatro per l'Infanzia e la Gioventù.

Questo numero e l'ammontare dell'intervento per spettatore sono stabiliti su parere del Ministro del Consiglio del Teatro dell'Infanzia e della Gioventù.

§ 3. L'intervento per spettatore è da destinarsi anche alle rappresentazioni o alle sedute di animazione imperniate sulla rappresentazione teatrale effettuata nel centro in cui la compagnia ha sede.

L'intervento viene raddoppiato per le rappresentazioni o sedute di animazione effettuate in decentramento. Esso viene triplicato per le rappresentazioni o sedute di animazione effettuate in decentramento nei comuni con meno di duemila abitanti, lontani più di 25 Km. dai uno dei centri sopra indicati.

Art. 9. § 1. Nel caso in cui più di una rappresentazione o seduta di animazione abbia luogo nello stesso giorno, nello

stesso comune solo una di queste rappresentazioni o sedute di animazione beneficia del coefficiente due o tre applicato all'intervento.

2. Il Ministro accorda alle compagnie riconosciute un sussidio speciale per ogni rappresentazione effettuata presso scuole, istituti, associazioni che si occupano della cura e della rieducazione di giovani minorati.

§ 3. Al momento del riconoscimento, il prezzo massimo dei posti e il prezzo massimo di vendita degli spettacoli, particolarmente quando vengono proposti ai pubblici poteri, alle istituzioni scolastiche, e alle associazioni di spettatori riconosciute, vengono stabiliti in comune dal Ministro e dalla compagnia riconosciuta, su parere del Consiglio del Teatro dell'Infanzia e della Gioventù.

Questi prezzi possono essere modificati durante la durata del riconoscimento seguendo la medesima procedura.

§ 4. Gli spettacoli dialettali presentati da una compagnia riconosciuta beneficiano inoltre di una sovvenzione speciale.

Art. 10 Gli importi degli interventi indicati all'articolo 7 sono fissati in relazione al livello raggiunto dall'indice dei prezzi al consumo al momento dell'entrata in vigore del presente decreto.

Questi importi si adeguano automaticamente alla evoluzione dell'indice dei prezzi al consumo.

Art. 11. § 1. Presso il Ministero dell'Educazione Nazionale e della Cultura francese viene istituito un Consiglio del Teatro della Infanzia e della Gioventù.

2. Il Consiglio è composto da diciannove membri nominati dal Ministro che ha la Cultura francese tra le sua attribuzioni:

— tre membri sono scelti su proposta delle organizzazioni maggiormente rappresentative del personale insegnante;
— due membri sono scelti su proposta dal Consiglio della Gioventù di lingua francese;
— due membri sono scelti su proposta delle organizzazioni maggiormente rappresentative delle associazioni di genitori;
— un membro è scelto su proposta del Consiglio nazionale di Arte drammatica;
— quattro membri in rappresentanza delle compagnie teatrali e degli animatori sono scelti su proposta delle associazioni maggiormente rappresentative del Teatro dell'Infanzia e della Gioventù;
— un membro in rappresentanza degli autori è scelto su proposta delle associazioni maggiormente rappresentative delle società di autori drammatici;
— sei membri sono scelti in ragione della loro competenza particolare nel campo del Teatro dell'Infanzia e della Gioventù. Questi membri sono nominati rispettivamente su proposta delle deputazioni permanenti delle provincie di Hainaut, Liège, Luxembourg, Namur e dalla Commissione culturale dell'Intercomunale per lo sviluppo e l'Espansione economica del Brabante Vallone e della Commissione culturale del Consiglio dell'agglomerato urbano di Bruxelles.

3. Tutte le proposte sono presentate su liste doppie.

Art. 12. 1. I membri sono nominati per quattro anni. Il mandato è consecutivamente rinnovabile una sola volta.

2. Il Consiglio elegge al suo interno un presidente.

La segreteria è assicurata da un funzionario designato dal Ministro.

Il Consiglio redige ogni anno un rapporto sulla situazione del Teatro per l'infanzia e la Gioventù. Questo rapporto è trasmesso entro il 1 ottobre al Ministro delle cui attribuzioni fa parte la Cultura francese al Consiglio culturale e al Consiglio nazionale d'arte drammatica.

Art. 13. Oltre le attribuzioni conferitegli dal presente decreto, il Consiglio può emettere, sia su sua iniziativa, sia su domanda del Ministro delle cui attribuzioni fa parte la Cultura francese o della Commissione competente del Consiglio culturale qualsiasi parere o proposta relativi al Teatro dell'infanzia e della Gioventù.

Art. 14. Il pagamento annuale delle sovvenzioni si effettua in due tempi. Il primo versamento deve essere effettuato prima del 1 marzo, il secondo prima del 1 ottobre.

Il primo versamento è di un ammontare uguale ad almeno la metà della sovvenzione accordata l'anno precedente o, per una prima sovvenzione, alla metà della sovvenzione globale presunta.

Art. 15. 1. Nessuna compagnia riconosciuta può beneficiare di un qualsiasi sussidio dei pubblici poteri, diverso da quelli previsti dal presenta decreto, eccezion fatta per i sussidi accordati dai poteri provinciali o locali.

2. Per il controllo della concessione e dell'impiego delle sovvenzioni oggetto del presente decreto, il Ministro delle cui attribuzioni fa parte la Cultura francese esercita i poteri previsti dal Regio decreto n. 15 del 18 aprile 1968 che regola l'organizzazione e il coordinamento dei controlli della concessione e dell'impiego delle sovvenzioni.

Art. 16. Il Re è incaricato dall'esecuzione del presente decreto.

Promulghiamo il presente decreto, ordiniamo che sia munito del sigillo di Stato e pubblicato dal «Moniteur Belge».

Consegnato a Bruxelles il 25 giugno 1973.

La legge reca la firma del Re Baldovino, del Ministro della Cultura francese P. Falize e del Ministro della Giustizia H. Vanderpoorten.

IL BUONTEATRO

Spettacoli ambulanti nel tardo pomeriggio

Nell'estate scorsa le Cooperative torinesi di teatro ragazzi Anna Bolens, Assemblea Teatro, Compagnia del Bagatto, Cooperativa della Svolta, Teatro dell'Angolo, per la rassegna «IL Buonteatro» hanno fatto il teatro in luoghi dove non si era mai fatto: in punti centralissimi e caotici come Piazza Statuto o Piazza Santa Giulia, in altri periferici e tradizionalmente «vuoti» di iniziative culturali quali ad esempio il cortile antistante alle «case rosse» di via Reiss Romoli.

In piccoli «parchi», luogo di ritrovo di bambini che giocano al pallone, di ragazzi e di anziane signore. (Piazza Barcellona, Piazza Risorgimento, Piazza Montanari).

Sono stati presentati nell'ambito di questa piccola rassegna (cinquanta repliche in tutto) cinque spettacoli (uno per cooperativa) pensati o rielaborati in relazione a due aspetti di non facile prevedibilità: la reazione del pubblico e l'assoluta novità del luogo.

Partendo da un'idea comune, la volontà cioè di produrre spettacoli immediati, brevi e strutturalmente «semplici» e lavorando su spettacoli già sperimentati o completamente nuovi, a seconda dei casi, le Cooperative sono giunte a presentare cinque «pièces»: lo spettacolo di partecipazione (Il Gioco dell'Albero) del Teatro dell'Angolo, le «clownerie» della Compagnia del Bagatto (Racconti), il racconto di una avventurosa quanto ambigua ricerca (La Lunga Marcia Intorno ad un Covone di Fieno) del Gran Badò della Cooperative della Svolta, il racconto fantastico, qua-

si un «giallo» fiabesco della Cooperativa Assemblea Teatro (tre civette sul comò – un brivido per una sera d'estate).
Le possibilità erano sostanzialmente tre: utilizzare il carro (su cui gli spettacoli si muovevano durante i percorsi di spostamento) come palco «tradizionale», utilizzarlo come base da cui poi fare emergere e dilagare lo spettacolo fra gli spettatori, a terra, o usarlo come uno dei punti possibili d'azione in uno spazio arricchito da strutture di semplice e veloce montaggio. Alla scelta di una di queste variabili, si aggiungeva poi il diverso grado e modo, proposto dalla Compagnia, di partecipazione del pubblico.
Si poteva quindi verificare il caso di «Racconti» che avendo scelto il secondo modo di utilizzazione del carro, quindi ponendo l'azione in mezzo al pubblico, distingueva in modo preciso lo spazio d'azione e la «platea» circondando il primo con bracieri e «costringendo» il pubblico a disporsi su un cerchio completamente racchiudente lo spazio scenico. Oppure lo spettacolo poteva assumere come spazio d'azione tutta l'area circostante il palco, spingendo anche il pubblico a partecipare al movimento dell'azione verso vari punti dello spazio stesso (ad esempio della piazza). In altri casi il palco «tradizionale» era uno spazio aperto, che accoglieva, come parte integrante dell'azione, alcuni spettatori.
L'affluenza del pubblico veniva favorita da un tipo particolare di pubblicità, in accordo con lo spirito dell'iniziativa: gruppi di «banditori» annunciavano nel luogo stesso in cui lo spettacolo si sarebbe svolto e in zone limitrofe, con azioni teatrali, l'avvenimento del giorno successivo.
Il pubblico, com'era nelle intenzioni, era composto in prevalenza da ragazzi tra i 7 e i 13 anni e da persone anziane.
L'affluenza era casuale, molto favorita, oltre che dalla pubblicità precedente, dai colori, dalla musica e dalla «nascita» del teatro dal nulla (bisogna notare infatti che in questa dimensione anche il momento di preparazione assumeva caratteri fortemente spettacolari). Nei luoghi ov'era possibile, molte persone potevano assistere allo spettacolo affacciandosi alle finestre della propria abitazione (in questo senso piazza Santa Giulia, ad esempio, si è rivelata un ottimo anfiteatro).
Tale esperimento è stato formulato dalle Cooperative teatrali torinesi nell'ambito di un rapporto diretto instauratosi nel 1980 con l'Amministrazione Comunale Torinese (IV Dipartimento). Nell'inverno 80†81 e nella stagione in corso il Buonteatro ha distribuito nelle scuole materne e nelle scuole dell'obbligo di Torino circa 200 repliche di spettacoli teatrali per ragazzi.

LA QUADRATURA DEL CIRCO

La quadratura del circo coinvolge compagnie artigianali piemontesi e della contigua area francese, caratterizzate dalla loro struttura interna e dai loro medoti di lavoro (appunto artigianali) e dal loro prevalente interesse verso il pubblico dei ragazzi e delle scuole.

Con l'espressione «compagnie artigianali» indichiamo quelle piccole formazioni che non si reggono su un apparato organizzativo e tecnico sostanzialmente distinto dal settore artistico; in grado di agire sia nei teatri tradizionali come in qualsiasi altro spazio non specificatamente attrezzato; collettivamente responsabili dell'ideazione e della realizzazione degli spettacoli, nonchè di solito culturalmente e socialmente radicate in un determinato territorio.

Gli scopi dell'iniziativa possono essere così sintetizzati: a) *sperimentare e confrontare i diversi criteri operativi e artistici;* b) *organizzare eventuali forme di collaborazione permenenti;* c) *discutere i problemi tipici delle formazioni artigianali per quanto concerne sia le caratteristiche aziendali, drammaturgiche e sociali, sia i rapporti col territorio e gli enti pubblici.*

Il punto b) *fornisce la motivazione della scelta dell'area geografica interessata all'esperimento: non sarebbe stato infatti realistico progettare relazioni permamenti tra regioni non contigue, così come sarebbe stato di minore interesse farlo senza coinvolgere due diverse, sebbene affini situazioni socio-culturali.*

Pertanto la manifestazione si inserisce nella politica intrappresa dalla Regione Piemonte volta a stabilire costanti rapporti di scambio culturale con le confinanti zona francesi, mentre d'altra parte riflette l'interesse da tempo manifestato dalle Pubbliche Amministrazioni verso le attività teatrali destinate ai giovani e alle scuole.

Nel corso della manifestazione si svolgono due incontri di studio: il primo pubblico il 21 marzo 1982 dedicato agli aspetti culturali e «politici» delle compagnie artigianali e alla situazione del rapporto con le amministrazioni locali, confrontando punti di vista italiani e francesi; il secondo il 25 aprile, non privato, ma prevalentemente rivolto agli operatori teatrali del settore e in ispecie ai partecipanti alla manifestazione imperniata sulle questioni professionali, tecniche ed organizzative.

Teatro Monviso - 18-19 marzo - ore 10,30
Teatro dell'Angolo

Con lacci e con catene

di Paola Mastrocòla e Giovanni Moretti

Questa commedia è nata dal lavoro di animazione teatrale svolto dalla Compagnia Teatro dell'Angolo nelle scuole elementari di Ciriè (Torino), nella stagione teatrale 1978/79.

Sul tema dell'amico ideale e del sogno, che a noi è parso emergere come spinta mitica collettiva, abbiamo incentrato il racconto.

La vicenda si fonda sulla tragedia del possesso.

Il bambino Gianni vuole un canarino, e vive intento in questo desiderio ossessivo tanto da non accorgersi della presenza e scomparsa della sua famiglia. Per rabbia e per gioco costruisce sulla riva del mare un pupazzo di sabbia: proiezione di se stesso, creazione onirica, materializzazione del desiderio, poco importa: è la fondazione di una presenza che si vuole costante e benefica, onnipotente e quasi soprannaturale: l'amico più forte, l'angelo custode, Gesù Bambino o Superman. Il mattino dopo ritrova il pupazzo in carne ed ossa; il mistero della creazione è suggerito tra mito biblico (l'uomo creato dalla sabbia) e mito pagano: gli dei del mare decidono la trasformazione in essere vivente, ma la sottomettono alle leggi del Fato ed esprimono il divieto: il pupazzo tornerà sabbia se il bambino compirà l'atto del possesso legandolo «con lacci e con catene».

Questo divieto fonda la tragedia e crea il divario drammatico tra pubblico che sa e protagonista ignaro. Il rapporto tra bambino e amico si svolge sempre in bilico tra presenza o assenza, il possesso sempre minacciato dalla perdita.

Questo rapporto si trova in un gioco di peripezie, parte centrale della commedia. Gianni cerca il canarino nella casa del Colonnello, vero e proprio luogo delle metamorfosi incessanti della fantasia, dove gli ambienti e i personaggi cedono la loro identità in una moltiplicazione infinita di identità. Le paure immaginarie di Gianni si materializzano all'istante in realtà, e la casa del Colonnello diventa di volta in volta l'esercito, l'ospedale, il circo, il giardino pubblico, il sabba delle streghe, la prigione, a indicare quasi una serie di prove da superare: malattia, morte, inganno, scherno, magia, carcerazione. L'amico si inserisce come mezzo costante di salvazione e istruzione in questa sorta di itinerario al paradiso e insieme alla conoscenza, viaggio ulissiaco e dantesco, ma anche incarna un secondo desiderio all'interno del primo: la ricerca del canarino si accompagna e si mescola alla ricerca dell'amico, ansia di trattenerlo. Questa duplicità del desiderio trova il suo compimento nella terza parte della commedia: giunto finalmente al paese dei canarini, (paradiso dantesco dove si sperimenta la limitatezza dei sensi e la vista non potrà sopportare la luce), Gianni dovrà provare il vuoto dell'appagamento, proprio nello splendore al culmine del sogno, avvertirà la mancanza e di conseguenza realizzerà la perdita.

L'ultimo quadro rappresenta lo scioglimento che abbiamo inteso dare alla tragedia dell'amicizia, del desiderio e del sogno: il sogno che resta, tangibile e reale, non è semplice consolazione ma vince l'assenza, cioè l'inevitabile inconsistenza del sogno.

Tutta la vicenda è accompagnata dalla presenza in scena di un Coro: pubblico che commenta, procede, accompagna l'azione, e personaggio che, proprio in quanto estraneo e «diverso», arriverà anche a provocare l'azione nei suoi punti nevralgici, dando una patina di grottesca assurdità alla tragedia.

Teatro Monviso - 20 marzo - ore 10,30 - 21 marzo - ore 16
Teatro dell'Angolo

Due

testo e regia della Compagnia

L'ipotesi da cui parte lo spettacolo è quella di cercare un modo teatrale di stare ai ragazzi che risponda alla maniera, in loro eminentemente, di conoscere e comunicare. Quindi uno spettacolo che più che nel contenuto (che pure è implicato e importante movente dell'azione) si realizza nella forma, nell'immagine e nell'atmosfera che riesce a creare.

Non è una storia, non è una fiaba: è una situazione (o un susseguirsi di situazioni) che tenta di suggerire ai ragazzi, tramite un linguaggio con loro stessi inventato e a lungo sperimentato, accostamenti ed immagini ed azioni in un gioco affascinante che, attraverso una partecipazione e una comprensione emotiva della vicenda sfiori un poco strane e innominate radici, radici in loro ancora così poco falsate dalla continua visione del rapporto causa-effetto tra gli avvenimenti.

L'azione è molto semplice: è la metafora teatrale dell'accettazione degli altri; tema sempre presente nei rapporti tra i ragazzi.

In un luogo, che è lo spazio scenico, arriva un personaggio carico di oggetti di ogni sorta e di un gran numero di strumenti musicali. Vuole stare solo. Si rinchiude in questo spazio. Passa di lì un altro personaggio che vuole stare con lui, entrare in quello spazio.

L'azione si snoda attraverso tutte le gradazioni fantasiose e fantastiche del rapporto tra questi due cedimenti e sotterfugi; finiranno con l'accettarsi.
La voluta semplicità della struttura e il suo essere «da sempre conosciuta» danno la possibilità di privilegiare non la narrazione, né difficili concetti ma lo stesso immediato rapporto tra attori e pubblico.

Il modo nel quale si cerca di impostare questo rapporto è, dunque, quasi completamente privo di convenzioni, mediazioni e codici ma cerca di interesse un «avvenimento» del quale i ragazzi assaporino appieno il fascino e l'ineluttabilità.

La vicenda

Due personaggi, una donna e un uomo, vogliono per sé lo stesso spazio, un quadrato delimitato da quattro pali: lei per metterci il suo armadio pieno di cose, lui per stare da solo e suonare gli strumenti musicali che si porta dietro.

Dallo scontro tra i due si sviluppa poco per volta un altro rapporto, che nasce dalla scoperta, piena di stupore, di cos'è realmente l'altro, così diverso da se stessi, dal piacere di giocare e di ridere insieme, dal farsi i regali, piccole cose ma segno di superamento del proprio isolamento.

Alla fine, così, lei, che si porta nell'armadio un mondo fantastico di oggetti colorati e multiformi, e lui, che non pronuncia mai una parola e che segue i propri sogni sulle note del violino e di tutti gli strumenti che ha con sé, proprio loro due comunicheranno, imparando con tenerezza ciascuno il «linguaggio» dell'altro, e si uniranno nel progetto comune di «andare ancora più lontano».

Teatro Monviso - 23-24-25 marzo - ore 10,30
Cuneo Teatro

Una losca congiura di Barbariccia contro Bonaventura

di Sergio Tofano - regia: Michele Viale

Il gruppo che quest'anno rappresenta lo spettacolo per le scuole è interamente composto da ragazzi alla loro prima esperienza teatrale.

Riteniamo importante questo esperimento perché pensiamo che sia più facile la comunicazione fra giovani aventi esperienze e vissuti comuni.

Gli attori interpretano i loro ruoli ancora con il gusto del gioco. Le canzoni, le filastrocche, i balletti, le azioni mimiche, pur essendo costruite, lasciano spazio alla spontaneità dei ragazzi e mantengono qui una freschezza che sarebbe stato impossibile ottenere da attori abitutati al palcoscenico.

La favola scelta è l'ingenua, anche se complicata, storia del signor Bonaventura protettore dei deboli, vincitore di ingiustizie, milionario in questa epoca di irrefrenabile svalutazione.

Ci è sembrato che il ripresentare questo personaggio fosse una proposta di gioia, di divertimento, di infanzia in un'epoca in cui anche i fumetti parlano di guerra e di violenza.

Il cattivo Barbariccia, la prepotente Cunegonda sono destinati ad una sconfitta coronata però dalla clemenza, il bene trionfa, il male svanisce, i belli si sposano, l'eroe ed i suoi amici sono felici..... non succede così nella vita, ma il teatro è finzione, è favola: lasciamo una possibilità di sogno ai nostri piccoli amici.

Teatro Monviso - 26 marzo - ore 10,30
Teatro del Mago Povero

Pinzillacchere

testo e regia: Luciano Nattino

Pinzillacchere è uno spettacolo che vuole offrire una carrellata di quelli che sono i momenti più tipici e caratteristici della comicità popolare configurati dalla Commedia dell'Arte. In una situazione «moderna» di attesa 3 musicanti-attori (che hanno smarrito o che sono stati smarriti dalla loro Banda musicale) si ritrovano senza un motivo ben definito in un interno vagamente surreale costituito da pochi mobili, una finestra sul vuoto e una enorme pagnotta che pende dal soffitto; simbolo evidente di una possibile sazietà nei confronti di una fame antica. La fame dei guitti, dei saltimbanchi, dei pulcinella, degli antichi commedianti sempre impegnati in una quotidiana lotta tra l'eroico e il geniale con il problema del vitto. I tre personaggi cercano di arrivare alla pagnotta nei modi più disparati, con accorgimenti divertenti e acrobatici. Raggiungere la pagnotta diventa il pretesto che fa muovere i tre, il motivo ultimo per il quale si trovano lì a fare il loro lavoro, ingrato e misconosciuto. Eppure un riscatto all'infamia della loro professione (infamia che un tempo non voleva gli attori nemmeno sepolti in terra consacrata) potrebbe soltanto venire da uno come loro – figlio della fame e della gente – diventato poi importante perché talmente bravo da non poter essere ignorato: Totò. La speranza di una dignità potrà venire solo da lui. Ma Totò non arriva. Forse perché già morto. Forse perché ormai leggendario. La pagnotta verrà comunque presa – alla fine – dopo sforzi, scherzi e burle.

Totò non è arrivato ma forse non era poi così importante il suo arrivo. L'importante invece, per tutti i commedianti, è che sia davvero esistito.

E i tre proseguiranno ognuno per la sua strada, ognuno per il suo mestiere.

Tecnice e linguaggio Pinzillacchere:

Il linguaggio utilizzato nello spettacolo è frutto della personale sintesi operata dal Gruppo tra mimica, improvvisazione e recitazione a soggetto con un approfondimento particolare di alcune situazioni comiche tipiche della Commedia dell'Arte.

Metodologia di lavoro:

Nell'allestire lo spettacolo sono stati tenuti presenti i diversi linguaggi legati ad una comicità tipicamente italiana e mediterranea; è stata stesa una partitura libera, quasi un canovaccio, di volta in volta parzialmente modificabile a seconda delle situazioni. Ne risulta così uno spettacolo in crescita ed in evoluzione continua in costante rapporto di dialogo diretto con i vari pubblici.

Riferimenti culturali

Lo scopo era di creare uno spettacolo che permettesse di identificare i riferimenti precisi, i precedenti, dai quali poi prese l'avvio la sperimentazione in senso stretto sviluppata dal Magopovero. Non è da intendersi quindi come una semplice riproposizione di pezzi di altrui bravura; è, piuttosto, un modo cordiale di riappropriarsi del proprio passato teatrale ricucendo Commedia dell'Arte e comicità surreale, mimica e intervento sul linguaggio il tutto servito con un occhio di preferenza rivolto a Totò.

Teatro Monviso - 27 marzo - ore 10,30 - 28 marzo - ore 16
Assemblea Teatro

Di un pezzo di legno dal naso pazzo

testo della Compagnia - regia: Walter Cassani

AUTORI: Walter Cassani, Loredana Perissinotto, Roberto Spagnol – PRODUZIONE: Assemblea Teatro – INTERPRETI: G. Bissaca, M. Ginestrone, L. Perissinotto, M. Ranieri, R. Spagnol – SCENOGRAFIE E COSTUMI: Ezio Toffolutti – REALIZZAZIONE SCENE: R. Berghelli, C. Boasso, S. Carlevaro, E. Campi, S. Kucih, F. Loghi, A. Passarino, M. Voghera, B. Aiani, M. Peretto; coordinamento di R. Spagnol e G. Bissaca – REALIZZAZIONE COSTUMI: Marina Vannelli – PUPAZZO DI LEGNO: Il Carretto di Marodian – MUSICHE: Beppe Costa – COORDINAMENTO: Walter Cassani.

Tempi prevalenti nello spettacolo

L'adolescenza come particolarissima fase di crescita tra norma e trasgressione, tra regola e gioco. La logica della «ragione» e la logica del «sentimento» nella lettura e interpretazione della realtà. Il piano realtà/fantasia nella vita quotidiana e nella finzione scenica.

Caratteri scenografici

Lo spazio scenico si dilata e si restringe, si trasforma a vista. Un'aula scolastica di oggi approntata per una drammatizzazione sul Pinocchio, «contiene» tutto lo spettacolo il suo arredo e le sue pareti, permeabili alla fantasia e barriera alla logica, si modificano in «luoghi» di racconto, azione, evocazione. I costumi di base degli attori evocano l'epoca ottocentesca, che vide la stesura del libro, e si trasformano a loro volta, per piccole modificazioni e aggiunte, in quelle dei vari personaggi interpretati.

Linguaggi teatrali

Nello spettacolo confluiscono vari linguaggi: dal dialogo, al pupazzo, dalla musica alla danza, ecc. Vi è anche un riferimento, nella scrittura e

nell'azione, a vari generi: commedia dell'arte, pentomima, teatro didattico ed epico, teatro dei burattini.

Teatro Monviso - 1-2-3 aprile - ore 10,30 - 4 aprile - ore 16
La Carrerarie (Francia)

Les passe-temps d'un Pierre

testo e regia della Compagnia

La Compagnia La Carrerarie è stata fondata nel 1972 da Christian Rollet e Maurice Merle, musicisti in diversi gruppi di musica contemporanea, noti a livello europeo, come il Workshop de Lyon e la Marmite Infernale.

Radicati a Lione dove da molti anni conducono un lavoro di animazione e una serie di azioni che tendono a promuovere la musica che essi stessi praticano, organizzano seminari di iniziazione musicale, ateliers strumentali per musicisti debuttanti o affermati, concerti e spettacoli di teatro musicale.

Da questo terzo caso nasce la collaborazione con Steve Waring.

«Les passe-temps d'une pierre» deriva da un riflessione sulla vita di Einstein.

...«Albet Einstein erano uno scienziato intuitivo il cui principale merito sta nell'aver fatto girare la testa ai fisici della sua epoca»...

...«eccoci, improvvisamente, di fronte a questo mito/tipo, alla ricerca di un sentiero fiancheggiato da musica e dramma; un sentiero che ci porta all'incontro con un violinista-scienziato. Si sono imposte immagini, un ritmo si è disegnato il cui rapporto con la vita e le esperienze del nostro eroe, di là da ogni didatticismo, tendevano sempre ed essenzialmente alla poesia».

Teatro Monviso - 15-16-17 aprile - ore 10,30 - 18 aprile - ore 16
Théâtre du Pantai (Francia)

Lux

testo e regia: Jean-Claude Bussi

Lux o Il Passaggio Meraviglioso è una fiaba iniziatica: il racconto del cammino, contro la Tenebrosa, verso la luce.

Lux, che si immagina personaggio dall'adolescenza un po' strana, appartato nel suo villaggio, sta per affrontare prove che lui solo può superare per riuscire ad avere una presenza nella comunità. Nel frattempo si sarà assunto i suoi compiti, conosciuto i suoi diritti, trovato nella natura e fra gli uomini il suo giusto posto.

Come tutte le fiabe Lux si svolge in un'atmosfera irreale, ma più che di magia, si tratta di meraviglia. Infatti le trasformazioni dipendono dalla scoperta, dalla rivelazione degli esseri e delle cose piuttosto che dal colpo della bacchetta magica.

Con Lux si entra nello spazio del racconto in cui i luoghi mutano per incantesimo: il villaggio, la foresta sorgono in uno spazio scenico e può accadere che un fiume scorra fra gli spettatori. Il tempo non è più scandito dalle lancette degli orologi... Si dipana nello spazio delle differenze, dove tutto è costruito dalla reale materia di cui è formata l'immagine teatrale, quella materia duttile detta immaginazione.

Si sono scelte immagini deliberatamente cariche di simbolico, forti ma polivalenti, mai chiuse nel cerchio della razionalità. La collaborazione di molti insegnanti (con le loro classi) ha permesso, nel corso della preparazione, di affinare un linguaggio in grado di toccare i ragazzi e di manifestare i loro problemi nascenti. E come l'infanzia prolunga i suoi echi in età adulta con molta insistenza...

Come in ogni racconto iniziatico, c'è un ritorno, e la trasformazione che viene dal tempo delle prove, la maturazione del percorso: sconosciuto al principio, Lux cambia età e si trasforma; d'altra parte, per riconoscere Lux, anche il villaggio si trasforma: riconoscere Lux permette al villaggio di assimilarne le virtù, di esaltarsi per la nuova luce che gli è donata da cose un tempo sempre misteriose, temibili soprattuto per essere sempre state nel profondo di ciò che è ignorato.

Come in tutti i racconti, la Conoscenza è l'oggetto del percorso, ed è questa che l'eroe-spettatore trova principlamente da se stesso.

In «Lux» o Il Passaggio Meraviglioso», come in tutti le fiabe (Lux è la fiaba alla ricerca della dinamica teatrale della fiaba) si tenta di evidenziare ogni forza e ogni aspetto simbolico. Ma come nel racconto, come nella vita, nel teatro il percorso si compie quando un altro percorso è già cominciato. Sarà forse questo l'argomento di un prossimo spettacolo...

Teatro Monviso - 21-22-23 aprile - ore 10,30 - 24 aprile - ore 16
Compagnie de la Grenette (Francia)

Tomato Ketchup

di Michel Vericell e Jean Knauf - regia: Michel Vericell

La Compagnia de La Grenette (Lyon-Villeurbanne), già nota a Torino per aver presentato, in occazione della rassegna Confronto Uno «Des cailloux aux étoiles», persegue una linea drammaturgica assai singolare. Offre spettacoli rivolti sempre ad un largo pubblico poiché sono aperti a diversi livelli di lettura.

La fiaba da cui nacque «Des cailloux aux étoiles», Pollicino, costituisce la memoria, il

pretesto da cui gli attori si muovono per raccontare la nuova fiaba, la loro creazione.

Anche in questo caso la storia di Pinocchio non è che una lettura comune e lo spettacolo sarà ciò che la lettura ha provocato nella libera creazione della compagnia.

Qui il romanzo è capovolto: esso diventa una sorta di metafora della vita del suo autore, Collodi.

Archie (Collodi) è uno scrittore di romanzi d'appendice, che vive in un luogo non bello e freddo...

Lucie e Tony, la sua compagna e un giovane arrivato da no si sa dove, vivranno in una storia che il «romanziere» inventa anche su se stesso: egli sarà Archie appassionato e rovinato dal gioco.

Qualcosa rimane del celebre Pinocchio: Archie dovrà vendere il suo mantello.

Lastricata di buone intenzioni, la letteratura può essere morale?...

L'estrema salvezza si trova forse in un trafiletto pubblicato su un giornale di Chicago: si chiama Disneyland... Chi ha prestato fede al paese dei Balocchi se ne pentirà... Si chiamerà Lucignolo... per sempre.

Come ogni racconti iniziatico, c'è una partenza, un viaggio con ostacoli da superare, delle prove da affrontare con l'aiuto delle imprevedibili risorse di Lux o con l'aiuto di nascoste potenze benefiche.

Ci sono incontri che contano. L'acqua ispira la rana, l'aria canta l'uccello, la terra sostiene l'animale dalle corna involute... chi si nasconde nelle ombre del giorno?

Sede decentrata - 17-18-19 marzo - ore 10,30
Teatro dei Piccoli

Arlecchino cuoco da poco

di Guido Lamberti e Livio Viano - regia: Michel Vericell

Dopo «Clown a metà», «Pulci, pulcini Pulcinella» e «Occhio Pinocchio», gli spettacoli che per il successo ottenuto hanno salutato il felice inserimento di Livio Viano e della sua compagnia nel mondo del teatro per bambini, la «Corriera dei Piccoli» si presenta quest'anno al suo pubblico con un nuovo spettacolo che ha per protagonista un personaggio della Commedia dell'Arte: Arlecchino.

«*Arlecchino, cuoco da poco*», questo titolo del nuovo spettacolo con cui il Teatro dei Piccoli suggella e perpetua l'ormai lungo lavoro fatto per e con i bambini.

È uno spettacolo, che ancora una volta trova la sua ragion d'essere nella vicenda, nelle avventure di un personaggio vicino ai piccoli spettatori, una costante nel lavoro di Viano e della sua compagnia.

La storia

Un Arlecchino torinese si improvvisa cuoco nella Speranza che tale mestiere gli procuri ogni giorno cibo a sufficienza e nello stesso tempo gli dia la possibilità di creare e inventare vivande e pietanze per un suo vicino di casa. Quest'ultimo, un musicista nevrotico, irritato dai continui rumori di pentolame che disturbano le sue composizioni consiglia ad Arlecchino di partire per un lungo viaggio allo scopo di perfezionare la

sua arte culinaria. Con la conseguente complicità dei piccoli spettatori Arlecchino visita mezzo mondo da Napoli all'Arabia, dalla Cina all'India, sempre seguito dal musicista diversamente travestito per ogni ambiente ed occasione.

Il protagonista ha così modo di sperimentare in tutto il mondo i suoi disastrosi tentativi gastronomici, essi verranno apprezzati solo dall'elefante Guglielmone che presterà ad Arlecchino la sua bicicletta per ritornare a Torino. Qui gli verrà finalmente rilevato lo scherzo e tutto si concluderà felicemente con l'avvicinamento e l'amicizia fra i due personaggi.

Il protagonista dello spettacolo si può definire, come noi tutti, un prodotto ed una vittima della propria situazione sociale, della cattiveria e dell'insensibilità altrui, ma soprattutto della propria condizione naturale. Arlecchino è infatti figlio di servi, vivrà e morirà da servo, benchè l'arguzia e l'arte di arrangiarsi caratteristiche tipicamente italiane, gli diano talvolta l'illusione di poter migliorare il livello della propria esistenza.

Si tratta forse di una morale cinica e frettolosa, a cui però è molto difficile contrapporre delle valide alternative, se non quelle della nostra naturale vitalità che ci induce anche nei tanti momenti di amarezza e delusione verso il nostro prossimo, a non perdere completamente le speranze e ricominciare ancora una volta da capo.

Lo spettacolo è imperniato sulla partecipazione viva e diretta dei piccoli spettatori i quali, vivendo in prima persona le alterne vicissitudini di Arlecchino, sviluppano un dialogo alla pari col protagonista, fornendo così sempre nuove soluzioni e trovate per lo svolgimento dello spettacolo.

Sede decentrata - 22-23-24-25-26 marzo - ore 10,30
Compagnia del Bagatto

La Nanané

di Laura Malaterra - regia della Compagnia

Spettacolo a rotelle di una nana che non voleva crescere

«fai la nanna neh, la nana ne, lananane...» da questa cantilena, sussurrata all'orecchio dalla madre per farla addormentare, nasce il nome della nana che ricorda la sua infanzia, i rumori, i suoni dei suoi primi anni di vita.

Girando per il mondo, sul suo carrettino pieno di piccole cose da vendere tirato da Gaspare, il grande saggio musico, la NANAnè racconta la sua storia intrecciata a tante altre storie e canta, urla, balla finchè Gaspare la rimette sul carrettino e insieme partono per raggiungere altri paesi lontani.

Il personaggio della nana, così buffo e grottesco, ricordando la propria infanzia ritorna bambina e rivive i momenti più importanti legati al ricordo della madre (le cantilene, le ninnenanne), ai fatti della vita quotidiana, ai giochi, ai racconti sentiti. Nascono, quindi, situazioni di ricordo, di avvicinamento al mondo infantile alternati a momenti della realtà dove il personaggio inventa e racconta storie stimolando i bambini a fare altrettanto: le loro storie andranno ad aggiungersi nel grande libro Magico della NANAnè.

Il carrettino (frigorifero) della nana è l'elemento essenziale della scena: con piccoli accorgimenti diventa il letto, la casa la macchina, il negozio del trovarobe, insomma tutto il mondo

della nana: il passato, il presente, il sogno, la realtà. Il grande libro Magico, che diviene schermo da proiezione per il film in pixillation, illustra la storia della nana bambina; tramite questa tecnica cinematografica è stato possibile creare situazioni paradossali e fantastiche (la nana che entra ed esce dai muri, che sogna l'uomo nero etc.).

Lo spettacolo continua la ricerca della Compagnia sia a livello teatrale che musicale. Il contrasto netto fra la figura della nana, alta poco più di ottanta centimetri, e il grande saggio musico che la domina dall'alto della sua statura accresciuta dai pattini a rotelle, ha suggerito tutta una ricerca specifica sull'uso del corpo, del movimento, della voce. Le musiche, eseguite dal vivo con il dulcimer, la ghironda, continuano una ricerca sulla musica popolare che da anni il gruppo musicale della cooperativa «La Lionetta» porta avanti.

Indicazioni per l'applicazione del telecomando-cambiacanali i sogni/tracce per stabilire un contatto con i bambini della televisione.

Sede decentrata - 1-2 aprile - ore 10,30
Laboratorio Teatro Settimo

Citrosodina

testo della Compagnia - regia: Gabriele Vacis

> «Alcune persone scampate ad una catastrofe misteriosa trovano rifugio in un motel semidistrutto dove è rimasto solo un foglio di giornale bruciachiato: la pagine dei fumetti. I sopravvissuti, che hanno perso la parola per lo spavento raccontano le loro storie indicando le vignette ma non seguendo l'ordine delle strips: passando da una strips all'altra in colonne verticali o in diagonale».
>
> *Italo Calvino*
> nota a «Il castello dei destini incrociati».

Lavorando con i ragazzi (soprattuto nei laboratori teatrali, trasformatisi in oggi in «Laboratori di trasformazione urbana», prima nella scuola e oggi prevalentemente nel tempo extrascolastico) si pone il problema del linguaggio con cui rapportarsi a loro.

Si tratta perciò di indagare le possibilità di capirsi tra persone adulte e ragazzi che riferiscono la loro esperienza ad una serie di strumenti culturali tra cui emerge la televisione.

Ma la televisione di oggi.

Quella per cui l'operazione di ricerca del canale è sempre più familgiare. Come l'immagine di bambini piccolissimi con il telecomando puntato allo schermo.

Non è più importante seguire il programma dall'inizio alla fine/i films sono sempre già cominciati/meglio prendersi l'immagine a se stante/la logica del linguaggio razionale con le sue regole di consequenzialità di causa – effetto di svolgimento cade in disuso/ ci muoviamo su altre scansioni/altri ritmi/tempi.

È frammentazione che Italo Calvino introduce nei suoi ultimi lavori. Le situazioni ansiogene per contemporaneità delle esperienze post-moderne.

Il flusso continuo, l'intervallo perduto di cui parla Gillo Dorfles.

«Citrosodina» è un tentativo per rapportarsi a questi moduli linguistici, piuttosto che alla fiaba e all'oleografia di maniera che circonda ancora il teatro per ragazzi, nonostante lo sviluppo degli ultimi anni.

Immagini continue si susseguono nella stanza di Nemo, il bambino protagonista dello spettacolo, come nelle strips «Little Nemo», disegnate da Mc Kay nel 1910 (di cui lo spettacolo non riprende storie o fantasie ma ritmi e scansioni).

In «Citrosodina» Nemo subisce i suoi sogni (ma quali sono i sogni e quali no?) fino a che decide di determinarli.

Fino a quando, puntando il cambiacanali sul proprio spazio onirico, sceglie direttamente: così la televisione non è più lo strumento del demonio ma un'emittente di segnali da selezionare con attenzione.

Gli attori del Laboratorio Teatro Settimo, hanno lavorato, come sempre insieme a collaboratori volontari che sono parte integrante del gruppo, alla raccolta di testimonianze di ragazzi, all'elaborazione delle loro improvvisazioni, improvvisando a loro volta situazioni, personaggi di nuovo selezionati attraverso il lavoro di montaggio.

Lo spettacolo della durata di circa un'ora, si svolge intorno al letto di Nemo, morbido e grande.

Le musiche, tutte riprodotte e manovrate dal mixer di fronte alla scena, in mezzo al pubblico, come nei concerti rock, sono di Brian Eno, Ry Cooder, Mike Oldfield e Astor Piazzolla.

Sede decentrata - 1-2-3 aprile - ore 10,30
Teatro di Camilla

Arlecchino e i Briganti

testo e regia della Compagnia

Protagonista dell'avventura è un Arlecchino che della tradizionale maschera conserva i tratti della paura e della vigliaccheria.

Poco astuto e molto pasticcione, l'Arlecchino di questa storia vivrà un'avventura più grande di lui: dopo traversie e pericoli troverà l'amore, fenomeno sconosciuto quanto imbarazzante, che di poetico ha solo il sorriso che insorge sul suo volto allorché la sua futura sposa gli prometterà deliziosi pranzetti.

Una sposa che porta in dote, anziché lenzuola ricamate e batterie da cucina, trofei di caccia e frutti di rapine e la cui dimora, prossimo nido d'amore, è un'umida caverna che conosce di lei gli imbrogli e i ladroncini. Arlecchino, infatti, scoprirà che la sua sposa è un brigante dall'oscuro passato.

Per sfondo un castello, dominato da un'ingorda Regina che trascina il peso proprio e della propria esistenza in feste e lussuosi banchetti. Per invitati nobili titolati la cui atrofizzata fantasia riesce a produrre solo ignobili scherzi ai danni di chi, come Arlecchino, vive una quotidianità fatta di rimbrotti e languori di stomaco.

Arlecchino e il brigante, quindi, sono due personaggi «diversi»; su tale scarto insiste il nostro spettacolo per mostrare ai ragazzi come le differenze di abitudini, di costume, di condizione economica, non costituiscono ostacolo insuperabile per i nostri due innamorati.

Nello spettacolo sono compresenti attori e burattini; lo stesso spazio scenico è determinato

da un'unica grande figura, scena e personaggio al medesimo tempo, all'interno della quale si svolge tutta la azione. Gli attori sono i protagonisti assoluti dell'avventura nel senso che tutto è loro affidato: il movimento dei burattini, la recitazione dei personaggi, il commento sonoro, il rapporto diretto con i ragazzi-spettatori.

Riteniamo che la compresenza di attori e burattini, mentre crea effetti graditi al pubblico infantile e dei ragazzi, possa nello stesso tempo sottolineare il valore caratteristico di azione tutta governata dagli uomini.

Sede decentrata - 15-16 aprile - ore 10,30
Teatro U

Béla Bartók

soggetto e regia: Sergio Liberovici

Lettura per immagini di quaranta piccoli pezzi per pianoforte su canti infantili e popolari ungheresi realizzati in forma di concerto puzzle.

Idea e sceneggiatura di Sergio Liberovici.

Materiali visivi di Ugo Nespolo.

Traduzione dall'Ungherese di Magdi Szekeres Simeoni.

Con Paola Roman ed Erminio Terzario

Al pianoforte Giulio Castagnoli.

Dopo il successo ottenuto con la *Boîte à joujoux* di Debussy e con *Le piège de Meduse* di Satie, il Teatro U! ha realizzato quest'anno due nuovi spettacoli di teatro musicale per i ragazzi (ma non necessariamente solo per essi) basati sullo stesso insieme di idee che ha dato vita ai primi due; ossia: musica originale per pianoforte di compositori significativi, in versione integrale, esecuzione della musica dal vivo con pianoforte a coda e a mezza coda.

Un nuovo spettacolo ha nome: *Bonjour Rossini!*, cistruito evidentemente sulla base di brani del grande musicista composti durante il suo soggiorno a Parigi, l'altro è «Bela Bartòk».

Il fascino del suono dal vivo, la presenza dell'esecutore e dello strumento fanno assumere alla musica un ruolo di primo piano, accentuato dall'inserimento del pianoforte nello spazio scenografico e dal suo uso come piano di lavoro su cui si svolgono le fasi dell'azione scenica.

Proposta/Lezione di teatro musicale da realizzare per e con i bambini, in un allestimento da «vedere ascoltando», da cogliere e godere abbinando immagini, forme e colori alla trama complessa di suoni e scatole contenenti personaggi, gli alberi, gli oggetti delle filastrocche cui Bartòk si è riferito, per dar vita ad un poetico ed immaginario paese in cui si avvicendano, intrecciandosi le storie narrate dai canti popolari e che vengono rese al pubblico infantile mediante il gioco del puzzle. Se vogliamo il rompicapo della vita umana, con i suoi incontri e i suoi attriti, si plasma, si dista e si ricompone in virtù della musica e di un gioco.

Sede decentrata - 21-22-23 aprile - ore 10,30
Il Carretto di Marodian -
Cooperative della Svolta

Le Avventure di Cipollino

libera interpretazione da
«Le Avventure di Cipollino» - di Gianni Rodari
- regia della Compagnia

Lo spettacolo è stato liberamente tratto da «LE AVVENTURE DI CIPOLLINO» di Gianni Rodari, racconto comparso a puntate nel 1950 sul giornale «Il Pioniere» che tratta la storia della liberazione di un popolo di verdure dall'oppressione di un principe cattivo e dispotico, attraverso le avventure fantastiche di svariati personaggi. Nella riduzione che il gruppo ha fatto del testo originale, si è cercato di ricavare il nodo centrale del racconto: Cipollino, bambino un po' discolo e simile a tanti ragazzini dei nostri giorni, involontariamente, con la sua ingenuità e i suoi scherzi vivaci, riesce a modificare i rapporti di potere tra gli abitanti del suo villaggio, facendo tornare la serenità. Nello spettacolo, come nel libro, il filo conduttore è pretesto per emergere i caratteri dei vari personaggi, che danno origine a gags e racconti dentro il racconto.

Caratteristiche teatrali

L'azione dello spettacolo si svolge all'interno di una struttura comprendente più spazi-teatrino, rappresentanti ciascuno un luogo diverso: bosco, prigione, castello, villaggio. Tali spazi permettono tre diversi tipi di animazione dei pupazzi: con i fili (dall'alto), a dita, a bastone. I pupazzi sono costruiti in legno, polistirolo, stoffa, e altri materiali.

INCONTRI DIBATTITI LABORATORI

Teatro Monviso - 21 marzo ore 9,30
Convegno Franco/Italiano
Sui porblemi del teatro artigianale. Incontro fra gli amministratori pubblici, studiosi e operatori del settore.
Saranno dibattuti gli aspetti culturali e «politici» delle compagnie artigianali e la situazione del rapporto con le Amministrazioni locali, confrontando punti di vista italiani e francesi.
Interverranno Giovanni Ferrero Assessore alla Cultura della Regione Piemonte, nello Streri Assessore alla Cultura del Comune di Cuneo, Fiorenzo Alfieri Assessore allo Sport, Gioventù e Turismo del Comune di Torino, Ginette Herry dell'Università di Strasburgo, Bernard Raffalli critico di *Le Monde*, Roberto Alonge dell'Università di Torino, Gian Renzo Morteo dell'Università di Torino.

Chiesa di San Francesco: 24 aprile
A porte aperte.
Giornata di improvvisazione e dimostrazione collettiva dei metodi di lavoro con la partecipazione delle compagnie italiane e francesi presenti alla rassegna e con il coinvolgimento del pubblico.

Chiesa di San Francesco: 25 aprile
Dibattito conclusivo
Momento di confronto prevalentemente rivolto agli operatori teatrali del settore e in ispecie ai partecipanti alla manifestazione dedicato alle questioni professionali, tecniche ed organizzative.

Teatro Monviso: 16-19-23-26-30 marzo 2-13-16-20-23 aprile
Laboratorio sulle tecniche del teatro per ragazzi.
10 incontri.
Il Laboratorio mostrerà attraverso alcune esemplificazioni ed esercizi un possibile metodo di lavoro nel teatro per e con i ragazzi, mettendolo inoltre a confronto con le esperienze di altre compagnie italiane e francesi.