

# LA MARIONETTA: SIMBOLO, METAFORA E SOGNO

di Eugenio MONTI COLLA (estratto)

Tra il Seicento e il Settecento le marionette, definite *figure di nuova invenzione*, prendono parte alla vita teatrale e musicale della società aristocratica. Nei nobili palazzi e nei pubblici teatri si rappresentano spettacoli di alto livello che non temono affatto la concorrenza con quelli in cui agiscono attori e cantanti in carne e ossa, per la presenza di cantori e musicisti, letterati, poeti, musicisti illustri e pittori e scenografi di grande fama.

Col mutare degli eventi e della società le marionette, abbandonate le sale dorate, calcano le scene dei pubblici teatri assumendosi ruoli ed ideali che appartengono al teatro ufficiale, conservando tuttavia quella maliziosa ingenuità che permette loro di “copiare” spettacoli di grande successo, trasformandone esteticamente e filosoficamente forme e contenuti. L'Ottocento vede nelle grandi città numerosi teatri che presentano compagnie stabili e compagnie di giro, seguite da entusiastiche recensioni e da grande successo.

I testi che fanno parte del repertorio delle compagnie marionettistiche sono largamente diffusi e non deve sorprendere che le stesse titolazioni compaiano in formazioni diverse. Spesso i manoscritti vengono prestati per essere ricopiati, qualche volta donati da un capocomico all'altro, in casi particolari acquisiti, causa la cessazione di attività da parte di qualche marionettista. A salvaguardare, tuttavia, la unicità dello spettacolo contribuiscono diversi fattori, e tutti di estrema importanza: il gusto del marionettista, la sua cultura (il mondo del marionettista è quasi sempre, salvo rare eccezioni, autodidatta), i mezzi a disposizione per l'allestimento, il successo presso il pubblico (nei libri mastri di alcune compagnie, accanto ai nomi di paesi o di piccole città si trovano commenti spesso salaci sulla affluenza degli spettatori, seguiti dal consiglio di evitare l'ingrata piazza), ed una congerie di elementi quali la disciplina, il rispetto per il pubblico, la passione verso il proprio lavoro inteso non soltanto come fatica ma come soddisfazione, e, non da ultimo, la interpretazione che ogni marionettista-capo dava al personaggio-maschera, incredibile assunto di spirito mordace, sottintesi, comicità, sottigliezza, doppi sensi e raffinatezze interpretative da tradursi nella ricchezza del dialetto.

Il repertorio comprende il ballo, azione mimata di genere fantastico o di genere storico, con grande impegno di personaggi e di mutamenti scenografici, terminante, solitamente, con apoteosi finale; il melodramma, per il quale il marionettista sceglie una formula particolare, quella, cioè, di accostare alle romanze, ai cori, ai duetti, ai brani musicali più salienti alcune parti esclusivamente mimate ed altre recitate, sostituendo così i momenti di passaggio dell'opera, o i recitativi, con dialoghi serrati e di grande effetto che rendono assolutamente autonoma questa ristrutturazione drammaturgica.

Accade, solitamente, che il finale del dramma sia del tutto stravolto: così Aida e Radames, grattando il salnitro dalle pareti del sotterraneo del tempio di Fthà, ove sono sepolti, e dando fuoco alla miscela ottenuta con la polvere di carbone prodotta da un pezzo di legno bruciato si salveranno dalla terribile sorte cui erano destinati, con grande tripudio degli spettatori. Il lieto fine diventa così una precisa richiesta del pubblico.

Ma il fenomeno più interessante è quello che vede moltissime formazioni marionettistiche toccare le piccole città di provincia e i paesi portando, su queste piazze, unitamente al repertorio di tradizione spettacoli a carattere epico che narrano e illustrano gli eventi storici, culturali, politici e sociali dell'epoca. Così sui palcoscenici degli attori di legno si alternano episodi relativi alle guerre di età risorgimentale (le battaglie di Magenta, di Solferino, l'impresa dei Mille) agli spettacoli che trattano le vite dei Santi (Santa Genoveffa di Brabante, Sant'Uliva, Santa Filomena), da presentarsi in occasione delle sagre paesane o delle festività per la semina o la raccolta del riso, il Diluvio Universale e le figure dei briganti. E non fa meraviglia ritrovare i drammoni in costume presi in prestito dagli attori in carne e ossa o le grandi opere del teatro borghese. Va da sé che alcuni anni più tardi saranno l'impresa africana, gli scioperi e le rivolte contadine, il terremoto di Messina, la guerra italo-turca, la guerra russo-giapponese a trovare ampio spazio nel mondo delle marionette.

In un'epoca in cui solo i grandi centri godevano della informazione giornalistica e della diffusione culturale che i teatri lirici e di prosa operavano erano le piccole e grandi formazioni marionettistiche itineranti a portare nelle cittadine e nei piccoli paesi l'eco dei fatti e dei personaggi che avevano tracciato il cammino della Indipendenza e delle espansioni coloniali, mescolando alle notizie assolutamente attendibili il gusto della epicità.

Ma i più importanti successi si riferiscono alle riduzioni dei grandi romanzi popolari, come *Il giro del mondo in ottanta giorni* o *I promessi sposi*. La sceneggiatura è la prova del fuoco per i marionettisti, per molti sarà la sopravvivenza e il successo, per altri uno sforzo assolutamente inadeguato.

Con il trionfo della nuova formula del balletto, come il ballo *Excelsior* sul palcoscenico della Scala per alcune compagnie è il momento di grandi rinnovamenti. Si affinano le tecniche di animazione, tramonta per sempre (fatta eccezione per la Compagnia Lupi di Torino) il ferro centrale fissato alla testa dei personaggi per lasciar posto a due fili legati alle tempie, secondo il metodo Holden; le marionette rinunciano ad avere caviglie e piedi dipinti a fingere le scarpe per indossare calzature in morbida pelle con tacchi e soles chiodate, i personaggi femminili, per camminare, avranno un filo alla gamba, sino ad allora mossa per inerzia col favore delle ampie gonne atte ad occultare la veridicità della deambulazione.

La scenografia cessa di essere l'indicazione stereotipata degli ambienti (sala, piazza, carcere, giardino, reggia, bosco) e diviene luogo di atmosfera in cui la prospettiva, gli scorci, luce e controluce sono precise funzioni drammaturgiche prima che gioco scenico. I costumi non vengono più pensati come ridondanti pieni e vuoti di tessuti laminati e lustrini di metallo, indispensabili alla tecnica di illuminazione a candele, su un impianto di foggia dubbia: la precisione del taglio sartoriale, i contrasti cromatici e le linee epocali fanno sì che la raffinatezza ed eleganza degli allestimenti superino il malvezzo delle messe in scena approssimative che caratterizzano il teatro lirico e il teatro di prosa del tempo.

La drammaturgia si fa più raffinata nel trattare trame, personaggi e linguaggio (la grammatica ha sempre fatto difetto nei manoscritti di alcuni marionettisti). Ma certamente quello che risulta essere il fenomeno di maggior interesse è il *personaggio maschera*. L'età romantica, consacrando l'importanza dei dialetti, aveva fatto sì che i vecchi protagonisti *con maschera* della Commedia dell'Arte venissero messi in disparte per far posto ai nuovi protagonisti, finalmente a volto scoperto, che incarnavano ideali di bontà, fedeltà, semplicità e scaltrezza, senza trascurare la voglia smodata per la buona tavola, del nappo perennemente levato e della fame arretrata. Per di più i nuovi *controeroi* si esprimevano attraverso il dialetto, con quel tanto di qui pro quo, di linguaggio maccheronico, di proverbi e modi di dire regionali che ammiccavano alla quotidianità della vita rurale.

Lo spettacolo di marionette presenta alcuni *topoi* particolari, tipici del teatro classico e del melodramma: l'amore contrastato, l'eroe reietto e abbandonato, l'ingresso del protagonista ad azione avviata, la caccia, il temporale, le nuvole in movimento, il mare in tempesta, il tramonto, il sorgere della luna, l'incendio, il naufragio e così via. Le musiche di scena hanno spesso doppia trascrizione: per piccolo organico del genere *caffè chantant* per l'esecuzione dal vivo nei teatri di prestigio, per banda musicale da utilizzarsi nei piccoli centri privi di direttori d'orchestra.

Una particolare incidenza avevano i teatri stabili di marionette delle grandi città, in considerazione del fatto che la stagione durava circa dieci mesi con spettacoli serali nei giorni della settimana, ad eccezione del venerdì, considerato di riposo, e doppia recita nelle giornate di giovedì e di domenica. Contrariamente a quanto si pensi il teatro delle marionette non è mai stato per bambini: è stata l'unica forma teatrale in grado di soddisfare sia il pubblico adulto che quello infantile, per la specificità di essere contemporaneamente gioco e rito, realtà e magia. Non vi era evento artistico o mondano che non divenisse immediatamente argomento per spettacolo di marionette. La struttura architettonica dei teatri per marionette ripeteva quella dei teatri d'opera, con la stessa dovizia di velluti rossi, frange, appliques e stucchi dorati. Il sipario di tela era dipinto dagli stessi illustri pittori scenografi che operavano per il Regio di Torino, il Regio di Parma, il Carlo Felice di Genova e la Scala di Milano.

