

UNIVERSITA' DI URBINO

1967 - '68

T E S I D I L A U R E A

LA FAMIGLIA RAME

Relatore:

Prof. Dott. Luciano Codignola

Laureanda:

Grazia Bistocchi

C A P I T O L O I

Note introduttive - Cenni sulla storia delle marionette

Il vocabolo "Marionetta" e quello di "Burattino" presentano una etimologia incerta; è risaputo soltanto che per marionetta e burattino si intende un pupazzo, con il corpo generalmente di stoffa e la testa di legno o di cartapesta; differenza tra i due generi il fatto che le marionette sono manovrate dall'alto, per mezzo di uno, di due, o di tre fili di ferro o di spago, mentre i burattini sono animati dal basso, dalla stessa mano, cioè, del burattinaio.

Per quanto riguarda il termine "marionetta", si potrebbe pensare ad una derivazione dal nome della Vergine, Marie, il cui diminutivo, che in lingua francese diviene Marion, Mariette, Mariole, è usato per indicare piccole statue raffiguranti la madre del Cristo; d'altra parte si chiamavano "Mariolette" delle antiche statue femminili, e "Marotte" la testa lignea solitamente

te scolpita e appoggiata alla sommità dello scettro dei giullari.

In Italia il termine "marionetta" si ricollega alla festa veneziana delle "Marie" originaria del X secolo, in cui dodici fanciulle, abbigliate in maniera particolarmente sfarzosa, venivano portate in processione: in seguito esse furono sostituite da dodici statue lignee, chiamate "Marie de Tola" o "Marione", che gli intagliatori riproducevano anche in misure ridotte, per farne giocattoli per bambini.

Il burattino, invece, pare abbia preso il suo nome dalla maschera della Commedia dell'Arte, Buratin, ma potrebbe anche essersi dato il caso contrario, cioè che Buratin avesse trovato il proprio nome dal pupazzo animato, di cui copiava i gesti meccanici e legnosi.

Nei vari paesi si ebbero poi denominazioni diverse, come "pupi", "pupazzi", "fantocci", "magatelli", "bambooci", ognuno con un proprio particolare distintivo, soprattutto di carattere tecnico, per esempio le dimensioni o il modo con cui era generato il movi-

mento sulla scena.

E' certo che tra il genere della marionetta e quello del burattino la distinzione non è esclusivamente di ordine tecnico, ma soprattutto artistico: in sostanza il teatro marionettistico, almeno in origine, propone dei contenuti più raffinati e si avvale di più ricche risorse scenografiche, senza dimenticare poi che le rappresentazioni di marionette erano accompagnate da musiche spesso di autori notevoli; mentre il teatro dei burattini è più semplice e popolare, più ingenuo e anche volgare, alla ricerca com'è di effetti comici, o drammatici immediati.

Nel loro volume "Marionette e Burattini", pubblicato presso le edizioni del Gallo Grande, 1958, Roberto Leydi e Renata Mezzanotte Leydi affermano: "Benchè siano stati assai frequenti e pressochè continui gli scambi di repertorio, se non di testi, di soggetti, fra marionette e i burattini, le produzioni di questi ultimi generalmente offrono un sapore più spiccatamente popolare. I loro spettacoli... erano quasi

sempre improvvisati su uno schematico scenario, riferito di continuo alla piccola realtà quotidiana, ai suggerimenti ora polemici ora soltanto pettegoli della cronaca cittadina.

I testi burattineschi sono rarissimi ormai, dispersi e distrutti con gli ultimi "castelli", foglietti di frettolosi appunti morti con gli ultimi "capeccielli"... E' quindi assai difficile tentare un discorso, anche sommario ed essenziale, sui generi, le forme, gli indirizzi e le derivazioni dirette del teatro dei burattini; mancano i documenti, gli esempi scritti, e soltanto sopravvive il ricordo di quanti, amici suoi, hanno scritto trenta o cinquant'anni fa". (1)

Così infatti G. Giacosa diceva nel 1909, in un suo discorso sull'"Elogio della marionetta": "La commedia burattinesca nasce in piazza, come la canzone popolare, e come la canzone popolare è per lo più di

(1) Roberto Leydi - Renata Mezzanotte Leydi: "Marionette e Burattini" - Edizioni del Gallo Grande, Milano 1958 - pp. 48-49

autore anonimo ed ha in se stessa una irresistibile
forza espansiva. Gli argomenti sono forniti dalle le-
pidezze della vita quotidiana, dalla cronaca giudizia-
ria, dagli errori, dai pregiudizi correnti, da qual-
che avanzo di fiaba fantastica, raccolta nelle stal-
le dei contadini, da quell'indigesta congerie di no-
zioni confuse e monche che forma la dottrina degli
ignoranti che la sanno lunga" (2), sottolineando in
tal modo il rozzo mondo in cui si sviluppa la rappre-
sentazione burattinesca.

La storia della marionetta (e qui è bene preci-
sare che con il termine di marionetta si confonde quel-
lo di burattino, di pupo, insomma di tutto ciò che è
movibile e manovrato dall'uomo sulla scena) si confon-
de con le stesse origini del teatro: essa è presente
nelle antichissime civiltà orientali, fatta di legno
o di avorio o d'ebano, ed è la protagonista delle leg-

(2) Giuseppe Giacosa: "Elogio della Marionetta", in
"Conferenze e Discorsi", Milano 1909

gende popolari, dei drammi eroici; la marionetta ("pupa", "homunculus") è citata da autori classici, quali Platone, Aristotele, Erodoto, Apuleio e compare anche nell'età medioevale, soprattutto nei drammi sacri e nella rappresentazione della festa dei cavalieri.

Ma è solo a partire dal '500, e poi nel corso del '600 e del '700, che lo spettacolo marionettistico assume una notevole importanza, e un carattere deciso nello sviluppo dell'attività teatrale: Cervantes e Shakespeare ne parlano nelle loro opere, e compaiono i primi grandi costruttori di marionette, come Federico Comandini da Urbino, matematico insigne e autore di trattati sui piccoli attori animati; sorgono anche i primi teatri veri e propri, con un impresario che si avvale di un "edificio", cioè di una particolare attrezzatura, completa di orchestra, per allestire gli spettacoli.

Si ha ricordo di un Giovanni Torriani da Cremona, che diede delle rappresentazioni per Carlo V, si sa che nel 1573 a Londra sorse il primo teatro di ma-

marionette di un italiano, mentre nel 1590 nacque a Parigi quello di Tabarino; del 1649 è il teatro di Manfredi a Norimberga; del 1657 quello di Gasmondo a Francoforte; tra il 1649 e il 1670 operano in Francia, e persino alla corte, i fratelli bolognesi Briocci; nel 1667 un altro italiano, il Resonieri, è a Vienna; questa espressione tanto particolare dell'arte teatrale fa ormai così parte del costume che nel 1698 il poeta inglese Addison celebra la marionetta con il poema "Machinae gesticulantes".

E' evidente che la diffusione del teatro delle marionette in tutta l'Europa di questo periodo è di origine italiana, ed è anche assai probabile un preciso rapporto con la Commedia dell'Arte: il testo già citato del Leydi riferisce: "Ancora fra il patrimonio più antico del teatro delle marionette sono i molti testi derivati, per via diretta e per via indiretta, dagli scenari della Commedia dell'Arte.

E' a tutti noto quale saccheggio abbia subito, fin quasi alle soglie del XIX secolo, ad opera di scrit-

tori di teatro illustri e minori, il grande corpo di canovacci del teatro delle maschere.

E' quindi estremamente difficile discernere sempre con precisione l'origine immediata di quelle tante "produzioni" burattinesche che ripetono modi e situazioni proprie di quella antica forma di spettacolo.

Bisogna però subito riconoscere che nelle Commedie di marionette, qualunque possa essere la discendenza diretta, rinasce sempre vivo e preciso il colore inconfondibile della Commedia dell'Arte.

Si potrebbe anzi affermare che proprio dai lazzi dei Comici in maschera esce lo stile essenziale del teatro dei fantocci di legno, dall'esperienza meravigliosa di quegli antichi Arlecchini discende il carattere inconfondibile della farsa burattinesca.

Non dimentichiamo poi, che proprio dalla Commedia dell'Arte il teatro delle marionette ha preso le sue maschere e i suoi tipi, Arlecchino e Pulcinella primi fra tutti, ieri come oggi, e poi Pantalone de' Bisognosi, Scappino, Brighella, il Mago, il Capitano,

il Re, il Dottore...

Non è forse inesatto, allora, assegnare alla Commedia dell'Arte l'origine prima di tanti testi burattineschi, che un esame più attento e più cedante potrebbe magari riconoscere discendenti da Commedie settecentesche ormai dimenticate, o quasi". (3)

E nel sottolineare il tramonto del teatro burattinesco e marionettistico, le cui forme, accanto a testi, copioni, pupazzi, si vanno ormai spegnendo nel disinteresse delle crenache teatrali, i due autori rilevano quasi una coincidenza nel destino di "questa nobile forma di spettacolo" e di quella della Commedia dell'Arte, di cui "sopravvive soltanto un ricordo di tradizione remota".

Ancora sul rapporto tra marionette, burattini e Commedia dell'Arte, un'affermazione di Gaston Baty: "Le marionette sono capaci di animare personaggi il cui carattere individuale è deliberatamente sacrifi-

(3) Roberto Leydi - Renata Mezzanotte Leydi: op. cit. p. 39

oate al "tipo", come in Molière. E possono anche dar valore morale ad eroi leggendari e fantastici, come in Eschilo. La maschera antica e quella della Commedia dell'Arte non sono forse, in questi due casi, un omaggio inconsapevole che l'attore "vivo" rende alle marionette e ai burattini, cercando inutilmente di assomigliare loro?

Solo le marionette e i burattini, inoltre, sono capaci di evocare davvero gli esseri fatati e inumani, come in Shakespeare, Puck o Ariel potremmo forse immaginarli a loro agio in corpi opachi e pesanti?

Soltanto loro riescono a diventare sul serio animale parlante o oggetto animato. Le marionette e i burattini, cui è concesso questo dono divino di condurre subito ogni gesto e ogni sentimento, ogni situazione e ogni parola alla loro prima linea essenziale, diventano così, senza volerlo, la misura precisa, anzi, l'unica misura possibile, di ogni più libera fantasia, d'ogni più epica trasfigurazione, d'ogni più

del raccontare". (4)

Un discorso a parte meritano le marionette veneziane, già presenti nel '600 e nel '700 accanto allo sviluppo del teatro comico musicale e dell'uso del caratteristico "edificio" a palchetti.

Nei vari palazzi di Venezia si usava rappresentare spettacoli di marionette, per esempio a palazzo Grimani dei Servi, a palazzo Loredan a S. Vio, nel raffinato ambiente di palazzo Labia a S. Girolamo; a S. Tomà si ricorda che il padre del Goldoni, assieme ad una compagnia di amici, rallegrasse le sue giornate con rappresentazioni di marionette: lo stesso Carlo Goldoni, nei "Mémoires" affermerà di aver composto, a soli otto anni, per quel teatro un testo che, per la sua strutturazione perfetta e per i dialoghi briosi fu a lungo considerata opera impossibile ad un fanciullo.

Anche altre città della repubblica ripresero il

(4) Gaston Baty: "Trois petits tours et puis s'en vont" - Parigi 1942

gusto di Venezia per le marionette, come Verona, che ebbe un teatro ad opera del conte Ravegnani; pure in Germania e in Austria si diffuse tale spettacolo, che proprio perchè animato dall'interesse di aristocratici o di scrittori assai noti, ebbe, almeno in questo periodo, un carattere più raffinato che non in seguito: per il castello degli Esterhazy, Haydn compose dei testi i cui titoli riprendono motivi della letteratura classica o di quella medioevale, quali "Filemone e Bauci", "Didone", "Geneveffa"; persino Goethe, ancora adolescente, scrisse per marionette la commedia "La fiera di Plundersweilern".

Mentre la storia del teatro delle marionette si svolge, in Venezia, quasi esclusivamente in case private, su testi rivolti ad un pubblico raffinato ed elegante, e che dai titoli rivelano un'origine squisitamente letteraria, (si pensi alla "Damira placata" di Marc'Antonio Ziani, all'"Ulisse in Fesolia" di Antonio del Gaudio", a "L'ostinato di Ercole", all'"Eurimedonte e Timocleone, ovvero I rivali delusi" di

Antonio Maria Labia), la vicenda del teatro dei burattini è veramente legata a quella della Commedia dell'Arte: nei "Casotti" veneziani del '600 e del '700 si rappresentano scene vivaci e maliziose, che hanno come contenuto la realtà quotidiana, intessuta di pettegolezzi e di chiacchiere lievi, e talvolta anche di audaci oscenità; interessante annotare che dopo l'avvento della riforma goldoniana i burattini veneziani modificavano i loro repertori tradizionali, creando tipi nuovi, assai meno rozzi di quelli usati precedentemente.

E' nel corso dell'800 che la marionetta e il burattino conoscono la loro maggiore diffusione: nella seconda metà del secolo numerosissime compagnie si contano in Italia, come è testimoniato da Yorik nella sua "Storia dei burattini" del 1884: "Mentre io scrivo e voi leggete, oltre quattrocento edificii di marionette, fra grandi e piccini, piantano allegramente le tende sul bel suolo d'Italia alla luce sfogorante del sole di agosto. Non parlo, ben inteso,

delle baracche infermi, dei castelli miserabili rizzati pei trivi da un povero diavolo burattinaio ambulante che, infilati sulla punta delle dita due fantocci che chiamano capeccielli, trattiene sul campo delle fiere e dei mercati una turba magna di monelli, di villani e di borsaiuoli, collo spettacolo di Pulcinella che giuoca a testate col Diavolo o col Carabiniere. Quelli sono due o tre volte più numerosi, giungono, partono, vengono, vanno portando seco in un sacco o in un fagotto tutta la loro fortuna, come quel filosofo greco..., e nessuno li conta, nessuno li conosce, nessuno si inquieta dei fatti loro. Io parlo qui soltanto degli imprenditori degli spettacoli di marionette, dai più perfetti ai meno informi, quelli che esercitano l'industria con un piccolo capitale, che girano di città in città, mettendo su un palcoscenico a garbo, o rizzando baracca sulla scena d'alcun teatro, promettendo un corso di rappresentazioni, attaccando il loro bravo manifesto sulle cantonate più vicine... e più umili; quelli che alla

meglio o alla peggio si son raccapezzati una compagnia, si son formati un repertorio, e possiedono un po' di suppellettile che equivale per loro a un patrimonio. Secondo un mio calcolo, che è imbastito colla maggior parsimonia, l'Italia, al giorno d'oggi, conterrebbe una popolazione di circa quarantamila burattini teatrali, di cui l'ultimo censimento non porta nemmeno traccia! Nelle provincie meridionali della nostra penisola, i burattini sono numerosi e vanno per la maggiore. Quelle città popolarissime che siedono sulla riva dei due mari, laggiù in fondo alle stivale, non conoscono quasi altro teatro drammatico che quello delle marionette. A Napoli, a Gaeta, a Salerno, ad Aquila, a Caserta, i teatrini meccanici possono talvolta fare la concorrenza alle scene maggiori. Nel resto d'Italia vagano continuamente compagnie di burattini, che mutano residenza una volta ogni mese, tale quale come le nomadi compagnie di attori drammatici viaggianti senza riposo, da teatro a teatro.

Le ditte burattinesche sono conosciute e stima-

te in un cerchio di amatori più modesto, ma non più ristretto; e dei bei nomi dei direttori di trenta o quarant'anni fa, si parla in certi crocchi come in certi altri si ragiona della Compagnia Reale e delle tre compagnie gemelle del povero Belletti-Bon". (5)

Quei bei nomi sono oggi dimenticati, "usciti dal ricordo della cronaca": "esce la marionetta, nel più desolato abbandono, dal nostro mondo dello spettacolo. Si perdono le memorie dei vari burattinai, vengono distrutte le marionette e gli scenari, dispersi i copioni, bruciati gli ultimi documenti. Domani nulla resterà di un teatro che ha conosciuto tanta gloria e tanto splendore, oltre poche incerte testimonianze e le pagine di affetto dei pochi amici, a dimostrare più un trasporto di commozione che un serio interesse documentario, più una poetica nostalgia che una precisa attenzione. Muore il teatro dei burattini prima che il problema essenziale della sua natura espressiva sia stato, non diciamo risolto, ma almeno im-

(5) Yarik: "Storia dei Burattini" - Firenze 1902 -
(2^a ed.)

stato con seria coscienza da uomini seri, prima che la discussione sui suoi limiti e sulle sue possibilità - mezzo, strumento, linguaggio - sia stata avviata con chiarezza e semplicità d'opinione." (6)

Giuseppe Giacosa, in un suo discorso in lode della marionetta, ha scritto: "Le marionette invecchiano...; hanno attraversato i secoli della schiavitù e quelli oscuri dell'ignoranza, e intristiscono in mezzo alla luce diffusa dei nostri tempi, l'uomo frettoloso le lascia morire... Le maschere tipiche sono scomparse e durano appena per solleticare la vanità di campanile, quegli scipiti Gianduja, Meneghino e Stenterello, gente paurosa e balorda. La meccanica trionfa, l'apparato scenico è minutamente curato, ma la vita è fiacca, e il linguaggio scolorito. Arlecchino e Pantalone e gli altri giacciono nei magazzini coi fili spezzati e i colori sbiaditi della veste. Dove va questo mondo? Abbiamo finito di sollazzarci

(6) Roberto Leydi e Renata Mezzanotte Leydi: "Marionette e burattini" ed. cit.

e non è possibile potare questa vecchia pianta e tirarne fuori dei nuovi rampolli?". (7)

Anche Vito Pandolfi mette in luce la difficile lotta condotta per la sopravvivenza nel mondo d'oggi, degli ultimi burattinai: una sopravvivenza ricercata più per se stessi che per l'antica arte dei pupazzi animati, i quali vivono di vita pressochè autonoma: "il burattinaio esce affranto dalla fatica per le due voci, per il duplice movimento dato ai due personaggi e alle loro azioni complesse e calcolate al secondo nel giro del bastone, che passa da una mano all'altra, batte sulle teste ritmicamente, si agita come una girandola. Ma il linguaggio di Pulcinella è il gergo ancora della Commedia dell'Arte, ricorre ai giochi di parola, escogita riferimenti al presente, e perfino alle lotte sindacali. La sua aggressività conferisce vigore di vita, il suo gracidiare vince ogni

(7) G. Giacosa: "Elogio della marionetta" in "Conferenze e discorsi" - Milano 1909

ostacolo, a cominciare da quelli soprannaturali. E' una forza della natura, e come sa anche colui che lo manovra, tiene sospeso alle sue vicissitudini il fiato degli spettatori, legati alle sue immagini, eppure si erano fermati casualmente, debbono al più presto riprendere la strada..." (8)

(8) Vito Pandolfi: "Copioni da quattro soldi" 1958

C A P I T O L O I I

La famiglia Ramos dalle marionette al teatro in persona

In un libriccino ricoperto in pergamena, dal formato ridotto (mm. 90 x 130), il marionettista Domenico Razzetti ci ha lasciato la testimonianza della sua opera dal 1862 al 1888: le pagine sono riempite da una lunga serie di permessi concessi dal sindaco e dal segretario comunale dei vari paesi del Piemonte, per il soggiorno e la rappresentazione dello spettacolo di marionette.

Il Piemonte conosceva, fin dai primissimi anni dell'800, una notevole tradizione di spettacoli marionettistici e burattineschi: è del 1808, ad opera del grande burattinaio piemontese, Giovanni Battista Sales, la nascita di Gianduja, che ripoteva, nell'aspetto e nel carattere, una vecchia maschera secentesca, il Gironi. (9)

(9) Nel teatro delle marionette milanesi Gironi è divenuto il Gerolamo.

Proprio nel 1808, infatti, Gianduja, originariamente burattino, fu il protagonista di una commedia, "Gli anelli magici, ovvero le novantanove disgrazie di Gianduja"; il successo di pubblico fu grandissimo, tanto che il Sales si trasferì da uno squallido stanzone al Teatro Gallo (poi teatro Rossini) e infine in un locale più adatto in via S. Francesco d'Assisi.

Nel 1843 Gianduja divenne una marionetta, ed ebbe per sé un teatro, intitolato al suo stesso nome; nel 1859 un altro nome famoso dell'attività marionettistica piemontese compare a Torino, quello di Luigi Lupi, che fin dall'adolescenza aveva operato nell'ambito del teatro ambulante, e che ora, trasferendosi nella sede del Teatro S. Martiniano, trasformò i suoi burattini in marionette, tra le quali primeggiò proprio Gianduja; suo figlio, Enrico Lupi, volle più tardi dare al suo teatro una nota di maggiore raffinatezza, tanto da compiere viaggi in Francia e in Inghilterra, sia per impadronirsi delle tecniche più moder-

ne in quel tipo di spettacolo, sia per rinnovare i repertori tradizionali: basti pensare che in seguito i più famosi scenografi del Regio Teatro lavorarono per la Compagnia Lupi, creando negli spettatori l'abitudine ad una scenografia accurata e a rappresentazioni sempre più varie e complesse. (10)

E' certo che Domenico Razzetti, pur operando contemporaneamente all'origine e allo sviluppo di un teatro così raffinato (per raffinatezza si intende, naturalmente, l'impiego di tecniche particolari, di scene ben costruite e dipinte, l'adesione di un certo pubblico), fu un marionettista più umile, del quale si conosce l'assiduo girovagare per le campagne piemontesi, dove del resto era assai conosciuto ed ammirato.

Nel 1874 egli sentì il bisogno di un aiuto e po-

(10) La Compagnia Lupi opera tuttora a Torino, nel suo teatro di via Roma, e sfrutta quel vasto corpus di più di mille copioni di farse, commedie e balli, tramandato fino ai nostri tempi dal secolo XIX.

tè trovarlo nel giovanissimo Pio Rame, nato ad Alessandria circa nel 1862 da famiglia assai umile (in verità in un documento del 1882 Pio Rame sottoscrive la sua origine da genitori ignoti) dal 7 luglio 1874 al 4 aprile 1876 Pio Rame fu garzone del Razzetti, ma ne divenne anche il figlio adottivo e ne apprese il mestiere, tanto che ancora giovinetto decise di staccarsi dal proprio maestro per lavorare in proprio.

Fu in questa occasione che Domenico Razzetti compilò per lui un documento di benservito, con il quale Pio Rame aprì il suo libriccino dei permessi di sosta, destinato a dimostrare, fino al 1901, la continuità dei suoi spostamenti e dei suoi soggiorni nei vari paesi: nella grafia semplice e nel linguaggio modesto di un uomo incolto quale doveva essere il Razzetti, il benservito dice: "Io sottoscritto dichiaro d'aver tenuto il Rame Pio in qualità di Garzone marionnettista dal dì 7 luglio 1874 sino al giorno d'oggi 4 aprile 1876.

dichiarandolo per figlio adottivo di buoni costumi so-

pra ogni rapporto.

Mi dico Razzetti Domenico Marionettista".

Ma il rapporto di Pio Rame con il Razzetti non doveva concludersi in questo modo, anche perchè tra il vecchio marionettista e il giovane garzone si era stretto un legame di natura affettiva, che negli anni seguenti li condusse ad operare ancora insieme, in comunione di beni e di interessi: a Pianello Valtidone, il 4 ottobre del 1877, un anno soltanto dopo la decisione del Rame di lavorare da solo, Domenico Razzetti stilava questo documento:

Pianello Valtidone li 4 ottobre 1877

"Dichiaro io sottoscritto, a mente serena, di lasciare alla mia morte, la metà del mio edificio di marionette, al giovane Pio Rame, di più oltre alla metà lo lascio padrone tanto della Cassa rolante, come della Gran Cassa. Ma nota bene, che tanto la metà dell'edificio come dei tamburi. Il giovine non può appropriarsi di nulla se io non sono defunto e che nel periodo di questo tempo il giovine Rame Pio, non

manchi di servirmi, obbediente e fedelmente tanto nel servizio del teatro, come nel servizio familiare, e che abbia cura dei giorni miei. In fede mi dico

Razzetti Domenico Marionettista".

Nel 1881 (11) Pio Rame era già sposato con Giuseppina Rabozzi (e forse per questo è da spostare a qualche anno prima del 1862 la sua data di nascita), se la moglie poteva firmare accanto a lui un nuovo documento voluto dal Razzetti e stilato di suo pugno:

"Castiglione delle Stiviere, li 3 novembre 1881

Per la presente e privata scrittura che deve servire come atto notarile.

Dichiaro io Razzetti Domenico marionettista e proprietario di edificio marionettistico. A mente serena e di mia spontanea volontà che dopo la mia morte lascio erede di tutto l'edificio qui sopra scritto di mia proprietà i Coniugi Rame Pio e Rabozzi Giu-

(11) Nell'occasione della morte di Pio Rame e dei suoi funerali il giornale di Busto Arsizio ricordava il suo matrimonio come celebrato nel 1882.

seppina mediante siano eseguiti i presenti articoli.

Art. Primo: che i suddetti Coniugi si obblighino di servirmi fedelmente in tutto il tempo di mia esistenza sia nel lavoro marionettistico, come nei miei bisogni ed in caso di malattia di non trascurare nulla per rendermi la salute;

Art. Secondo: Di non appropriarsi di nulla se io non sono nel numero dei più;

Art. Terzo: Se in caso il Razzetti cercasse di disfarsi dei coniugi si obbliga di darli la metà dell'Edificio che si troverà in attitudine.

Come pure i coniugi volessero abbandonare il Razzetti prima del tempo prefisso non potranno pretendere nulla dal suddetto Razzetti Domenico.

In fede mi dico Razzetti Domenico Marionettista del fu Tommaso Razzetti nativo di Torino.

Attesto qui sottoscritto Rame Pio.

Attesto qui soprascritto Rabozzi Giuseppina

Sebastiani Carlo teste

Pederchini Paolo teste".

In tal modo Pio Rame continuava la sua attività insieme alla moglie e accanto ad un uomo quale il Razzetti; certamente assai esperto della tecnica dello spettacolo di marionette e buon conoscitore delle piazze più favorevoli delle campagne piemontesi.

E' curioso, soprattutto sul piano umano, il motivo che spinge il Razzetti a tenersi legato a Pio Rame, la preoccupazione di garantirsi una assistenza di carattere materiale, ma certamente anche affettiva, negli anni della vecchiaia: sempre, infatti, nei documenti che stipulano i due dei rapporti di lavoro e di interesse, ricorre la formula con la quale si stabilisce che l'allievo assista il maestro in tutte le sue "cose e bisogni"; nel 1882 Domenico Razzetti chiede anche al Rame di convivere con lui, nonostante gli abbia ceduto la sua parte dell'edificio di marionette con regolare atto di vendita:

Isoralla addì 31 - trentuno gennaio 1882 ottantadue

Tra i Signori Razzetti Domenico fu Tomaso e Rame Pio di genitori ignoti, marionettisti, ed ora re-

sidenti in Isorella hanno stabilito il seguente contratto privato, da valere tra le parti come Istrumento pubblico, ed a norma delle leggi.

1. Il Razzetti Domenico per sè ed eredi, ha dato e ceduto, come sa e vuole per sempre, al Rame Pio, che pure accetta ed acquista e compera per sè ed eredi, tutto l'edificio delle Marionette.

2. E ciò per l'applicato valore di L. 300 trecento stato pagato dal Rame al Razzetti il quale fa quietanza e liberazione.

3. Il Razzetti però si riserva il diritto d'usufrutto di tale edificio di marionettista, per cui vita sua naturale durante è autorizzato a disporre di esse edificio per le pubbliche rappresentazioni come più gli talenta, esclusa la vendita, se non dietro l'intelligenza del nuovo padrone Rame Pio.

4. Il Rame Pio è obbligato però a convivere col Razzetti e di assisterlo in ogni sua cosa, e nel caso intendesse allontanarsi da lui l'edificio marionettista ritornerà in assoluta proprietà del Razzetti,

come pure nel caso che prendendo moglie non credesse più convivere col Razzetti.

La spesa a metà tra le parti:

letta e firmata

Razzetti Domenico

Rame Pio

Guldi Giuseppe testimonio

Vincenzo Rampini testimonio"

Dieci anni dopo, il 24 ottobre 1892, il rapporto Razzetti-Rame veniva perfezionato ulteriormente, con un altro scritto di pugno del Razzetti stesso, che doveva certamente essere ancora considerato l'anima dell'"edificio" di marionette, ormai passato attraverso molte esperienze:

"La Compagnia Razzetti Domenico e Rame Pio, Marionettisti in Mosio provincia di Mantova Decretarono i suoi interessi in questa guisa:

che gli incassi siano divisi per metà

Razzetti e Rame

S'intende le spese serali: Condotte: facchini e af-

fitti d'alloggio tutto unito resta pagato per metà;
Riguardo a spese che si farà per abbellirlo, anche
a metà. Se occorrerà un artista essendo ammalato tan-
to uno che l'altro sarà pagato metà per uno.

Riguardo l'illuminazione del piccolo teatro L. 1 per
recita.

Questa scrittura valevole e sottoscritta fra i due
Soci Razzetti e Rame e famiglia resta stabilita col
giorno 24 ottobre '92.

In fede mi dico Razzetti Domenico Marionettista
Attesto qui sopra scritto Rame Pio Marionettista".

Il Libriccino sul quale Pio Rame si era fatto
rilasciare dal suo maestro il benserivito è forse la
prima testimonianza del suo successo e della simpatia
che accompagnarono nel tempo le rappresentazioni del-
la sua Compagnia marionettistica:

"Visto, si permette al Signor Rame Pio l'eserci-
zio della sua professione in Gattolengo dal giorno
26 luglio al 15 agosto 1881.

Il Sindaco di Gattolengo";

"Municipio di Lonato - Il Sindaco certifica che il Marionettista Rame Pio e Comp.gni durante la sua dimora in questo Comune e cioè dal 30 aprile fino ad oggi tenne sempre una lodevole condotta non dando luogo a lagnanza di sorta. 15 giugno 1885".

"Visto, si permette al Sig. Rame Pio di dare rappresentazioni di marionette nel cortile del Signor Superbi Celeste in via Garibaldi n. 5, dal giorno 22 corrente giugno al 18 Agosto 1901, sotto l'osservanza di tutte le norme di pubblica sicurezza. Il Sindaco di Sospiro".

"Municipio di Pescantina - Visto si permette al marionettista Rame Pio e Compagni di rappresentare in Comune dal 1° maggio all'8 giugno - Pescantina 29 aprile 1886".

Come si vede i soggiorni della Compagnia Rame nei vari piccoli centri dell'Italia settentrionale sono sempre piuttosto lunghi, a testimonianza di un successo costante e di una fama che l'accompagnavano dovunque.

Enrico Rame, fratello di Franca Rame Fo, richiesto di notizie precise sulla sua famiglia, parla di soste che si prolungavano persino per sei mesi, e afferma che durante la "stagione" in uno dei tanti centri come Magenta, o Varese, o Corbetta, la Compagnia prendeva in affitto un appartamento, in modo che la vita familiare si potesse svolgere con serenità: infatti Pio Rame aveva avuto due figli maschi, (12) Domenico e Tomaso, destinati a succedergli nella direzione del teatro ambulante, e soprattutto ad arricchirlo di strumenti e di testi sempre nuovi.

Se il libriccino già ricordato giunge fino al 1901, altre notizie sugli spostamenti della Compagnia e sui suoi lavori si possono reperire da alcuni quaderni, o meglio registri di cassa, nei quali Tomaso Rame, o in sua assenza la moglie di Domenico, Giuseppina, erano soliti segnare gli incassi, i titoli del-

(12) Una terza figlia, Stella, lasciò il teatro dopo il matrimonio. Enrico e Franca sono figli di Domenico Rame.

le rappresentazioni, il successo, e persino le condizioni del tempo e notazioni più particolari, riguardanti le vicende private della famiglia, oppure gli avvenimenti del luogo in cui il teatro sostava; prova, questa, di una umanità sempre presente come calore di affetti familiari, e sempre attenta allo svolgersi di una realtà semplice e quotidiana.

Ecco alcuni esempi dal "Registro incassi - dal novembre 1905 al giugno 1914":

Piazza di Belgioioso

proprietario Signor Modena Pasquale

sotto il Portico del Signor Codara Francesco

dal giorno 31/3/1907

Dom. 31: Bianca e Fernando

L. 30

Aprile 1907

Lunedì 4 (festa)	La lega Lombarda	"	27
g. 4	Arivaldo (cattivo tempo)	"	8
sab. 6	Giulietta e Romeo	"	17
dom. 7	Aida	"	18
g. 11	Replica Aida (cattivo tempo)	"	18

d.	14	Il fornaretto di Venezia	L. 30
g.	18	Berengario II re d'Italia	" 12
s.	20	Alvaro mano di sangue	" 17
d.	21	Il diluvio universale	" 35
g.	25	Massimiliano I Imperatore	" 18
s.	27	Margherita Pusterla	" 17
dom.	28	(non lavorato pel catt. tempo)	

Giugno 1907

sab.	1	Musolino	" 27
Dom.	2	Musolino	" 33
Giov.	6	San Giorgio	" 8
sab.	8	Mantulli Brigante	" 16
Dom.	9	(fiera al paese) C. Colombo	" 16

Impresa del Signor Cesare

3 rappresentazioni

Corte Olona

Agosto 1907

Sabato 31 Serata d'onore Signor Domenico Rame

Grammi di Colé (farsa in persona) L. 57

Agosto 1908

Lunedì 24 Replica Il diluvio serata gratis per i ragazzi dell'oratorio.

Febbraio 1909

Sabato 20 I Promessi Sposi L. 24

Dom. 21 Replica

Non lavorato tutta la settimana per forte caduta di neve.

Piazza di Carponeto (Piacenza)

Nei giorni 24-25 26-28 Febbraio dalle 2 alle 4 pomeridiane si è fatto recite colle marionette

Nell'Istituto Educativo Uttini gentilmente invitati dal Conte RA Scotti

Aprile 1911

Venduto gramofono vecchio Columbia

Comperato: un pathè speciale

Piazza di Bobbio

nel Teatro Comunale

(Orchestra Circolo Italia) (gratis - serata benef.)

dal giorno 6 Gennaio 1912

Sab.	6	Aida la schiava	L. 89
dom.	7	Lega Lombarda	" 72
mart.	9	Replia Aida	" 39
giov.	11	Margherita Fusterla	" 35
sab.	13	Il Trovatore	" 50
dom.	14	Roberto il diavolo	" 87
mart.	16	Giulietta e Romeo	" 34
giov.	18	Massimiliano d'Austria (nevicata)	" 31
sab.	20	Maino brigante	" 44
dom.	21	Giovanna d'arco (sconcerto luce)	" 77
		serata benef.	
mart.	23	Il duca Ansaldo	" 78
giov.	25	Forza del Destino	" 39
sab.	27	Mastrilli brigante	" 44
dom.	28	Battaglia di Solferino e S. Martino	" 73
dom.	28	Mezzano scatto (invitati) farse	" 14
mart.	30	S. Giovanni	

Dicembre 1912

dom.	1	Diluvio Universale	" 90
mart.	3	Forza del destino (recita sospesa	

per la morte del caro zio Carlo Sebastiani avvenuta
a Milano via Fontana, 22

giov. 5	Promessi Sposi (uniti a Bescucci)	L. 40
	Recite con le marionette	" 20
	in persona	" 4
Totale		L. 24

fermate un mese e 10 giorni

8 Luglio 1913

rimandata per cattivo tempo

mart. 9	Conte di Montecristo (idem tempo)	" 18
dom. 11	Serata - Granni - Pagliacci	" 19
sab. 12	Promessi Sposi	" 25
dom. 13	Genoveffa	" 75
mart. 15	Musolino	" 27
giov. 17	F. Ferrer	" 21

Recite in persona con dilettanti locali e Gatti E.
di Collecchio

sab. 19	Bianca e Fernando	" 60
dom. 20	Bastardi (pregati dai socialisti)	" 43
mart. 22	Idem di Govi	" 37
giov. 24	Serata popolare (I due Sergenti)	

Recite staccate a Pannocchia

Saolone dei Socialisti = L. 5 per sera con luce

Sabato 12 In persona con dilettanti locali

Dom. 13 Bianca e Fernando L. 75

Recite 7 incasso L. 3,3300

Fermata un mese

Recite staccate a Polesino

Sala Albergo del Moro L. 3 per sera (luce)

dal giorno 15 novembre 1913

Sab. 15 Bianca e Fernando L. 33

Mer. 19 Trovatore " 41

Sab. 22 I due Sergenti " 33

Mer. 20 Ernani " 20

Sab. 29 Margherita Fusterla " 28

Dicembre 1913

Mer. 3 Rigoletto " 26

Sab. 6 Fornaretto " 23

Mer. 10 Figli di nessuno " 30

Mer. 17 Aida " 33

Sab. 20 Genoveffa " 30

In persona = con Buevino A.

(con dilettanti di Pieve = Codocchio fisso e locali)

Merc.	24	Bianca e Fernando (sconcerto per Natale)	
Sab.	27	Bastardi	L. 48
Merc.	31	Riccardo Tezzoni	" 38
Sab.	3	Giulietta e Romeo	" 28

Totale L. 42.800

Fermata un mese e mezzo - Recite 14

1914

4 - 4 Francisco Ferrer

In persona =

Con i dilettanti Ovanzini Ettore - Pottini A. - Fontanella Morini Angelo - Gaita R. Coltaro e locali

25 - 4 Rigoletto

1 - 4 Aida l'etiope

3 - 4 Forza del Destino (serata popolare)

In persona

Mercoledì 8 I due sergenti

Colerò (Parma)

Salone Teatro Lux cattolico dal giorno 18-4-1914 L. 7 a Per.

Sabato 18	L'Africana	L. 39
Domen. 19	Roberto il Diavolo	" 73

in settimana sospese recite

Domenica a Roma - Emilia a Bobbio

Sab. 25	(si rimanda per pessimo tempo)	
Dom. 26	Il Trovatore	L. 96
Giov. 30	Forza del Destino	" 39

Maggio

Dom. 3	Giovanna d'Arco	" 95
Giov. 7	Rigoletto	" 14
Dom. 10	Fernanetto	" 44
Dom. 17	Riposo per contratto	
Giov. 21	Promessi Sposi	" 60
Dom. 31	Solferino e S. Martino	" 45

Giugno 1914

Dom. 7	Genoveffa	L. 48
Dom. 14	Aida l'etiope	" 40

Totale L. 624

Recite 12 mesi 2 di fermata

Recite Mezzano Rondoni

Solo Osteria Luparghi: 50 persone

dal 21 Maggio - 1914

Giovedì 7 Giugno - Geneveffa	L. 38
Domenica 14 - Trovatore	<u>" 42</u>
Totale L. 180	

Recite 5 - Fermata 20 giorni

Un altro "Registro incassi" contiene notizie riguardanti gli anni dal 1914 al 1932: sempre, chi annota le cifre e i titoli, non dimentica di annotare anche il "pessimo tempo", le "sospensioni per sciopero generale", le recite "pro Russia affamata", persino la "mobilitazione generale", "dichiarazione guerra", "sconvolgimento commercio" (siamo nel 1915), lo spontaneo licenziamento dell'autista Donadio Rodolfo "causa guerra", la partecipazione al matrimonio di un amico, un "disturbatore in teatro", la cessione della piazza "in via amichevole al collega Mazzatosta".

La lettura di questo registro fa pensare al giornale di bordo di una modesta imbarcazione, in cui non

si perdono mai di vista gli aspetti più minuti degli avvenimenti di ogni giorno: in queste pagine si coglie soprattutto la passione che lega la famiglia Rame al proprio lavoro, l'attenzione costante ad un mondo chiuso nella piazza di un paese e nel circolo degli ingenui spettatori:

Mezzano

Agosto 1914

Dom. 2	Giovanna d'Arco	L. 45
--------	-----------------	-------

In Persona = condilettanti di Mezzano Superiore e locali - Bettati A. d

Giov. 6	Bianca e Fernando	L. 30
---------	-------------------	-------

Dom. 9	I Bastardi	" 72
--------	------------	------

Mart. 11	Replica = prezzi popolari	" 29
----------	---------------------------	------

	Recite colle marionette	" 12
--	-------------------------	------

	" in persona	" 3
--	--------------	-----

Totale		L. 15
--------	--	-------

Fermata un mese e mezzo

Recite staccate a Mezzano Superiore

Sala Aroldi = L. 2 per sera dal giorno 13 maggio 1914

Mercoledì 13 Bianca e Fernando L. 27

di giorno recite per alunni

Mercoledì 10 giugno sospeso per sciopero generale

Mercoledì 17 Ernani L. 20

Compera di un Automobile 6 posti marca Eclair dal-

l'Avv. Ortella - Bergonzi di Parma al prezzo di L.

1060 = in contanti

Mediatore Pezzoni Nestore meccanico di Sorbolo Spr.)

Caldebasso sotto (Reggio Emilia)

Teatro cooperativa L. 30 al mese in avanti metà

dal 12-12-1914

Gennaio 1915

Ven. 15 G. Musolino L. 31

Causa gran neve con le marionette non si è più lavorato

Recite in persona = dilettanti

Debutti a Santa Vittoria e di Qualtieri

Teatro Manfanti 15 per cento dal 16-12-1915

Dom. 17 Gennaio Genoveffa L. 40

grande beneficenza cucine economiche

Ven. 29 in persona = dilettanti locali

40 = professori d'orchestra Bianca e Fernando

Aprile 1915

Sab. 3	Il Trovatore	L. 20
dom. 4	I Promessi Sposi	" 60
Lun. 5	Fornaretto di Venezia	" 41

Settimana di tempo pessimo

dom. 18	Diluvio Universale	" 120
---------	--------------------	-------

Si sospende per contratto pagato a Gallarate

Gallarate (Milano)

Assicurati da un'impresa gestita da Adolfo Guidi contratto per 18 Recite L. 540 più 25% (con l'anticipo di L. 200) dedotta l'assicurazione da 1 Maggio 1915

Sabato 15	Fornaretto	L. 35
-----------	------------	-------

Incassi ribassati per gran richiamo dei soldati

Lunedì 24	Solferino e S. Martino	niente
-----------	------------------------	--------

Mobilitazione generale - Dichiarazione guerra -

Sconvolgimento commercio

Restiamo fermi circa 10 giorni - Ribasso L. 30

Recite 17 - Fermata Gallarate un mese circa

Cassano Magnago

Salone Teatro Palestra ginnastica

Prezzi ribassati * dal giorno 30 giugno 1915 (settimanali)

dom. 6 Lega Lombarda

Causa guerra si licenzia l'autista Donadio Rodolfo

che trova occupazione allo stabilimento Macchi Masnago (Va)

Agosto 1915

Domenica 1 Bianca e Fernando L. 80

Giov. 5 Replica " 37

Divergenze per fermarsi * obbligati a partire, ma poi
forza maggiore ci fece fare altre due recite.

21 Gennaio 1916 Castellanza

Decreto di Chiamata revisione riformati dal 86 al 91

Castellanza 20-4-1916

Domenico ed Emilia a Bobbio per nozze

Boldini - Peveri

Riposo settimana recita

Fagnano Olona

Fermata 5 mesi e mezzo Affitto camere 3 L. 20 il pri-
mo mese di Luce L. 15

Agosto

Dom. 6 Guerrin Meschino (sagra del paese L.
Lun. 7 Serata Beneficenza pro Assistenza Civile "Gian-
ni di Prolé" con marionette elettriche

Gorla Minore

Salone Cinema concesso gentilmente gratis con luce
ed alloggio dall'Egregia Signora Lina Giacchetti
In compenso si è convenuto di dare diverse serate di
Beneficenza

1918

Lunedì 28 ottobre nasce Enrichetto

Aprile 1920

Vittorio Podrecca dorme in cucina

Agosto

Sabato 21 Pia dei Tolomei (concerto in Piazza)

Ottobre 1920

Giovedì 20 Sposa Tomaso - Tomaso in viaggio di nozze

Giovedì 28 Cena delle Baffe L. 230

comizio in piazza

Settembre 1921

Giovedì 1 Serata pro Russia affamata

Cerro Maggiore

Debutti da San Vittore Salone Circolo Unione 270 mensili
dom. 15 Si sospende la recita per questione avvenuta
tra un portiere e avventori del Circolo per ragioni
di partito.

26 Luglio 1922 Parte l'Emilia per Bobbio con i bambi-
ni per riposo = in varie parti la sostituisce France-
sca Lunghini di Legnano L. 10 di percentuale

Maggio 1923

Martedì 15 Serata per la scolaresca = 850

Ossona

Maggio 1923

Domenica 27 - Postiglioni - Riposo per lavori campestri

Sestriano 29 agosto 1923

Cinema Italia = (socio Ranzoni Alberto)

L. 35 per sera (metà luce) Prezzi 3-2-1

Mercoledì 29 Il Cardinale - Tre amanti L. 340

Giovedì 30 Bianca e Fernando - Imbroglio " 300

Dicembre 1923

Domenica 2 Suonatrice - Pillole 600

Novembre 1925

Domenica 1 (successo per processione al cimitero)

Pia L. 525

Recite straordinarie da Nerviano nel salone Oratorio

(gratis)

dal 17 ottobre 1926 - tutti gli uomini

dom.17 S. Francesco d'Assisi - Spiriti L. 900

(provocazione degli utenti del cinema locale)

Lunedì 18 Mano Nera - Pianetti L. 275

disturbatore in teatro

Beneficenza Asilo Infantile L. 325

Sedriano 26-12-1925

recita straordinaria Salone Cinema

Martedì 21 Spazzacamini - Sveglia L. 520

Si sospendono le recite per cedere la piazza in via
amichevole al collega Mazzatesta

Santo Stefano Ticino

Gratis - nella chiesa vecchia gentilmente concessa
dal Signor Clemente Castiglione di Corbella dal gior-
no 11-2-1925

Bareggio

Arluno 1925

Sabato 18 I due sergenti - Selvaggi 500

(con Mazzatosta)

dom. 26 Conte di Montecristo - Pillole 950

Giannetti e Signora e Famiglia Ialici da Milano vengono a trovarci

Marzo 1927

Lunedì 7 Tosca

(per mancata visita della questura si sospendono le

recite) (100 posti L. 3 = aumento d'affitto)

Lunedì 14 Otello - Pescatore L. 690

(Si riprendono le recite sotto la forma di beneficenza)

Sabato 5 Pia dei Tolomei

(sospende le recite in quaresima per buon accordo col Curato)

5 Luglio 1927

Recite Straordinarie a Bernate Ticino gentilmente invitate della Società Il Saluto

Cortile Famiglia Lombardi Prima sera per loro (pagando un giorno) diritto di viaggio ecc.

Luglio 1928 Gorla Maggiore

Giovedì 5 Giulietta e Romeo (novena per pioggia
mancoata)

12 Giovedì Fornaretto - Pescatore L. 530

Grande siccità malcontento della popolazione, tridui
serali per la venuta dell'acqua

Cerro Maggiore

Luglio 1928

Domenica 1 Causa Celobre 5 atti

(per causa corto circuito si propaga una infiammata subito repressa questo provoca un forte panico che data la stragrande folla rimangono vari contusi e alcuni riportano leggere scottature)

Domenica 8 Due Orfanelle 5 atti 1380

Il Sipario con sporgenze taglienti nello scendere col-
pisce la piccola Pia che le produce una profonda fe-
rita 15 cm. per 3 1/2 8 punti all'ospedale di Legna-
no con degenza giorni 10

Settembre 1928

Nasce un incidente fra Lucherini Angelo e un milite

Volano schiaffi - Interviene Lucherini Umberto e Segretario politico - Sospensione delle recite per concessione al centro, amiche vuole spiegazioni

Sabato 8 regalato 200 franchi al fascio; non concedono più oltre il permesso = cinema locale = per favoritismi.

Recita al Collegio Rotondi a Gorla Minore gentilmente invitati

Garbatolo 1929

29 settembre Festone in paese = Spazzacamini

Lunedì 30 (sconcerto per prova in francese)

Bianca e Fernando

Si sospende la domenica per gran festone in paese

Arriva il Cardinale; i concerti; i fuochi d'artificio
(tre giorni di piogge fitte)

Febbraio 1931

Gran miseria - ribasso metà paga - perdita di giornate -
forte disoccupazione - leggere epidemie

Maggio 1931

Giov. 29 Beneficenza = Sportiva L. 260 a noi 130

Tomasso esce dall'ospedale dopo 48 g. di degenza

Per malignità passate i dette da Stefanini viene licenziato tempestivamente.

Azzopi (piazza di Stefanini) successo mancato

Continua Stefanini con dilettanti

Epilogo 375 lire di debito

La padrona sequestra la nostra roba 210 banche 13 scene
ne andiamo in possesso mediante intervento dei carabinieri.

Nel 1915 la Compagnia Rame si trasforma da teatro di marionette in una vera e propria Compagnia teatrale, sebbene i pupazzi animati, risvegliano sempre un costante interesse, come è provato dagli appunti e dagli schizzi che Tomasso Rame prende assistendo allo spettacolo delle marionette francesi Hovard al teatro Eden di Milano, nell'agosto del 1924 (13), e da altri disegni fatti durante le recite delle varie compagnie del tempo.

(13) Una pagina di questi disegni è riprodotta nel testo citato di Leydi-Mezzanotte.

Tomaso era infatti l'ideatore delle scene, l'autore dei testi e il "riduttore", a testo teatrale, delle vicende di cronaca, e persino dei films e dei romanzi: Enrico Rame ricorda che nel 1937, tre giorni soltanto dopo la proiezione del film "La suora bianca", la compagnia aveva messo in scena la vicenda con grande successo.

E' del 1915 (14) infatti una serie di recite "in persona" tenute a Gallarate, e anche l'inizio di una permanenza pressochè continua nella provincia di Milano e dintorni: tali recite tuttavia erano già iniziate alcuni anni prima, se già nel 1907 il registro degli incassi annota recite "in persona" e con "dilettanti locali", oppure segna, nel 1912 "recite con le marionette 20, recite in persona 4; e ancora nel 1913

(14) Gli autori di "Marionette e burattini", nel ricordare l'avvenuta trasformazione della compagnia Rame da marionettistica in compagnia di attori, scrivono che proprio verso il 1915 Domenico Rame succede al padre Pio, "ormai molto vecchio": quest'ultima affer-

"recite in persona e con dilettanti locali".

Nel 1921 moriva Pio Rame che già aveva ceduto ai figli la direzione del teatro ambulante e che sembra non condividere il nuovo indirizzo di quest'ultimo, ormai teatro di attori e non più di marionette.

Il 31 dicembre 1921 (Pio Rame era morto il giorno di Natale) il giornale "La Vittoria" di Busto Arsizio scriveva: "Con la morte di Pio Rame scompare il decano dei marionettisti italiani. Ebbe unili natali in Alessandria. Dal marionettista Domenico Razzetti, dal quale venne adottato come figlio, fu istruito all'arte, alla quale consacrò tutta la sua opera educativa... Fu ai figli di insegnamento e, retto ed onesto, in tali virtù li crebbe. Esplicò la sua azione artistica nel nativo Piemonte, in Lombardia, nel Veneto e nell'Emilia, lasciando ovunque tracce

(14) segue nota precedente: mazione, che non può essere suffragata dalla data di nascita di Pio Rame, spostabile al massimo verso il 1860, testimonia la difficoltà di stabilire con certezza le origini di questa famiglia tanto singolare.

del suo passaggio per le serate di beneficenza date a pro delle molteplici opere di carità.

Restio ad onori e pubblicità, modesto nelle sue pretese artistiche, era solo preoccupato del suo buon nome di padre e di cittadino, di questo ne ebbe merite lasciando ovunque cari ricordi. Patriota del vecchio stampo piemontese, caratteristica la sua figura, vero sosia di Garibaldi, aveva ora raggiunto quel benessere che gli permetteva una vita tranquilla, circondato dall'amore di tutti i suoi cari che l'adoravano. La morte lo invola alla stima e all'affetto dei congiunti e colleghi tutti."

Il 4 gennaio 1922 su "Il secolo di Milano" comparve un'articoletta "Fatti e figure del giorno", di Giannetto Bongiovanni, in cui era nuovamente ricordata la figura di Pio Rame: "Un sosia di Garibaldi (15)

(15) Da sbiadite fotografie dell'epoca è infatti confermata tale somiglianza, che probabilmente Pio Rame accentuava con semplice ingenuità per dare una nota di maggiore singolarità alla sua figura di capocomico.

è morto in questi giorni a Castano Primo. Si chiamava Pio Rame ed era un artista... Popolarissimo nella zona lombarda e brianza dove aveva condotto per tanti anni la sua baracca e le sue teste di legno, aveva divertito più di una generazione di bimbi, che lo amavano e si rallegravano, quando vedevano arrivare nei paeselli il noto barbone bianco, foriero... di gioconderie.

Arte randaglia e popolarezza, ma sana e umana".

Gli autori del già citato "Marionette e burattini" affermano che la morte di Pio Rame segnò la dispersione dell'edificio marionettistico della Compagnia, del quale rimangono ben poche testimonianze: due marionette, forse al museo teatrale della Scala, parte dei copioni, i libriccini dei permessi, qualche ritaglio di giornale; del resto la testimonianza diretta di Enrico Rame, figlio di Domenico, aggiunge scarse notizie a quelle reperibili dal testo di Leydi-Mezzanotte.

Enrico Rame ricorda che la Compagnia era forma-

ta dalle due famiglie di Domenico e Tomaso, con mogli e figli, più cinque o sei attori, scritturati quando si ebbe la trasformazione del teatro marionettistico in teatro vero e proprio, sia pure ambulante.

La famiglia Rame proponeva un tipo di attività che, pur innestandosi sulla tradizione del teatro marionettistico italiano, si presentava come del tutto originale, nella misura in cui i Rame stessi seppero orientarsi verso un modo tutto particolare di fare il teatro: tale affermazione trova la sua giustificazione anche nel rapido e grande successo che la Compagnia poté raggiungere rispetto alle numerose altre, operanti nello stesso periodo e negli stessi luoghi.

I Rame, afferma Enrico, non ebbero mai la presunzione di fare dell'arte, consapevoli di quali mezzi culturali siano necessari per una finalità di tal genere: essi credettero invece nel teatro come in un lavoro da affrontare onestamente, attraverso una preparazione di tipo artigiano, con la quale si rivolgevano ad un pubblico di provincia, disposto esclusiva-

mente ad accogliere certi essenziali valori di carattere morale, il Bene, la Giustizia, la Libertà, senza pretese intellettualistiche: "L'Amleto fatto dalla famiglia Rame", è ancora Enrico a ricordare, "era l'Amleto e basta".

In tal modo potevano essere rappresentate, con ingenua spontaneità, persino opere di repertorio classico: non si creda tuttavia che la recitazione fosse affidata all'improvvisazione e alla sciatteria, poiché i mezzi usati dai Rame erano, per quel particolare tipo di teatro, tecnicamente all'avanguardia.

Da un album di schizzi, appartenente alla collezione di Roberto Leydi, si può notare l'accuratezza con la quale Tomaso Rame prendeva appunti sui vari tipi di marionette e sui vari modi di manovrarle: dal gancio rudimentale, infilato alla sommità della testa del pupazzo e al quale si legava il filo terminante nella mano del burattinaio, la marionetta passò ad avere fili laterali, estesi poi agli arti, e che consentivano numerosi e complessi movimenti.

In un'altra vecchia carta Pio Rame annota la composizione chimica dei bengala di vario colore, che probabilmente sottolineavano i colpi di scena delle recite, firmandola quasi a garantirne il brevetto come invenzione propria e ad affermarne l'efficacia: "bengala giallo", "bengala verde", "bengala rosso", "ranciato", "altro bengala rosso", "composizione del porta fuoco per le bombe d'artificio", "composizione per la pioggia di fuoco per il teatro", e da ultimo "fine delle bombe".

Questo documento del 1886, è ancora una volta la prova dell'amore per il proprio lavoro, della cura che i Rame pongono anche nei particolari, tanto che le formule per gli scoppi di fuoco colorato diventano "arte dei bengala e bombe artificiali".

Sempre Pio Rame, all'avvento del fonografo, sostituisce con i dischi lo sfondo musicale, prima affidato agli strumenti; Enrico Rame ricorda la rappresentazione della "Tosca", sostenuta musicalmente dalle note della romanza più bella, "Lucean le stelle".

Ad un certo momento della storia del Rama lo sceneggiatore fu Achille Lualdi, che aveva lavorato alla Scala di Milano e al S. Carlo di Napoli: in tal modo, pur nell'ambito di un teatro artigianale, si raggiunsero risultati di rara efficacia e perfezione.

I costumi erano sempre dell'epoca, le scene si rifacevano al periodo storico cui la rappresentazione apparteneva: in un manifestino, dell'epoca in cui la Compagnia Rama aveva già posto la sua "sede centrale" in Varese, si legge:

"Grandioso Spettacolo tratto dal popolare romanzo di Penson du Terrail

Il fabbro del convento e la singara maledetta
costumi originali al tempo di Luigi XV
scenari del pittore Lualdi di Milano".

La pubblicità era anch'essa curata dalla Compagnia attraverso l'uso di una tipografia personale (si trattava di una "pedalina", acquistata da Domenico Rama) che stampava i manifestini da distribuire nei vari paesi; si facevano anche manifesti a mano, con

un pennello intinto di nerofumo, e persino cartelli dipinti a tempera, in cui erano rappresentate le scene più salienti della recita: questi ultimi, in numero di quattro o cinque, e della grandezza di tre metri per due, erano esposti per un certo tempo, e poi ritirati per altre occasioni.

Con il tempo la Compagnia acquistò una "Corrierina" (così la chiama Enrico Rame, che ne ha tracciato anche uno schizzo), con la quale si spostava rapidamente da un paese all'altro, in modo da poter dare giornalmente almeno due spettacoli in due paesi diversi.

Sulla corrierina si caricava tutta l'attrezzatura, dal palcoscenico smontabile, in legno e cartone catramato, alle scene, ai costumi, persino alle poltroncine per gli spettatori; era un lavoro di notevole impegno e fatica montare e smontare il teatro, indossare e riporre i costumi; così come era stato faticoso, cambiando spettacolo, svestire e vestire le marionette: ma a Magenta, o a Varese, o a Corbetta,

c'era la vita serena di una vera casa, la sicurezza economica, vantaggi che in parte furono causa di quella serietà per la quale i Rame non scesero mai a livello di guitti e di improvvisatori, ma rimasero sempre dei professionisti del teatro.

Le recite avvenivano sotto il porticato di una piazza o di una casa, oppure in un cortile, se il tempo era buono; al contrario la Compagnia cercava la possibilità di un salone, o, se esisteva, di un vero e proprio teatro:

"Marzo 1907 - Piazza di Belgioioso - proprietario Signor Modena Pasquale - sotto il portico del Signor Codara Francesco dal giorno 31-3-1907".

Piazza di Bobbio - nel Teatro Comunale - 1912"

"Recite staccate a Polesine - Sala Albergo del Moro" - L. 3 per sera (luce) - 1913".

"Coldebasso Sotto (Reggio Emilia) - teatro cooperativa - L. 30 al mese, in avanti metà - 1914".

"Gerla Minore - Salone Cinema concesso gentilmente gratis con luce ed alloggio dall'Egregia Signora

Lina Giacchetti - In compenso si è convenuto di dare diverse serate di beneficenza - 1918". (16)

Tra lo spettacolo e la farsa, o "comica finale", il capocomico annunciava, con una formula chiamata "invito" (17), la recita del giorno dopo, o quelle programmate per il resto della settimana.

Se il consenso del pubblico era sempre grande,

(16) Queste annotazioni sono tutte contenute nei quaderni già ricordati, dove i Rame fissavano gli avvenimenti, grandi e piccoli, della loro storia e del loro lavoro.

(17) Possiamo arguire che l'invito di Pio, di Domenico o di Tomaso Rame fosse semplice e ingenuo come la loro arte: non è stato possibile trovarne qualche esempio originale, ma il citato testo del Leydi ne porta uno di Angelo Cuccoli, burattinaio bolognese:

"Pubblico rispettabile
Diletti cittadini
Venuti a bella posta
A vedere i burattini
Questo è uno spettacolo
Nuovo e straordinario
Per festeggiar stasera

tuttavia spesso mancava, o almeno era parziale, quello delle autorità, in particolare del parroco: sempre gli autori di "Marionette burattini" giustificano tale fenomeno attraverso due ragioni: l'accusa agli spettacoli marionettistici di usare un linguaggio poco "pulito", motivo di "corruzione per la gioventù", e l'aperta concorrenza agli spettacoli organizzati dal parroco nel teatrino dell'oratorio. (18)

(17) segue nota precedente:

Un grande anniversario

Voi ora imparerete

Da questa produzione

Che dove c'è superbia

C'è anche ambizione

Ognun nella sua sedia

Potrà provar piacere

Udendo una commedia

Recitata a dovere.

Scenario a perfezione

Magnifico il vestiario,

Ora, dunque, attenzione

Che s'alza ora il sipario!"

I Rame tuttavia non usarono mai, nel loro teatro, quel linguaggio di tipe scatologico e persino osceno, che gli spettacoli di questo genere sembrano derivare dalla Commedia dell'Arte.

Enrico Rame afferma che mai, negli spettacoli della sua Compagnia, ci fu qualche cosa di "difficile o di scabroso".

Per quanto riguarda il motivo della concorrenza alle rappresentazioni parrocchiali, oppure a quelle degli enti locali, i Rame seppero trovare un mezzo di transazione nella loro ingenua astuzia di gente che poteva contare esclusivamente sul proprio lavoro, e che quindi doveva difenderlo in ogni modo: sebbene, come ancora una volta ricorda Enrico, essi fos-

(18) E' curioso riferire che in una nota del quaderno degli incassi, alla data 17 ottobre 1925, è annotata questa osservazione: "S. Francesco d'Assisi" (provocazione utenti cinema locale)": segno certo del successo dei Rame e del pericolo che i loro spettacoli costituivano persino per il cinema.

sero per tradizione socialisti e anticlericali, possiamo dare credito di una loro posizione lealista, che è provata dalle effigi colorate del re Umberto I, della regina Margherita, di Garibaldi e di Vittorio Emanuele II, incollate all'interno della copertina del secondo libriccino dei permessi già ricordato; con la chiesa, poi, i Rame seppero sempre trovare un compromesso, sia con la rappresentazione di spettacoli religiosi, che, pur nell'ambito del repertorio marionettistico, soddisfacevano i parroci dei vari paesi, sia attraverso delle vere e proprie "soluzioni pacifiche", cioè accordi con l'autorità religiosa.

In ogni piazza infatti, dopo una serie più o meno ricca di recite, si cercava di rappresentare la vita del Santo patrono, o di dedicare almeno una recita ad un dramma religioso; per di più spesso i proventi dello spettacolo erano devoluti in beneficenza, come provano alcune locandine:

"Pro chiesa nuova di S. Lorenzo

la benemerita Famiglia Rame prima di lasciare

questa plaga, darà alcune serate a pro della nostra Nuova Chiesa.

A tale scopo invitiamo la S.V. e Famiglia alla prima recita che avrà luogo la sera di Mercoledì 30 ottobre 1929 alle ore 20, sotto il porticato dell'Albergo dell'Angelo.

Si darà

Il Cardinale

lavoro religioso in quattro atti

Popolo di S. Lorenzo, tutti a teatro, vi divertirete, vi istruirete beneficiando".

oppure

"A grande richiesta la produzione storico-religiosa:

Rita da Cascia

La Santa delle Rose

(madre Agnese da Roccaporena)"

E ancora:

"Il gruppo artistico "Famiglia Rame"

colla sacra produzione

La notte di Natale

Dall'Annunciazione alla Strage degli Innocenti".

Questa capacità di accordo è testimoniata, come ogni altro avvenimento, nel quaderno degli incassi e della registrazione delle recite:

Agosto 1908

"Lunedì 24 - Replica Il Diluvio

serata gratis per i ragazzi dell'oratorio".

Novembre 1925:

"Domenica 1 - Successo per processione al Cimitero"

Marzo 1927:

"Sabato 5 - Pia de' Tolomei

(si sospende la recita in quaresima per buon accordo con il curato)".

Settembre 1929:

"lunedì 30 - Sconcerto per prova in francese di Bianca e Fernando

si sospende la domenica per gran festone in paese - Arriva il Cardinale".

Come con la chiesa, i Rame vogliono mantenere rapporti di cordialità con le autorità civili: quin-

di non solo faranno spettacoli pro "cucine economiche" (17 gennaio 1915) o serate di "beneficenza pro Assistenza Civile" (7 agosto 1916), "pro Russia affamata" (1 sett. 1921), ma aderiranno persino all'invito della Camera del lavoro di Busto Arsizio per una serata in favore degli scioperanti metallurgici: il fatto che tale invito sia stato conservato tra le carte della Compagnia mostra chiaramente una adesione alla richiesta:

"Camera del Lavoro di Busto Arsizio

Sezione di Castellanza

Li 2 settembre 1919 -

Spettabile Famiglia Rame

Paese

Approfittando della vostra ben nota cortesia ci permettiamo rivolgervi una viva preghiera, certi di essere esauditi. Riconoscentissimi vi saremmo ("!") se vorreste gentilmente prestare l'opera vostra nel dare una rappresentazione a favore degli scioperanti metallurgici.

Il giorno da noi prefisso per la rappresentazione sarebbe giovedì (4 corrente) lasciando però a voi la facoltà di fissare altro giorno che meglio voi crederete opportuno. Allo spettacolo vi interverrà pure la fanfara rendendo così più interessante la serata.

Nell'attesa di una vostra cortese e più favorevole risposta a nome di tutti i nostri compagni per-
giamo anticipatamente i più sentiti ringraziamenti,
e colla più alta stima e considerazione ci professiamo.

Il Comitato

Per altre notizie che riguardano l'attività del Rame bisogna ricordare che le parti erano imparate oralmente, e che non esisteva il suggeritore: solo la lunga pratica del mestiere garantiva la buona riuscita dello spettacolo.

I vari ruoli, quando la Compagnia cominciò le recite in persona, erano distribuiti secondo l'età: Enrico Rame ricorda che il padre di Domenico si assumeva sempre la parte del personaggio più importante.

Nel quaderno degli incassi è annotata qui e là

la recita contemporanea di uno spettacolo di marionette e di un altro "in persona": talvolta la Compagnia univa ai propri membri gli attori dilettanti di una Filodrammatica locale.

E' certo che i Rame si valsero anche dell'aiuto di attori non appartenenti alla loro famiglia, ma che spiritualmente finivano col parteciparvi, in ragione della serenità e della sicurezza economica da essa offerte: ricordiamo Luigi Prandi, Elisei, che dopo aver visto sciogliersi la loro compagnia furono assunti dai Rame e morirono presso di loro; oppure i fratelli Sperati, cui giovò a tal punto la collaborazione con i Rame che dopo alcuni anni poterono costituire una compagnia propria.

A conclusione della storia "esterna" dei Rame (poichè sarà certo più interessante studiare i loro testi e cogliere lo spirito del loro teatro) vale la testimonianza di un articolo giornalistico, certo apparso su un giornale di provincia, un ritaglio del

quale, senza data nè indicazione di frontespizio, è conservato tra i ricordi della Compagnia: l'articolo occupa tre colonne della pagina, porta il titolo "Attori" ed è firmato da Italia Davy (al centro la fotografia della "caravella motorizzata", cioè della corrierina):

"Da tre secoli (!?) ormai, prima come marionettisti e poi come attori, i Rame portano al popolo un umile e vivo messaggio di poesia. E' una tradizione di cui sono orgogliosi, cui sono legati con tutta la loro anima: i Rame nascono attori per il popolo. Arte non facile che richiede abilità psicologica e passione e dedizione: qualità ch'essi hanno spiccatissime.

In gener, girano la provincia: chi di noi non ha visto in qualche pomeriggio domenicale, la loro grossa macchina sulle piazze delle nostre castellanze, davanti all'Oratorio o ad un teatrino? E' una festa quando arriva la grossa macchina: daranno "Le due orfanelle" o "Il fornaretto di Venezia?"

La gente si raduna e, quando è l'ora, è tutta

li: schierata sulle sedie e sulle panche, e anche seduta per terra, se non c'è altro posto. Pronta a piangere e pronta a ridere: recitano i Rame, i loro attori.

Essi seguono il vecchio principio del teatro dell'Arte: portano la loro improvvisazione su un canovaccio tradizionale. Tomaso Rame, appunto, ha ripreso i vecchi lavori cari a tutti i pubblici, li ha ridotti alla nervatura, sopprimendo i personaggi e le scene pleonastiche, rendendoli vivi, vicini al pubblico per cui essi recitano. Dello stesso autore è il testo della "Passione" che ora, portata su tutti i teatrini della Diocesi, raduna paesi interi, commossi sempre dalla parola meravigliosa di Nostro Signore, in questi giorni di Quaresima.

E ancora: se un paese offre una leggenda, se ha una pagina attraente nella sua storia, i Rame se ne impadroniscono, la rendono teatrale, la recitano, così è avvenuto che a Castiglione Olona fosse presentata "L'Agnese da Castiglione" con l'interesse che sempre le avventure di un concittadino o di un compaesano

possono suscitare anche se il personaggio in questione è morto da secoli.

Ancora a proposito del repertorio: il pubblico del paese o del rione operaio è un pubblico buono e sentimentale, cui piace veder premiato il buono e dannato il malvagio, cui piace la poesia e la bontà e l'espressione forte di essa.

Quindi ama: "Il ponte dei sospiri", "La portatrice di pane", "Il Fornaretto di Venezia". Gradisce Forzano ne "Il dono del mattino", De Benedetti con le sue "Due dozzine di rose scarlatte", gli piacciono Giacosa e Niccodemi. Ma, dal momento che in genere non conosce il soggetto di queste ultime opere, si affolla molto più numeroso alle prime, a quelle che furono già care ai padri e ai nonni. Anche Pirandello con "l'uomo dal fiore in bocca", anche "Gli spetttri" di Ibsen giunsero a questi teatrini, ma "La portatrice di pane" li vide più pieni e più commossi.

Ecco, è quasi l'ora della rappresentazione: tutti gli attori sono in grandi faccende. Il primo atto-

re giovane essendo anche trovarobe ha il suo nel da fare. Colui che fino a mezz'ora fa era l'autista, si sta truccando.

Il teatrino sorge: ha belle scene. Sono di Lualdi che lavorò anche per la Scala e che adesso, come molti ottimi artisti, è "alla Baggina". E' una malinconica frase, questa che vuol dire: essere poveri. Gli artisti la conoscono molto bene: è quasi uno dei termini tecnici del loro mestiere, come "partitura", "copion", "proscenio". "Finire alla Baggina".

Il pubblico è entrato. Ci sono gli operai in tuta, i contadini, i ragazzi, i bambini in braccio alla mamma, famigliole intere. Si pagano 40 lire: il che è già un grandissimo merito di questo tipo di spettacolo. Ma non è il solo. Se i ragazzi ridono fino a piegarsi in due, se le mamme zitte zitte piangono, se i nonni commossi si soffiano il naso, se restano tutti immobili al freddo o al caldo, col fiato sospeso, se vengono come a una festa aspettata da tanto tempo, è perchè in questa forma di spettacolo trova-

no come un pane buono di cui c'è bisogno ogni tanto, perchè qui trovano il bene, il male, l'odio, l'amore, la miseria, la ricchezza, l'anima: li vedono lottare, partecipano alla lotta con dedizione, si ritrovano nei personaggi. E l'attore si dona, più qui che sugli altri palcoscenici: perchè recita interamente per il suo pubblico.

E' per questo meno attore, meno artista? Non si può dire.

La sua missione educativa - innegabile - qui è soprattutto morale, e si attua nel repertorio: ed egli non potrebbe attrarre a sé e al suo repertorio il pubblico, se non sapesse riuscire gradito ai ragazzi, agli uomini alle donne che l'ascolteranno. I trecento anni di familiarità col pubblico popolare hanno insegnato questo ai Rame: ed è qui tutto il loro segreto, la loro formula.

Compagni nel senso migliore della parola i Rame si dividono le parti, il lavoro, gli applausi, i

disagi e lavorano sodo. La domenica, talvolta, divisa in due la grande famiglia, danno quattro spettacoli: due pomeridiani e due serali. Sono entusiasti del loro lavoro: recitano per tradizione, per istinto e per passione.

Unica cosa che non va (e in questo la loro voce si unisce a quella di tutti gli attori e i capo comici) sono le tasse gravose poste sugli spettacoli. Dagli incassi (non lautissimi, dato il prezzo popolare del biglietto e dato il fatto che le rappresentazioni si svolgono nei paesi) bisogna detrarre un 5% per l'erario (10% se si tratta di opere di autore straniero), un 10% che va alla Società Autori ed Editori, il solito 4% di imposta sull'entrata.

Per gli spettacoli dati in Varese, l'Ente Turismo assorbe il 7%, e l'affitto del locale incide sempre un 20-30%. Così se ne va presso a poco il 50% dell'incasso. Con il rimanente la Compagnia deve vivere, pagarsi le spese, le trasferte, ecc.

Eppure questi valorosi attori continuano a por-

tare nelle borgate agricole e nei periferici quartieri industriali il loro messaggio di poesia.

Un porticato, una scena, un alpario, un po' di trucco: e la favola è creata. E' creata per vivere, per rimanere viva spesso più a lungo del breve spazio di una sera. E molto spesso accade che l'incasso sia devoluto dal Rame ad opere di beneficenza.

Anche se questa non è Arte, o anche se non è arte con la maiuscola, come sostengono i teorici: chi può negare che questa non sia la più buona, la più generosa delle Arti?

E, come nota finale, osserviamo, ai piedi dello stesso ritaglio di giornale, la breve rubrica "Teatro", con l'inizio di due articoli, nei quali sono messi in rilievo i limiti di altri spettacoli teatrali, le cui manchevolezze sembrano sottolineare la validità delle rappresentazioni del Rame e giustificare, insieme, il cordiale elogio loro tributato.

Il primo di essi dice:

"Sciur Felis che cuccagna"

di Bonocchi e Marucchio

Dopo parecchi anni di assenza Paolo Bonocchi è ritornato a Varese con la sua Compagnia.

Il nome del popolare attore milanese non è valso a gremire come era sperabile il teatro di Via Sacco. Sembra proprio che i Varesini nutrano una naturale repulsione verso la cosiddetta "fossa dei leoni..."

Nel secondo sono accennati invece più precisamente dei giudizi critici:

"Le sorprese del divorzio" di Bisson.

Pubblico piuttosto scarso alla prima recita della Filodrammatica Enal Avio Macchi al Teatro Impero.

Recitazione in complesso buona di un lavoro teatrale che è quello che è: una commedia basata su un intreccio paradossale e sfruttante il luogo comune della suocera indigesta. Numerosi gli spunti farseschi appena accennati invece certe interessanti situazioni psicologiche, come quella..."

C A P I T O L O I I I

Copioni "per parte marionettistica" e per recite in persona - I testi della Compagnia Rame -

Il repertorio del teatro delle marionette e dei burattini "fra drammi e commedie, farse, riviste, balli e fantasie, abbraccia in tempo e spazio l'universo; va dal diluvio universale all'assedio di Makallé, comprende la mitologia, la storia patria e la cronaca cittadina, si stende dalla China alla California, dalla Cafreria alla Groenlandia, dalle regioni dell'etere agli abissi dell'oceano, dai cerchi del paradiso alle bolge dell'inferno". (19)

"La messe non potrebbe essere più ricca - scrive il Toldo - Dalle avventure dei cavalieri del medio evo, dalle vite pietose di santi celebri e dalle imprese di viaggiatori dell'antichità, si risale via

(19) Edmondo De Amicis: "Un piccolo teatro celebre" in "Vita Italiana" 10-12+1896

alle imitazioni dichiarate dello Shakespeare, Otello, Amleto, ai balli del Pratesi e del Manzetti, alle opere, fra cui primeggiano Fra' Diavolo, Orfeo all'Inferno, Le campane di Corneville e Crispino e la comare, alla storia della Rivoluzione francese, con relativa decapitazione di Maria Antonietta, nonché a quella del Risorgimento italiano, con sparo di mortaretti, combattimenti all'arma bianca, e fughe disperate di Austriaci. E' qui in prima linea, con l'occhio ceruleo e la fulva chioma, l'eroe dei due mondi, non già quello che esce dalle pagine del Guerzoni, ma un Garibaldi un po' di fantasia, quale la storia tratteggia solo in parte, mentre già la leggenda comincia a spuntare, un Garibaldi epico insieme e patetico, che insegue da solo interi eserciti, si perde nell'infinito della pampa, erra misero e altiero nella pineta di Ravenna, tratta a tu per tu con i potenti della terra e accorre ovunque un povero lo invoca, radrizzatore dei torti, riparatore d'ogni ingiustizia...
... Un'altra figura simpatica al pubblico dei burat-

tini è quella di Vittorio Emanuele, Napoleone III resta un po' nell'ombra, ma le truppe francesi sfilano splendide nelle uniformi e gli zuavi e i turcos si mescolano ai nostri bersaglieri. Nel teatro romagnolo, in particolare, sebbene non manchino esempi anche negli altri, i malandrini, "vulgo" briganti, non sono punto dimenticati, specie quando rispondono ai nomi chiarissimi di Mastrilli o di Pelloni detto il Passatore. Costui ha goduto per lungo tempo le simpatie popolari; ora la sua memoria accenna a dileguarsi, ma i vecchi ne parlano come di glorioso campione del risorgimento, in lotta con la tirannide papale..." (20)

Alcuni dei testi marionettistici più antichi si orientano verso il tema religioso, che nei tempi passati ebbe grande fortuna, rivelando la sua derivazione dai drammi sacri e dai misteri medioevali; la decadenza di questo "genere" si può attribuire al-

(20) Pietro Toldo: "Nella baracca dei burattini" in "Giornale storico della letteratura italiana" fasc. 151 vol. XXIX - Torino 1908

l'inevitabile contaminazione di sacro e profano che nel teatro dei burattini e delle marionette finisce con il diventare una nota caratteristica, soprattutto nelle rappresentazioni dei primi; tanto che le stesse autorità religiose talvolta ostacolarono questo tipo di teatro, relegandolo a celebrazioni edificante ad uso degli indotti e dei semplici, o a troppo facile strumento di rapporto cordiale con i parroci dei vari paesi.

I testi più lontani possono considerarsi il "Giuseppe Ebreo" di Ottensio Scaramacca, il "Figliuol Prodigo", "L'Acquisto di Giacobbe" e "Il battesimo del Cristo" di Giovanni Maria Cecchi, tutti risalenti al secolo XVI; nel secolo seguente si ricordano i drammi di Giovan Battista Andreini, come la "Maddalena lasciva e penitente" e la "Vita e morte di S. Bartolomeo": è significativo ricordare questo ultimo autore, poichè l'Andreini è anzitutto uomo della Commedia dell'Arte, "attore, direttore di Compagnia, autore di trattati in difesa dell'arte comica contro le ac-

cuse di immoralità e in lode di essa con accenti pre-
cettistici, poeta lirico ed epico dedito soprattutto
alle esibizioni religiose, drammaturgo che oscilla
dal comico più sfrenato e licenzioso alle espressioni
di più acceso misticismo..., personalità tra le
più interessanti e significative che l'Italia conti
nella prima metà del secolo XVII. (21)

La degenerazione del testo di contenuto sacro
è assai accentuata nei copioni di tono popolare, quali
"San Rocco", "Il viaggio dei Re Magi", "Santa Rosa",
là dove, accanto ai protagonisti, il teatro burattinesco
e marionettistico ha collocato le maschere tradizionali,
in qualità di personaggi comici.

Testi di contenuto profano quali "Il convitato di Pietra",
"Il finto negromante", "L'innocenza riconosciuta",
e le varie vicende con protagonista Arlecchino, rivelano
invece la loro nobile parentela con la Commedia dell'Arte,
con la stessa ricchezza di trame, d'intrighi, di situazioni
sia comiche che

(21) Vito Pandolfi: "Storia del Teatro" Vol. I pp. 384-5

tragiche, sostenuti da una mirabile varietà di scene e da un linguaggio schietto e naturale.

Ancora appartenenti al repertorio più antico delle marionette e dei burattini sono le favole popolari e le leggende tradizionali, da "Il mago turchino", a "Pelle d'asino", "Belinda e il mostro", "Il noce di Benevento", "Il salto della bella Alda"; e pure di antica derivazione i copioni ispirati alle avventure degli eroi cavallereschi: il testo più rappresentato è senz'altro quello de "I Reali di Francia", ma ecco "Le avventure di Buovo d'Antona", "Il Morgante maggiore", ovvero la zetta di Roncisvalle", "Orlando Innamorato", "Orlando Furioso", "Il giudizio di Carlo Magno", "Rinaldo nei giardini d'Armida", "I Crociati di Damasco", e numerosi altri.

Dai secoli XVI e XVII il teatro dei pupazzi animati trae spunti di carattere comico e satirico: perline il "Belfagor Arcidiavolo" del Machiavelli si ritrova in un "Matrimonio del Diavolo con Gerolamo perseguitato dalle donne"; mentre da due farse diverse

del '600, "Il Satiro", dell'Avanzi e "Il Satiro scher-
nito" del Pio, trae origine un testo intitolato "Amo-
re e magia, ossia la maga e il satiro".

Così anche Molière, e poi Goldoni e il Gozzi,
furono saccheggiati per sostenere i copioni delle ma-
rionette e dei burattini, tra cui non mancano "Pulci-
nella finto medico" ("Médecin malgré lui"), "Tartaglia
padre di famiglia" ("Le Malade imaginaire"), oppure "Le
tre melarance", "L'augellin bel verde", "Re cervo" e,
dal repertorio goldoniano, "Il finto principe", "La
castalda", "Il talismano della felicità".

E' certamente l'ottocento che offre al nostro
teatro il contributo più ricco e vasto: melodrammi,
drammi storici, a forti tinte, tragedie lagrimeose,
romanzi patetici o avventurosi, o persino fantascien-
tifici come quelli tratti da Jules Verne; e ancora
rappresentazioni ispirate ai fatti della storia pa-
tria, della cronaca nera, o alle imprese dei banditi
più famosi: in tal modo passano sulla scena: "Il flau-
to magico", ridotte in pantomima e con la presenza di

Arlecchino e di Pierrot, dal testo di Emanuel Schikaneder, "Il turco in Italia", dal libretto di Felice Romani musicato dal Rossini, "L'Aida", il "Lohengrin", "La forza del destino"...; del Roti (sec. XVIII) "Bianca e Fernando alla tomba del duca di Agrigento", del Ferretti "Il furioso all'isola di S. Domingo" e "Elisabetta Potowsky, ovvero gli esiliati in Siberia", del Gasperi "Genovioffa di Brabante", ossia la caduta del terribile Golo"; ecco "Senza Famiglia" di Mallet, "La croce del maledetto", di Ponsou du Terrail, "Il Conte di Montecristo", di Dumas, persino "I Promessi Sposi"; e del Verne "L'isola misteriosa", "I figli del Capitano Grant", "Viaggio al centro della terra", "Ventimila leghe sotto i mari", sempre con la presenza di Pulcinella, Arlecchino o Gianduja; dalle vicende risorgimentali e dalle campagne africane sono tratti "Garibaldi a Palermo", "La battaglia di S. Martino", "I Garibaldini in Sicilia", "Amba-Alagi-Makallé", "Dogali e Seati", "Ras Alula"; e infine "Le cinque memorabili giornate di Giuseppe Mastrilli",

"Vita, festa e morte del Biondin", "Le ultime ore e la decapitazione di Sante Caserio", "Le due congiure, ovvero l'assassinio di Francisco Ferrer".

E' da sottolineare che proprio in questa congerie di testi, ispirati agli argomenti più diversi, sta il pericolo maggiore per il teatro delle marionette e dei burattini: senza dubbio nell'800 esso vive il suo momento di maggior diffusione, ma anche quello più debole e pericoloso: la pretenziosità dei temi e dei modi è l'elemento "meno consone allo spirito squisitamente plastico, essenziale ed astratto di questo genere di spettacolo. I copioni ottocenteschi, ripresi con poche variazioni dai successi dei teatri maggiori, si scoprono subito nella loro incredibile complicazione narrativa, nell'assurdità dei caratteri, nell'insensatezza del dialogo, nella follia del monologo. Se si pensa bene, esattamente l'opposto delle tradizionali qualità degli straordinari attori di legno" (Mezzanotte-Leydi- op. cit.)

Tuttavia anche l'800 possiede, in questo tipo

di spettacolo, una sua nota di originalità, che si rivela nei drammi tratti dai fatti di cronaca nera, e dalla storia patria o dalla vita dei più famosi banditi: in tal caso i testi sono necessariamente originali, e almeno le rielaborazioni sono fatte su esemplari recenti, e le vicende vivono in un linguaggio semplice ed efficace, quasi da cronaca giornalistica o da narrazione popolare.

E' interessante notare come questi contenuti siano argomento per canzoni popolari dell'epoca, o meglio per i racconti degli ultimi cantastorie: si va infatti da "Roma capitale d'Italia" al "Sogno di Garibaldi", dalla "Storia di Giuseppe Mastrilli" a quella del "Brigante Biondini", da "La morte di Felice Cavalletti in duello" a "Le ultime ore e la decapitazione di Sante Caserio": segno certo del profondo interesse suscitato tra il popolo da vicende in cui si illuminavano violentemente gli aspetti essenziali dell'umana esistenza: l'amore, la morte, l'onore, la giustizia, la libertà.

Poichè la storia della famiglia Rame appartiene alla fine dell'800 e ai primi anni del '900, è chiaro che il suo teatro si organizza proprio attorno alla tematica cui si è appena accennato: se sfogliamo ancora una volta i consunti registri degli incassi, possiamo dare un elenco dei drammi rappresentati: "La lega Lombarda", "Giulietta e Romeo", "Aida", "Il fornaretto di Venezia", "Berengario II re d'Italia", "Alvaros mano di sangue", "Il Diluvio universale", "Massimiliano I imperatore", "Margherita Pusterla", "Musolino", "S. Giorgio", "Mastrilli Brigante", "I Promessi Sposi", "Il Trovatore", "Roberto il Diavolo", "Giovanna d'Arco", "Battaglia di Solferino", "S. Giovanni", "Il Conte di Montecristo", "Genoveffa", "Bianca e Fernando", "Le due congiure ovvero l'assassino di F. Ferrer", "Figli di nessuno", "Sansone e Dalila", "Ernani": nessun tema, nessun personaggio caro alla fantasia popolare dell'epoca sfugge alla attività del Rame: è veramente un peccato che pochissimi copioni restino oggi a testimoniare i caratteri e le qualità

della loro arte, viva solamente nella memoria dei borghi e dei villaggi dell'Italia settentrionale da essi vivitatti per oltre quarant'anni.

Il repertorio dei Rame presenta caratteri prevalentemente popolareschi, abbastanza lontani cioè dalle pretese culturali e artistiche di altre compagnie contemporanee, come quella dei Colla e dei Lupi: del resto già si è parlato del livello artigianale del teatro dei Rame, che affronta del materiale per lo più povero e lo elabora con strumenti propri, nobilitandolo con l'impegno e la serietà di una professione vissuta degnamente.

Tra i copioni che è stato possibile esaminare durante la stesura di questo lavoro, si possono individuare due aspetti particolari dell'opera dei Rame: quello religioso o meglio edificante, e quello cronachistico e storico: da una parte infatti si pongono i copioni di "Sansone" e di "Genoveffa", dall'altra quelli di "Gesta e morte del Biandin", "Le ultime ore e la decapitazione di Sante Caserio", "Le due congiure

ovvero l'assassinio di F. Ferrer".

Si può affermare che i primi due testi, di argomento biblico il primo, lacrimoso e patetico il secondo, sono i meno validi sul piano dei contenuti, soprattutto il "Sansone", che si presenta anche confuso nel linguaggio e nella azione; al contrario gli altri tre appartengono al nucleo essenziale del repertorio dei Rame e permettono un discorso più preciso sui caratteri del loro teatro: trattazione rapida, risolta in dialoghi essenziali, azione drammatica fondata su forti contrasti di passioni e di vicende; in conclusione un teatro schiettamente popolare.

Così come avviene in tutti i testi per marionette e burattini, nei copioni esaminati c'è la costante presenza di una maschera, che nel nostro caso è ovviamente quella piemontese di Gianduja che si esprime in dialetto e spesso non entra nel pathos dell'azione, rimanendo isolato nel suo linguaggio difficile e nel suo discorrere un po' pazzo: residuo di un'arte in cui la marionetta aveva saputo sostituirsi al-

l'uomo, "al confine estremo dello spettacolo teatrale, dove fallisce l'ultimo sforzo di stilizzazione espressiva e d'astrazione logica del corpo umano". (Leydi-Messanotte op. cit.).

Gianduja non deriva, come invece Pulcinella e Arlecchino, dalla Commedia dell'Arte, bensì appartiene interamente al teatro dei burattini e delle marionette, ed ha un'origine abbastanza recente, che si colloca nei primi anni dell'800.

Così come a Canaglieto d'Asti nel lontano 1600 era nato dalla fantasia del burattinaio Gioanin d'J osei il "Gironi", sempre a Canaglietto nasce Gioan d'la duja (22) poi contratto in Gianduja.

I modi della sua comparsa nel mondo dello spettacolo verso il 1808 ci conducono al burattinaio piemontese Giovanni Battista Sales, animatore del Gironi, esiliato da Genova per le battute mordaci indirizzate chiaramente al Doge dell'epoca. (23)

(22) La "duja" è l'olla in cui, in Piemonte, si conserva sotto grasso il salame.

Rientrato da Genova a Torino il Sales inaugurò la sua stagione teatrale con "Artabano ossia il tiranno del mondo, con Gerolamo suo confidente e re per combinazione", in cui nonostante il grande successo di pubblico, le autorità ravvisarono una irrispettosa allusione a Gerolamo Buonaparte, da poco re di Westfalia e fratello dell'Imperatore, e che provocò al Sales un nuovo esilio, a Canaglietto: proprio qui nasce Gianduja, che sostituisce Gironi, pur conservandone gli abiti vivacemente colorati.

Trasformato più tardi, sempre dal Sales, da burattino in marionetta, Gianduja rientrò in Torino, dove ebbe un teatro a lui intitolato: generoso, spontaneo, arguto, amante degli scherzi e del vino, Gianduja sostituì il già famoso Arlecchino nel repertorio dei fratelli Lupi, che sono stati la più famosa com-

(23) E' da notare che il Doge si chiamava Gerolamo (dei marchesi di Durazzo) e che il burattino Gironi possedeva anche il nome italiano di Gerolamo, con il quale divenne famoso a Milano.

pagnia del Piemonte. (Le notizie su Gianduja sono state ricavate dal testo di Mezzanotte-Leydi).

Nel "Sansone e Dalila" messo in scena dal Rame non solo compare Gianduja ma anche Colombina "servetta": è questo il copione più confuso e meno interessante sebbene, pur essendo dramma di contenuto biblico e quindi a sfondo religioso, si proponga con una fisionomia tutta originale.

La prima pagina del copione, scritto a mano in una grafia piuttosto rozza, porta lo "Scenario di tutta la produzione" assieme ai personaggi del dramma.

Atto I - Bosco con albero truccato da ulivo in alloro

2° - Reggia e cortile

3° - Reggia e bosco con torre - Canneto per l'acqua

4° - Sala con canapé

I personaggi sono:

Sansone in tre (parti): 1° colla porta e suo padre in spalla; 2° con la mascella (!) per combattere; 3° da caccia.

Eber suo servo

L'Angelo

Colombina servetta

Dalila dama di corte in casa e al tempio

Zilbano padre di Dalila

Gianduja servo in corte

Emanuel padre di Sansone

Il Re dei Filistei

Aocabbo ministro

Sei guardie filistei

2 leoni: popolo quanto si può

Personaggi in sortita al I atto:

Sansone - Eber - L'Angelo - Colombina - Dalila - Zil-
bano - Gianduja - Emanuele -

Non sappiamo da chi i Rame (in questo caso si
può supporre che il copione sia piuttosto vecchio, ri-
spetto a quelli firmati da Tomaso Rame) abbiano trat-
to il loro testo: il copione non porta infatti nè la
data nè la firma di Tomaso, come accade invece in
"Geneveffa" e gli altri.

Se qualche interesse può destare questo testo è la possibilità di vedere come nella fantasia popolare possa contaminarsi e trasformarsi una vicenda, in questo caso tratta dall'antica tradizione biblica e rielaborata poi nell'ambito della storia letteraria: nel libro dei "Giudici" (XII-XVI) la storia di Sansone è narrata in singoli episodi: egli è l'eroe nazionale di Israele che combatte i Filistei, tipici nemici del suo popolo.

La sua nascita è annunciata da un angelo, il quale promette alla madre, moglie di un Manuel della tribù di Dan, un figlio che libererà la nazione dai Filistei: il nascituro dovrà però osservare il "nazireato", cioè l'obbligo di non tagliarsi mai i capelli.

Fin dalla giovinezza Sansone è tuttavia attratto dalle donne filistee, tra le quali, contro la volontà dei genitori, cerca la propria moglie: ed è proprio mentre si reca dalla futura sposa, nella città di Timnah, che Sansone prova la sua forza straordinaria, strangolando un leone.

Ai parenti della sposa, che l'ospitano e sono filistei, Sansone propone un indovinello, basato sul significato da attribuire a un fave di miele fatto dalle api nella carcassa del leone ucciso.

I Filistei non sanno sciogliere l'enigma, ma ne scoprono il segreto per mezzo della promessa sposa, cui Sansone lo ha confidato: così egli non può avere la penalità pattuita, e ricorre nuovamente alla forza, uccidendo 30 filistei e impadronendosi dei loro beni.

Questo fatto provoca una spedizione filistea contro Sansone, che riesce anche questa volta vittorioso, facendo strage di nemici con una mascella d'asino. Dall'altura dove la singolare arma sarà alla fine gettata, Dio farà scaturire una fonte per dissetare l'eroe.

In un'altra vicenda d'amore con una donna filistea Sansone è vittima dei nemici, che lo chiudono all'interno della città: ma di nuovo la sua forza straordinaria gli viene in aiuto e Sansone può fuggire.

portando con sé la porta e le catene della città stessa. Infine ecco la vicenda con Dalila della valle di Soreq: comprata dai Filistei Dalila scopre il segreto della forza di Sansone e gli taglia nel sonno i capelli; privo di forza e accecato Sansone è condannato a girare la macina nella torre di Gaza.

Intanto la chioma ricresce, e quando i Filistei conducono Sansone ad una festa religiosa nel tempio del Dio Dafon, egli potrà distruggere tutto, appoggiandosi alle due colonne centrali della sala, e pronunciando la frase: "Muoria Sansone con tutti i Filistei!"

La figura di Sansone, ricchissima di sfumature e risolta in una grande varietà di motivi (la forza vinta dall'amore, la perfidia femminile, la difesa della patria) ha esercitato in ogni tempo un profondo fascino: basti pensare alla tragedia in 5 atti, "Sansone Agonista", composta dal Milton nel 1671, in cui il personaggio di Sansone si colora di spunti autobiografici, diventando l'espressione della sofferza

spiritualità del poeta, cieco, negli ultimi anni della vita, come il protagonista del suo dramma.

Del racconto biblico il "Sansone" del Rame ricorda ben poco, o per lo meno di quella narrazione confonde e mescola le vicende in modo che ne risulti una azione rapidissima, appoggiata a un continuo succedersi di avvenimenti: l'angelo che nella Bibbia annuncia alla madre il destino del figlio come liberatore del popolo ebraico, compare qui a Sansone, solo nella selva dove è solito cacciare:

"Valeroso Sansone, lascia l'uso dell'arco e delle selve, altro destino ti chiama, e supremo ardir ti destina il ciel: Distruttor sarai de' Filistei....
(e intanto l'ulivo sotto il quale Sansone ha avuto la visione si trasforma in alloro, chiaro segno della gloria che lo attende).

In questa atmosfera ispirata, ecco irrompere il grido d'aiuto di Colombina (!) che precede l'entrata in scena di Dalila inseguita da un leone, che Sansone combatte e atterra:

"... il valor del mio braccio troncò la sua fierezza...
Escite da quelle frondi o bella, e mirate estinto al
suolo la cagione delle vostre lacrime".

Come ricompensa per la salvezza Dalila si promet-
te a Sansone, purchè suo padre Zilbano acconsenta.

A questo punto una piccola scena strutturata per-
chè ^{ne} gli spettatori ancora si mantenga viva l'emozio-
ne per il pericolo appena scampato da Dalila: questa
si nasconde e Sansone narra a Zilbano sopravvenuto
in quel punto di aver visto un leone dalle fauci in-
sanguinate allontanarsi nel bosco.

Alle lacrime del vecchio, Sansone chiede:

"Ditemi, se vostra figlia fosse stata salvata,
qual premio daresti al suo liberatore?"

Zilbano: "Tutto quello che sta in mio potere, anche
mia figlia in sposa".

E quando Dalila ricompare Zilbano può solo obiet-
tare che una filistea non può sposare un ebreo, salvo
il consenso del re.

La vicenda ha come contrappunto quella di Gian-

duja che vede contrastato da Eber il suo amore per Colombina:

"Le tue ciance sono inutili, ... Colombata da es-
mia an tutta l'estension da Carta Girolografica".

Emanuele intanto (nella narrazione biblica il pa-
dre di Sansone è Manne o Manoa) chiede al re il con-
senso per il matrimonio di suo figlio con Dalila, ma
il primo ministro Accabbo contende all'ebreo la donna,
che gli è già stata promessa sposa.

Per dirimere la questione Sansone propone al riva-
le la soluzione di un indovinello: se Accabbo lo scio-
glierà, Dalila sarà sua.

Ed ecco il testo, abbastanza confuso dell'enigma
sul leone e sul favo di miele, che qui serve da solu-
zione in un conflitto non più politico, ma solamente
amoroso:

"Entrò una bocca a crudo cibo avvezza, trovò ci-
bo vital il labbro mio. Il più caro ed il più dolce
uscì dal più forte rigor della fortezza".

Si può anche notare che Sansone si esprime con

un linguaggio che cerca di riprendere il tono solenne di quello biblico: indizio evidente la rima, sia pure rozza e forata.

Ma a dissipare l'atmosfera solenne interviene di nuovo Gianduja, al quale Eber sottopone, pure lui, un indovinello per risolvere la questione di Colombiana: i due si presentano al re appena dopo che Accabbo, aiutato da Dalila la quale ha tradito la confidenza di Sansone (nel testo biblico non è Dalila, ma la prima donna di cui Sansone si innamora a tradirlo a proposito dell'indovinello), ha risolto l'indovinello, e Gianduja beffa il primo ministro, opponendo al suo assurdo "problema" una soluzione altrettanto assurda.

Di nuovo, dopo la pausa comica, il dramma: Sansone si ribella all'inganno e di fronte alla sua violenza il re ne decide l'arresto: ma il gigante atterra i soldati venuti per imprigionarlo e ne fa strage, riuscendo a fuggire.

L'atto terzo si apre ancora sulla scena della reggia, dove Eber e il re pensano al modo di incate-

nare Sansone: per ora la loro vendetta si rivolge ad Emanuele, che viene imprigionato insieme a Gianduja per non aver voluto onorare la divinità filistea di Dagone.

Gianduja, con il semplicistico buon senso che lo distingue, rimprover il padrone:

"Non avete voluto invocare Dagone, ora sentirete l'odore di quel brutto stanzone (la prigione della torre).

Di contro Eber, presente, segue volontariamente il loro destino.

Intanto Sansone è stato incatenato e lo si conduce nella torre dove giacciono, il padre, Eber e Gianduja: qui è collocato l'episodio della mascella d'asino, e della fonte scaturita dalla roccia per volontà divina.

E pure qui è l'altro episodio, quello di Sansone che, chiuso in città dai Filistei, si libera fuggendo con le porte e le catene: nel nostro copione invece Sansone si allontana con sulle spalle la por-

ta della torre da cui ha liberato il padre e i suoi servi.

Siamo al quarto atto: Sansone, libero, attende Dalila, ormai sua. Il dramma precipita immediatamente, poichè Dalila gli chiede il segreto della sua forza e Sansone glielo rivela, addormentandosi poi subito; è evidente qui la preoccupazione degli autori di entrare al più presto nel vivo della scena più emozionante, quella del taglio dei capelli da cui dipende tutta la forza del protagonista; anche questa scena è velocissima, composta da poche battute; Sansone si risveglia, e cade, beffato da Dalila e da Accabbo che è sopraggiunto; non manca neppure il commento di Gianduja, al solito banalmente moralistico:

"Ecco il prezzo dell'amore di una donna!"

L'azione si avvicina alla fine: Sansone è acciaccato e costretto a girare la macina.

L'atto quinto si apre nel carcere, è passato molto tempo e Sansone, insieme a Gianduja custode, sconta la sua pena.

Ma ecco che giunge la notizia di una festa religiosa nel tempio dei Filistei, e Sansone chiede a Gianduja di essere condotto là inosservato, presso la colonna maggiore della sala.

Il custode lo accontenta e lo fa entrare nel tempio quando tutti i "Filistiagamei" sono passati: qui, nel momento culminante di tutto il dramma, ecco la scena più comica della parte di Gianduja: a Sansone infatti la maschera piemontese chiede la mancia per il suo servizio!

Sansone lo fa avvicinare e per ricompensa gli dà uno schiaffo, suscitando l'ira di Gianduja che scompare dalla vicenda imprecando.

E ancora l'azione torna al tono drammatico: Sansone ritrova il suo solenne linguaggio "biblico" per rivolgersi a Dio e chiedere il ritorno della sua antica forza:

... ora mi basta, o mio Dio,

che tu rinforzi il braccio mio...

(s'inginocchia) Eccomi a te (con) occhio riacreato:
con cuore pentito avanti a te prostrato, fa che

cadano i tuoi nemici filistei, non permetti che restino i loro delitti.

Io non chieggo vendetta perchè non la merito, ma se la forza mi rendi vedrai in un istante estinto il filisteo alle tue piante (s'alza) ma o cileo qual forza è questa ch'io sento l'usato vigor in me ritorna.

Oh! S'è mora Accabbo, muora Dalila superba infida, muora il regnante, e già che son privo degli occhi miei Muora Sansone e tutti i filistei."

Rapido alternarsi di dramma e di comicità, successione immediata delle scene, linguaggio ispirato e dialetto, questi sono gli strumenti di una rappresentazione che non possiede alcun tono patetico o edificante, pur derivando da una narrazione di carattere religioso; neppure è presente l'originario motivo della patria difesa dai nemici, e non è sviluppato, se non per brevi cenni, quello della perfidia femminile.

Non c'è nel dramma alcun tentativo di ricerca psicologica e proprio in questa apparente superficialità-

lità e rozzezza consiste il carattere essenziale di un'arte che trova la sua più esatta realizzazione nel totale rifiuto della realtà.

Allo spettatore ingenuo del loro teatro, i Rame offrono emozioni che non devono lasciare traccia, poiché scaturiscono dall'elemento puramente tecnico della loro arte, che in questo caso è divertimento, evasione dal quotidiano, una "meraviglia" che si rinnova, sulla scena, ogni giorno.

Più complesso il dramma di Genoveffa di Brabante, "grandioso spettacolo di antichi tempi in 5 atti e 15 quadri ricavato dalla storia del canonico Schmidt", così come è scritto sulla prima pagina del nostro copione. A seguito dell'elenco degli scenari dei vari atti si leggono una data e una località:

Borgo S. Domino 8/1912 Dicembre,

mentre alla fine del dramma colui che lo ha trascritto annota:

Bussato Parma - ottobre 1912

copiato da Tomaso Rame - marionettista.

La relazione tra le due indicazioni cronologiche non è del tutto chiara: forse la prima, posteriore alla seconda, indica uno dei luoghi dove il dramma fu rappresentato, mentre quest'ultima si riferisce al momento particolare in cui Tomaso, il "riduttore" della Compagnia, copiò per proprio uso il testo teatrale.

E' certo che prima del 1912 la rappresentazione di "Genoveffa" non compare nel registro degli incassi, e quindi il copione in questione può ritenersi priva di antecedenti.

Del resto siamo in un momento diverso da quello del "Sansone": sia pure in breve trascorrere di anni sembra quasi che il gusto sia mutato, che la Compagnia Rame proponga un genere più elaborato e drammatico, così come è testimoniato anche dagli altri copioni che si dovranno esaminare.

Gianduja è ancora presente, ma in particine brevissime, con battute prive di sapore e adeguate al tono edificante che pervade tutta l'opera: si avverte chiarissimamente che la marionetta è introdotta

ta in un tessuto teatrale diverso da quello in cui è abituata a vivere, che la sua presenza è forzata da esigenze probabilmente tecniche e di utilità pratica, per assecondare il gusto degli spettatori, abituati alla caratteristica chiacchiera della maschera piemontese.

Il testo, copiato da quello del canonico Schimidt, ha un tono diverso da quello del "Sansone", probabilmente originale o elaborato da altra fonte dallo stesso Tomaso Rame secondo le esigenze e il gusto della Compagnia: il copione di "Genoveffa", edificante e agiografico, è banale e convenzionale, colmo di sospiri e di implorazioni religiose, teso a mettere in luce esclusivamente la pietosa figura della infelice protagonista o la malvagità bieca di Golo; il tema drammatico, anzi tragico, si diluisce nell'atmosfera pietistica, elemento questo poco usuale nel teatro del Rame, mentre un altro aspetto che pure nella produzione della Compagnia è pressochè assente è quello della ricerca psicologica: il testo dello Schimidt infatti

ti accenna ad una qualche volontà di introspezione nella figura di Golo, di cui si mette in luce prima la malvagità scaturita da una torbida passione, e infine il tormento del rimorso.

Nel corso del tempo la leggenda di Genoveffa ha trovato molti autori che ne hanno caratterizzato gli aspetti più suggestivi: e si può dire anche che Genoveffa ricorda altre donne che hanno avuto più o meno un destino simile al suo, la "Griselda" del Boccaccio e "Santa Uliva" la protagonista di una sacra rappresentazione del XV secolo (se non si tiene conto che già nella letteratura popolare del VIII secolo Genoveffa appare con i tradizionali attributi di purezza e di rassegnazione, e con la dolorosa vicenda di calunnia e di esilio nella foresta).

Nel 1600 il gesuita Cerisiers elabora per la prima volta in forma organica la leggenda, e attribuisce a Genoveffa il titolo di santa, introducendola nella agiografia ufficiale.

Nel 1712 un altro religioso, il cappuccino tede-

sco Martin von Kochen riprende e amplia il motivo, mentre nel 1781 ecco il dramma "Golo e Genoveffa" del Maler Friedrich Müller, tragedia in 5 atti in prosa con canzoni in versi.

Nel 1799 Ludwig Tieck compone "Leben und Tod der heiligen Genoveva" ("Vita e morte di S. Genoveffa"), tragedia di carattere religioso, con grande prevalere di scene passionali e patetiche, vissute sullo sfondo di un misticismo tipico del Romanticismo tedesco.

Se in questa opera l'attenzione è portata prevalentemente sulla figura di Genoveffa, con i suoi attributi di rassegnazione, di bontà e di fiducia nella giustizia divina, nel dramma di Friedrich Hebbel, di tono ancora sturmeriano, l'interesse si sposta su Golo: è evidente che ciò che attira un uomo della cultura ottocentesca come Hebbel è il conflitto interiore di questo personaggio, la sua forte carica di passionalità, tutti motivi che lo condurranno al suicidio.

Infatti la tragedia si chiude con la scomparsa

di Genoveffa nella foresta e con il rimorso di Golo, che prima si acceca e infine si uccide.

Da Hebbel e da Tiek, a metà dell'800, Schumann trae il libretto per la sua opera musicale in 4 atti, "Genoveffa": al nucleo centrale della leggenda si aggiungono elementi maggiori di intrigo e di calunnia, e si propone il nuovo personaggio della fattucchiera Margherita, la quale, già espulsa dalla corte, si vendica favorendo Golo nelle sue trame.

Anche qui c'è il personaggio di Drago come nel nostro copione, anche qui Sigfrido scopre l'innocenza della moglie per opera di una donna. (24)

Si potrebbe dire che il copione del Rame tiene conto dei vari elementi che, nel tempo, hanno continuamente arricchito la patetica vicenda; ma il fatto che esista un autore del testo, impedisce una valuta-

(24) Le notizie sul dramma di Genoveffa nella storia del teatro sono state ricavate dal testo di Ladislao Mittner "Storia della letteratura tedesca - Dal pietismo al romanticismo".

sione più precisa degli orientamenti del gusto dei Rame come autori di teatro.

Certo, nel copiare il dramma e nell'introdurvi la marionetta di Gianduja, Tomaso Rame deve aver tenuto conto delle esigenze del suo pubblico, dei limiti dei suoi stessi mezzi tecnici: questo è chiaro nella rapida successione delle varie scene, nella volontà che l'azione corra verso la sua mirabile conclusione attraverso forti contrasti e profonde emozioni; ma in sostanza il testo rimane quello che è in origine, una storia edificante e patetica, su cui si stende la provvida mano di Dio.

La prima scena presenta i duchi di Brabante, genitori di Geneveffa, angosciati per il prossimo matrimonio della figlia.

La duchessa Isabella parla della fanciulla:

"Non posso spiegarti quale sia il mio dolore nel dividermi dalla mia amata Geneveffa. Sin da fanciulletta in lei si mostrò un ingegno molto svegliato, un cuore tutto scovità e candore, e non passa gior-

no senza che ella si recasse al tempio e con lo sguardo puro dell'innocenza, con la pupilla celesti verso il cielo alzava le sue preci al sommo Iddio per la felicità dei suoi genitori. Ah, nel vederla tutti dicevano Geneveffa è un angelo..."

E più avanti Geneveffa aderisce a questa immagine quasi mistica di sé, quando, appena sposa di Sigfrido, chiede al marito:

"Io desidero che sia data doppia paga ai militari quanto alla servitù, e siano condonate ai nostri sudditi le imposte per un anno; quindi ai poveri sia fatto distribuire grano e legna."

Ma l'atmosfera di perfetta serenità è turbata all'improvviso e il dramma ha inizio, poichè la guerra chiama Sigfrido fuori del suo stato, lasciando Golo libero di dar sfogo alla sua passione per Geneveffa.

In contrasto con il linguaggio elevato e nobile di questa, quello di Golo è esagitato e rivela il tormento delle passioni nel suo cuore:

"Davanti al mio amore io sarei capace di tutto...

Accendiscendi all'amor mio e preparati ad affrontare tutta la mia ira... Rabbia, sì, ti lascio, e conoscerai chi è il ministro Gelo...."

La bieca figura di quest'ultimo è appena sfiorata dal commento bonario di Hianduja: "bruta ghigna, brut canaiere", poichè il ministro inizia subito la sua vendetta: Genevèffa sarà accusata di adulterio, chiusa nella torre, e per lei si chiederà la morte al lontano Sigfrido.

Con il figlio che nel frattempo le è nato, la sventurata è condotta nella foresta da due soldati per essere uccisa: ma, secondo un motivo caro alla letteratura popolare, la pietà prevale nell'animo dei due uomini, che la lasciano libera, riportando a Gelo gli occhi del loro cane come prova dell'adempimento degli ordini ricevuti.

Per Gelo inizia il momento del rimorso e di un tormento anche più grande: quando i soldati si presentano con gli occhi egli li scaccia gridando:

"Non voglio vederli (grida) e se uno di voi mi ripete il nome di colei lo sfodero la mia spada e l'uccido..."

E appena dopo:

(Solo e triste) "Poc'anzi la vendetta contro Geneveffa mi sembrava dolce, ed ora mi rode il cuore, Amore, amore - tu stai per precipitarmi nel più profondo degli abissi..."

L'atmosfera religiosa si rinnova intanto anche nella foresta, dove Geneveffa invoca su di lei e sul figlio l'aiuto di Dio, ringraziandolo per il sostegno che le permette di trovare nella natura circostante: la pietà giunge al colmo quando la donna, sfinita dagli stenti e dalle sofferenze, chiama a sé il bambino per insegnargli la via del ritorno al castello paterno, dopo la sua morte.

Il motivo del fanciullo che si dispera al pensiero di perdere la madre è alquanto insistito, senz'altro con la finalità di commuovere fino alle lacrime gli spettatori e rendere più emozionante l'improvvi-

so arriva di Sigfrido.

Questi infatti ormai consapevole dell'innocenza della moglie angosciato per la sua morte, si distrae con la caccia: la cerva che ha nutrito Genoveffa e sue figlie lo condurrà alla caverna, dove il dramma ha termine nella gioia del ricongiungimento.

E' difficile, come si è già detto, trovare in questo copione una nota di originalità, che rimane solo affidata all'ineisività di alcune scene e alla brevissima presenza di Cianduja: ad affascinare i Rame devono essere stati senz'altre elementi di ordine contingente, come la forte carica patetica del dramma e la certezza quasi assoluta di riuscire a commuovere, e forse anche quella di accattivarsi, con una vicenda religiosa dove predomina il tema della rassegnazione e del trionfo finale dell'innocenza oltraggiata, il favore non sempre benevolo dei parroci e delle autorità.

"Gesta e Morte del Biondin

Famigerato bandito del Novarese

Capo di una associazione di Malfattori

Produzione in 4 atti con Gianduja

Brigadiere del R. Carabinieri"

Così, in bella e ordinata grafia, si apre il copione che narra questa celebre vicenda.

Probabilmente anteriore al 1907, unica data nel testo e per di più riferita ad una scena supplementare, il dramma è pressoché contemporaneo allo svolgersi della vicenda nella realtà; nel 1905 infatti il Biondin moriva in uno scontro colla polizia.

Nello stesso anno si pubblicava un libretto popolare anonimo; "L'uccisione del brigante De Michelia, detto Biondin, avvenuta presso Santhià (Novara)"; sempre del 1905 è un foglietto volante, pubblicato dalla tipografia Ducci di Firenze, con la storia del Biondin ridotta a "cantare" popolare: "La morte del famigerato brigante Biondin avvenuta nei dintorni di Santhià". (25)

A testimoniare del resto l'interesse per questo fatto di cronaca stanno le rappresentazioni di altre compagnie marionettistiche, le cui locandine sono incollate proprio sulla copertina del copione del Rame: la prima non ci permette l'identificazione della Compagnia e presenta una divisione delle scene che la fa assai diversa dalla rappresentazione del Rame; la seconda, invece è della Compagnia di Carlo Sebastiani e lascia intravedere numerose analogie con lo svolgimento del dramma nel copione del Rame.

Il fatto che sia in quest'ultimo che nella locandina del Sebastiani i fatti aderiscano alla realtà della cronaca, mostrerebbe chiaramente che la stesura dei testi è di prima mano e che è avvenuta immediatamente dopo la vicenda, svoltasi nel 1905.

Francesco De Michelis, detto il Biandin nacque

(25) Il testo di questo canto popolare è raccolto, con numerosi altri nel volume: "Un secolo di canzoni" ed. Parenti a cura di Francesco Rocchi

nel 1872 a Villanova Monferrato e fin da ragazzo, ozioso e violento qual'era, si orientò verso una vita di ruberie e di imbrogli, soprattutto nelle campagne del novarese.

Incontrato un altro giovane della sua qualità, Luigi Fiandi, detto il "Moretto", costituì una vera e propria banda di ladroncelli, che in seguito cominciò a rendere più gravi le proprie azioni di violenza, giungendo all'omicidio.

Nel tentativo infatti di rubare in un negozio di Carpignano Sesia, il Biondin ferì gravemente una guardia campestre, e nel 1903 due carabinieri.

Il bandito cominciò a costituire un grave pericolo e i carabinieri gli diedero la caccia in tutta la zona del Vercellese, dove ultimamente egli si era spostato: in un giorno del 1905 due militi pensarono di tenere d'occhio una cascina dove si davano convegno solitamente i malviventi della zona: e proprio da qui fuggirono il Biondin e un altro, inseguiti subito dai carabinieri.

Mentre l'amico fu subito preso, il Biondin trascorse dietro di sé per lungo tratto il carabiniere Severini, che alla fine cadde, ferito mortalmente da un colpo di pistola. Tuttavia anche il Biondin fu colpito e rimase ucciso. (26)

Il copione del Rame, narra la vicenda partendo dal momento in cui il Biondin si unisce ad una compagnia di saltimbanchi girovaghi: evidentemente il resoconto della morte del bandito doveva essere accompagnato, nelle cronache giornalistiche del tempo, da notizie precise sulla sua origine e sulla sua vita.

Naturalmente Gianduja, come brigadiere dei carabinieri, ha una parte importante nell'azione, ed è quasi sempre presente in scena.

Si deve inoltre dire che questa volta Gianduja non esce in battute comiche, ma è un personaggio come gli altri, anzi, è protagonista principale ac-

(26) Le notizie sul "Biondin" sono state tratte dal testo di Jacopo Celli: "Banditi, briganti, brigantesse dell'800" - Firenze 1931

canto al Biondin.

Solo di tanto in tanto qualche esclamazione, come "Sacherdiana", "Cribbici!" e qualche termine come "brigante", "canaglia!", "buona lana", altrimenti si potrebbe dire che qui Gianduja è persino serio, ha dimenticato l'allegria spensieratezza della sua maschera, mantenendone solamente il buon senso.

La figura del Biondin è caratterizzata assai efficacemente nella sua lucida intelligenza di malvattore: se è vero che il bandito, nella realtà, si era atteggiato a socialista e amico del popolo e nello stesso tempo a vendicatore degli umili (atteggiamento che gli aveva procurato certe simpatie tra i contadini), nel testo del Rame questo motivo non compare affatto: se il Biondin riceve una lode, è da parte del Moretto, un malfattore come lui:

"Egli è audace... è coraggioso,

svelto e lo spirito non gli manca",

ma in sostanza il copione mette in luce la sua malvagità, appoggiata all'astuzia e alla violenza; si-

gnificative a questo proposito le rapide scene dello imbroglio a Maria Griva, e quelle in cui il Biondin beffa la legge, prima travestito da mutilato su un "carrucolo" e poi ladro di biciclette a danno di un carabiniere.

Il Biondin fugge facendo merameo: "Addio, sono il Biondin!" e il sipario cala sullo sbigottito stupore dell'uomo della giustizia.

Ma in una vicenda del genere, che aveva colpito tanto profondamente l'opinione pubblica, il Bene deve necessariamente trionfare sul Male; come sempre l'azione giunge rapidamente alla conclusione, precipita verso il momento più drammatico.

Gianduja ha saputo da un confidente che il Biondin e la sua banda sono nei dintorni e proprio lui, semplice brigadiere, espone al tenente il piano di travestirsi da boghesi e di sorprendere i banditi.

Infatti, in una cascina delle risaie, Gianduja riconosce il Biondin e il suo amico Demaria, che fingendosi negozianti si sono fermati presso i monda-

riso del luogo.

La scena è festosa, proprio perchè il dramma si proponga poi più emozionante ed immediato: si canta e si balla al suono dell'organetto.

Biondini: "Ehi, dell'organetto, vieni a suonare"

(ballo rustico e canti)

Tutti: "Viva l'allegria, viva l'amore..."

Biondini: "Bravi, ragazze, viva giovanotti! (osserva in quinta) oh, guarda, là in fondo... i carabinieri! Cambe mie... via...
(via)

Gianduja: (si slancia) Ferma, ferma!

(soggetto: I mondini formano Gianduja mentre dietro l'appoggio passano di corsa due carabinieri; mondini fuggono spaventati e davanti accade la scena dell'inseguimento; Biondin cade morto da un lato, e dall'altro il carabiniere cade pure ferito. Grida. Confusione, poi escono tutti).

Arriva il tenente, che prende in mano la situazione, come rappresentante superiore della legge:

"Sì, non c'è dubbio. E' Francesco De Michelis.

Questa volta questo capo di camminanti con la sua morte ha pagato il tributo all'umana giustizia, che non può più colpirlo, ma dovrà rispondere dei suoi delitti dinanzi a Dio.

Ecco l'esempio, ecco la fine del malvagio!

Gioventù, vi serva d'ammaestramento che le colpe e i delitti conducono inesorabilmente all'ergastolo o alla morte".

La morale finale del dramma trova riscontro anche nella canzone popolare già citata, dove il Biondin, pur con i caratteri della violenza e della malvagità è colto con accenti che testimoniano insieme la paura e l'ammirazione nate intorno alla sua figura quasi leggendaria:

"Fra le morte acque stagnanti
delle floride rissie
Vercellesi un gran conflitto
oggi avvenne coi briganti

Il temuto De Michelis
Il Biondin famigerato,
da più anni recidivo
dalle guardie era cercato.

Ma con boria temeraria
quei compiva l'aggressioni,
spaventando con minacce
quei pacifici coloni.

Anni sono, a Monticello
dalle guardie fu ferito,
ma di nuovo latitante
per miracolo è sfuggito

Una taglia ben vistosa
fu fissata per il Biondino:
ma nessuno ebbe coraggio
d'affrontare l'assassino!

Ora, avvenne che tre militi
perlustrando ogni rissaia,
due figuri loschi videro
che ballavano sull'aia.

Ma d'un tratto i due sospetti
se la svignano repenti,
mentre i tre carabinieri
corron dietro ai due fuggenti.

Un conflitto disperato
già s'impegna... ecco un bandito
cade, e viene ammanettato.
L'altro fugge ed è inseguito.

Il Biondin non ha paura,
Soverin è un vero prode,
pur ferito anch'ei fa fuoco
mentre l'altro l'arma esplode.

Dritto al core del bandito
il soldato haben mirato
e il Biondin in mezzo all'acqua
cade, steso, fulminato!

La mal'erba ha triste fine,
così accade anche al Biondino.
Tanto va la gatta al lardo
che vi lascia lo sampino!" (27)

Singolare e significativo il fatto che nel copione dei Rame la sentenza moralistica della fine non è pronunciata da Gianduja, che pure ha lavorato a catturare e uccidere il bandito ("I l'hai ciapale mi!"), ma da un'autorità più importante di lui: il buon brigadiere Gianduja esce dalla scena con umiltà, lasciando prevalere il significato morale delle vicende avvenute.

Anche la storia di Sante Caserio, assassino di Sadi-Carnot, è elaborata in un cantare popolare, "Le ultime ore e la decapitazione di Sante Caserio", "sentite da Cini Pietro".

Il foglietto non porta data, ma solo l'indicazione della tipografia Campi di Foligno: tuttavia si può arguire che il testo sia stato composto immediatamente dopo l'esecuzione del Caserio, perchè vi so-

(27) "Un secolo di Canzoni" - Fogli volanti a cura di Francesco Recchi - p. 86 - ed. Parenti

ne contenute annotazioni precise di cronaca e anche perchè si deve tener presente la necessità di continuo rinnovamento degli argomenti da parte dei cantastorie, attenti per questo ad ogni nuovo evento della realtà quotidiana.

E' interessante leggere il testo di questa poesia popolare poichè vi sono tra essa e il copione del Rame sullo stesso argomento delle analogie precise il che ci permette di stabilire che, per quanto copiato nel 1909 il nostro testo teatrale doveva avere come origine un testo vecchio di oltre dieci anni, tenendo presente che Caserio fu condannato nel 1894:

Il sedici agosto
nel far della mattina
il boi aveva disposto
l'orrenda ghigliottina.

Mentre Caserio dormiva ancora
senza pensare al triste orror
Entra nella prigione

Direttore prefetto

Con voce d'emozione

Svegliando il giovinetto

Disse svegliandosi cosa c'è

E' giunta l'ora alzati in piè.

Udita la notizia

Si cambiò nell'istante

Veduta la giustizia

Stupì tutto tremante

Gli chiese prima di andar a morir

Dite se avete nulla da dir.

Così disse al Prefetto:

Allor oh'io morto sia

prego questo biglietto

date alla madre mia

Posso fidarmi che lei l'avrà

Mi raccomando per carità.

Altro non ho da dire

schiodetemi le porte

Finite il mio soffrire

Via datemi la morte
E tu mia madre dà fin al duol
e darti pace del tuo figliuol.
Poi con precauzione
Dal boia fu legato
E in piazza di Lione
Fu quindi trasportato
E spinto a forza il capo entrò
Nella mannaia che lo troncò.
Spettacolo di gioia
Francia lo manifesta
Gridando evviva il boia
Che gli troncò la testa
Gente tiranna e senza cuor
che sprezza e ride l'altrui dolor.
Allor che n'ebbe avviso
L'amata genitrice
Di lagrime nel viso
Scorrevano all'infelice.
Era contenta la madre almen
Pria che morisse stringerlo al sen.

L'orribile dolore
li fè bagnar il ciglio
Pensar solo al terrore
che gli piombò nel figlio
Misera madre quanto soffrì
Quando tal nuova de
del figlio udì.
Io pregherò l'Eterno
o figlio sventurato
che dal tremendo averno
ti faccia liberato
Così pregando nel forte sel
l'anima divina ritorna in ciel". (28)

Sante Caserio era nato nel 1873 a Motta Visconti, un piccolo centro tra il confine della bassa milanese e la provincia di Pavia: la famiglia, umilissima, aveva conosciuto la miseria e la malattia, il

(28) "Un secolo di Canzoni" - Fogli volanti a cura di Francesco Rocchi - p. 199 - ed. Parenti.

padre era stato chiuso addirittura nel manicomio di Mombello.

Imperato al paese il mestiere di fornaio, a quattordici anni Sante Caserio trova lavoro a Milano, al Forno delle Tre Marie, e qui entra nelle file degli anarchici del tempo: è l'antica tradizione di miseria che sta alle sue spalle, e che ora si rinnova in quella più desolata della grande città, a spingerlo verso una ideologia di cui egli coglie esclusivamente gli aspetti sentimentali e quindi più superficiali, ma dalla quale sarà travolto.

Nel 1892 Caserio subisce l'arresto e il carcere per aver distribuito manifesti antimilitaristici: comincia per lui, come per tanti altri nelle sue condizioni, un periodo difficilissimo, contraddistinto da controlli continui da parte della polizia: tutto questo non fa che riconfermare di più le convinzioni del giovane, il quale per poterle esprimere più liberamente, emigra nel 1893 prima in Svizzera e poi in Francia.

Alla fine del '93^b a Ginevra, dove si incontra con i compagni di fede rifugiati nella città, agli inizi del '94 è a Cotte e diviene membro della società anarchica dei "Cuori di quercia".

Qui apprende la notizia della visita imminente del presidente francese Carnot a Lione e probabilmente decide subito l'attentato: si licenzia dal forno dove ultimamente lavorava, compra un pugnale e parte in treno; dopo un viaggio lunghissimo, l'ultima parte del quale percorre a piedi, l'anarchico arriva a Lione, dove c'è grande folla e grande schieramento di gendarmi.

All'arrivo di Sadi Carnot, Caserio esce dalla folla, e gli vibra una pugnalata al cuore, uccidendo il presidente francese all'istante: poi cerca di dileguarsi tra la folla, ma è subito preso e corre il rischio di un linciaggio.

In carcere l'omicida subisce la tortura di una camicia di forza in cuoio, ma mantiene una grande calma e dignità.

Non rivelò alcun nome degli anarchici incontrati in Svizzera e in Francia, rifiutandosi di fornire particolari sul suo gesto dai quali si potesse risalire ad altri, e non accettò neppure la tesi della semi-infemità mentale ereditaria che il difensore d'ufficio avrebbe voluto proporre.

In carcere scrisse un memoriale per spiegare il suo gesto con ragioni di ordine sociale e vi riuscì nelle pagine dedicate alla misera vita dei contadini tra i quali era nato.

Accettò la sentenza di morte con grande fermezza e affrontò la ghigliottina coraggiosamente gridando "Viva l'anarchia", come fu testimoniato dal boia. (29)

L'atto primo del dramma dedicato dal Rame a Caserio si apre con la scena di una congiura di anarchici francesi dove l'italiano verrà introdotto per

(29) La vicenda di Sante Caserio è descritta da Giovanni Ansaldo in "L'anarchico perfetto, ovvero San Giovannino col pugnale" in "Il Borghese" Milano 1/6/53

una missione assai importante: a dirigere la congiura o'è un personaggio di invenzione, l'uomo misterioso, con il quale l'autore del testo vuole sottolineare l'atmosfera di oscurità e di mistero da cui la vicenda trae origine:

Uomo misterioso:

"Ascoltami, o giovanotto. Il Comitato segreto ha posto in un'urna tutti i nomi della lega per vedere a chi era riservato l'incarico di mandare all'altro mondo un alto personaggio. La sorte ti ha favorito, fu estratto il tuo nome."

La presenza nel copione di questo motivo della congiura, che nella realtà non ci fu, poichè Casserio organizzò da solo il suo gesto violento, non è ingiustificata e non rivela neppure l'intervento della fantasia in senso assoluto; si tiene conto invece, delle cronache dell'epoca, in cui si argomentava sulla possibilità di una vasta rete di congiurati e sulla responsabilità di un capo che agiva nell'ombra persino rispetto agli stessi anarchisti: una prova

va di più che il testo in esame ha un'origine più antica rispetto alla data del 1910.

Santo Caserio è una figura assai interessante nel copione dei Rame, poichè corrisponde pienamente all'immagine dell'uomo che si mette contro la giustizia e contro l'ordine costituito, non per delinquenza comune, ma per motivi e sociali o politici, o ideali e sentimentali.

Nella fantasia popolare non è nuova la figura del "brigante" che ruba ai ricchi per donare ai poveri, dell'uomo cioè che si pone al di fuori di una società ingiusta e realizza sulle norme di una morale primitiva ciò che tra gli uomini comuni non trova soluzione: ecco le numerose ballate ispirate al brigante Mastrilli, a Gasparoni "principe dei Monti", a Musolino, (di cui i Rame rappresentarono le gesta, poichè nei loro registri rimangono i titoli dei drammi), dove sempre i misfatti dei briganti trovano la loro giustificazione nella ingenua ammirazione per il loro coraggio e la loro generosità.

Se anche al Biondin, che sul piano di una valutazione oggettiva può essere considerato un delinquente comune, era andata una certa carica di simpatia, almeno per l'ardimento lucido delle sue imprese, Sante Caserio, il cui delitto non si risolse in un tornacento pratico per l'omicida, sottraendo da ragioni ideali, sia pure ingiustificate, ha tutta la comprensione di colui che ne racconta la vicenda: si mettono in luce quella dignità e quella forza d'animo che Caserio ebbe veramente, si delineano gli aspetti del suo carattere leale, coraggioso: l'uomo misterioso gli chiede:

"... Ti basta l'animo all'impresa?..."

Caserio: "Uomo misterioso, fidati di me. Io colpirò nel cuore il presidente senza tremare".

Uomo Mist.: "Ricordati Caserio, che due sono le sorti che ti attendono. Può darsi che la tua avvedutezza ti schiuda la fuga, e guadagnare la campagna; diversamente il carnefice. Debler reclamerà la tua testa. Altri martiri della nostra lega sacrificherono

alla nostra causa le loro teste. Ravachol e Henru desidero prova di coraggio e di abnegazione".

Caserio: "Io non sarò meno di loro, se sarò preso sosterò senza essere vile".

.....

Uomo mist.: "Bravo Caserio, ho fede di te. Dimmi, ti abbisognano denari?"

Caserio: "Io non vendo il mio operato. Poco mi resta, è vero, ma è abbastanza per giungere a Lione".

L'ultima battuta rispetta la realtà, poichè Caserio non mangiò per potersi comperare il biglietto fino ad una località non distante da Lione; di nuovo un preciso rapporto con i più minuti particolari sulla vicenda.

Più avanti quando già si celebra il processo, ancora Caserio afferma che la sua nobiltà d'animo:

Presidente: "Dunque affermate tutto ciò che si è detto di voi?"

Caserio: "Non son uso a mentire".

.....

Presidente: "... avete commesso il delitto per mandato avuto dai vostri complici".

Casario: "Non ho complici e poi se ne avessi invano mi chiedereste i nomi, il mio labbro è muto come una tomba... ricordatevi che io faccio il fornai e non la spia."

La figura di Casario trova infine il suo atteggiamento più dignitoso al momento dell'esecuzione, quando rifiuta di fare le eventuali ultime comunicazioni al prefetto, cioè al direttore del carcere.

Casario: "Io non ho nulla da dire...
... voi dite che è giunta l'ultima mia ora... ecco, datemi pure la morte."

Egli non cede neppure ad una commozione di carattere religioso, poichè rifiuta il conforto del prete: la battuta è una delle più riuscite, nella sua incisività e durezza: "Padre lasciatemi. Non voglio sentirvi".

L'unico turbamento che Casario prova è al pensiero della madre: ma questo motivo che avrebbe potuto

scendere nella più vieta retorica, rimane al livello del personaggio, che esprime l'affetto per la madre con frasi di contenuta commozione: all'annuncio della condanna Caserio "grida con dolore": "Madre, infelice madre mia, non ti vedrò mai più!" e il pensiero di lei non lo abbandona nel carcere: "che l'ora tremenda sia giunta? La morte sarebbe un nulla, ma la mannaia del carnefice desta nell'animo mio un invincibile turbamento. Divento io debola, vile? Quel coraggio che sempre mi sostenne, mi abbandonerebbe ora nell'ultimo momento? Ma è forse per questo tremito, questa voglia di piangere? No, no, ... Caserio, confessa che non è per te... ma per tua madre... Sì?... è per quell'infelice che non vedrò più..., che io piango incessantemente; essa non può stringere al petto il figlio travisto che le ha spezzato il cuore. Prega, o santa donna, tuo figlio morrà maledetto... lungi da te... lungi dagli amici... dalla patria... solo, solo si troverà ad incontrare l'orrendo supplizio, senza un volto compassionevole che

lo conforti nell'ultimo estremo istante..."

E appena prima di affrontare la morte:

"... Signori, lasciare a vent'anni sul patibolo la mia vita non mi spaventa; ma pensare al dolore di quella povera donna, io mi sento spezzare il cuore... Ah madre... possa il cielo lenire il tuo dolore... e prega... prega per il tuo disgraziato figliuolo..."

Come si vede il linguaggio del nostrocopione è assai semplice, così come lo è la struttura del dramma, basata su poche scene essenziali e rapide: il tono è popolare, ma si può dire che questo testo sia un'esemplare nobile di arte popolare, poichè non vi sono accenti retorici o fortemente patetici: nell'insieme il dramma trova un accento epico, che nasce dalla sincera simpatia offerta al protagonista, vittima di un'ideale privo di fondamento, eppure capace di una coerenza che rasenta l'eroismo.

Un cenno alla presenza di Gianduja, che recita alcune scene dedicate quasi interamente a lui, padre-ne dell'osteria dove Santo Caserio si ferma prima di

uccidere Carnot.

Con la moglie Paelina non c'è molto accordo, così come con il cuoco Giorgio, linguacciuto e prepotente; Gianduja tiene il solito linguaggio balzano, storpia come sempre le parole, entra ed esce dalla scena senza una logica che non sia quella propria dello spettacolo di marionette.

La sua semplice rozzezza vuole suscitare il riso di spettatori altrettanto semplici, e non esita quindi a introdursi nell'ambito del processo, dove si deciderà la sorte di un uomo, con le usuali lepidiosse:

Presidente: "Come vi chiamate?"

Gianduja: "Gianduja Stupone, figlio di monsù popolo e di madama comunità."

Presidente: "Come? Vostro padre si chiama popolo?"

Gianduja: "Signor, monsù popolo... perché mia madre non sposò nessuno."

Presidente: "Lasciate gli inutili scherzi. Quanti anni avete?"

Gianduja: "Trentast, 3 meis, quindesore, 21 minut prim, e 160 second".

Presidente: "Il vostro mestiere?"

Gianduja: "Oste, i guardo d'imbroiei pi che pes"
(oste faccio in modo di imbrogliare più che posso)

.....

Presidente: "Conoscete l'imputato?"

Gianduja: "Lo conoscetibus nella mia osteriabus, quel merlo è venuto a sbeivassare un biciero di vino nel mie albergo alberghevole. Mi non l'avevo mai vidute, ma siccome dell'accennate mi ero accorsute che era un mio... un mio... cornisionale..."

Presidente: "Sta bene, ritiratevi..."

Gianduja: "Ma prima oh'am fasa paghè al mes litar".

(Ma prima mi faccia pagare il mezzo litro...)

Gianduja invece non c'è nel dramma "Le due congiure, ovvero l'assassinio di F. Ferrer", "azione storico-drammatica in 4 atti", ridotta "per parte marionettistica" da Tomaso Neme, nel 1912, dal testo E.

Pennacchia e G. Reccatani.

E', questo un copione particolare, sia per l'assenza della tradizionale marionetta, sia per il tone "impegnato" sul piano politico-sociale, che solitamente non è molto accentuato negli altri copioni della Compagnia: e forse questi due aspetti nuovi sono in realzione, nel senso che là dove non c'è più la semplice azione drammatica affidata alla sorpresa e all'emozione immediata, bensì la partecipazione ad un momento storico e politico così particolare come quello della vicenda, Gianduja non può più pronunciare le sue sciocchezze, non può deformare comicamente i sostantivi, non può insomma portare il suo sorriso bonario in una vera e propria tragedia, dove è un innocente a perdere la vita.

Il testo è dichiaratamente non originale e i suoi autori esprimono la loro ideologia progressista in termini assai chiari: ma il fatto che i Rame l'abbiano adottato e rappresentato rivela come attendibile la dichiarazione di Enrico Rame che ricorda la sua

famiglia come socialista; non vi sono, stavolta, preoccupazioni di ordine religioso, non ci si cura di dispiacere al parroco o alle autorità: si grida lo sdegno contro la reazione che sacrifica anche gli innocenti, si proclama un ideale di libertà che sia morale, prima che politico.

Non a caso Francisco Ferrer non è un uomo di politica, sebbene in lui ci sia un atteggiamento anti-reazionario e nonostante le sue origini rivoluzionarie: egli infatti aveva partecipato al tentativo, contro la monarchia, del Generale Manuel Villacampa, nel 1886, ma durante l'esilio a Parigi aveva abbandonato ogni idea di violenza, dedicandosi all'insegnamento, che riteneva unico strumento di rinnovamento per i popoli.

Tornato in patria, insieme all'anarchico Anselmo Lorenzo, creò a Barcellona la "Escuela moderna", le cui dottrine di sentimentalismo umanitario e di polemica nei confronti dello stato, proponevano soluzioni per i più gravi problemi della Spagna del

tempo.

Sul piano politico il carattere più spiccato di questo singolare tipo di scuola sarà l'antimilitarismo, elemento messo in estrema evidenza nel copione del Rame; del resto fu proprio a causa di una chiamata alle armi per il Marocco spagnolo che a Barcellona esplose la "settimana tragica", in cui ci furono ribellioni, stragi di religiosi, distruzioni di chiese, e nella quale il Ferrer fu coinvolto, non certo come rivoluzionario operante, ma responsabile ideologico; inoltre il fatto che già nel 1906 Mateo Moral, insegnante della "Escuela Moderna", avesse attentato alla vita contro il sovrano Alfonso XIII, rese più grave la posizione di Francisco Ferrer, che fu condannato a morte. (30)

La vicenda nel copione, inizia con un colloquio

(30) Le scarse notizie su Francisco Ferrer sono state tratte dal testo di S. De Madariaga: "Spagna - Saggio di storia contemporanea" - Bari 1932.

Brevi cenni sono pure in "Storia della repubblica e della guerra civile in Spagna" di Manuel Tunon de Lara Editori Riuniti 1966

tra il ministro degli interni e il Direttore della Pubblica Sicurezza, preoccupati per i torbidi che già sono iniziati nella provincia di Barcellona, e soprattutto per i pericoli che in questo momento corre la Chiesa spagnola: i partiti di sinistra infatti non approvano la chiamata alle armi per l'occupazione del Marocco e si preparano ad una sollevazione generale. Il tono del dialogo è foratamente reazionario: "Decisamente questi partiti rivoluzionari vogliono condurre allo sfacelo le nostre istituzioni. Dobbiamo impedire ad ogni costo che una caterva di ribelli metta a seghettare tutta quanta la Spagna, e se misure gravi dovranno imporsi non esiteremo", dichiara il Ministro degli Interni. E poco dopo il Presidente del Consiglio afferma: "Per il popolo ribelle ci sono i cannoni e le baionette. Muovono 20 soldati e se ne mandano 100", mentre nello stesso tempo decide la censura per la stampa che pubblica notizie sulle operazioni militari.

Ma il clima si fa anche più bieco quando entra

in scena il Padre Generale dei Gesuiti, presentato in tutto il dramma come il vero monarca assoluto della Spagna, al quale si piega ogni autorità.

Nella sua figura è sottoposta a duro giudizio la Chiesa, con accenti di acceso anticlericalismo, quale responsabile delle condizioni di miseria e di disordine del paese.

Il Padre Generale infatti rivela subito una profonda conoscenza dei problemi dello stato, e ricorda al Presidente del Consiglio e al Ministro degli Interni l'attentato ad Alfonso XIII, dietro al quale, nonostante il suicidio del responsabile, tanti altri facinorosi nascondevano.

Anzi gli uomini di governo sono stati imprudenti, lasciando in libertà il vero colpevole, e debbono ora riparare all'errore:

"... Voi lo lasciate in libertà, permettendogli di insultare con i suoi scritti sovversivi la infinita bontà di Dio e le Sante Istituzioni della nostra Patria... tale come da oltre 10 anni va insinuando,

infiltrando negli animi della gioventù principi di ribellione che mirano a rovesciare troni e altari".

E alle proteste incredule del Presidente:

"Siete deboli, veramente deboli, prima lasciate la Scuola Moderna con la sua infernale propaganda faccia del popolo spagnolo un popolo ribelle che vada insinuando idee irvoluzionarie pur anche nelle file dell'esercito...

Io concludo che è necessario per la salvezza della Spagna che il fondatore della Scuola Moderna venga soppresso".

(Presidente del Consiglio: "Potrebbe esservi qualche altro rimedio".

Padre Generale: "... La Spagna vuole disfarsi di questo sciagurato propagandista dell'ateismo e rammentatevi, o uomini di stato, che in questi momenti non bisogna essere deboli".

Quando la scena ci conduce nella "Scuola Moderna" la polemica antigesuitica si fa più scoperta e diretta nei discorsi di alcuni allievi:

"Se la reggia non si libera dalla piovra dei Gesuiti finirà per trascinare sè e il paese chissà a quale rovina".

e nelle parole dello stesso Ferrer, dove è espresso anche il suo vangelo:

"... se ad ogni grido di dolore umano risponderse un palpito di umana pietà, se la fratricida lotta secola si mutasse in una fervida gara del bene, se tutti i cervelli improntassero le idee ai supremi principi della idealità redentrice, oh allora per il radioso sentiero della virtù, in una lenta, tranquilla evoluzione psicologica, il problema umano andrebbe miracolosamente risolto. Ma vi è una folta selva di gente bieca e oscuro, che attira sventure verso l'umanità. Ogni lembo di terra, ogni pagina di storia sa le gesta di questa Chiesa di Roma, ipocrita, ingorda e assassina..."

In questo clima si ordisce intanto una congiura rivoluzionaria, alla quale Ferrer sarà estraneo.

Ma vediamo qual'è l'atteggiamento dell'autore

verso lo Stato e la Chiesa: un congiurato, allievo della Scuola Moderna, grida: "Compagni, il governo della Monarchia si è drizzato fiero e risoluto contro la coscienza popolare, e manda nuovi figli della Spagna al macello", e un altro propone la rivoluzione: "... Il motto d'ordine sarà assalto a tutti gli Istituti Religiosi, perchè è in essi principalmente che si macchinò sempre la rovina della nostra patria e la reazione contro ogni tentativo di libertà". Ai disordini che seguono lo stato sembra smarrito, e intensifica la reazione: il Generale dei Gesuiti di nuovo insiste perchè il Ferrer sia giudicato responsabile diretto della rivolta e arrestato.

L'atto terzo ci conduce nel vivo del processo, dove il Ferrer accompagnerà il discorso del proprio difensore con una difesa personale, in cui respingerà le accuse di una partecipazione ai moti rivoluzionari: "Dichiaro di non essere stato nè l'ideatore, nè il promotore della rivolta e nego recisamente e sdegnosamente di aver incitato il popolo al saccheg-

gio e all'incendio dei conventi poichè questo ripugna alla mia idea e al mio carattere in quanto che vagheggio la redenzione della Spagna, ma col solo mezzo dell'istruzione."

L'avvocato difensore Galceran pronuncia poi il suo discorso, in cui accusa il clero di essere responsabile dei torbidi di Spagna, ma per il Ferrer viene emessa sentenza di morte.

Il Generale dei Gesuiti celebrerà il suo trionfo, e si preoccupa di impedire al sovrano di firmare un'eventuale domanda di grazia:

"Voi dovete fare come sempre il vostro dovere di sovrano cattolico..."

E non ho bisogno di aggiungere altro: esitare in certi momenti è debolezza ed errore grande per un sovrano...

Ferrer in tal modo muore martire del libero pensiero:

"Fino a quando Loyola armerai tu il braccio secolare contro la vera redenzione dei popoli?"

Enrico Rame, nel mostrare i copioni della Compagnia, ha indicato come il più interessante questo sul Ferrer, soprattutto perchè dimostra l'estrazione socialista e anticlericale della sua famiglia; ma se il testo si rivela interessante sul piano storico, non lo è altrettanto su quello artistico, poichè esso si pone al di fuori dei modi usuali del teatro dei Rame, non rivela legami con la semplicità presente negli altri copioni, e si stenta a immaginare come il dramma potesse venire rappresentato con le marionette: infatti, in una annotazione del 1913, nel registro degli incassi si trova che "Ferrer" fu recitato "in persona con dilettanti locali" e Gatti di Collecchio".

Non c'è nulla che si riconduca al gentile divertimento offerto dai Rame al loro pubblico, sia pure con vicende di dramma e di tragedia: e anche l'arte popolare, i cui accenti sono litamente più ingenui e spontanei è ormai lontana.

Si potrebbe tentare di spiegare la scelta di ta-

le argomento con il porsi di determinate esigenze educative, di ordine umanitario, vive in un periodo storico tormentato da gravi contrasti sociali: in questo senso lo sfarzo educativo del Rame è comprensibile e quasi necessario, nella volontà di un adeguamento dei testi alla realtà del tempo: ma ci sembra che con l'insorgere di precisi impegni civili e politici muoia un tipo di teatro, schiettamente popolare, che nei secoli precedenti aveva divertito (e qui il termine va colto nel suo valore etimologico derivante dal latino "divertere" - distogliere, distrarre) un pubblico ingenuo, facile al riso quanto alle lacrime, allontanato per un breve momento da una realtà troppo spesso banale se non del tutto negativa.

Non è possibile stabilire con precisione in quale misura i testi esaminati fossero recitati con l'intervento delle marionette o da attori veri e propri: si può appena stabilire, in modo approssimativo, la datazione delle opere, delle quali la più antica è

certainamente il "Sansone", seguita dal copione su Caserio, da quello sul Biondini e infine dalla "Genoveffa" e dal "Zerzer".

Naturalmente una ricerca in questo senso sarebbe valida solo nell'ambito di tutto il repertorio del Bame, cosa impossibile per la perdita irreparabile di tutti gli altri: tuttavia dai pochi copioni letti si può stabilire la qualità di un'arte che rimane sostanzialmente popolare e che conosce una sua evoluzione in rapporto al trascorrere del tempo e alle trasformazioni dei contenuti culturali.

E' evidente che quando si realizza il passaggio dalle rappresentazioni con le marionette a quello in persona si nota un mutamento: nella misura in cui la rappresentazione perde quel carattere di astrazione e di invenzione fantastica che, per esempio, si possono riscontrare in "Sansone e Dalila", per acquistare in realismo ed essenzialità di pari passo con l'impegno civile.

Va detto anche che tentare una ricostruzione di

questo particolare tipo di teatro è impresa pressochè impossibile, poichè dovrebbe essere lo spettacolo nel suo svolgersi, con le marionette, gli attori, gli scenari, il tono delle voci, le luci, i colori, a darci il senso di un'arte alla quale questa ricerca si rivolge solo come un parziale omaggio.-

B I B L I O G R A F I A

Jacques Cheunais: "Histoire générale des marionnettes"
1947 - Hachette

Gaston Baty: "Trois petits tours et puis s'en vont"
1942 - Hachette

Roberto Leydi -

Renata Mezzanotte-Leydi: "Marionette e Burattini" 1958
Il Gallo Grande

Vito Pandolfi: "Capioni da quattro soldi" 1958 - Val-
lecchi

Vito Pandolfi: "Storia del Teatro" - 1964 - UTET

Silvio D'Amico: "Storia del Teatro italiano" - 1936
Garzanti

Jaopo Gelli: "Banditi, briganti, briganteasse dell'800" -
1931

Eugenio Rontini: "I briganti celebri italiani" Narra-
zioni storiche - 1907 - Salani

Francesco Recchi: "Un secolo di Canzoni" - Fogli vo-
lanti - ed. Parenti

Ladislao Mittner: "Storia della letteratura tedesca -

Dal pietismo al romanticismo" - 1964

Einaudi

Tunon de Lara: "Storia della repubblica e delle guerre civili di Spagna" - 1966 - Editori Riuniti

Pietro Toldo: "Nella baracca dei burattini" in "Giornale storico della letteratura italiana" fascicolo 151 - Vol. XXIX

Luigi Montanari: "Dalla famiglia al palcoscenico" in "L'eco degli spettacoli" - Roma 1934

Edmondo De Amicis: "Un piccolo teatro celebre" in "Vita italiana" - 10 dicembre 1910

Giuseppe Giacosa: "Elogio della marionetta" in "Conferenze e discorsi" - 1909 Milano

Giovanni Ansaldo: "L'anarchico perfetto, ovvero S. Giovannino col pugnale" in "Il Borghese illustrato" - 1° giugno 1953.

I N D I C E

Capitolo I: Note introduttive - Cenni sulla storia delle marionette	p. 1
Capitolo II: La Famiglia Rame - Dalle marionette al teatro in persona.	" 20
Capitolo III: Copioni "per parte marionettistica e per recite in persona" - I testi della Compagnia Rame	" 80
Bibliografia	" I-II