

Univesità degli studi “La Sapienza” di Roma

Facoltà di Scienze Umanistiche

Dipartimento Arti e Scienze dello Spettacolo

Il teatro Fiano, Cassandrino e la marionetta

Tesi di laurea del candidato Davide Marzattinocci

Relatore
Prof. Elena Tamburini

Correlatore
Prof. Angela Paladini

ANNO ACCADEMICO 2001/2002

Indice.

Premessa metodologica e storia degli studi.....	2
1) Il teatro a Roma nella prima metà del XIX secolo.....	5
2) La marionetta dalle origini alla prima metà del secolo XIX.....	16
2.1) La marionetta in Italia nel Seicento e nel Settecento.....	26
2.2) La marionetta in Francia.....	31
2.3) La marionetta in Inghilterra.....	33
2.4) La marionetta in Germania e in Russia.....	34
2.4) La marionetta in Italia nella prima metà del secolo XIX.....	38
2.5) Il teatro di figura orientale.....	42
3) Il teatro di figura a Roma.....	44
4) Da Cassandro a Cassandrino.....	74
4.1) Filippo Teoli.....	91
5) Il teatro Fiano	
5.1) Il teatro nel palazzo.....	97
5.2) Il teatro nelle memorie dei viaggiatori e nelle cronache dell'epoca.....	108
5.3) Struttura fisica del teatro.....	137
5.4) Gli impresari.....	145
5.5) La censura.....	169
5.6) Il repertorio.....	178
Conclusioni.....	207
Bibliografia.....	210

PREMESSA METODOLOGICA E STORIA DEGLI STUDI.

Nel vasto panorama degli studi sullo spettacolo il teatro di figura non ha mai avuto una visibilità ed un'attenzione tali da poter essere considerato, da studiosi e ricercatori, un'arte autonoma, quale è realmente. Ciò non significa che gli studi siano assenti, anzi, molti ne sono stati effettuati, soprattutto nel secolo scorso: i più importanti, in generale e nel caso specifico della mia ricerca, sono quelli di Dora Eusebietti, Yorick, Anton Giulio Bragaglia (sia con *Storia del teatro popolare romano* che con *Pulcinella*), e soprattutto *Burattini e marionette in Italia dal '500 ai giorni nostri*, validissima raccolta di fonti, da parte di autori vari, sul teatro di figura italiano nel corso di cinque secoli.

Una quantità non piccola di altri studi, di carattere storico, antropologico o teatrale hanno validamente integrato i testi suddetti. Quindi per ciò che riguarda la storia della marionetta in generale, le fonti sono state esaustive ed abbondanti, anche se queste richiedono necessario chiarire un insidioso equivoco, ovvero una confusione terminologica tra burattino e marionetta: Noi sappiamo che il primo si indossa con la mano, quasi come fosse un guanto, e fondamentalmente è composto dalla testa e da un vestito di stoffa (in origine il "buratto", sacco di tela utilizzato per contenere la farina); la seconda è comandata da fili ed ha le fattezze di un essere umano in miniatura. Questa semplice distinzione non è in realtà così introiettata, come potrebbe sembrare, nella collettività. E' quindi facile trovare, soprattutto fino all'Ottocento, che la marionetta venga chiamata burattino, o viceversa. Il caso più esemplare e diffuso, che ha contribuito a rafforzare l'equivoco, riguarda il personaggio di Pinocchio, chiamato da sempre burattino, la creatura di Collodi è in realtà una marionetta. Se la fonte vittima di tale equivoco non fornisce molti elementi descrittivi, non si riesce a collocarla né nella storia del burattino, né nella storia della marionetta: questo mi è accaduto diverse volte.

La quantità insufficiente di studi, invece, è da cercare nell'incompletezza o nella superficialità con la quale marionette e

burattini vengono studiati come arte teatrale, in contrasto con la passione e l'energia che da sempre gli animatori che le fanno agire, portano nei loro casotti e nei loro piccoli teatri. L'unica eccezione a questa lacuna riguarda i pupi siciliani, che possono vantare un'ottima bibliografia, almeno nei confronti degli altri burattini e marionette. Non è questa la sede per confermare le teorie che considerano il teatro di figura, legittimamente, un'arte teatrale, ma l'attuale situazione forse è una conseguenza del disinteresse che il genere suscita nelle masse della civiltà industrializzata, tecnologica e ipercomunicatrice. Nei secoli passati, non ancora sconvolti da una intensa attività produttiva, i burattini e le marionette erano voce di popolo, maschere dei drammi quotidiani individuali e sociali che, attraverso l'ironia e la satira, segnavano la cultura e la vita. Proprio per questo gli attori di legno lasciavano poche testimonianze scritte su carta e innumerevoli altre le scrivevano nell'intimo di non quantificabili numeri di spettatori. L'epoca moderna, che più si presta alla conservazione dei dati e degli eventi, ha relegato il teatro di figura ad uno spettacolo esclusivamente per bambini, dimenticando, o volendo dimenticare, parte delle proprie origini culturali.

Perciò una ricerca sulle marionette si presenta, come in questo caso, non semplice nella reperibilità della fonti. Lo scopo iniziale della ricerca da me intrapresa voleva essere l'individuazione, la trascrizione e l'analisi di alcuni copioni, conservati nel fondo della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, manoscritti dal n. 66 al n. 94 e manoscritti dal n. 647 al 653, che potrebbero essere stati utilizzati per spettacoli tenuti al teatro Fiano. Purtroppo fu impossibile sapere se tali copioni fossero stati utilizzati al teatrino Fiano; gli stessi copioni non potevano fornire alcuna certezza in merito, mentre gli studi, in quantità assai scarsa non confermavano alcun dato. Attraverso il testo *Storia del teatro popolare romano*, di Anton Giulio Bragaglia, scoprii che lo stesso fondo della Biblioteca Nazionale, conteneva un manoscritto, il n. 306, composto da 392 pagine e contenente sei copioni di spettacoli rappresentati al Fiano, come specificato dal manoscritto stesso. I copioni sono già stati pubblicati e analizzati in un libro di Biancamaria Mazzoleni su Casandrino, perciò dopo la scoperta di altre fonti conservate all'Archivio Capitolino e al Vicariato di Roma la ricerca si è mutata in una ricostruzione storica, nei suoi molteplici aspetti, della

storia del teatro Fiano; ricerca che fino ad ora non è stata ancora realizzata.

L'Archivio del Vicariato di Roma conserva il fondo Ottoboni, composto da quasi duecento tomi. Il tomo 164, formato da circa trecento pagine, è stata la fonte più preziosa, in quanto gli scritti dell'epoca hanno fornito preziose notizie sull'organizzazione politico-economica del teatro, sulla sua struttura e sul repertorio degli spettacoli. La fonte in questione fu già visitata da Maria Signorelli, la più importante studiosa di teatro di figura in Italia, la quale però non ne fece uno studio approfondito, ma ne ricavò un piccolo saggio, poi pubblicato nel 1985 in un numero de *La strenna dei romanisti*.

L'Archivio Capitolino, nel *Registro della Deputazione dei pubblici spettacoli* (buste dalla n. 1 alla n. 8, anni dal 1818 al 1837), pur contenendo documenti riguardanti tutti i teatri romani, ha fornito una quantità di dati, molto importanti anche se non in grande quantità, che hanno completato le informazioni fornite dalle altre fonti.

Altre fonti preziosissime sono state le testimonianze degli scrittori che furono spettatori al teatro Fiano. Stendhal in *Roma, Napoli e Firenze*, ha lasciato quella più dettagliata; molto importanti, per la loro completezza sono state quelle del Mercey e del Peisse. Le altre, seppur nella maggior parte dei casi molto brevi, hanno permesso di ampliare il panorama storico e critico sul teatro e di confermare la veridicità delle testimonianze. Per completare ed integrare tutte le maggiori fonti sul teatro Fiano mi sono dovuto affidare soprattutto a testi di antropologia, storia del teatro, storia di Roma e della sua architettura, e a piccolissimi riferimenti sparsi.

Quindi, a fronte di un buon numero di fonti, la ricerca da me effettuata sul teatro Fiano, ha preso forma soprattutto da ricerche e testimonianze non incentrate esclusivamente sul teatro di figura, lasciando purtroppo alle ipotesi un aspetto molto importante: lo spettacolo, la recitazione, gli attori-animatori e le loro tecniche: perciò ho provato a fare diverse ipotesi, da considerare nient'altro che come tali.

1. Il teatro a Roma nella prima metà del XIX secolo.

Un'analisi storica del sistema teatrale ottocentesco, può essere affrontata a partire dalla costituzione della Repubblica romana, avvenuta il 15 febbraio 1798 e dalle influenze culturali che la precedettero. Sotto la spinta della cultura illuminista, il teatro si fece veicolo della diffusione delle nuove idee, che dovevano penetrare le maglie sociali fino agli strati più bassi in modo efficace: la teoria di Voltaire sull'opera letteraria "portatile", ovvero semplice, quindi facilmente assimilabile, fu applicata al teatro. Le opere di Giovanni Giraud ne sono un esempio. La società romana pre-repubblicana viveva anni carichi di tensioni sociali; la Chiesa condannava ogni rivoluzione e temeva che il popolo romano potesse sollevarsi. I teatri, considerati pericolosi centri di aggregazione popolare, vennero chiusi nel 1797.

La Repubblica romana stravolse il vecchio sistema. Le riforme riguardarono la regolamentazione del rapporto tra teatri pubblici e privati; la riorganizzazione dell'edificio teatrale, strutturato senza distinzioni di posti tra palchi e platea e quindi senza distinzioni di classe. Appena tre giorni dopo la proclamazione repubblicana fu concesso alle donne di calcare il palcoscenico eliminando così i ruoli femminili interpretati da uomini; la stagione fu prolungata fino alla quaresima. La prima stagione di un nuovo ciclo sociale e storico iniziò il 10 marzo al teatro Argentina; i temi fondanti della democrazia riecheggiarono nelle parole della *Virginia* di Vittorio Alfieri¹. Ma i valori sui quali si fondava la Repubblica erano esaltati principi, demagogiche e romantiche idee di libertà assai poco sentite dalla popolazione. Gli ideali illuministici della Francia rivoluzionaria si mutarono a Roma in vuota demagogia, e il malcontento popolare si espresse, come accade spesso, attraverso la voce di Pasquino.

La classe dirigente, costituita dalla borghesia intellettuale, dall'aristocrazia e dal clero, era impreparata ad un cambiamento radicale, inoltre il clima politico non era tranquillo; l'invasione napoletana e il minaccioso avvicinamento dei francesi furono il preludio di un prematuro ritorno al potere delle insegne papali. Nonostante ciò, la Roma teatrale era ricca di fermenti e vitalità. Gli

¹ E. Calvi, *Il teatro popolare romanesco*, in "L'Italia moderna", 15-30 aprile 1908.

spettacoli, considerati dalla classe dirigente un insegnamento dei valori repubblicani, erano spesso gratuiti, e costantemente pubblicizzati e criticati dal periodico *Notizie dei Teatri Repubblicani* e dal *Monitore di Roma*. Queste riviste rappresentarono i primi segni della nascita della critica romana, che negli anni successivi poté esprimersi anche nelle pagine del *Cracas*, della *Rivista teatrale* diretta dal Tosi e dallo *Spigolatore* animato da Ferretti e Belli.

I teatri attivi erano l'Argentina, l'Alibert, il Valle, il Tordinona poi Apollo, l'Ornani, il Pallacorda e molti altri minori, tra i quali il teatro privato degli Imperiti², gestito e animato da cittadini facenti parte dell'omonima accademia. La produzione degli spettacoli comprendeva tragedie, commedie e spettacoli musicali; i temi politici spesso contribuivano ad infiammare il vivace temperamento dei romani. L'editto del comandante Vial, emesso il 13 marzo 1798, illustra con chiarezza il quadro sociale:

Chiunque è amante della pace e della tranquillità, non potrà non avere indignazione del tumulto, che si fa ogni giorno in teatro. Questo luogo, che per alcuni è un bisogno, per altri un piacere e per tutti una grata ricreazione, essendo divenuto l'asilo di alcuni perturbatori, e forse di alcuni malintenzionati, non può ispirare più se non disgusto, e la risoluzione di abbandonarlo. Geloso di ricondurvi la calma, e la maestà che gli conviene, e di richiamarvi le persone, che non se ne allontanassero, per evitare di essere testimoni delle indecenze, che vi si commettono; io prevengo che farò punire con estremo rigore quelli, che da ora innanzi turberanno gli attori, ed interromperanno il corso della rappresentanza, sia con acclamazioni troppo lunghe, sia con osservazioni fuori di proposito. Se è permesso ad ognuno di esternare la propria osservazione nel teatro, l'atto di approvazione deve essere subordinato ai riguardi, che esige la decenza, ed a quelli del maggior numero, che non vi vanno che per raccogliere l'istruzione, ed il piacere³.

Il Municipio prese altri provvedimenti, per evitare che il teatro perdesse la sua funzione educatrice ai valori repubblicani: la censura preventiva operò efficacemente, fu proibito vendere biglietti in numero superiore ai posti effettivi, si vietarono i bis e l'apertura dei teatri oltre la mezzanotte.

² *Ibidem*.

³ S. Severi, *I teatri di Roma*, Roma, 1989.

In occasioni particolari, come l'anniversario della Repubblica, gli spettacoli erano gratuiti. Al governo e alle istituzioni premeva utilizzare il teatro come strumento di consenso popolare: il ministro delle finanze della Repubblica, Giovanni Gherardi De Rossi (1754-1827), fu autore di commedie di ambientazione romana di influenza goldoniana, testi satirici piuttosto freddi, che il popolo romano non gradì, lasciando intendere che a teatro volersi divertire è preferibile che essere educato alla Repubblica.

La breve esperienza repubblicana terminò il 30 settembre 1799 con il ritorno in forze del papa. Dal 1809 al 1814 avvenne un nuovo cambio di potere: Roma, presa dai francesi di Napoleone, vide Pio VII arrestato e fu annessa all'impero. La Restaurazione riportò al potere il pontefice nel 1814. Questo alternarsi, nel corso di pochi anni tra un modello sociale conservatore espresso dalla Chiesa ed un altro giacobino e progressista, permise la coesistenza di due modelli teatrali diversi, ispirati alle suddette influenze culturali, per il primo ventennio del secolo.

I teatri in attività tra il 1800 e il 1849 furono l'Apollò, per opera seria e balli; l'Argentina, per balli e opera seria e buffa; il Valle per prosa opera buffa con intermezzi; l'Alibert per festini; Metastasio per drammi e commedie; Corea per circhi equestri e compagnie drammatiche minori; Capranica per il melodramma; Fiano, Ornani, Pace, Pallacorda, Fenice e Pavone per marionette e commedie popolari. Il Kotzebue⁴, in visita a Roma nei primi anni del secolo affermò che la città, in proporzione al numero di abitanti, aveva troppi teatri.

Le famiglie nobili che possedevano teatri spesso gestivano anche sale per spettacoli nei propri palazzi; il costo dei teatri pubblici, che per lunghi periodi dell'anno restavano inattivi, poteva così essere ammortizzato da altre entrate. Possedere teatri era, per le grandi famiglie, espressione di potere in campo culturale e sociale; potere da affiancare a quello commerciale, agricolo, bancario e politico. I Torlonia che, tra Settecento e Ottocento, divennero, grazie alle loro attività imprenditoriali, una tra le famiglie più potenti di Roma, acquistarono l'Apollò nel 1820, l'Argentina nel 1843 e l'Alibert nel 1847⁵, i tre maggiori teatri romani, chiamando per i restauri dei celebri

⁴ A. von Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, a Rome et a Naples*, Paris, 1806.

⁵ E. Calvi, *Op. Cit.*

architetti, tra i quali il Valadier, e per gli spettacoli musicisti e cantanti di indiscussa fama.

L'Apollo venne inaugurato nel 1831, con una facciata allargata e ristrutturata dal Valadier. Nel 1841, in occasione dell'*Adelaide* di Donizetti, a causa di un pubblico considerato troppo numeroso dalle ferree leggi della Deputazione dei pubblici spettacoli, l'impresario Vincenzo Jacovacci fu arrestato⁶, mentre gli introiti furono confiscati dal governo.

Nel 1847 si diede una rappresentazione in beneficenza per gli asili infantili⁷, proprio nel primo anniversario dell'amnistia concessa a Pio IX; il pubblico in tale occasione eliminò le pareti divisorie dei palchi, facendoli comunicare tra loro. Un anno dopo e fino al 1849, l'Apollo divenne luogo di riunioni politiche dei repubblicani.

L'Argentina⁸ fu ricostruito dall'architetto Camporesi nel 1837. Nel 1848 il Municipio lo assunse sotto il proprio controllo, a danno dei Torlonia.

Il Valle⁹ appartenne ai Capranica; nel 1821 ne decretarono l'abbattimento e la ricostruzione, affidata al Valadier e all'architetto Camporesi: la riapertura avvenne nel 1823.

Il teatro Metastasio¹⁰ fu acquistato da Pietro Baracchini e Felice Quadrari, i quali lo demolirono, per poi ricostruirlo, su progetto dell'architetto Nicola Carnevali, con cinque ordini di palchi. L'apertura avvenne nel 1839, anno in cui vi debuttò il Tacconi, mentre tra il 1830 e il 1845 vi recitarono alcuni tra i più grandi attori dell'epoca, tra i quali Adelaide Ristori e Gustavo Modena.

Il Corea¹¹ fu ricavato dai resti dell'antico Mausoleo d'Augusto; nel 1780 i Correa vi inaugurano un anfiteatro scoperto (chiamato *er Corea* dai romani) con arena circolare, gradinate, palchi chiusi e loggione scoperto. Gli spettacoli che vi si svolgevano erano di carattere popolare: giostre dei tori, acrobazie, fuochi d'artificio, intermezzi musicali, albero della Cuccagna, corsa nei sacchi, tiro alla fune, balli, ma anche commedie e tragedie. Nel 1802, i marchesi Vivaldi, proprietari dopo i Correa, lo vendettero alla Camera

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ AA. VV., *Roma in scena. IL teatro nella capitale tra storia memoria e spettacolo*, Roma, 2000.

Apostolica. Nel 1804 fallì un tentativo di realizzare una copertura in ferro a causa del crollo della stessa; successivamente, nel 1810 e 1811, in occasione di balli, si realizzò una copertura provvisoria con un velo. Nel 1829 papa Leone XII vi proibì le giostre dei tori, che poi, già due anni dopo ricominciarono. Nel 1840 furono proibiti i fuochi d'artificio, mentre nel 1846 vi si svolgeva soprattutto il gioco del pallone. Sul Pallacorda, il Pace, l'Ornani, il Capranica, il Fiano e gli altri teatri minori scrivo nei capitoli successivi.

Un autore che ad inizio secolo ebbe molto successo fu Giovanni Giraud (1776-1834). Nonostante il sostegno da lui dato allo Stato Pontificio contro i francesi, nella produzione teatrale si staccò dal modello conservatore dell'epoca, creando un teatro comico borghese ispirato dall'ironia goldoniana e, seppur limitatamente, dal genere "lacrimoso". L'opera di maggior successo fu *L'Ajo nell'imbarazzo*, commedia satirica d'ambiente romano-papale. Rappresentata al Valle nel 1807, la commedia fu proibita dalla censura dopo solo tre repliche, ma ebbe successo in altre città italiane e all'estero: fu musicata da Gaetano Donizetti (il librettista probabilmente fu Jacopo Ferretti), mentre in Russia venne rappresentata per merito di Gogol, che la tradusse durante la sua permanenza a Roma. I personaggi della commedia sono stati costruiti da Giraud sui componenti della sua famiglia¹², rappresentanti di un sistema educativo repressivo. Il marchese Antiquati, portatore di idee reazionarie si contrappone a don Gregorio, uomo progressista ed innovatore. Tra i personaggi vi è Pippetto, secondogenito di Antiquati, dal quale l'attore Oreste Raffaeli ricavò l'omonima maschera, che ritornerà nei caratteri di Rugantino e del petroliniano Giggi er bullo. Nel 1797 Giraud aveva già scritto *Il merlo al vischio*, farsa d'ambientazione romana di ispirazione goldoniana (per ammissione dello stesso Giraud), che svelò i primi segnali d'influenza realista e *larmoyante* (soprattutto ispirati da Kotzebue). Lo stile di Giraud porta con sé idee liberali e progressiste, se solo si pensa che in conclusione la storia presenta un matrimonio tra i rappresentanti di due classi sociali diverse. I personaggi sono lo stadio evolutivo iniziale dei caratteri presenti nell'*Ajo nell'imbarazzo*: Pasqualuccio come Pippetto e il pedante Atanasio quasi come un don

¹² F. Bonanni, *Teatro a Roma*, Roma, 1982.

Gregorio. Alcuni dei personaggi di Giraud si esprimono in dialetto: in prevalenza sono tipi di basso ceto, utilizzati dall'autore più negli intermezzi che nelle commedie, come Peppe il falegname e suo figlio Menicuccio ne *Il cattivo compagno ossia Il paino e mastro Peppe*. Le sue commedie sono comunque efficacemente costruite attorno all'ambiente popolare romano, appaiono tecnicamente perfette e spesso arricchite da didascalie e avvertimenti preziosi per la regia. Diverse opere il Giraud realizzò per le marionette. Nel 1826 scrisse per il teatro Fiano *Il viaggio sull'asino di Cassandrino sposo*, scherzo comico in tre atti; per le marionette del Casciani¹³ scrisse *Il pianto fra Rugantino e il romanesco (dialoghetto di congedo)* e *Il Biglietto d'invito*; in *Malvinuccia ossia la bambina di quattro anni*, opera per marionette in dialetto napoletano, esordì Rugantino, accanto a Cassandrino e Pulcinella.

L'amore che egli aveva per il teatro di figura nacque presto in lui: nonostante la severa educazione impartitogli, egli, da ragazzo, usava rappresentare piccoli spettacoli di burattini in casa¹⁴.

Giraud fu attivo a cavallo tra due secoli; la sua abilità creativa gli permise di attingere dagli influssi molieriani del Settecento, che lo portarono a scuotere l'apatia condizione del teatro giacobino a Roma, proiettandolo verso una evoluzione nel secolo successivo. L'apatia del teatro romano fu conseguenza, come si è già visto, della funzione edificante che la Repubblica attribuiva agli spettacoli; il pubblico romano rifiutò tale concezione degli spettacoli, preferendogli il divertimento che poteva trovare nelle trionfali feste di stampo francese, nei giochi, nei circhi e in tutti gli altri avvenimenti di piazza. Altro celebre autore dell'epoca fu Luigi Randanini(1802-1866). Nato in una famiglia nobile, ebbe dal padre, poeta arcade, un'educazione rigidissima che lo ostacolò più volte nei suoi tentativi di dedicarsi all'arte teatrale. Il giovane Luigi si appassionò al teatro, in particolare a Goldoni, recitando come caratterista nell'accademia degli Imperiti, alla Palombella; poi sostituì il caratterista di ruolo al Tordinona. La carriera d'attore fu qui interrotta per volontà paterna e il Randanini fu indirizzato verso un impiego in tribunale popolare, luogo che fu ispiratore per alcune sue commedie. Nel 1838 ebbe molto successo con *Un teatro dentro na casa cioè Er provemio della commedia de*

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ E. Calvi, *Op. Cit.*.

sotto, prologo alla *Didone abbandonata* in dialetto scritta dall'abate Barbosi, rappresentato al Pallacorda. Nella commedia *Er matrimogno de Ciavattella* (1839) ritrasse le ottobrate romane; nell'*Arrivamento della gran maravija der ballo* e nell'*Urtimo salutamento a la gran maravija der ballo*, ironizzò sull'eccessivo entusiasmo che suscitò a Roma la ballerina Fanny Cerrito; nel 1844 realizzò *La piazzetta* e *Li quattro scontenti*, adattamenti in romanesco delle commedie goldoniane *Le baruffe chiozzotte* e *I Rusteghi*.

Il romanesco popolare delle commedie di Randanini richiama lo stile del Belli, anche se, rispetto a quest'ultimo, il messaggio di fondo è permeato vitale ottimismo. Dopo la morte del caratterista Negroni, interprete dei suoi personaggi, e l'abbandono delle scene da parte del capocomico Trabalza, Randanini lasciò la drammaturgia dedicandosi esclusivamente a collaborazioni letterarie.

Nell'Ottocento riaffiorò l'interesse verso gli spettacoli, soprattutto nei confronti del melodramma, che a Roma vede protagonista un librettista fra i tanti in attività: Jacopo Ferretti (1784-1852) scrisse per Rossini (*Cenerentola* e *Matilde di Shabran*) e Donizetti (*L'Ajo nell'imbarazzo* e *Zoraide di Granata*), anche se è riduttivo considerarlo solo un librettista, in quanto fu anche scrittore e poeta estemporaneo:

Angelo Brofferio, che lo conobbe nel 1827, afferma che non scriveva soltanto libretti per musica, epitalami per nozze, ottave per giorni onomastici, sonetti per messe nuove; egli scriveva anche lettere per innamorati, suppliche per postulanti, prediche per parroci, canzoni per ballerine, pastorali per vescovi, allocuzioni per cardinali, dispute per curiali, ed aveva tanto lavoro che a volte confondeva il sonetto con la predica, la supplica con la pastorale, e dava l'epitalamio al vescovo, la pastorale alla ballerina e la lettera amorosa al cardinale¹⁵.

Attorno a se richiamava gli artisti romani:

La casa del Ferretti era come un faro, anzi come un porto sicuro in cui, nel recarsi in Roma approdavano tutti gli artisti - e specialmente compositori e cantanti - certi di trovarvi ampia, leale ed amichevole accoglienza Zingarelli..., Rossini, Donizetti, Pacini, Mercadante, Bellini, Verdi...¹⁶

¹⁵ A. Cametti, *Un poeta melodrammatico romano: Jacopo Ferretti e i musicisti del suo tempo*, Milano, 1897.

¹⁶ *Ibidem*.

Il melodramma romantico arrivò a Roma seguendo il modello francese e fu sostenuto da grandi famiglie come i Barberini, che ne furono i principali mecenati. Gli spettacoli avevano spettatori esigenti, che seppure disposti a non giudicare difetti di regia, scenografia e costumi, consideravano con attenzione la qualità del canto. Attorno agli anni Trenta anche questo genere accusò un declino qualitativo, nonostante gli spettacoli si tenessero in grandi teatri come l'Argentina o il Valle. E così il pubblico romano tornò a protestare violentemente.

Dopo la Restaurazione il teatro romano trovò in Giuseppe Gioacchino Belli un protagonista, come autore di testi (*I finti commedianti, I fratelli alla prova, Il tutor pittore*, scritti tra il 1815 e il 1816), critico teatrale per lo *Spigolatore*, e naturalmente autore di numerosissimi sonetti sul teatro romano, che racchiudono in sé una conoscenza approfondita dell'ambiente teatrale; egli era spesso presente agli spettacoli (vide recitare la Malibran, Giovanni David, Amalia Bettini, Carolina Internari e Adelaide Ristori) e frequentava il salotto del librettista Jacopo Ferretti.

Un prezioso scorcio realistico ed ironico sulla condizione dei teatri romani, è ne *Li teatri de mo* del 20 gennaio 1833:

Che vo' annà! Tordinone è una porcara
Che me pare er teatro de le palle.
Va' a Crepanica: è chiuso. Va' a la Valle,
E nun ce trovi ppiù la piccionara.

Pe cocciòli viè ffora una cagnara
De lanternini a-ojo de le stalle!
Ar zoffione je schiaffeno alle spalle
Un zoffiettone da soffiò la fiara!

Vo' annà in pratea? Te danno un bullettino
Che ppe ttrovatte er posto hai d'annà a scòla
E imparatte a l'ammente l'abbichino!

Li ppoi come un pupetto in vesticciola,
Sbarrato fra du' tavole e un cuscino,
Fai la cacca e la piscia a la ssediola!

Anche il Valery¹⁷, in visita a Roma nel 1842, descrisse il Valle, uno dei tre principali teatri della città, nelle sue pessime condizioni: per quanto restaurato sembrava formato da sgabuzzini mal dipinti dotati di tende sbiadite; l'aria era fredda come se fosse quella della strada. Il Mercey¹⁸, nel 1840, aveva già scritto:

A prima vista i teatri paiono polverosi *bazars*, attorno ai quali siano appesi campioni di stoffe d'ogni colore. Ognuno, infatti adorna il suo palchetto secondo il proprio gusto; le tendine sono drappeggiate e formano come un baldacchino; sul davanti dei palchi pendono *ricchezze* di stoffe multicolori, di velluto, di lana e di seta, ma tutte regolarmente scolorite.

Non solo il Valle, ma anche l'Argentina e il Tordinona, erano spesso in pessime condizioni; costruiti soprattutto in legno, necessitavano di frequenti restauri.

Oltre a Valery altri scrittori e artisti francesi¹⁹ criticarono l'ambiente teatrale romano. Essi stimavano le qualità dei cantanti, ma evidenziavano i limiti degli attori che, forse per un'aderenza eccessiva allo stile della Commedia dell'Arte, tendevano all'improvvisazione comica, anche nelle parti tragiche.

Le loro testimonianze spesso esprimevano sconcerto innanzi a teatri utilizzati per le estrazioni dei numeri del gioco del lotto e popolati da un pubblico chiassoso.

Per quanto riguarda gli attori, tra i più celebri troviamo Filippo Tacconi²⁰ (1806-1870), detto *gobbo Taccone* a causa della sua gibbosità. Nel 1835 era già attivo al teatro della Fenice con la compagnia Trabalza, nel 1836 interpretò al Pallacorda la parte di "Sghefo gobbo" in *Er provemio della commedia de sotto* del Barbosi; nel 1839 debuttò nella parte di Marco Pepe al posto del caratterista Negroni. Con la sua compagnia recitò al Pace nel 1843. Assieme al suggeritore Annibale Sansoni scrisse il *Duello di Marco Pepe e Meo Patacca*, riduzione teatrale dell'omonima opera del Berneri, messo in scena dal capocomico Trabalza al Pallacorda. Successivamente il titolo cambiò in *Commedia di Meo Patacca in dialetto trasteverino*. Meo Patacca²¹ fu tra i personaggi che nell'Ottocento calcarono le

¹⁷ M. Valery, *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*, Bruxelles, 1835.

¹⁸ F. B. De Mercey, *Le Théâtre en Italie*, in "Revue des deux mondes", XXII, 15 aprile 1840.

¹⁹ P. Guzzi, *Il teatro a Roma: tre millenni di spettacolo*, Roma 1998.

²⁰ A. G. Bragaglia, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, 1958.

²¹ *Ibidem*.

scene con maggior successo: inizialmente, nel Settecento, era vestito di velluto, indossava un cappello a fungo e la maschera simile a quella di Brighella o Pulcinella, mostrava un carattere buono ma strafottente che lo portava spesso ad aggredire l'eventuale avversario con coltello o bastone. Visto che gli aggrediti spesso erano rappresentanti delle forze dell'ordine, non ci volle molto perchè Meo venne costretto a moderarsi sulla scena, affinchè qualcuno non lo imitasse nella realtà. Così il Meo Patacca ottocentesco (quindi anche quello di Tacconi), incalzato dalla censura ecclesiastica dell'abate Somai, aggrediva solo per difendersi, era un bonaccione, e fu costretto a cambiare il suo costume, riprendendo il largo camice di Pulcinella, al quale si ispirò anche per le sue storie ricche di bastonature. Meo era spesso accompagnato da Marco Pepe, personaggio dal carattere impetuoso, incline ad iperboliche arrabbiate come fosse un Capitano, ma poi ombra fedele e servizievole di Meo. Secondo il Mercey²² la fama di Meo Patacca e Marco Pepe presso la borghesia si esaurì, andando a favore dell'estro satirico di Cassandrino.

Non meno presenti a Roma erano le rappresentazioni religiose²³: collegi, seminari, conventi, monasteri, case private di monsignori, erano luoghi deputati alle rappresentazioni di carattere edificante che la Chiesa sosteneva per mantenere vivo il proprio messaggio nella società tutta.

Sacre rappresentazioni medievali, Sepolcri e Rappresentazioni dei morti erano organizzate dalle varie confraternite e avevano come luogo d'azione cimiteri e chiese. In queste ultime veniva preparata una scenografia con figure di legno e cera a grandezza naturale, ornate e volte a rappresentare una determinata azione sacra. L'ambientazione, nel complesso era piuttosto lugubre; l'uso di lampade rosse celate nella semioscurità, i canti e le musiche a cadenza lenta erano stimoli efficaci nell'educare il pubblico al rispetto per i morti e per la dottrina cristiana.

²² F. B. De Mercey, *Op. Cit.*.

²³ E. Calvi, *Op. Cit.*.

2. LA MARIONETTA DALLE ORIGINI ALLA PRIMA META' DEL SECOLO XIX.

Il teatro di figura, comprendente gli spettacoli di marionette, burattini e d'ombre, non può essere considerato come sottogruppo del teatro

d'attore. Burattini, marionette ed ombre possiedono un linguaggio loro proprio.

E' vero che il materiale drammaturgico, letterario o popolare, ed alcuni personaggi, come quelli della Commedia dell'Arte, spesso sono comuni ai due generi, ma questo non significa la filiazione l'uno dall'altro.

La distinzione del sistema semiotico delle marionette da quello del teatro d'attore non sempre è percepita dal pubblico adulto, che, avendo come punto di riferimento il teatro di attori, non riesce a considerare le marionette in quanto tali ed interpreta ogni loro segno come qualcosa di comico. La smentita viene dai fatti, dalla storia: le marionette hanno da sempre ricoperto anche ruoli drammatici e tragici.

I due sistemi semiotici sono da ritenere diversi tra loro, ma vicini e non facilmente differenziabili. Nella ricerca di una definizione specifica, gli studiosi, come sostiene Kolàr¹, hanno talvolta avvicinato il teatro di marionette all'arte figurativa più che al teatro:

Talvolta si afferma che il teatro delle marionette è prima di tutto arte figurativa. I rappresentanti di questa opinione ritengono che il teatro delle marionette si esprima sostanzialmente nella marionetta, cioè in un elemento di arte figurativa, e a conferma della propria affermazione portano i nomi di celebri pittori che crearono marionette e scene per questi teatri. [...] I sostenitori della teoria che vede nel teatro delle marionette il vero teatro potrebbero fregiarsi di nomi come quello di Craig, che voleva eliminare l'attore dal teatro, o di Gaston Baty, che preferiva il teatro di marionette a quello di attori. Potrebbero citare Petr Bogatyrev, un etnografo sovietico, per il quale il teatro delle marionette è la quintessenza del teatro, o Marceau, che ha stabilito l'identità di teatro delle marionette e pantomima. Ma né il numero dei nomi, né la loro autorevolezza possono essere un argomento risolutivo della nostra discussione.

Sarà meglio cercare di porre la questione dei tratti differenziali dell'arte teatrale e di quella figurativa, e vedere quali di essi prevalgono nel teatro delle marionette.

Teatro di attori-Teatro di marionette

Arte figurativa

a) arte nel tempo e nello spazio
b) rappresenta l'evoluzione di avvenimenti e personaggi

a) è arte nello spazio
b) rappresenta lo stato delle persone e delle cose

¹ E. Kolar, *Das Puppentheater- eine Form der bildenden Kunst, oder den Theaterkunst?*, in *Puppentheater der Welt. Zeitgenössisches Puppenspiel in Wort und Bild*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1965, pp 14-15.

- | | |
|--|--|
| c) esiste solo negli spettacoli | c) l'opera d'arte figurativa continua ad esistere indipendentemente dal tempo |
| d) lo spettatore (il fruitore) è testimone del processo creativo | d) il fruitore è testimone del risultato della creazione |
| e) rappresenta la reazione sempre attori e marionettisti ad una reazione sempre nuova del pubblico, e perciò cambia da una rappresentazione all'altra | e) in linea di principio il nuovo di risultato non cambia |
| f) è sempre opera collettiva | f) di regola è opera di un solo artista |
| g) si tratta sempre e immancabilmente di un'opera d'arte sintetica, composta di varie forme artistiche: letteratura, mestiere dell'attore, regia, arte figurativa, musica, ecc. (in termini wagneriani, "Gesamtkunst") | g) le varie forme di arte figurativa non si compenetrano reciprocamente |
| h) l'elemento principale è l'attore. | h) è l'opera d'arte figurativa, manifesta nella forma, nel colore e nella linea. |

Kòlar dimostra come il teatro di marionette sia arte teatrale.

La distinzione fondante tra il teatro di marionette e quello d'attore è che nel primo "l'attore è sostituito dal marionettista, indissolubilmente collegato con la marionetta". Qui torniamo al punto di prima: considerare i due generi sistemi semiotici diversi, ma entrambi classificabili come arte teatrale.

La confusione tra i due sistemi o la messa in relazione di dipendenza del teatro di marionette da quello d'attore, può generare nei marionettisti la tendenza a non considerare la specifica peculiarità del teatro di marionette, costringendole ad imitare gli attori.

All'interno del genere delle marionette si creano due correnti, impegnate in una lotta volta alla ricerca di una specificità che le differenzia dall'attore da una parte; tendente al naturalismo dell'essere umano dall'altra.

Mejerchol'd, nel 1912, analizzò tale contrapposizione:

Due teatri di marionette.

Il direttore del primo vuole che la sua marionetta sia simile a un uomo, con tutti i suoi tratti e le sue particolarità quotidiani. Così il pagano aveva bisogno che l'idolo annuisse, così l'artigiano di giocattoli ha bisogno che la bambola emetta suoni simili alla voce umana. Nell'aspirazione a ripetere la realtà "così com'è", il direttore continua a perfezionare la sua marionetta, la perfeziona finché non gli viene in mente una soluzione più semplice di questo complesso problema: sostituire la marionetta con un uomo.

L'altro direttore osserva che nel suo teatro il pubblico si diverte non solo per l'arguzia degli intrecci recitati dalle sue marionette, ma anche (e, forse, soprattutto) per il fatto che nei movimenti e nelle pose delle marionette, nonostante la loro aspirazione a ripetere la vita sulla scena, non c'è un'assoluta somiglianza con ciò che il pubblico vede nella vita.

Quando guardo la recitazione degli attori di oggi, mi sembra sempre evidente di avere davanti il teatro delle marionette perfezionato del primo direttore, cioè quello in cui l'uomo ha sostituito la marionetta. L'uomo in questo caso non si distacca minimamente dall'aspirazione della marionetta a imitare la vita. L'uomo viene chiamato a sostituire la marionetta, perché solo lui può fare ciò che è fuori della portata della marionetta: raggiungere la più fedele adeguatezza rispetto alla vita.

L'altro direttore, che cercava egli pure di far somigliare la sua marionetta a una persona viva, si rese presto conto che, quando cominciava a perfezionarne il meccanismo, essa perdeva parte del suo fascino. Gli sembrava addirittura che la marionetta si opponesse con tutte le sue forze a questa barbara trasformazione. Il direttore tornò in sé al momento giusto, rendendosi conto che all'imitazione c'era un limite, che, se oltrepassato avrebbe portato alla totale sostituzione della marionetta con l'uomo. Ma è possibile separarsi dalla marionetta, quando essa è riuscita a creare nel proprio teatro un mondo così incantevole, con gesti così espressivi, subordinati a una tecnica così particolare, magica, con una goffaggine che è ormai divenuta plastica, con movimenti che è difficile poter paragonare a qualcos'altro?

Ho descritto questi due teatri delle marionette per indurre l'attore a riflettere: è meglio per lui prendere il posto della marionetta, continuandone il ruolo subordinato, che non lascia spazio alla creazione individuale, o creare un teatro come quello che la marionetta è riuscita a difendere per se stessa, non consentendo al direttore di modificarne la natura? La marionetta non voleva essere la copia perfetta dell'uomo, perché il mondo che essa rappresenta è il mondo della fantasia, e l'uomo che rappresenta è un uomo inventato, le tavole su cui si muove la marionetta sono la tavola armonica su cui sono posate le corde della sua maestria. Sulle sue tavole è così, e non altrimenti, non perché così è nella natura, ma perché essa vuole così, e ciò che essa vuole è creare, non copiare.

Quando la marionetta piange, la mano regge il fazzoletto senza toccare gli occhi; quando essa uccide, usa tale cautela nel trafiggere l'avversario, che la punta della

spada non tocca il suo petto; quando la marionetta dà uno schiaffo, il colore non viene via dalla guancia della sua vittima; e negli abbracci delle marionette innamorate c'è tanta circospezione, che lo spettatore, osservando a rispettosa distanza le loro effusioni, non chiede al vicino in che modo possono concludersi quegli abbracci.

Quando sulla scena è comparso l'attore, perchè si è sottomesso ciecamente al direttore, che voleva trasformarlo in marionetta della scuola naturalistica?²

Nell'evoluzione del teatro delle marionette prevarrà nettamente la tendenza del direttore che non ha superato il limite tra il meccanico e l'umano.

Vorrei specificare, per eliminare ogni dubbio, che qui si tratterà di percorrere la storia della marionetta a fili e non del burattino a braccio, per quanto i due elementi, nell'analisi storica, non sempre possono essere distinti l'uno dall'altro. La marionetta è da considerarsi meno presente del burattino nella storia di quest'arte; essa richiedeva e richiede maggiori doti nella costruzione e nell'utilizzo in scena, è pertanto probabile che molti artisti d'origine popolare non potessero far altro che costruire burattini con materiali poveri, per poi agire il più rapidamente e facilmente possibile.

Ciò non toglie che muovere il burattino con arte non sia cosa facile come può sembrare; è quindi probabile che molti burattinai, forse anche alcuni di quelli a noi noti, non siano stati in realtà dei professionisti nell'arte dell'animazione.

L'arcaico esistere della marionetta non può non essere strettamente connesso con il gioco; la marionetta è anche bambola, pupazzo inanimato; qualcuno sostiene che sia il senso materno ad aver originato la marionetta; essa, nel gioco, agisce come in una performance interpretativa, mentre l'agente, che sia o non sia un bambino, è regista-animatore-improvvisatore nonchè pubblico dello spettacolo. Nel passaggio dal gioco allo spettacolo (che conserva fortemente il senso del gioco), tra il pubblico e le figure che si animano nel teatrino si crea un rapporto basato sul silenzio-assenso: si crede alla vita propria del burattino e della marionetta pur sapendo che vi è dietro un animatore. Il burattino e la marionetta in se stessi non hanno espressività, ma solo una valenza estetica; affinché "significhino" qualcosa, originando il proprio sistema espressivo devono essere in azione, in vita. Il burattino si avvicina di più alla

² V. E. Mejerchol'd, *Articoli, lettere, discorsi, conversazioni*, Parte I, 1891-1917, Moskva, 1968, pp 215-217.

libertà del gioco. Esso è indossato dalla mano; l'osmosi con il corpo umano lo rende vivo nei movimenti, non mediati da fili, molle e meccanismi. La marionetta nasconde in modo ancora più evidente l'animatore, il contatto con l'oggetto-attore è distanziato dai fili. Se il burattinaio è parte del burattino, come il burattino lo è del burattinaio, nel caso della marionetta la distanza data dai fili equipara simbolicamente il marionettista alla divinità, presenza celata, creatrice di movimento-vita, depositaria incontrastabile del potere su ogni azione. La distanza posta dai fili non impedisce all'animatore di vivere il personaggio; egli ne è comunque interprete e spesso ne è coinvolto emotivamente. Il suddetto distanziamento porta il ruolo del pupazzo dal piano del gioco performativo individuale al piano della rappresentazione, organizzata per un pubblico. Il linguaggio esprime appieno la compenetrabilità reciproca tra i due livelli. Il termine gioco in lingua francese diviene *jouer* ed è legato alla definizione di burattinaio, (*joueur*), oltre a significare anche recitare e suonare (come accade anche nell'inglese per il verbo *play*). Sempre in francese *poupée* indica la bambola, il burattino e la marionetta. In latino il burattino si chiama *pupus* o *pupulus*, la bambola *pupa*. E' interessante notare come in Sicilia i pupi conservino intatto il termine latino.

Nella cultura romana pre-cristiana la marionetta accompagnava bambini defunti nel viaggio per l'aldilà: a Corveto³, l'antica Tarquinia, furono ritrovati sei sarcofagi dove ai piccoli defunti erano poste accanto delle marionette ornate. Tale uso rimase inalterato per diversi secoli, anche dopo l'avvento del cristianesimo. Le prime forme nelle quali fu utilizzata la marionetta, si svilupparono in ambito mistico-religioso, l'utilizzo di statue raffiguranti divinità ebbe origine in ogni luogo del mondo. L'origine antropologica della marionetta e il suo uso sociale è da ricercare nel rito, nelle pratiche magico-religiose, nei momenti propiziatori e di buon auspicio presenti nei cicli stagionali di ogni cultura, sia come figura inanimata personificante il dio, sia come figura animata in performance inserite nel calendario rituale.

In inglese le marionette, nell'accezione più antica, era chiamata *mammets*, che significa anche "idolo". La marionetta però non è assimilabile alla famiglia della statuaria mobile e dagli automi; essa in ogni momento del suo agire è controllata da un essere umano, che pur avendo un percorso rappresentativo da seguire, ogni volta attua una

³ Yorick, *La storia dei burattini*, Firenze, 1884.

modalità sempre diversa, anche se solo per una sfumatura: una nuova improvvisazione oppure un errore fanno ogni performance diversa da tutte le altre; inoltre il movimento più fluido sarà sempre impreciso, mai naturalistico in senso assoluto, proprio perchè il filo non lo consente e crea, per sua natura, uno iato temporale, seppur infinitesimale, tra l'impulso dell'animatore e la risposta della marionetta. L'automa segue un percorso definito, meccanicamente studiato, nel quale l'uomo dà solo l'avvio, la carica, per poi abbandonare il movimento alle regole della fisica, della cinetica e della matematica. Ma la marionetta conserva qualcosa della statua: la fissità del volto. Una caratteristica sicuramente positiva, richiamante alla mente la maschera ed il suo uso, che in contrasto con il movimento del corpo evidenzia la comicità del personaggio (Buster Keaton e Charlie Chaplin ne hanno tratto i loro tipi comici). La fissità del volto è anche lo scarto, la differenza, tra l'uomo e la perfezione della marionetta tesa quasi ad umanizzarsi; scarto impossibile da colmare. Per quanto la marionetta nel corso dei secoli abbia strabiliato per la sua verosimiglianza col reale, per quanto tenda ad umanizzarsi, essa non sarà mai uomo, quindi quest'ultimo, nelle sue apotropaiche paure di un oggetto che possa essere inspiegabilmente vivo, trova nella fissità del volto una solida sicurezza, l'allontanamento dell'ignoto.

Le prime testimonianze pervenuteci sull'esistenza di marionette e marionettisti sono molto antiche, probabilmente erano già presenti alcuni secoli prima della nascita di Cristo. Ne parla Senofonte⁴ (V-IV sec. a. C.); poi Aristotele⁵ le definisce "prodigi semoventi" e "immagini mosse per mezzo di nervi".

Apuleio⁶, in aggiunta al trattato *De mundo* di Aristotele, scrive:

Coloro che dirigono i movimenti delle figurine di legno, non hanno altro da fare che tirare il filo del piccolo membro che vogliono mettere in azione, e subito il collo si piega, il capo accenna, gli occhi girano, le mani si prestano ad ogni ufficio, la personcina intera si muove elegantemente come se fosse viva.

⁴ D. Eusebietti, *Piccola storia dei burattini e delle marionette*, Torino, 1966.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

Non sappiamo cosa abbia visto Apuleio, ma la sua descrizione rivela un sofisticato livello di animazione della marionette dell'epoca.

Il primo burattinaio del quale si ha notizia è menzionato da Ateneo di Naucrati, nel III secolo d.C., nei suoi *Deipnosophisti*. Fotino⁷, questo il suo nome, rappresentava coi pupazzi le opere dei grandi tragici greci. La prima definizione completa di marionetta viene coniata da Quinto Flacco Orazio: *mobile lignum* la definisce nel libro II delle *Satire*. Petronio scrive, nel *Banchetto di Trimalcione*, di una marionetta-scheletro, larva argentea dalle vertebre mobili. Nell'antica cultura egiziana, basata sul culto dei morti, era usuale mostrare delle mummie conviviali ai partecipanti al banchetto.

Anche nell'antica Roma la marionetta era indicata con termini specifici: *pupae*, *homunculi*, *sigillae*, *imagunculae animatae*, *ligneolae figurae*, *oscilla*, *simulacra lignea*, *larvae*, *sigillaria*.

Galeno, medico dell'imperatore Marco Aurelio, studioso di anatomia, in *De usu partium corporis* descrive, utilizzandole come similitudine, le tecniche di animazione delle marionette coeve:

Dall'abilità della natura provengono misura, numero e posizione dei muscoli del femore. Essi scorrono infatti, oltre l'articolazione, fino all'inizio della tibia. Come coloro che muovono con fili statue di legno adattano questi fili al capo della parte da muovere, al di là dei punti di articolazione, così la Natura si è data forma in tutte le articolazioni molto prima [delle scoperte ingegnose dell'uomo]⁸.

Con l'avvento del Cristianesimo le notizie sugli attori di legno si fanno molto rare, così come nel primo medioevo, anche se la severa accusa moralistica è rivolta contro il teatro d'attore; il teatro di figura non venne giudicato amorale.

La documentazione, in senso quantitativo, sembra seguire quella sul teatro, anch'esso scarsamente conosciuto se non per i Misteri Sacri e qualche forma di teatro popolare. Il Magnin⁹ sostiene che in questo periodo le marionette agiscono nei Misteri e nelle rappresentazioni delle vite dei santi; la Chiesa le tollera in tali circostanze, ma è sempre pronta ad una severa censura. Eppure le chiese si popolano di statue di marmo, bronzo, legno, avorio e terracotta raffiguranti Cristo, la

⁷ *Ibidem*.

⁸ AA. VV., *Burattini e marionette in Italia dal '500 ai giorni nostri*, Roma, 1980.

⁹ C. Magnin, *Storia delle marionette in Europa*, Parigi, 1862.

Vergine e i Santi; alcune in grado di sudare, piangere, muovere gli occhi o piegare il collo. Sembra che nelle sacre rappresentazioni le marionette venissero utilizzate anche per sostituire gli attori in scene scabrose, di violenza, o pericolose. Nella *Rappresentazione di Santa Uliva*¹⁰, i pupazzi sono utilizzati nel momento in cui la santa partorisce e quando una donna con un bimbo in braccio viene bruciata e poi gettata in mare.

La feroce attività iconoclasta scatenata da Leone III Isaurico nel secolo VIII, conclusasi nel 729, ha probabilmente contribuito ad aggravare la mancanza di documenti. Le marionette riappaiono nel XII sec. in una raccolta moralistica in versi e prosa: *l'Hortus Deliciarum* della badessa Herrada di Landsberg¹¹ (m.1195). In una delle miniature che accompagnano lo scritto, appaiono un uomo e una donna che fanno agire, su un tavolo, per mezzo di fili o bacchette orizzontali, marionette armate di spada e scudo. L'immagine è ispirata al versetto dell'Ecclesiaste "tutto è vanità".

Il medioevo tedesco è quindi un periodo di diffusione delle storie cavalleresche, ma la storia che ebbe più successo aveva per protagonista Genoveffa del Brabante¹². Originatesi da un'antica fiaba, le vicende di Genoveffa, calunniata, abbandonata e poi riabilitata originarono un vero e proprio filone nei secoli successivi. Anche il personaggio di Faust¹³, poi ripreso da Marlowe e Goethe, vive in un corpo di legno nel teatrino della monaca Hroswita, che nel secolo X, nel convento di Gardensheim, tratta per prima il tema del patto dell'uomo col diavolo. L'epopea tedesca per eccellenza, *La Canzone dei Nibelunghi*, diffusasi fin dal secolo XII, sarà oggetto, nei secoli successivi, di rappresentazione per le marionette.

In altri manoscritti d'età compresa tra il 1100 e il 1300 sono presenti miniature che ritraggono casotti di marionette ed artigiani intenti nella costruzione di piccoli attori. Nella Francia medievale saranno i cicli cavallereschi della *Chanson de geste* e in particolar modo della *Chanson de Roland*, diffusasi dal secolo XI, ad influenzare il teatro di figura.

Le vicende di Orlando, Rinaldo e gli altri paladini di Francia al servizio di Carlo Magno, domineranno i repertori delle marionette dai

¹⁰ Yorick, *Op. Cit.*.

¹¹ D. Eusebiotti, *Op. Cit.*.

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

secoli seguenti fino ad arrivare ai giorni nostri. La diffusione dei repertori dei paladini (ai quali dal quattrocento si aggiungono le rappresentazioni ispirate all'*Orlando innamorato* del Boiardo, al *Morgante* del Pulci, all'*Orlando furioso* dell'Ariosto e alla *Gerusalemme liberata* del Tasso), coinvolgerà la Spagna del Cinquecento (nel *Don Quijote*¹⁴, Cervantes descrive uno spettacolo, il *Don Gaifero* rappresentato da Mastro Pedro, ispirato al *romance* carolingio) e poi, nel secolo successivo l'Italia meridionale dominata dagli spagnoli.

A Roma, come vedremo nel prossimo capitolo, come a Napoli, i paladini combatteranno numerosi nei casotti fino alla seconda metà dell'800. In Sicilia essi rappresentano il teatro di figura tradizionale dell'isola, quello dei *pupi*; dopo averlo assimilato nel '700 da Napoli¹⁵, dopo averlo fatto fiorire nell'800, nel '900 i siciliani lo vedono sparire lentamente, schiacciato dall'avvento e dalla diffusione dei mass-media¹⁶.

Il termine "marionetta" ebbe origine proprio nel medioevo, a Venezia. Nel giorno dell'Incarnazione dell'anno 994 dodici ragazze elegantemente vestite ed ingioiellate, accompagnate da alcuni giovani uomini, si recarono in processione verso la chiesa di S. Maria della Salute. All'improvviso i processionari furono assaliti da una banda di pirati triestini; le giovani donne rapite. Non molto ci volle affinché un gruppo di coraggiosi giovani veneziani veleggiasse sulla scia dei rapitori. Presto furono liberate, con gran felicità della città. Per ricordare tal giorno s'istituì una festa annuale durante la quale venivano portate in processione dodici giovani donne chiamate Maria. I costi troppo esosi e le continue liti tra gli organizzatori costrinsero le autorità a sostituire le Marie con figure di legno, che ben presto furono riprodotte nelle dimensioni di una bambola dai numerosi artigiani accorrenti a Venezia in occasione della festa. Fu così che le piccole figure si definirono marionette. In uso erano anche il termine "magatelli", derivante da "magia", in riferimento alle prodezze che le figure di legno potevano compiere; ed anche "bagattelli", ovvero "cose da poco" e di piccole dimensioni.

¹⁴ M. Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Roma, 1954, vol. 2, pp. 184 e sgg..

¹⁵ E. Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, Palermo, 1978.

¹⁶ G. Di Palma, *La fascinazione della parola*, Roma, 1991.

Il Concilio di Trento segnò un importante cambiamento nella storia del teatro di figura: cercò di limitare la diffusione delle marionette e della statuaria mobile in uso nelle chiese e nei Misteri, costringendo i pupazzi ad agire sui sagrati, nei mercati e nelle fiere con repertori sacri tratti dai Vangeli e dal Vecchio e Nuovo Testamento. L'allontanamento dai luoghi e dai testi religiosi è il passo seguente: con la conseguenza dell'avvicinamento al genere satirico dei marionettisti. E l'avvicinamento a tale genere trasforma il teatro di figura in arte scomoda, odiata e perseguitata dalle istituzioni che l'avevano sostenuta.

Nel Rinascimento lo sviluppo nelle conoscenze scientifiche, soprattutto nella fisica e nell'anatomia, porta alcuni grandi uomini di genio ad occuparsi delle marionette, in particolar modo per ciò che riguarda il lato tecnico. Il poeta e matematico Bernardino Baldi (1553-1607) di Urbino così scriveva in memoria di Federico Commandino di Urbino, geometra, matematico e costruttore di marionette, esprimendo l'attrazione dell'uomo per le marionette e per il mistero che suscita il loro muoversi:

Oh, come l'arte imitatrice ammiro
onde con moto inusitato e strano
muovesi il legno, e l'uom ne pende immoto.

Si occuparono di marionette Leonardo da Vinci, Girolamo Cardano e Giannello Torriani. Girolamo Cardano (1501-1576), matematico e medico in *De rerum varietate* (1568) lascia una testimonianza sui pupazzi a tavoletta, tecnica particolarmente utilizzata da marionettisti ambulanti, giullari e ciarlatani, nel corso di almeno otto secoli a partire dal secolo XII. La marionetta era attraversata all'altezza del petto da un filo orizzontale che da un lato era fissato ad un sostegno e dall'altro alla gamba o alla mano dell'animatore. Negli esemplari più recenti il filo poteva passare attraverso degli anelli fissati agli arti o alle giunture degli arti, permettendone il movimento. Nello stesso periodo, tra il 1556 e il 1558, Giancarlo Torriani inventò meravigliosi prodigi meccanici per Carlo V, negli ultimi anni di vita dell'imperatore, trascorsi perfezionando l'arte dei *titeres* nel monastero di S. Just in Estremadura. Chissà se l'anziano imperatore, oramai a riposo, si sarà consolato vedendo piccoli soldati di legno saltare a cavallo, suonare la

tromba e combattere. E' comunque certo che il repertorio del teatro di figura spagnolo del periodo di Torriani si basò sui *romanceros*, raccolte di temi popolari iberici: storie dell'eterna contrapposizione tra mori e cristiani dove furoreggia El Cid Campeador, l'eroe castigliano sterminatore d'infedeli (realmente vissuto nel sec. XI); storie fantastiche di principesse, demoni, draghi e giganti. Nei paesi dell'est europeo¹⁷, Russia, Polonia, Ungheria, Cecoslovacchia, Ucraina, il teatro di figura è fortemente legato alle tradizioni, divenendo così portatore di forze di coesione del popolo al punto di sfociare, in alcuni casi, in puro orgoglio nazionalistico.

In Cecoslovacchia, ad esempio, nei secoli XVI e XVII il teatro di figura fu l'unica forma scenica consentita.

2.1 La marionetta in Italia nel Seicento e nel Settecento.

In generale si può constatare che a partire dal secolo XVII le marionette riemersero dall'oblio medievale, imponendosi nelle piazze popolari e nei palazzi nobiliari, conquistando anche l'aristocrazia e a volte il clero (sarà il caso, come vedremo in seguito, del teatro Fiano); solleccitarono la creatività dei poeti, come Jacopo Martelli (1665-1727), che per gli attori di legno scrisse *Lo sternuto d'Ercole*, e le severe osservazioni dei religiosi come il gesuita Gian Domenico Ottonelli¹⁸. Il Martelli definì la sua opera adatta per:

[...] bambocci di legno [...] che gesteggiano, qual volta, o superiormente da fili, o inferiormente da molle van maneggiati, passeggiando un piccolo palco¹⁹.

Nelle altre produzioni drammatiche egli usava prima sperimentarle facendovi recitare solo le marionette, poi le portava nei teatri ufficiali. Fu proprio *Lo sternuto d'Ercole* che Carlo Goldoni rappresentò, nel 1727, con le marionette a Gorizia, in casa del Conte Lantieri, luogotenente generale dell'imperatore Carlo VI, come ci testimonia egli stesso:

[...] la fantasia dell'autore spediva Ercole nei paesi dei pigmei. Quei poveri nanerottoli, spaventati alla vista di una montagna animata, con braccia e gambe,

¹⁷ D. Eusebietti, *Op. Cit.*

¹⁸ G. Ottonelli, *Della cristiana moderazione del theatro*, Firenze, 1652.

¹⁹ P. Martelli, *Opere*, Bologna, 1723.

si nascondevano nei buchi. Un giorno che Ercole s'era coricato in aperta campagna, e tranquillamente dormiva, i timidi abitanti uscirono dai loro nascondigli e, armati di spine e di giunchi, salirono sul mostruoso uomo e lo coprirono dalla testa ai piedi, come le mosche si buttano su un pezzo di carne putrefatta. Ercole si sveglia; sente qualcosa nel naso, starnuta; i nemici cadono da tutte le parti, e così termina la rappresentazione [...].

Bisognò fare un burattino gigantesco per il personaggio di Ercole; ma insomma tutto ebbe buon effetto, ed il divertimento riuscì molto piacevole²⁰.

In realtà la creazione del burattino Ercole è un'aggiunta di Goldoni: nell'originale l'eroe greco non compare se non con un dito, parlando fuori scena, o con la testa, declamando versi martelliani.

Per le marionette il Goldoni compose e rappresentò *La cantatrice*; scrisse gli scenari *Enea nel Lazio*, *Amori di Alessandro Magno*, *Favola de'tre gobbi*, *Bertoldo Bertoldino e Cacasenno* e il *Finto principe*; compose un *Arcifanfano Re de'Matti*, il *Mondo della luna*, un *Buovo d'Antona* e il *Talismano*.

Dopo la riforma goldoniana, avvenuta contemporaneamente alla decadenza della Commedia dell'Arte, le maschere e le loro storie vivranno unicamente, o quasi, nel teatro di figura, mentre le grandi compagnie di comici recitavano nelle corti.

Le marionette e i burattini dominavano le piazze e venivano spesso chiamati dall'aristocrazia, dalla nobiltà e dalle case reali. La presenza delle marionette, nel ruolo di "nuovi attori" nei teatri ufficiali o privati delle classi alte, introduce nella strutturazione percettiva dello spettatore (nonchè degli artisti), la dicotomia naturale/fantastico: al naturalismo del movimento quasi umano della marionetta si contrappone la sua natura astratta; il magico, il fantastico, il prodigioso che essa può inventare. La fusione tra i due poli è il motore della fascinazione della marionetta. Questa elevazione sociale degli attori di legno avvenne proprio nel periodo in cui si anticipò l'interesse per il naturalismo teatrale che si svilupperà in seguito nell'Ottocento. Gli attori di legno potevano essere assunti come modello di naturalismo attoriale, non privo di gioco fantastico, dai loro colleghi in carne ed ossa.

Matteo Del Treglia²¹ lascia nel 1679 una delle prime testimonianze di uno spettacolo in musica per marionette, avvenuto a Venezia nel teatro

²⁰ C. Goldoni, *Memorie*, Milano, 1985, pp. 99-100.

²¹ In *Lettere dei Residenti a Venezia*, Archivio di Stato di Firenze, filza 3040, c. 827.

di S.Moisè. Nello stesso anno al teatro delle Zattere si rappresentò il *Leandro*, su libretto di Camillo Badoer e musica del Pistocchino:

Questo Drama fu rappresentato con Figure di Legno, cantando i Musicisti dietro le Scene in una Casa su la Riva, o Fondamenta detta Le Zattere, Verso Ogni Santi²²

Nel 1682 lo stesso spettacolo fu ripreso col titolo *Gli amori fatali*.

Nelle case veneziane era altresì molto viva l'attività dei marionettisti, che con molta probabilità erano in gran parte gli stessi nobili, dediti al "diletto" dell'animazione dei pupazzi. Spettacoli avvenivano in Casa Grimani ai Servi, in Casa Contarini a San Barnaba, in Casa Loredan a San Vio.

Le marionette utilizzate avevano una gamba leggermente più corta dell'altra per permetterle di fare il "passo": appoggiando il peso sulla gamba più lunga e facendo oscillare il corpo in avanti con un impulso secco e rapido, l'arto più corto, privo di appoggio, segue l'impulso in avanti, fa un passo; poi viene rapidamente bloccato dal peso del corpo della marionetta. I fili alle gambe entreranno in uso nell'ottocento, fatta eccezione per i pupi siciliani che tuttora, indipendentemente dalla città di provenienza, conservano le gambe prive di comando²³. In contrada S.Girolamo l'abate Antono Labia fece costruire un piccolo teatrino di marionette che, tra il 1746 e il 1748, vide susseguirsi numerose rappresentazioni interpretate da "[...] figurine di cera, e di legno..."²⁴, tra le quali: lo *Starnuto d'Ercole*, la *Didone abbandonata*, *l'Eurimedonte e Timocleone ovvero i rivali delusi* ed il *Caietto*.

A Venezia agì anche il più ingegnoso tra i burattinai: il poliedrico Filippo Acciaiuoli (descritto anche nel capitolo successivo per ciò che riguarda la sua attività a Roma), che nel 1680 rappresentò la *Damira Placata* nella sala del San Moisè, riadattata per le marionette. Al pubblico motivò la scelta di attori in miniatura con un breve scritto²⁵:

...stupidi vedrete
Sforzo di umano ingegno
Con muti gesti ad animar un legno;

²² In *Le glorie della poesia e della musica*, Venezia, s. d. ma c., 1730.

²³ E. Li Gotti, *Op. Cit.*.

²⁴ D. Cecchi, *Attori di legno*, Roma, 1988, p. 25.

²⁵ Citato in: A. Ademollo, *I teatri di Roma*, Roma, 1969, p. 123.

E confusi direte
Ch'in picciola figura
Sa l'Arte far, ciò che non fa Natura.

Nel 1681 rappresentò, sempre per marionette, l'*Ulisse*, musicato da Antonio Del Gaudio; nel 1689 rappresentò al San Moisè il *Girello*, dramma musicale burlesco, dopo averlo già portato a Roma. Nello stesso periodo, a proposito della sua arte, scrisse:

E se la vista si diletò per avanti in vedere gl'atteggiamenti umani ben espressi da un legno or nelle figure formate di Cera, apprenderà più vaghi stupori di quelli di Dedalo, poichè non suppongono precipizij. Vieni a vedere, e compatendo vivi felice.

Federico, Gran Principe di Toscana ebbe in regalo dall'Acciaiuoli un teatrino composto di 24 mutazioni di scenae 124 figure, tutte mosse da lui stesso senza aiuto alcuno, grazie ad un ben congegnato gioco di contrappesi. Scrive un cronista che il sovrano:

[...] ha fatto venire da Roma periti artefici, quali gli hanno lavorato una buona compagnia di recitanti di quelli che parlano per l'altrui bocca, si muovono al moto di un filo di ferro sottilissimo, et essendo statuette insensate, sono nelle scene mirabili ne' loro gesti.[...] Il Granduca ritornò poscia nella sua città per accelerare la recita di quei fantoccini, essendo qua venuto da Roma il Cav.r di Malta Acciaiuoli pratico in eccellenza di tale sorte di commedia [...] e perchè que' burattini hanno presto imparata la loro parte et i gesti, s'è recitata con l'intervento di molte dame [...]. Questi comici insensati sono con le scene venuti da Roma in dono al Sig.r Principe, e costano 20 mila scudi²⁶.

L'elogio della marionetta porta il cronista al confronto, perdente, con l'attore:

[...] quei recitanti che parlano per altrui bocca, perchè si spende poco per prepararli le scene, meno nel vestirli, e nulla nel farle le spese. Per loro alloggio basta uno scattolone. Non v'è fra essi loro emulazione o invidia. Sono ubbidienti più che i frati, nè hanno alcuni dei vizii che sono propri di coloro che recitano sulle scene²⁷.

²⁶ D. Cecchi, *Op. Cit.*

²⁷ *Ibidem*.

Dell'Acciaiuoli si ricorda il motto: "Preferire la commedia alla tragedia, la farsa alla commedia, la pantomima alla farsa e le marionette a tutto il resto."²⁸. Anche Bologna, nel XVIII secolo vede avvicinarsi nei suoi teatri marionette cantanti: al Teatro Formagliari nel 1710 si rappresenta *L'Enigma disciolto*, "trattenimento pastorale", con libretto di Graziano Braccioini e musica di Floriano Aresti; nella sala presso la chiesa di S.Paolo si rappresentò la *Bernarda*, dramma di Tommaso Stanzani e musiche di Giuseppe Maria Righi; al teatro della Sala (o teatro del Pubblico) si diede *L'Olimpia Vendicata* e nel 1740 si tennero spettacoli con marionette che:

[...]fanno diversi movimenti, le quali figure oltre l'essere ben vestite, sono maneggiate con molta destrezza e leggiadria²⁹.

Nelle case di nobili e aristocratici, oltre che nei teatri, agiscono le marionette bolognesi: il Barilli nelle sue *Cronache* ricorda un *Crisippo* e un *Inganno vince inganno* a Casa Bargellini nel 1710, "comici di legno" a Casa Angelelli nel 1716, in Casa Isolani nel 1727, in Casa Dori e in Casa Legnani. Le marionette di Casa Caprara, tuttora conservate alla Galleria Davia-Bargellini, sono dotate di accorgimenti particolari: si scompongono, si trasformano, si tingono di sangue se ferite, mutano da nani a giganti e viceversa.

2.2 La marionetta in Francia.

Nei secoli XVII e XVIII le piazze e le fiere³⁰ francesi saranno teatro della sopravvivenza delle maschere. Polichinelle, Pierrot, Cassandre, sono alcuni dei tipi che si esibiranno tra ciarlatani, musicisti, mimi, illusionisti, animali prodigiosi e cavadenti. A Parigi i luoghi dello spettacolo popolare furono Ponte Nuovo e le fiere di Saint Germain (attiva dal 1176, si teneva ogni anno dal 2 febbraio alla Domenica delle Palme nella proprietà dell'abbazia di Saint-Germain-des-Près), Saint Laurent (risalente al 1344, si teneva dal 9 agosto al 29 settembre), Saint Clair e Saint Ovide. Al Ponte Nuovo, nei primi anni di reggenza di Luigi XIV, agì un marionettista e cavadenti italiano, Giovanni Briocci³¹ (poi francesizzato in Jean Briochè); accompagnato dalla sua scimmietta Fagotin satireggiava sul ministro Giulio

²⁸ A. Ademollo, *Op. Cit.*

²⁹ A Barilli, *Zibaldone*, Università di Bologna.

³⁰ D. Eusebietti, *Op. Cit*, pp. 118-132..

³¹ *Ibidem*, pp. 114-116.

Mazzarino, figura centrale dello stato francese, il quale non sembrava offendersi delle *marazinades*. Nel racconto anonimo *Combat de Cyrano de Bergerac contre le signe de Briochè* (Parigi, 1655), si narra di un singolare duello tra la scimmietta Fagotin e Cyrano de Bergerac, il quale credendo che l'animale, nell'agire, stesse offendendo il suo notevole naso, non esitò a colpirla mortalmente. Assieme al fratello Francesco, Giovanni costruiva e muoveva Pulcinella, Pantalone; Arlecchino e Colombina. Nel 1669 Briocci lavora a corte tre mesi, nel castello di Saint Germain en Laye, per il giovanissimo Delfino, guadagnando 1365 lire. Nello stesso anno anche un altro marionettista, Pierre Datelin, va a corte, dopo molti anni passati a far spettacoli alla fiera di Saint Germain, dove aveva iniziato nel 1657. Nascono così rivalità tra artisti a diversi livelli. Alle invidie già esistenti tra gli attori francesi e quelli italiani che recitavano a corte, si aggiunsero quelle nei confronti dei marionettisti, quando questi si presentarono nei palazzi del potere. Nelle fiere suddette agivano marionettisti facenti parte di famiglie votate interamente a tale mestiere³². Per la sua capacità di stupire divenne celebre Jean-Baptiste Nicolet (1728-1796), accompagnato da una scimmietta, che poteva vantare materiale scenografico acquistato da un allievo di Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1776), scenografo e decoratore tra i più richiesti dalle corti d'Europa. Le marionette di Nicolet nel 1772 vengono insignite del titolo di "Graund danseurs du Roi". Nel 1676 Sieur de La Grille aprì al Marais un locale di marionette, che per via delle loro piccole dimensioni si chiamò "Thèatre des Pigmées". Tra il 1722 e il 1729 al teatro della fiera di Saint Germain sono attivi, in società tra loro, Alain R. Lesage (1668-1747), Luis Fuzelier (1672-1752) e D'Orneval (m. 1766). In un periodo di minor tolleranza da parte delle autorità, i tre soci mettono in scena spettacoli per marionette creando testi appositamente scritti per loro, tra i quali numerose parodie volte a deridere autori coevi. Per la prima volta gli attori di legno non rappresentano i soliti lazzi e commedie derivati dalla tradizione italiana. Ci sono testimonianze che attestano l'uso della *pivetta* (in francese *sifflet*), un semplice strumento composto da lamine d'ottone che, tenuto in bocca dal marionettista o burattinaio, permette a Polichinelle di emettere la sua caratteristica voce stridula.

³² *Ibidem*, p. 124.

La pivetta è tuttora utilizzata come voce di Pulcinella nelle guarrattelle napoletane.

Nel 1750 con la chiusura delle fiere si chiude anche la felice stagione delle marionette e dei burattini; Arlecchino, Polichinelle e compagni si trasferiscono in ordine sparso per Parigi³³: ai Champs-Élysées, nei giardini Tuileries o del Louxembourg, sulla riva sinistra della Senna. I più fortunati alloggeranno nelle gallerie del Palais-Royal; qui nel 1784 Pierre Simon apre il "Fantoccini français", nello stesso anno vi si stabilisce Dominique Séraphin François, detto Séraphin (1747-1800), considerato tra i più grandi rappresentanti francesi del teatro di figura. Artista girovago, Séraphin viaggiò in Italia, Germania e Francia, si appassionò all'arte delle ombre, fece danzare piccoli animali e marionette sulla corda. Arrivò a corte, dove fece fumare un pupazzo; inventò il cane Gobemouche sempre pronto a salvare Pulcinella quando il diavolo lo sta portando giù nell'inferi.

Nei secoli XVII e XVIII si vanno pian piano formando i repertori con protagonisti i personaggi quasi sempre assunti dalla Commedia dell'Arte, oramai in declino, come Pulcinella e i suoi cugini europei, ovvero Polichinelle e Guignol in Francia, Punch in Inghilterra, Don Cristòbal in Spagna, Hanswurst e Kasperle in Germania, Petruska in Russia; Arlecchino, Brighella, Pantalone, il Capitano nelle sue molteplici varianti, ed altri, in Italia; il *Gracioso* inventato da Lope de Vega in Spagna, mentre i *titeres* castigliani arrivano a Napoli con gli spagnoli, dando origine al genere dei pupi cavallereschi poi diffusosi in Sicilia. Sembra che la maschera di Don Cristobal abbia origini italiane. Nel testo cinquecentesco *Libro de entretenimento de la Picara Justina, compuesto por el licenciado Don Francisco de Ubeda, natural de Toledo*, viene citato un marionettista italiano che portò a Siviglia un personaggio battezzato come Don Cristoval Pulichinela dagli abitanti della città. Scrive Picara Justina:

Quel mio antenato era basso di statura, quasi un nano, dimodochè tra lui e le sue marionette non c'era altra differenza che quella della voce, visto che il vecchio parlava senza bisogno della pivetta.

2.3 La marionetta in Inghilterra.

³³ *Ibidem.*

In età elisabettiana, il commediografo Thomas Dekker, autore anch'egli di testi per marionette, vide rappresentato il *Giulio Cesare* di Shakespeare con attori di legno. Dopo il cupo periodo del puritanesimo di Cromwell, durante il quale le marionette non erano comunque proibite, con il ritorno della monarchia, le teste di legno nel 1662 vanno a corte per l'ennesima volta nella loro storia, per divertire Carlo II e famiglia. Al 1688 corrispondono le prime testimonianze³⁴ sulla presenza di Pulcinella; Punch è prossimo ad apparire per la prima volta, anche se bisogna distinguere tra il Punch-marionetta e il Punch-burattino. Il primo precede cronologicamente il secondo; il Punch burattino sarà caratterizzato da storie più ricche d'azione e bastonature, proprio perché la conformazione del burattino lo rende possibile. Il punch-marionetta, ammirato da Samuel Pepys in una birreria di Covent Garden eseguiva pantomime, danze e scherzetti molto meno violenti. Punch così si diffonde per la nazione, dalla fiera di San Bartolomeo ai popolari quartieri di Fleet-bridge e di Holborn-bridge, fino al lussuoso teatro Paris Garden. Anche Jonatan Swift fu autore per marionette: scrisse *The tale of a tub*, fiaba accompagnata dalle illustrazioni di Hogarth. In una di queste è raffigurato un gesuita nell'atto di muovere i fili di due pupazzi; un Diavolo e un Padre Eterno. Neppure Ben Johnson fu immune dal fascino per la marionetta; i suoi scritti in merito erano dissertazioni sulla vita dei marionettisti ambulanti o prese di posizione in loro difesa, assunte in occasioni socialmente difficili, come nei periodi delle lotte combattute per ottenere le licenze per i pubblici spettacoli, che solitamente non erano concesse nei periodi di violenti contrasti sociali o religiosi.

A difesa della marionetta Johnson erige un personaggio creato dalla sua penna: Lanternino Testadicuoio, burattinaio. A sostenere le accuse contro il teatro di figura vi è il pedante Busy. Nel contrasto tra i due Lanternino, come ulteriore provocazione, fa parlare una marionetta al posto di se stesso, dandole la possibilità di difendersi da sola:

BUSY: Sì... voi siete lo scandalo, siete la peste sociale, siete l'abominazione della desolazione; perché fra voi il maschio veste l'abbigliamento della femmina, e la femmina quello del maschio.

MARIONETTA: Tu menti per la gola... fra noi non ci sono né maschi né femmine. Guarda qui vicino, se sei miope...³⁵.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Yorick, *La storia dei burattini*, Firenze, 1884.

Poi la marionetta alzava il vestito mostrando al pedante la propria asessualità.

2.4 La marionetta in Germania e in Russia.

In Germania³⁶, come si è già visto, grande influenza sulla marionetta, chiamata *marionette* o *gliederpuppe*, avranno le numerose leggende e cicli cavallereschi. Negli anni dello scisma luterano agisce Hanswurst, l'Arlecchino teutonico, poi sostituito da Kasperle dopo la terribile guerra dei Trent'anni. Ma Hanswurst non scompare completamente, lo si troverà come buffone in drammi sacri o storici, fiabe e commedie all'improvviso all'italiana; poi nelle fiere, sempre come buffone nelle farse. Lo troviamo nel 1731 ad Amburgo recitare ne *Le straordinarie vicissitudini della fortuna e della disgrazia di Alexis Menscicoff, grande favorito, ministro di Gabinetto e generalissimo dello zar Pietro I*; poi nel 1736, sempre ad Amburgo ne *Il maggior mostro dell'universo, Wallenstein*, di F. Beeck.

Le repliche saranno presto interrotte dal sovrano tedesco nel tentativo di evitare l'incidente diplomatico con Pietro il Grande.

Andreas Gryphius (1616-1664), scrittore di drammi per marionette, inventò un personaggio, Horriblicriblifax, ispirato al miles gloriosus e al capitano spagnolo. I teologi successori di Lutero saranno molto severi, come i Puritani inglesi, verso il teatro; così gli attori per poter continuare la loro professione saranno costretti a recitare a fianco delle marionette, creando un forzato incontro tra teatro di figura e teatro d'attore.

Tale fusione sarà la caratteristica peculiare della compagnia formata dal capocomico Weltheim a Lipsia nel 1679, mentre nel 1657 era già nato a Francoforte il primo teatro stabile tedesco di attori di legno. Anche i principi di Brandeburgo avevano una loro compagnia degna di nota per l'eccezionale bravura. Nel 1745, in una tappa del loro tour, daranno *Morte infelice di Carlo XII di Svezia*, nel quale una marionetta riesce ad accendere la pipa. In Austria anche la musica si lascia coinvolgere dalle avventure degli attori di legno: Haydn (1732-1809) scrive sinfonie e opere per le marionette del principe ungherese N. Esterhazy; scrive delle musiche per il teatro di figura come *Sinfonia*

³⁶ D. Eusebiotti, *Op. Cit.*

burlesca e la *Fiera dei fanciulli*; scrive opere per marionette: *Filemone e Bauci*, *Genièvre*, *Didone*, *Il Sabato delle streghe*, *Vendetta delle streghe*.

Dalla Germania il teatro di figura trova un'accogliente seconda patria in Russia, nel periodo della reggenza di Pietro il Grande, sovrano illuminato ed innovatore aperto alle influenze culturali europee. Le marionette arriveranno ad est con successo, convivendo con l'antica tradizione del teatro d'ombra d'origine orientale, portato in Russia dalla dominazione tartara. Eroe del teatro d'ombra è Karagoz, "l'uomo dall'occhio nero", un Pulcinella cinico, lo definì Gautier.

Caterina di Russia nelle *Memorie* racconta che suo marito, il granduca di Holstein Gottorp, non ancora zar col nome di Pietro III, amava manovrare riproduzioni di soldati con fili e nastri di ferro. Le intenzioni del granduca saranno state sicuramente serie, volte allo studio di strategie militari, ma nessuno può impedirci di fantasticare nel vederlo animare e dar voce ai suoi battaglioni. Casi come questo sembrano caratterizzare una condizione di confine, di liminalità, tra il puro gioco (seppure celato in un'attività non assimilabile al gioco) e la rappresentazione. Probabilmente tale collocazione indefinita rispecchia la condizione del marionettista, anche se egli sa di eseguire una performance artistica per un pubblico reale, presente e cosciente del suo ruolo.

Nell'Ottocento la diffusione a stampa di copioni, scenari, cicli mitologici e cavallereschi, moltiplica la presenza di marionettisti e burattinai; la tradizione di trasmissione orale non è più la condizione necessaria per esercitare l'arte del teatro di figura. La marionetta in questo secolo, soprattutto in Italia, segna il suo distacco culturale e sociale dal burattino, affermandosi come un'arte riconosciuta in ogni contesto sociale.

Il marionettista da prova di professionalità, è uomo colto e teatralmente formato; ispirandosi al modello del teatro d'attore egli scrive copioni, dirige compagnie come un vero capocomico; così allontana dal suo stile la rude, volgare, ma vera e tradizionale comicità caratteristica da sempre degli attori di legno, lasciandola ai burattini e al loro pubblico popolare. Il vasto numero di marionettisti in attività

potrebbe far supporre uno scadimento della qualità artistica degli spettacoli; l'aumento quantitativo invece contribuì alla nascita, soprattutto nella prolifica Francia ed in Italia, di altri personaggi che entreranno rapidamente nella tradizione e all'allargamento dei repertori utilizzati (drammi storici, storie edificanti, fatti di cronaca) che avranno per protagonisti le nuove maschere. Anche Cassandrino romano, che affronterò nei prossimi capitoli, nasce e muore nella Roma ottocentesca, e seppure scompaia solo dopo mezzo secolo dalle scene assieme a Filippo Teoli, suo animatore, il suo nome sarà fissato nei ricordi dei romani attraverso alcuni suoi arguti motti, attraverso le opere di poeti e scrittori e nelle pagine di un giornale satirico³⁷ che da lui prese il nome.

Ciò dimostra come il teatro di figura penetrò come mai prima nelle maglie della società, interessando giornali, studiosi e pubblico. Coevo di Cassandrino fu Guignol, creazione del lionese Laurent Mourguet, ex tessitore di seta. Guignol rappresentò il contadino inurbato, che dotato di rustica semplicità e schiettezza, diviene un operaio combattivo, sempre in prima linea nella lotta di fabbrica per i diritti degli operai.

In scena è accompagnato da Madelon, moglie dai modi scaltri, e Gnafron servo assai poco sveglio. Il nome del personaggio lionese deriva dall'esclamazione nonsensica "C'est guignolant!", pronunciata da un amico di Mourguet divertito dai lazzi di Guignol. Nello stesso periodo ad Amiens nasce Lafleur, per mano e voce di Louis Bellette. Anche Lafleur è un popolano, astuto e galante, che vedrà poi nascere attorno al suo nome delle opere letterarie. In un'altra città, Lille, nasce Jacques, esaltazione del servitore fedele, personaggio coraggioso, fedele alle tradizioni ma non spavaldo, dotato di un vasto repertorio.

Il periodo napoleonico non fu facile per le marionette e i burattini, ma l'ostilità e l'indifferenza delle istituzioni non limitarono la loro presenza nella nazione, né soffocarono il particolarismo culturale di alcuni personaggi come i suddetti Lafleur e Guignol, che spesso parlavano il loro dialetto (un po' come Pulcinella a Napoli, che sotto le più disparate dominazioni, pur subendo delle influenze, non perdette né la lingua né il carattere partenopei, proprio perché il Cetrulo è l'anima di Napoli).

³⁷ AA. VV., *Burattini e marionette in Italia dal '500 ai nostri giorni*, Roma, 1980.

Anzi, ne la *Nascita del Bambino Gesù*, interpretata in dialetto da Lafleur, si avvertono le antiche origini di un repertorio che a ritroso nei secoli rievoca tracce delle sacre rappresentazioni.

Pur essendo Lafleur personaggio ottocentesco, egli è il mezzo che permette di rivivere reminiscenze della tradizione medievale. Il teatro di marionette fu anche ispiratore di capolavori letterari, come nel caso del *Faust* di Goethe. Il poeta tedesco vide a Francoforte o Strasburgo, si suppone attorno al 1760, uno spettacolo di marionette ispirato alla leggenda di Faust.

"Il pensiero di quella recita di marionette mi ossessionava continuamente e in varia guisa [...]"³⁸ egli ne scrisse. Se poi aggiungiamo che Goethe lesse l'omonima opera di Marlowe nel 1818, la possibilità che le marionette

siano state ispiratrici, è da tenere in considerazione. L'interesse di Goethe per le marionette era molto vivo; all'età di vent'anni scrisse *La festa della fiera di Pludersweilern*, opera per gli attori di legno.

2.5 La marionetta in Italia nella prima metà del secolo XIX.

Nella prima metà del secolo XIX è in attività a Milano il teatro Fiando³⁹. Giuseppe Fiando, torinese, si stabilì a Milano nel 1795, e dopo un periodo di lavoro come burattinaio in una casa del Dazio Grande, montò il suo teatro nel palazzo del Pretorio, nella piazza dei Tribunali, dove restò fino al 1806. nello stesso anno si trasferì all'ex Oratorio del Bellarmino, dove fondò il teatro Fiando. Il repertorio comprendeva tragedie, melodrammi e balletti. Scrive un anonimo corrispondente del Globe:

Il corpo, le braccia, la testa di quelle piccole figurine si muovono con tanta grazia e in sì perfetto accordo coi sentimenti espressi dalla voce, che, salvo il rapporto di proporzione, avrei potuto benissimo immaginarmi di assistere ad una recita degli attori della Comédie Française. Si dava quella sera *Nabuccodonosor*, tragedia classica, e un balletto anacreontico intitolato: *Le delizie di Flora*. Io vorrei che i ballerini e le silfidi dell'Opéra, così orgogliosi delle loro belle gambe e de' loro volti sorridenti, venissero a prender lezione da questi preziosi personaggi di legno, che superano colla massima disinvoltura le difficoltà più terribili dell'arte coreografica⁴⁰.

³⁸ D. Eusebietti, *Op. Cit.*, p. 246.

³⁹ AA. VV., *Burattini e marionette in Italia dal '500 ai nostri giorni*, Roma, 1980.

⁴⁰ "Globe", 7 agosto 1827.

Anche lo scrittore Jal, autore di *De Paris à Naples*, fu spettatore al Fiando:

Ho veduto eseguire al teatro Fiando un melodramma romantico in sei quadri: *Il Principe Eugenio di Savoia all'assedio di Temeswar*, e mi sono immensamente divertito. Il ballo poi mi ha entusiasmato addirittura. Non è possibile descrivere la danza di quei Pierrot e di quelle Taglioni ⁴¹ di legno, che sorpassa ogni credere! Danza orizzontale, danza laterale, danza verticale, tutte le danze del mondo, tutte le *fioriture di piedi e di gambe* che si ammirano sulle più illustri scene di Parigi, voi le ritrovate al teatro Fiando, migliorate e perfezionate. E quando la *ballerina* ha finito il suo *passo*, quando scoppiano gli applausi e il pubblico la richiama al proscenio, ella esce dalle quinte, saluta in atteggiamento sentimentale e commosso, porta la sua manina al cuore, getta baci alla sala; e non si ritira senza avere perfettamente imitato in tutto e per tutto le sue grandi consorelle dell'arte.

Fiando contribuì a rendere celebre la marionetta Girolamo, adottandola dal vicino Piemonte:

Quel furbo e grazioso personaggio di Gerolamo che compare in tutte le rappresentazioni e vien sempre accolto con nuovo entusiasmo, tuttochè non altro ei figuri che un rustico piemontese, vi attirerà sempre molti spettatori mercè l'originalità del suo carattere, non men che per la sua brusca e mordace franchezza, pel velo comico del suo popolare dialetto, e per le goffe sue maniere... Talvolta il piemontese Gerolamo si trasforma in gretto milanese, ove il suggeritore e il direttore di què burattini sia anch'egli milanese, come attualmente si vede...⁴².

Meno formali sono le impressioni ricevute da Valery:

[...] è il ruolo obbligato in tutti i grandi lavori, metà Sancio, metà Sosia; è ripugnante, poltrone, goloso. Al vederlo l'ilarità si diffonde per la sala; non vi è personaggio più nazionale e popolare⁴³.

A Genova nel 1702 nacque in un osteria quello che nell'ottocento si chiamerà Teatro delle Vigne⁴⁴. Divenuto famoso come "Carruggio de marionette" grazie alla gestione di Ponte (poi trasferitosi al Teatro

⁴¹ Danzatrice italiana (1804-1884) nata a Stoccolma.

⁴² "Giornale italiano", 9 luglio 1806.

⁴³ M. Valery, *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Itallie. Guide raisonnée et complète du voyageur et de l'artiste*, Bruxelles, 1835.

⁴⁴ AA. VV., *Burattini e marionette dal '500 ai giorni nostri*, Roma, 1980.

Colombo) e Luciano Zane, chiuderà nel 1881. Il teatro contava duemilacinquecento posti, aveva platea e tre ordini di palchi con fregi d'oro. Gli spettacoli erano sontuosi e frequentati dagli alti ceti sociali della città e da scrittori, come Charles Dickens, che tra il 1844 e il 1845 assistette ad una commedia, ad una pantomima e al dramma *S.Elena o La Morte di Napoleone*, rappresentati da una compagnia milanese.

Egli ricorda una marionetta:

[...] che ha delle giunture in più nelle gambe e un occhio intelligente col quale ammicca agli spettatori della platea in una maniera assolutamente insopportabile a un forestiero, ma che il pubblico iniziato, composto in gran parte di gente del popolo, accoglie, non diversamente da tutto il resto, come se si trattasse di cosa naturale e come se lui fosse un uomo in carne ed ossa. Le sue energie sono prodigiose. Scuote le gambe e strizza l'occhio senza posa.

e i comici stivali di Napoleone che:

[...] erano incredibilmente ribelli ad ogni freno e facevano cose strane di propria iniziativa, piegandosi, insinuandosi sotto i tavoli, penzolando nell'aria, talvolta scivolando via con lui nel bel mezzo di un discorso, tanto da superare ogni umana credibilità: disavventure che non erano per nulla rese assurde dalla irrimediabile malinconia che recava dipinta sul volto. [...] E' sicuramente lo spettacolo più divertente che io abbia veduto in vita mia⁴⁵.

Un'altra grande città italiana, Torino, vide nascere, nel XIX secolo, la maschera di Gianduja, rimasta burattino fino al 1843, anno in cui debuttò anche come marionetta. L'origine risale al XVII secolo, quando la maschera di Gianduja, chiamata allora Gironi (diminutivo di Girolamo), era già ben definita. Verso la fine del settecento Gironi veniva portato a far spettacoli dalla compagnia girovaga del torinese Giovan Battista Sales e di Gioacchino Bellone, originario di Racconigi. A Genova, nel 1795, ebbero seri problemi, perchè il caso volle che anche il doge della città si chiamasse Gironi; tornarono a Torino dove Gironi esordì in *Artabano I ossia il Tiranno del mondo con Gerolamo suo confidente e re per combinazione*. Lo spettacolo costò l'esilio al Sales, perchè il caso (o forse stavolta fu allusione esplicita?) nuovamente volle che Napoleone (fratello del Bonaparte) si

⁴⁵ C. Dickens, *Pictures from Italy*, Leipzig, 1846.

chiamasse Gerolamo. Durante l'esilio la marionetta cambiò nome in *Giovan dea douja*, ovvero Giovanni del boccale, quindi Gianduja, nome derivato da una grande passione per il vino. Tornato nuovamente a Torino nel 1808, Sales fece debuttare Gianduja in *Gli anelli magici ovverosia Le 99 disgrazie di Gianduja*, ed ebbe un successo strepitoso a tal punto che venne fondato dai due animatori un teatro stabile, successivamente chiamato Teatro Gianduja, rimasto in attività fino al 1868.

Da Napoli proviene la testimonianza di Stendhal, che nel 1816 vide una farsa intitolata *Si farà sì o no un Segretario di Stato?*: dove venivano presi di mira Pio VII e il primo ministro della Rovere. Ma l'aspetto più interessante dello spettacolo che emerge dagli appunti dello scrittore francese riguarda alcuni aspetti della performance degli attori-animatori:

Non ho bisogno di rammentarvi che l'ossatura della commediola è sempre concordata in anticipo tra gli attori, o, per meglio dire, tra le persone che debbono prestare la voce alle marionette. La trama è affissa dietro la scena su un leggio illuminato da due bugie. Dietro le quinte ci sono tanti attori, che prestano la voce alle marionette, quanti sono i personaggi della commedia. L'attrice che parla per l'amorosa della commedia è sempre una giovane donna.[...] In genere il dialogo improvvisato delle marionette è ricco di naturalezza e pieno di inflessioni, gli attori parlano molto meglio che se fossero in scena di persona: non si devono preoccupare né dei gesti, né dell'espressione delle loro fisionomie...⁴⁶.

La realizzazione di spettacoli in casa private da parte delle grandi famiglie, oltre che nel settecento, si usò anche nell'ottocento. Il teatrino di Casa Borromeo⁴⁷ all'Isola Bella, costruito nel 1827 e distrutto nel 1935, fu tra quelli attivi, il più originale. La "compagnia" era formata da almeno settantotto marionette dal viso molto caratterizzato, secondo il gusto orientale-mitologico-fantastico tanto in voga in questo secolo, e gli occhi di vetro; alcune avevano fattezze animalesche e la bocca mobile, altre potevano mutare sembianza a vista per merito di un ingegnoso sistema: una donna baffuta dal collo allungabile poteva trasformarsi in un piccolo e grasso uomo. Perché ciò potesse avvenire la marionetta fu costruita con due paia di braccia,

⁴⁶ Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze*, Paris, 1826.

⁴⁷ D. Cecchi, *Op. Cit.*.

due di gambe e con un volto baffuto dipinto sul ventre. Il repertorio era ispirato a quello di stampo classico del Fiando di Milano; comprendeva commedie come *La lavandaia astuta con Arlecchino fatto medico per forza*, *Il finto diavolo di Milano*; balli come *Il ramo d'oro*, (ballo comico magico per violino, corno, clarinetto e basso), oppure balli specifici per un personaggio (ballo del mugnaio, della pipa, di corda, della marsina, del cacciatore e del cerchio). Le scene a disposizione erano trentotto, mentre i fondali erano opera di Alessandro Sanquirico (1777-1849), scenografo del teatro della Scala.

2.5 Il teatro di figura orientale.

Nell'Ottocento il contatto con le culture orientali coinvolse l'Europa occidentale, che con curiosità scoprì altre forme del teatro di figura, provenienti dalla Turchia, dal Giappone, dalla Cina e dall'India.

Rispetto al teatro di figura occidentale, queste culture hanno conservato un legame più forte tra la performance, il suo valore culturale e il contesto sociale. Le rappresentazioni indiane, ad esempio, come accade nel teatro *katakali*, durano molte ore, possono iniziare al tramonto e terminare il mattino seguente. Questo non pregiudica la partecipazione popolare; l'avvenimento è percepito come il termine di un ciclo naturale e l'inizio di quello successivo⁴⁸; ha una funzione augurale e apotropaica. Il marionettista narra storie di uomini e divinità con il consenso concessogli dalla divinità. Non è importante che il pubblico segua tutta la performance, ognuno deve solo attestare la sua presenza culturale al rito.

L'India⁴⁹ è il paese nel quale le marionette sono tenuta nella più alta considerazione: il primo marionettista, detto *sutradhara*, nacque, secondo la mitologia, dalla bocca di Brhama. Gli spettacoli di marionette precedettero quelli con attori e quelli con i burattini; inoltre furono privilegiati, se si pensa che solo il marionettista poteva raffigurare o impersonare altri esseri umani. La vastità dello stato

⁴⁸ L. Allegri, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, Parma, 1975.

⁴⁹ D. Eusebiotti, *Op. Cit.*.

indiano consentì il proliferare di diversi generi di teatro di marionette, quindi non è possibile affrontarlo come un genere unico. Il numero dei fili o il tipo di materiale di costruzione non sono sempre gli stessi; molto usato è il legno di mango, almeno per la testa, mentre le braccia spesso sono di stoffa imbottita. Se la marionetta indossa un vestito lungo fino ai piedi può anche non avere le gambe.

I *sutradhara* usano, come in ogni forma tradizionale, trasmettere il loro sapere ai diretti discendenti, i quali possono apportare modifiche. Le fonti degli spettacoli sono prevalentemente da ricercare nei poemi tradizionali indiani come il Bhagavad-Gita, il Mahabharata e il Ramayana; così accanto ad eroi, eroine, danzatrici compaiono le divinità, soprattutto il dio Krishna, l'eroe guerriero incarnazione di Vishnu. Le rappresentazioni si tengono soprattutto di sera o di notte, la scena è composta da un piccolo palco di bambù dotato di una semplice tenda.

Il marionettista accompagna le varie fasi dell'azione variando il suono di un fischiello da lui suonato.

Anche in Cina il teatro di figura fu un'arte molto diffusa, arrivando anche ad esser presenti nelle celebrazioni ufficiali. Il burattinaio cinese agiva solo, portando il necessario come in uno zaino, e all'occorrenza montava la struttura direttamente sulle sue spalle facendo muovere i pupazzi all'altezza della testa.

Il Giappone è un'altra parte d'oriente che serba una tradizione marionettistica antichissima, risalente almeno al secolo XI quando si rappresentavano le imprese dei samurai. Fu il drammaturgo Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), autore per il teatro *kabuki*, a scrivere numerosi *yoruri*⁵⁰ per le marionette. Queste sono molto grandi, anche un metro di altezza, estremamente curate nei particolari estetici e di verosimiglianza col reale anche nei movimenti. Due o tre animatori permettono il movimento di bocca, occhi, orecchie e sopracciglia, mentre i movimenti degli arti sono molto fluidi e lineari, privi di scatti che possano sporcarli.

In Turchia il già citato Karagoz, "l'uomo dall'occhio nero", è il personaggio principale del teatro d'ombre, accompagnato dalla "spalla" Haggi-Aivat. Karagoz arrivò anche nei Balcani, diffondendosi nei paesi di conquista dell'impero ottomano. In Persia agì Pendsj,

⁵⁰ Gli *yoruri* erano rappresentazioni popolari ispirate ad antiche leggende, utilizzate dai cantastorie nei loro repertori.

personaggio del tutto simile a Karagoz ma meno cinico del cugino turco⁵¹.

3. IL TEATRO DI FIGURA A ROMA

*Li bburattini nnun magneno pane
e nnun beveno vino a ttradimento;
li bburattini nnun vanno a puttane,
e nun danno a ggnissuno forzamento.*

Giusepppe Gioacchino Belli

Yorick, in *Storia dei burattini*, spiega come agivano i marionettisti nell'antica Grecia e poi probabilmente anche nell'antica Roma.

Le rappresentazioni avvenivano tra il popolo, erano aperte a tutti e se non erano gratuite costavano molto poco. Anche i teatri potevano essere adattati per gli attori di legno: nella *timèle*, la parte dell'orchestra più vicina ai gradoni, era montato un palco rialzato sul quale veniva collocato il castello (*prigma tetragono*) sormontato da un episcenio, casotto dal quale l'animatore (*neurospata*) e i suoi eventuali aiutanti muovevano i pupazzi. Un oratore declamava i dialoghi o cantava le canzoni attraverso apposite fessure, opportunamente dotate di piccoli accorgimenti tecnici in grado di portare la voce, senza

⁵¹ D. Eusebietti, *Op. Cit.*.

impiego eccessivo di energia, in ogni luogo occupato dal pubblico. Si utilizzava quindi la stessa tecnica che nel teatro classico d'attore permetteva, attraverso l'uso di maschere in grado di amplificare la voce, la diffusione uniforme e nitida del suono nello spazio. Il *neurospata* e l'oratore potevano comunicare con un tono di voce naturale, senza essere uditi dal pubblico. Con argani e botole ben celati nella struttura si potevano creare effetti spettacolari.

I personaggi erano gli archetipici Maccus, Pappus, Buculus, Casnar, poi ritrovati nelle Atellane. I temi dovevano essere moralizzanti solo in teoria; nella realtà gli spettacoli si presentavano degni di una "oscenità superlativa"¹, ma solo ai nostri occhi, mentre i contemporanei consideravano azioni ed allusioni oscene piacevolezze scherzose.

Dialoghi, diverbia e favole sceniche erano ispirate ai Baccanali e ai Lupercali, dai quali derivano anche personaggi itifallici come sileni, priapi, egipani e fauni dai piedi di capra.

Nel XVI secolo i meccanismi che regolano la vita delle marionette sono studiate e realizzate da Girolamo Cardano, astrologo, fisico e matematico, nato a Pavia nel 1501 ma in seguito residente a Roma, in qualità di archiatra pontificio, dove morirà nel 1576. I suoi viaggi lo portano anche in Sicilia dove assisterà alle furiose lotte a suon di musica dei pupi. Nella sua opera *De subtilitate* (1550) scrive:

Se volessi enumerare tutte le meraviglie che si fanno eseguire, grazie ai fili, alle figurine di legno articolate e contrappesate, non mi basterebbe un giorno intero. Basti raccontare che combattono, vanno a caccia, ballano, giuocano a zara, suonano la trombetta e cucinano con molta classe...quanto al meccanismo, il filo è ben teso. E non c'è danza, per difficile o strana, che queste marionette non siano capaci di imitare, facendo con i piedi, con la testa, con il busto, i gesti più sorprendenti; e prendendo degli atteggiamenti così strani e complicati, che non posso scoprire, lo confesso, il segreto dei meccanismi e delle molle atte a produrre cotesto effetto. L'incomprensibile consiste nella unicità del filo, e nel suo stato di continua e perfetta tensione. Ho visto sovente dei burattini posti in movimento da diversi fili, alternativamente tesi e lenteggianti; il che non ha niente di prodigioso. Debbo poi aggiungere che lo spettacolo di quelle figurine danzanti e gesticolanti a suon di musica, e senza mai sbagliare il tempo, era divertentissimo.

¹ Yorick, *La storia dei burattini*, Firenze, 1884.

Neppure l'erudito uomo di scienza riesce a carpire il segreto del movimento della marionetta, come se l'agire delle parti meccaniche fosse trasceso ed eclissato da una vita propria ed inspiegabile della figura di legno.

Nel secolo successivo, precisamente nel 1678, è attivo un teatro di marionette privato; scrive il Raggi:

Il signor Cav. Ricciardi² per qualche picca con la Baronessa et altro prepara fare il Giasone con i suoi burattini un casa della Baronessa di Sonnino. Si vanno recitando alcune commedie in musica in casa di particolari, però senza che vi ci recitino donne et Lunedì sera sua Maestà (Cristina di Svezia) si portò a sentire quella che fa il suo Maestro di Cappella³.

Come in altre città d'Italia, anche a Roma, dunque, si diffuse tra esponenti della nobiltà la passione per il teatro di figura a tal punto che essi stessi potevano essere animatori delle loro creature di legno.

Alla storia degli artisti di strada appartiene invece una lettera del burattinaio Carlo Leone, datata 8 luglio 1679, indirizzata al cardinale Cibo, provante la presenza dei burattini a Roma:

Carlo Leone e compagni devotissimi oratori di V.E. riverentemente l'espongono come non havendo altra professione che di esercitarsi in certe operette morali di burattini, essendo consueto di tanti anni in una stanza in Piazza Navona senza scandalo o rumore, con licenza benignamente ottenuta per sostentamento delle loro povere famiglie, essendo essi ammogliati o con figlioli, hoggi monsignor Governatore ricusa concedere ai poveri oratori la solita licenza senza ordine dell'E.V. Per il che prostrati ai piedi dell'E.V. supplicano humilmente si degni ordinare a Monsignor Governatore che consoli gli oratori con la richiesta licenza si come un altra volta si degni l'E.V. gratiarli di che sperano. Carlo Leone e compagni⁴.

Pochi anni dopo, il 13 gennaio 1680, papa Innocenzo XI, con uno dei suoi *Avvisi* ripristina un vecchio diritto:

² Ademollo, citando il Rasi avrebbe sostituito erroneamente l'Acciaiuoli al Ricciardi. L'errore è stato scoperto da Elena Tamburini, in *Filippo Acciajoli: un "avventuriere" e il teatro*, in *Teatro Oriente/Occidente*, a. c. di A. Ottai, Roma, 1986, p. 469.

³ A. Ademollo, *I teatri di Roma*, Roma, 1969.

⁴ *Ibidem.*, p. 127.

Ha poi Sua Beatitudine concessa la facoltà acciò si faccino li Burattini purchè non vi recitino femmine, et non vi sieno parole scandalose⁵.

Chiaramente anche le azioni scandalose erano proibite; così le marionette-ballerine, dovettero esser dotate di mutandine azzurre, affinché non mostrassero, nei loro movimenti, le "parti intime"⁶. La proibizione imposta alle attrici di recitare nei teatri probabilmente contribuì alla diffusione degli spettacoli per marionette. Infatti non troppo tempo dovrà attendere il pontefice per vedere in azione i burattini: il 25 giugno 1681, l'Arlecchino Francesco Mazzetti scrive:

Altezza Reale-Havendo io servito, ott'anni or sono, l'Altezza Vostra Reale, in Torino con il mio *Teatro di Marionette*, e, nella mia partenza, havendo ricevuto ordine della medema di darle avviso del mio essere, acciò, volendo Ella essere servita, potesse honorarmi de' suoi comandi; havendo, in questo tempo, scorso la maggior parte d'Italia et alcuna parte della Germania, con haver havuto l'onore di servir la Maestà di Polonia, le Maestà Cesaree dell'Imperatore e delle Imperatrici, con copioso numero di altri principi; e ritrovandomi hora in Roma, con un Teatro ricchissimo di figure, di scene e buonissimi recitanti, et havendo recitato due anni in casa del sig. Conte Alberto, secretario dell'Ambasciatore della Maestà della Regina di Svezia; sentendo hora le allegrezze di V.A.R., per non mancare al mio debito, sono con ogni riverenza ad offerire la mia servitù a V.A.R., alla quale faccio profondissimo inchino.

"Di V.A.R.

"Oss.mo e oblig.mo servitor riverent.mo FRANCESCO MAZZETTI detto ARLECCHINO."⁷.

Dal 1668 agì in Roma Filippo Acciaiuoli (1637-1700), cavaliere di Malta, fiorentino, viaggiatore in oriente ed occidente, fu poeta, burattinaio, scenografo, macchinista teatrale, pittore, matematico e musicista.

A palazzo Colonna rappresentò *Il noce di Benevento* o il *Consiglio delle Streghe*, al teatro Tordinona dette *I campi Elisi*, al Capranica mise in scena *l'Inferno* sempre con "infinite capricciose trasformazioni d'una cosa in un'altra"⁸. Tornato a Roma nel 1682, rappresentò *Chi è causa del suo mal pianga se stesso*, musicato da Marc'Antonio Ziani,

⁵ *Ibidem*, p. 159.

⁶ AA. VV., *Burattini e marionette in Italia dal '500 ai giorni nostri*, Roma, 1980.

⁷ A Ademollo, *Op. Cit.*, pp. 127-128.

nel teatro del Gran Contestabile Colonna, don Lorenzo Onofrio. Il papa Innocenzo X risentitosi per lo spettacolo, dovette essere rassicurato che esso fosse solo una "bagattella", così l'Acciaiuoli al termine dell'opera dovette distinguere il poeta dall'uomo, l'arcadico dal religioso ed eliminare, in ossequio alla rigida morale corrente, qualsiasi riferimento al culto pagano presente nei testi antichi:

Le parole Fato, Dei, Adorare, Destino, e simili, sono tratti d'una penna, che scherza in Parnasso, non sentimenti d'un cuore, che vuole vivere, e morire da Cristiano⁹.

Una fugace testimonianza risale al 1692: Giacomo Vizzani chiede al monsignor Spinola Governatore di Roma di uscire da carcere dopo che:

[...] sabato prossimo passato 12 Gennaro corrente, trovatosi alla Comedia de burattini in Tor Sanguigna, si venne a parole tra alcuni Giovani, ch'erano seco...¹⁰.

Nel 1696 era già in attività il teatro delle marionette del Cardinale Ottoboni duca di Fiano, poi, dopo circa un secolo, divenuto pubblico col nome di teatro Fiano. Di questo teatro mi occupo ampiamente in un altro capitolo.

Terminata da tempo l'epoca d'oro della Commedia dell'Arte, in Italia le piazze, nella prima metà del '700, sono orfane dei comici *all'improvviso*, che prima le animavano. La riforma goldoniana porta le maschere in teatro, le sottrae alla piazza, le porta al *mondo borghese* prelevandole dal *mondo popolare* che le caratterizzava. In realtà la piazza si fa sottrarre solo il corpo vivo dell'attore, la carne e le ossa; le maschere sopravvivono nel teatro di figura, nel corpo quasi umano, vivo, delle marionette e nelle metafisiche caratteristiche del burattino:

[...] tutta la suppellettile degli antichi scenarii e delle commedie a soggetto, esiliati e proscritti dalle scene maggiori, passò ai teatrini minuscoli delle figurine di legno. Le azioni pastorali e rusticane, le storie dei grandi assassini e de'grandi

⁸ M. Crescimbeni, *Commentarj di Gio. Mario de' Crescimbeni Collega dell'Imperiale Accademia Leopoldina, e Custode d'Arcadia intorno alla sua Istoria della volgar poesia*. Vol. I, Lib. IV, p. 211, Roma, 1702.

⁹ D. Cecchi, *Attori di legno*, Roma, 1988, p. 18.

¹⁰ G. Vizzani, *Supplica a Monsign. Spinola Governatore di Roma*, gennaio 1692, Archivio di Stato, Roma.

peccatori accomodate a produzione teatrale, le farsette popolari condite di lazzi e di piacevolzze un tantino arrischiate; le fiabe, le novelle, le opere regie, cavalleresche, romantiche-in cui il meraviglioso si intrecciava al ridicolo, e le fate, i genii, i giganti, i paladini, i tiranni e le vittime mescevano le loro voci... alle furberie volgari dei buffoni e dei momi caddero nel dominio dei burattini... Le maschere , cacciate via dal vasto palcoscenico, ritornarono, dopo tanto volgere di anni, al luogo oscuro e polveroso che le aveva vedute nascere¹¹.

Il caso di Pulcinella evidenzia tale sopravvivenza. La maschera partenopea delle *guarrattelle* conserva il fortissimo legame antropologico, simbolico e religioso con la sua terra d'origine e la sua gente; parallelamente il Pulcinella incarnato in un corpo d'attore ha abbandonato tali caratteristiche progressivamente, calcando il palcoscenico in innumerevoli ruoli; questo già a partire dal '600¹². Il burattino Pulcinella, oltre a mantenere una presenza costante a Napoli, nei secoli XVIII e XIX viene adottata anche a Roma, come era già accaduto per l'Arlecchino bergamasco.

Nel secolo XVIII sono numerose le testimonianze di teatri di burattini e marionette, ma la loro frammentarietà non permette di ricostruirne esaurientemente la storia. E' certo che nei primi anni del secolo la guerra di successione spagnola portò una diminuzione dell'attività. Proprio a questo periodo (1701-1710) risalgono le descrizioni dell'abate Francesco Valesio:

Mercoledì 12 Gennaio 1701

Si è cominciata la comedia de' burattini in musica nella strada de' Coronari nel palazzo che ha un poco di piazza prima di arrivare alle scale della chiesa di S.S. Simeone Giuda. L'opera è la composizione del Pioli intitolata la Nersice e si paga un testone per ciascheduno.

Sabato 15 Gennaio 1701

Si mostrano ancora nella medesima piazza due figure che ballano e suonano a forza di molle e rote et una spinetta che con il medesimi ingegno fa da se medesima due sonate, e nel palazzo Maculani dietro S.Agnese gli soliti burattini.

¹¹ Yorick, *Op. Cit.*.

¹² D. Scafoglio, *Pulcinella*, Roma, 1996.

Domenica 16 Gennaio 1701

Facendosi la commedia de' burattini in musica alli Coronari sotto la protezione dell'ambasciatore di Spagna, la di cui arme l'hanno inalzata nel Teatro, è stato fatto sapere alla corte che non vi si accosti per farvi le loro solite fermate alla porta del teatro.

Ma non sempre tutto andava bene:

Lunedì 17 Gennaio 1701

Continuano i tempi piovosi, durando la pioggia minuta tutto il giorno, di modo che in questa sera nel Teatro de' Coronari della comedia in musica di burattini, per non esservi gente a sufficienza, furono licenziati quei pochi spettatori che vi erano e restituitogli loro il denaro e la comedia non fu fatta¹³.

L'abate attesta la presenza di spettacoli popolari e colti. Il teatrino in via dei Coronari avrà lunga vita, lo si ritroverà in seguito in alcune testimonianze ottocentesche.

Piazza Navona era il luogo più frequentato da burattinai e marionettisti, alcuni provenienti da altre città, in particolare Napoli e Venezia, a tal punto che in giornate particolarmente ricche di eventi spettacolari (burattini, marionette, ciarlatani, acrobati, ed altri di varia natura) alcuni, non trovando posto, erano costretti a cambiare piazza; gli spettacoli potevano durare fino alle tre di notte e vedere impegnati numerosi artisti:

Lunedì 15 Gennaio 1703

In piazza Navona però si fecero i burattini et in una stanza si mostrava un orso mansuefatto che faceva varii giochi¹⁴.

Ma non sempre gli spettacoli avevano luogo regolarmente, numerose erano le proibizioni e i periodi di inattività:

Domenica 5 Febbraio 1702

¹³ F. Valesio, *Diario di Roma*, Milano, 1977-1978.

¹⁴ *Ibidem*.

Si affisse anche in tal giorno editto rigorosissimo proibitivo di mascare, comedie e rappresentazioni sì imparate a mente che all'improvviso, festini, bagordi et ogni altra licenza carnevalesca, con pena etiandio della vita quando per la trasgressione di ciò v'intervenisse questione e morte, et in ciò si procede con tanto rigore che gli canta in banca di piazza Navona non fanno più burattini né suonano più istrumenti. Sono stati proibiti in piazza Navona gli burattini ed ogni sorte di circoli.

21 Gennaro 1706

[...] affisso il bando proibitivo di comedie e di ogni altro divertimento [...] In piazza Navona, però, si facevano comedie di burattini con i fili e con il teatro di cantimbanchi nella pubblica piazza e duravano sin ad un'hora e più di notte con grande concorso di popolo.

6 Febraro 1706

E' incominciato hoggi il carnevale senza maschere e atro divertimento eccetto che fu permesso a un cantimbanco in piazza Navona di fare su la piazza comedie di burattini co' fili col suo teatrino, ma che dovessero terminare all'Avemaria.

26 Febraro 1707

E' hoggi entrato il carnevale senza alcun contrassegno di publico divertimento, essendo stati proibiti in piazza Navona si no gli burattini alli cantainbanchi.

30 Gennaro 1709

Si sono questa sera dopo tanto tempo incominciati gli burattini in piazza Navona con grandissimo concorso.

4 Febraro 1709

Si stava attendendo con ansietà il bando che vietasse affatto le mascare e che le concedesse con qualche limitazione, ma non venne fuori né l'uno né l'altro, onde si cominciò il carnevale, che consisteva né burattini in piazza Navona et in passaggio di carnevale.

4 Febbraio 1710

Hoggi, per la prima volta dopo essere stati sbanditi per tanti anni, si sono riveduti in piazza Navona li burattini¹⁵.

Negli anni successivi ai teatrini ufficiali e istituzionalizzati si aggiunsero numerose sale adibite a teatrino, delle quali si hanno frammentarie informazioni.

Vediamo le richieste dei teatri stabili¹⁶. Nel *Teatro de'Granari* (il termine "granari" generalmente si riferisce a locali ricavati da veri depositi di grano), nel 1728 si davano: *Pulcinella speciale in villa* e *Pulcinella guardiano dei pazzarelli*. Al Pallacorda nel 1784 agiscono "Burattini fuori del tempo Carnevalizio"; nel 1778 vi si permetterà all'impresa Giuseppe Ferretti di rappresentare commedie di figurine. Giuseppe Tedeschi, suonatore cieco di tamburo e burattinaio chiede licenza nel 1778. Nello stesso anno sono attivi i burattini di A.Bacchelli e Teodoro Brengeri al "solito Granaro detto di Carpineti alli Monti", nonchè quelli di Giovanni de Mattei e Compagni al "Granaro posto vicino San Galigano", ovvero il teatrino al vicolo del Moro. In questo periodo era aperto il *Teatro di Mazzarini* (detto anche *Teatro di Burattini ai Monti*). Pietro Paresini agiva a Borgo Pio, nel 1778, dentro un "Granaro, Pianterreno sul cantone del Mascherino, incontro all'osteria del Falcone", poi, nel 1784, al "vicolo delle Colonnelle incontro la Legnara di Ripetta". Nel 1785 un *Avviso al pubblico* allegato alla richiesta di licenza presentata da Angelo Colli al Pro Governatore descrive un *Edifizio matematico* dove si può vedere la *Fortezza di Algeri* con personaggi che si muovono con *rote, rocchetti e molle*.

Molto viva è la presenza di burattinai e marionettisti di piazza¹⁷.

Nicola Mori e compagno agiscono nel 1778; Pietro Vitellaro, musico, nel 1780; Caterina Viesse agisce con pupazzi; Alessandro Tadei, fiorentino, agisce nel 1781; Salvatore Gigli agisce nella casa incontro alle stalle Barberini nel 1781; nello stesso anno Camillo Caselli e compagni lavorano in una rimessa in via Tordinona; Tommaso Carafa è all'Ornani nel 1781; nel 1782 Pietro Cito opera a S.Agata de' Monti;

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ A. G. Bragaglia, *Pulcinella*, Firenze, 1982.

Gaetano Pozzi e i compadroni del Teatro Ormani chiedono licenza nel 1782; nello stesso anno Carlo Lucatelli muove i burattini al Granaro nella strada Borgognona spettanti agli Avocadri di Venezia; Alessandro Cassani nel 1784 chiede di agire nell' "Entrione a piè di Marmo alla regola con le solite commedie"; Alessandro Cussani opera al vicolo del Carciofalo; Nicola Bigacci è all'Ormani nel 1785; Federico Marchese, Giacomo Portiò e Gaetano Rinaldi sono nella strada che dall'Impresa conduce a S.Lorenzo in Lucina, incontro al Palazzo detto l'Accademia del Portogallo; Cesare Sarti sta al vicolo della Pelliccia in Trastevere nel 1786; nel 1787 Filippo Filaja e compagno sono all'Ormani; Agostino di Giulio agisce in Campo Vaccino.

Il personaggio dominante era Pulcinella, presente a Roma dagli inizi del XVII secolo, accompagnato dal Don Pasquale e dalle maschere settentrionali. Solo all'inizio dell'Ottocento alla maschera partenopea si affiancò Rugantino.

Per il teatro romano l'Ottocento iniziò positivamente: la riforma goldoniana, la possibilità per le donne di recitare, la nascita della critica teatrale danno nuovo vigore all'ambiente. Vigore che certo non mancò mai al pubblico romano, il quale, come dice Mercey, ha una spontanea facilità nel creare l'immedesimazione in ciò che vede rappresentato su un palcoscenico. A tal punto che era frequente assistere a spettacoli interrotti da un pubblico parlante ad alta voce, o che esprimeva violentemente la propria approvazione o disapprovazione, come accadde nei primi anni del XIX secolo al teatro Capranica:

[...] essendosi stabilite nei primi anni del secolo attuale, alcune rappresentazioni di burattini, con balli e in cui le marionette avevano vesti molto corte, le quali, poi, nel fare le piroette, svolazzavano; il pubblico scandalizzato, cominciò a gridare: "giù le vesti!" e le vesti furono allungate¹⁸.

Pio VII nel 1800 promosse la partecipazione dei cittadini nei teatri, ritenendo meno nocivi tali eventi pubblici piuttosto che le private conversazioni. Al Governatore spettavano la facoltà di rilasciare i permessi, il potere legislativo, l'applicazione delle pene ai trasgressori e il giudizio sulla qualità politica degli spettacoli; una deputazione di

¹⁸ D. Silvagni, *La corte e la Società Romana nei secoli XVIII e XIX*, Roma, 1881-1885.

sei cavalieri romani, istituita il 30 ottobre 1800, soprintendeva alle rappresentazioni valutandone la decenza, ed intervenendo in caso di questioni sorte tra impresari e tra impresari e pubblico. A tali scopi alla Deputazione era concesso un palco in ogni teatro, dove per la sorveglianza era presente anche un assessore generale di polizia. Al Cardinal Vicario era affidato il giudizio sulla moralità degli spettacoli. Inizialmente l'appalto di tutti gli spettacoli veniva concesso ad un solo impresario; la Deputazione ogni anno emanava un bando di concorso per assegnare l'appalto degli spettacoli e delle feste, compreso il carnevale. L'appalto poteva comprendere tutti i teatri, un gruppo di teatri o un solo teatro.

In un documento conservato all'Archivio Capitolino, il signor Pietro Cartoni si impegna, nel periodo dal 25 novembre 1818 a tutto il carnevale 1819, affinché:

[...] durante il presente contratto, nelle stagioni di Primavera, Estate, e di Autunno, non agirà e non dovrà agire altro teatro che quello soltanto del sig. Cartoni, escluso qualunque altro divertimento serale, anche di marionette, come nel Carnevale dovrà il solo teatro Argentina agire con Balli e Drammi seri in Musica... [...] ¹⁹.

Un altro documento ²⁰ attesta come la privativa esclude gli spettacoli di marionette dal monopolio impresariale, rendendoli liberi di gestirsi con propri impresari. Al punto sette si legge:

Il Privatario lascerà agire in tutto l'anno i due Teatri di Marionette nei Palazzi Fiano ed Ormani... senza nulla esigere dagli Impresari de' medesimi.

Nel periodo d'occupazione francese (1809-1815) venne concessa piena libertà d'azione ai teatri, anche durante la Quaresima; ma, come promulgato in un editto del 1814, si considerarono:

[...] oziosi e vagabondi [...] tutti quelli che traggono profitto dalla curiosità del pubblico e che in aspetti di saltimbanchi e ciarlatani formano circolo nelle strade e piazze rappresentando giuochi, macchine o altro qualunque passatempo ²¹.

¹⁹ Archivio Capitolino, *Deputazione dei pubblici spettacoli*, 1818, busta 1, cartella II, posizione 34a.

²⁰ Arch. Cap., *Deputazione dei pubblici spettacoli*, 1825, busta 2, cart. VII, pos. 7a.

²¹ F. Bartoccini, *Roma nell'Ottocento*, Roma, 1985.

Con la Restaurazione il ritorno di Pio VII al potere le limitazioni si estenderanno a tutto l'anno tranne il carnevale. Gli inevitabili malumori popolari a tale decisione strapparono la concessione al papa per tutto l'anno tranne il periodo di Quaresima. La stagione iniziava il 26 dicembre per concludersi il martedì innanzi le ceneri; non si recitava di venerdì e nei primi due giorni di febbraio. Da questo periodo i teatrini, per poter agire, dovettero depositare una somma di denaro al Governatore di Roma. All'Archivio Capitolino sono conservate le lettere degli impresari che attestano i versamenti effettuati tra il 1822 e il 1824²². I teatri più grandi come il Pallacorda e il Capranica depositavano rispettivamente 200 e 300 scudi, i più piccoli e popolari come il Pace e l'Ornani versavano solamente 30 e 20 scudi. Non è facile comprendere per quale motivo, nella stagione di primavera del 1824 il deposito del teatro Pallacorda si riduca a 20 scudi. I teatri potevano anche decidere di versare assieme il deposito: per la stagione di carnevale del 1824 gli impresari dei teatri Pallacorda, Pace e Capranica effettuano un unico pagamento di 240 scudi.

In caso di inattività forzata del teatro, la quota poteva essere restituita ai depositari²³.

Nell'Ottocento il periodo più difficile per Roma e per i suoi spettacoli iniziò il 28 settembre 1823 con l'elezione di papa Leone XII (Annibale della Genga), successore di Pio VII. Il nuovo pontefice fu portatore di una politica rigidissima, volta a rafforzare il potere ecclesiastico e nobiliare, e ad allontanare i laici dalle cariche pubbliche. Represse violentemente congiure e insurrezioni (nell'anno giubilare 1825 fece giustiziare i carbonari Targhini e Montanari), limitò la vita civile dei romani imponendo l'uso di cancelletti all'ingresso delle osterie al fine di evitare risse dovute all'ubriachezza. Nel 1825 in occasione dell'anno giubilare, Leone XII invitò i romani al rispetto, al pudore, alle virtù, al rispetto dei luoghi sacri; li incitò a santificare le feste, ad onorare Dio e i santi costantemente, ma non in occasione di *banchetti, giochi sfrenatezze e licenze lascive*²⁴. Di conseguenza furono sospesi gli spettacoli e tutti i teatri restarono inattivi. Massimo d'Azeglio scrive che quell'anno:

²² Arch. Cap., *Deputazione dei pubblici spettacoli*, 1825, busta 2, cart VII, pos. 37a.

²³ Arch. Cap., *Deputazione dei pubblici spettacoli*, 1823, busta 2, cart. VI, pos. 37a.

²⁴ Biblioteca Casanatense, *Indictio universalis Jubilaei anni sancti millesimi octingentesimi vigesimi quinti. Romae*, Ex Typographia Rev. Camerae Apostolicae, 1824.

[...] Uno dei primi pensieri di papa Leone era stato di pubblicare il gran gibbileo universale per l'anno 25; la qual cosa significava Roma trasformata per dodici mesi in un grande stabilimento di esercizi spirituali. Non teatri, non feste, non balli, non ricevimenti, neppure in piazza i burattini; ed invece prediche, missioni, processioni funzioni...²⁵.

Al 1826 risale un editto, teso a regolare la vita dei pubblici teatri, promulgato annualmente dalla Deputazione dei pubblici spettacoli²⁶ fino al 1845, e rimasto pressochè invariato. Gli spettacoli dovevano tenersi rigorosamente tra le 14 e le 23.30; ai violatori spettava di pagare una multa pari a 20 scudi. Gli impresari erano direttamente responsabili e spesso potevano anche essere arrestati, come accadeva se non rispettavano le regole riguardanti i palchi. Anche gli spettatori erano costretti a seguire determinati comportamenti. Era loro proibito tenere il cappello o stare in piedi, pena l'espulsione dalla sala; vietate rigorosamente le offese alla morale corrente fatte sotto qualsivoglia forma, pena una multa da 50 scudi, la carcerazione o addirittura una appropriata pena corporale. Ancora più duramente puniti erano gli atti di violenza verso gli inservienti del teatro; l'aggressore rischiava dieci anni di galera, l'ergastolo se in possesso di armi e la pena capitale nell'eventualità del ferimento dell'agredito. Gli applausi non dovevano essere eccessivi così come ogni forma di disapprovazione, mentre il bis era proibito. Fuori dai teatri, soprattutto quelli popolari, era posto un *cavalletto* ove venivano comminate le pene corporali. Alcune regolamentazioni imposero che, nei teatri minori, chi cambiava di posto pagava 5 scudi prima di essere espulso, chi invadeva il palco rischiava il carcere. Chi stava sui palchi invece poteva sfogarsi liberamente, senza incorrere in alcuna sanzione, sputando sulle teste degli spettatori in platea! Qualsiasi attore che:

[...] sia nelle parole, sia nel portamento, nei gesti, e nel vestiario non osservasse tutta la modestia, e decenza dovuta, o in alcun altro modo preterisse le correzioni fatte dalla censura nella revisione dei copioni, o libretti sarà punito severamente con pena pecuniaria, ed altresì corporale proporzionata alle circostanze da estendersi anche all'opera pubblica per cinque anni.

²⁵ M. D'Azeglio, *I miei ricordi*, Firenze, 1867.

²⁶ Arch. Cap., *Deputazione dei pubblici spettacoli*, 1835, busta 8.

Era pur vero, scriveva Zanazzo, che nonostante le proibizioni, a teatro "[...] nun ce s'annava tanto pe' ride su quello che ss'arippresentava, quanto pe' quello che ssucedeva tra er pubblico e l'attori²⁷". In ogni teatro le autorità disponevano la presenza di uomini delle forze dell'ordine (Carabinieri, Corpo di Linea e Pompieri); il numero poteva variare a seconda dei casi specifici, ma generalmente se ne contavano quattro in platea e due sul palcoscenico²⁸. Nel 1831 il carnevale fu interrotto tre giorni prima del previsto; un severo editto del Governatore prevedeva l'arresto per chi non rispettasse tale ordine²⁹. Nel 1848, a tutela dei lavoratori dietro le quinte, una legge stabilì la delimitazione, fisicamente realizzata con delle strisce nere, tra lo spazio del palco deputato all'azione e quello riservato ai tecnici. Le restrizioni non erano certo gradite dal pubblico romano, che come scrive il Belli nel 1833, tempo prima poteva mangiare e far chiasso nei teatri:

[...] sì vvedèmio un compagno in piccionara
lo potèmio chiamà dalla pratèa
e, senza offenne Iddio, facce cagnara³⁰.

La politica conservatrice, il rigorismo morale, la conseguente degenerazione culturale, ma soprattutto il controllo di costumi e modi di vita, sottoposti a severa morale e rigida umiltà, alimentarono il malcontento dei romani, che pur era un popolo molto religioso. Leone XII attirò a sé gli strali satirici di Giraud, del Belli, di Pasquino e Marforio e di Ghetanaccio, che per aver fatto dire al personaggio di Rosetta: "Coraccio de leone! Coraccio de leone!", in riferimento ai cancelletti posti per ordine di Leone XII davanti alle osterie, fu arrestato. Per il popolo romano non c'era peggior punizione che esser limitato nel consumo del vino:

[...] Papa Grigorio, d'ar Governatore
che sto popolo tuo trasteverino
si pperde l'ostarie fa cquarc'orrore.

Noi m'annesse a scannatte er giacubbino,

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Arch. Cap., *Deputazione dei pubblici spettacoli*, 1831, busta 8.

³⁰ G. G. Belli, *Sonetti romaneschi di G. G. Belli pubblicati dal nipote Giacomo*, Città di Castello, 1889.

spènnese ar prezzo che tte va ppiù a ccore,
ma gguaì pe ccristo a cchi ce tocca er vino ³¹.

Non è difficile immaginare cosa accadde nell'inverno del 1829, alla morte dell'odiato pontefice:

Trovai Roma nell'allegria confusione della sede vacante. Era morto Leone XII con incredibile gioia de' fedelissimi Romani. Marforio e Pasquino ne dissero a sacchi; d'una mi ricordo: "Tre dispetti ci hai fatto, o Padre Santo; / Accettare il Papato, viver tanto, / Morir di carneval per esser pianto.". Difatti la sua morte aveva fatto chiudere tutti i teatri, i festini, persino i burattini. In marzo fu esaltato il cardinale Castiglioni, che si nominò Pio VIII³².

Così anche da morto, il papa "impedì", ritardandolo, l'inizio degli spettacoli. Ma i romani, dopotutto, erano abituati alle frequenti sospensioni degli spettacoli:

Chiuso appena l'apparto teatrale
stanotte la Madonna entra ner mese
ffra cquinisci ggiorni, pe' le cchiese,
principia la novena de Natale.

E ddopo, ammalappena se sò intese
le pifere a ffinì la pastorale,
riecco le commedie e 'r Carnovale:
e accusì se va avanti a sto paese.

Poi quaresima: poi Pasqua dell'Ova:
e ccom'è tterminato l'ottavario,
arricomincia la commedia nova.

Pijja inzomma er libbretto der lunario,
e vvedi l'anno scompartito a pprova
tra Ppurcinella e Iddio senza divario³³.

Successore di Leone XII fu Pio VIII (Francesco Saverio Castiglioni), eletto il 31 marzo 1829, che governò per poco meno di due anni; "nacque, pianse e morì" disse poi del pontefice il popolo romano. Il 2

³¹ M. Teodonio, *Poi comincia er tormento della scola*, Roma, 1994.

³² M. D'Azeglio, *Op. Cit.*.

³³ G. G. Belli, *Op. Cit.*.

febbraio 1831 fu eletto Gregorio XVI (Mauro Cappellari), rimasto al soglio pontificio fino alla morte, avvenuta il 1 giugno 1846.

I teatri di marionette attivi nell'ottocento erano il Pace, (l'Ornani poi Emiliani) a piazza Navona, il Capranica, la Fenice, il Pallacorda e il Fiano. Ogni teatro rappresentava un numero di camerate (così veniva chiamato ogni singolo spettacolo) variabile da uno a sei per giornata di attività.

Il numero delle camerate differiva per ogni teatro. Come già detto per il secolo precedente, numerose, e spesso di breve vita erano le sale, seminterrate e non, adibite a teatrino e i piccoli teatrini³⁴, che comunque considererò qui di seguito assieme ai teatri stabili.

Il Pallacorda nel 1805 viene riadattato a teatro per marionette, ma un palcoscenico particolarmente versatile, scomponibile in più parti, non impedisce che all'occorrenza possano recitarvi anche degli attori. Nel 1807, come documentato dal manoscritto n.147 conservato alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma, era attivo al Mausoleo d'Augusto un teatrino di proprietà di Settimio de Dominicis; nel teatrino, che si chiamò poi Corea dal nome del successivo proprietario, si tenevano anche fuochi pirotecnici, spettacoli circensi e giostre di tori. Il Corea, allora Mausoleo, fu acquistato da Pio VII nel 1802 dalla Reale Camera Apostolica per 29.500 scudi, e destinato agli spettacoli dal Demanio pontificio. Dal 1810 vi si rappresentarono spettacoli d'attore.

Il teatro più popolare, calcato anche da attori, fu l'Ornani, sito nel palazzo già de Cupis, poi Ornani, attivo dai primi giorni della Repubblica napoleonica, (non a caso il nome deriva dalla casata Ornano di Ajaccio).

Fino al 1822 vi si rappresentarono solo spettacoli di marionette ed esibizioni di vario tipo: il 21 giugno 1822 l'impresario concedette gratuitamente licenza per uno spettacolo di ombre cinesi, essendo l'animatore troppo povero per permettersi l'affitto del teatro. In seguito si diedero spettacoli d'attore la sera e di marionette nel pomeriggio.

Attraverso i documenti conservati all'Archivio Capitolino³⁵ risulta che tra il 3 e l'11 febbraio del 1823 all'Ornani avvennero quotidianamente tra le quattro e le sei camerate, per un incasso pari a 40 scudi.

³⁴ A. G. Bragaglia, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, 1958.

³⁵ Arch. Cap., *Deputazione dei pubblici spettacoli*, 1823, busta 2, cart. VI, pos. 37a.

Al 6 settembre 1823 in occasione della morte di Pio VII, che costrinse i teatri alla chiusura, risale una supplica dei soci del teatro Ornani al Governatore di Roma, al quale chiedono la restituzione del deposito versato³⁶. La richiesta sarà esaudita già al 17 dello stesso mese. Allegato alla richiesta vi è un attestato degli opranti e lavoratori del teatro, che confermano di essere stati pagati fino alla sospensione degli spettacoli.

Tra i numerosi nomi vi è quello di "Pietro Giglioni Machinista" che firmò con una croce "per essere illetterato". E' l'unico caso di analfabetismo: tutti gli altri pongono la loro leggibile firma. Pur essendo l'Ornani il teatro più popolare di Roma vi è una maggioranza netta di personale alfabetizzato.

Analfabeta e di estrazione popolare fu probabilmente, in maggioranza, il pubblico, come sottolineato con disprezzo dal Consiglio di Sanità nel corso di un ispezione avvenuta nel 1835: ai gestori dell'Ornani viene imposto di aprire più spesso le finestre, affinché si rinnovi l'aria che "[...] si sente già abbastanza impura dalla qualità dei spettatori."³⁷. Dalla raccolta di manoscritti della Biblioteca Vittorio Emanuele³⁸ nel 1835 risulta rappresentata l'opera intitolata *Li due paini arrosto nel forno p'amore con Pulcinella bersagliato da un poeta, farsa in un atto scritta dall'attore comico Gaspare De Renzo in Roma*. Ma all'Ornani furono rappresentati soprattutto i cicli dei paladini di Francia, oltre a drammi mitologici ispirati all'antichità greca e romana e farse con Pulcinella.

Il genere cavalleresco ebbe fortuna a Roma: nelle *infornate* (così erano chiamati gli spettacoli più popolari, perchè avvenivano in luoghi piccoli, caldi e maleodoranti) venivano utilizzati pupazzi non molto differenti dai pupi siciliani; i repertori comprendevano i cicli di tradizione orale come la *Chanson de geste* e la *Chanson de Roland*; ma anche i poemi italiani quattro-cinquecenteschi dell'Ariosto, del Tasso, del Boiardo e del Pulci diffusi dalla letteratura popolare. Nei cicli cavallereschi spesso Pulcinella affiancava i paladini nel ruolo di scudiero. Waiblinger visitò l'Ornani nel 1830, definendolo:

[...] teatro dei puzzoni, dei venti neri, dei fruttaroli, dei lustrascarpe, dei fannulloni, e dei ruffiani... nero e fetido terribile buco!... una stalla così

³⁶ Arch. Cap., *Idem*.

³⁷ Arch. Cap., *Deputazione dei pubblici spettacoli*, 1835, busta 5, cart. XX, pos. 53a.

³⁸ Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma, ms 141, Roma, 1858.

ributtante, col pavimento lastricato e pieno di lordume... Il rumore nient'altro era che lo scoppiettio e l'affumicamento delle castagne che tutto il pubblico divorava. Non c'era bocca che non lavorasse; i fruttaroli strillavano come al mercato, si tiravano bucce di castagne, si cantava e si fischiava, si rideva e ci si accapigliava.. Individui tutti neri, seminudi, barbuti, ragazzacci di strada selvaggi, maliziosi, con cappelli a punta, minenti corpacciate con il petto nudo, senza farsetto; ragazze e donne graziose e sfrenate, tutti che masticavano castagne...³⁹ .

Nella seconda metà del secolo l'Ornani si chiamò Emiliani. Una testimonianza dettagliata sugli spettacoli dei Reali di Francia al teatro Emiliani proviene dalla penna di Wiliam Story:

Né si deve immaginare che tutto sia ridicolo e buffonesco nelle commedie e né teatri delle marionette. Al contrario, non c'è a questo mondo niente di più serio. Nessun uomo vivo è più serio di loro. La loro terribile gravità quando colle teste chine e le braccia abbandonate, fissano sopra di voi què grandi occhi sporgenti di rana, è qualche cosa di spaventoso. Le marionette non ridono mai... e non fanno mai ridere deliberatamente. Le produzioni del loro teatro sono per lo più eroiche, romantiche e storiche. Nulla è buono per loro se non è dignitoso nella condotta, severo nello stile, grandioso nel movimento. La guerra dei Paladini, le cavalleresche avventure dei cavalieri e delle dame, le tragedie del Medio Evo, i prodigi del mondo melodrammatico, sono i loro argomenti abituali. Gli eroi che calpestano il palcoscenico dei fantocchini sono valorosi guerrieri, che compiono prodigi di valore, che distruggono le armate con una mano sola, che vendicano l'onore delle oppresse donzelle, che parlano un linguaggio fiorito e reboante, che esprimono passioni e sentimenti esaltati, che si mostrano ugualmente ammirandi in amore ed in guerra. Una marionetta degna del suo nome non indietreggia davanti a un esercito, e non lascia il campo di battaglia finchè non è soffocata dal peso dei cadaveri dé suoi amici.

L'uditorio assiste alle rappresentazioni nel più rispettoso e profondo silenzio. Quelle per loro non sono marionette, ma semidei. Le loro frasi ampollose sembrano a tutti nobili e piene di dignità. Quelle figurine rappresentano, elevata all'ennesima potenza, la cifra più alta delle ignote qualità d'orgoglio che esistono nel profondo del cuore di tutti. Entrando nel teatrino, non ridete... tanto varrebbe ridere in chiesa!

Al Teatro di Piazza Navona si fanno due recite, o "Camerate", ogni sera; una che comincia all'Ave Maria, l'altra che ha principio alle dieci di notte...

Quando arrivammo noi alla porta del teatrino, la prima rappresentazione stava per finire. - Che rob'è (domandammo al bigliettaio), cotesto romore di tamburi?... - Battaglie... rispose quel personaggio austero... - E ci sarà battaglia

³⁹ W. Waiblinger, *Britten in Rome*, Leipzig, 1940.

anche nella seconda recita?... - Eh!... (disse lui) sempre battaglie, cari signori!... Fuori dall'uscio stavano due baroccini a mano, uno carico di rinfreschi e sorbetti a un baiocco il bicchierino; e l'altro pieno di biscottini, di panpepati, e di semi di zucca (brustolini) salati e abbrustoliti in forno. Il cartellone appiccicato alla parete annunciava: "La grandiosa opera intitolata: *Il Belisario, ossia Le avventure di Oreste, Ersilia, Falsierone, Salinguerra ed il terribile Gobbo...*". Prezzi: in platea, due baiocchi; e tre baiocchi nella loggiata. C'erano anche dei palchi, a cinque baiocchi per posto; e certe signore di nostra conoscenza, che avevano preso un palco tutto per sé, erano state accolte con grandi applausi. Noi ci permetteremo solamente il lusso d'un posto alla loggiata.

La grandiosa opera non ismentì punto il carattere generale delle produzioni da burattini... sempre battaglie!... La scena quando noi entrammo, aveva luogo fra due pupazzi, armati di tutto punto, dialogizzanti con terribili voci, e agitati in aria tremende sciabole sguainate. Uno di essi era un burattino-bimbo; l'altro probabilmente il truculento Salinguerra... Spettacolo interessantissimo... Ogni fantoccino appena cominciava a parlare, entrava improvvisamente in convulsione, come per un fulmineo attacco della corèa di San Vito; la sua sciabola stessa sembrava animata da una specie di vita spasmodica, e disegnava per aria i più capricciosi rabeschi, senza nessun riguardo alla conformazione anatomica del guerriero, che appariva costantemente e dolorosamente slogato in tutte le congiunture. Ma subito dopo che cessava di recitare la sua battuta, le braccia moscie cadevano giù penzoloni; la testa si ripiegava stranamente da un lato, o rimaneva immobile in una posizione scarrucolata, le gambe dondolavano miserabilmente per aria o rientravano sotto il corpo... aspettando la risposta dell'altro interlocutore. Il diverbio più violento era scoppiato fra il giovinetto e Salinguerra accompagnato da un suo aiutante di campo, i quali minacciavano ruina e distruzione al castello del terribile Gobbo.

Tutti e tre i prodi guerrieri stavano quattro dita più alti del pavimento che non si degnavano di toccare altro che per accentuare con maggior enfasi certe parti del discorso, nel qual caso battevano col calcagno un colpo secco sul tavolato, e immediatamente rimbalzavano da capo un po' più su di prima. La disputa era al momento climaterico. I contendenti si lanciavano, con voce stentorea, le più atroci ingiurie e le sfide più insultanti. Salinguerra più di tutti feroce, ululava contro all'adolescente: "E chi sei tu che osi provocar l'ira mia?..." e l'altro non meno bollente e furibondo, dimenando lo sciabolino presto presto, rispondeva: "Trema iniquo.. sono il figlio del terribile Gobbo..." e poi giù di picchio ripiegato come un cencio... "Ah! Ah!..." ripigliava Salinguerra con un ruggito: "Male facesti a palesarlo; non posso più contenere il mio immenso furore; preparati alla morte".

Allora fu che il figlio del Gobbo mostrò chiaramente la virtù del sangue paterno. Dall'abbandono cencioso in cui era caduto sorse repente come per iscatto una molla; tentennò convulsamente la testa, alzò una gamba sola, e si scagliò sull'avversario ricominciando il ballo di San Vito. Tremendo scontro!

Salinguerra e il suo aiutante si rovesciarono sul govinetto; e tutti e tre riuniti come in un grappolo, cozzando le spade, dondolando ad una rispettabile altezza su e giù per il palcoscenico; buttando via le gambe a destra e a sinistra, cominciarono il combattimento. Dietro le scene intanto rumoreggiava uno spaventoso rullo di tamburo. Il figliuolo del Gobbo fece miracoli di valore. A dispetto dei colpi terribili che riceveva sulla testa - ciascuno dei quali sarebbe bastato a tagliare a fette un qualunque personaggio di carne - quel burattino eroico né perde l'ardimento né le forze. L'espressione del suo volto non cambiò; la medesima calma soprannaturale brillò pacificamente ne' suoi occhioni immobili e fissi. Ma ad un tratto, sopraffatto dal numero stava per soccombere; quando il terribile Gobbo in persona coperto di lucide armi, comparve in iscena, e ruotando la durlindana, volò con una serie di piccoli salti di burina, in soccorso della misera prole.

In un attimo Salinguerra ed il suo luogotenente furono ridotti in tritoli... e quando l'intero esercito nemico irruppe contro di lui, e la mischia fece generale, il brando del Gobbo seminò di cadaveri il pavimento... A che continuare il racconto? ... Basti accennare che la rappresentazione andò fino in fondo framezzo agli avvenimenti più strani e meravigliosi . Si vide l'uomo serpente, terminato dall'ombilico in giù in una lunga corda arricciata e verdognola; si vide il gigante selvaggio col viso tutto bucherellato dal vaiuolo... Si videro tutti... meno Belisario!...

Che cosa ci avesse che vedere, Belisario, in un dramma in cui dava del suo solamente il nome, senza entrarci mai dal principio alla fine, questo non si è potuto sapere. Ma il pubblico si divertì immensamente, applaudì senza requie e divorò una montagna di brustolini e di biscotti. Quando noi ce ne partimmo, l'impiantito della platea era letteralmente coperto da un tappeto di gusci di semi di zucca, e di cartocchini vuoti e rincincignati...⁴⁰.

Al Pallacorda, oltre a commedie per attori, furono rappresentate esibizioni di marionette simulanti una corrida con cani, tori e cavalli. Nel 1819 al Pace era impresario Cartoni, poi sostituito, nello stesso anno dal capocomico Rastopoulos. Questo sarà impresario del Pallacorda nel 1826, proponendo anche compagnie attoriali. Giuseppe Visconti era impresario di marionette al Capranica. Nel 1820 si ha notizia di spettacoli di marionette al teatro della Palombella; il 31 luglio è incaricato di accedervi, oltre al Fiano e all'Ornani il principe di Piombino, affinché vi faccia numerare i posti.

I teatri venivano ispezionati dall'architetto incaricato dalla Deputazione dei Pubblici Spettacoli prima dell'inizio di ogni stagione teatrale, quindi quattro volte l'anno. Nel 1822 l'architetto Holl e il

⁴⁰ W. Story, *Roba di Roma*, Londra, 1862.

marchese Giuseppe Origo, membro della Deputazione, reputarono agibili il Fiano e l'Ornani⁴¹. Al Pallacorda, visitato l'11 ottobre e il 24 novembre, non fu negata l'apertura per le stagioni entranti, ma furono imposte condizioni precise da rispettare:

[...] tenere assiduamente nel palcoscenico una tinozza grande con sei secchi di legno a mano ripieni d'acqua da mettersi ogni sera acciò sia sempre pulita [...] che sieno illuminati per tutto il tempo dell'opera, e che il pubblico è in teatro gl'ambulatori, ingressi, scale, ed altro [...] tutti i lumi sieno sempre puliti ne loro recipienti dall'olio, segnatamente quelli al lustro della Platea⁴².

I secchi d'acqua sul palcoscenico probabilmente costituivano il sistema antincendio dell'epoca. Negli stessi giorni le stesse condizioni vennero poste al Capranica, che però, essendo più grande, necessitò di sedici secchi sul palcoscenico e di ulteriori sistemazioni affinché:

[...] i luoghi commodi, sieno spurgati e puliti, tanto nelle vaschette che nelle condotture⁴³.

Nel 1823 la rituale ispezione governativa⁴⁴ dei teatri reputa perfettamente agibile ed a norma l'Ornani ed il Fiano, impone riparazioni strutturali al Pallacorda e al Capranica, ma nega l'agibilità al Pace. Nello stesso anno abbiamo notizia delle tassazioni⁴⁵ imposte ai teatri di marionette da parte del barone Piccolomini, deputato e cassiere della Deputazione dei Pubblici Spettacoli. Le somme pagate per il carnevale 1823 erano molto esigue (la più alta, pari a 4 scudi e 80 baiocchi, appartiene al Capranica), ed erano tanto più alte quanto più era alto il prezzo del biglietto, che oscillava tra gli 8 baiocchi del Pallacorda e del Pace e i 12 del Capranica.

Dal 1826 al 1828 agiscono marionette in via Avignonesi; nel 1827 in via dell'Anima 56, gestite da Felice Boccomini. L'impresario del teatro in via Avignonesi il 20 marzo 1827 chiede il trasferimento dell'attività in via in Arcione. Il 22 dicembre 1826 Pietro Giacometti chiede l'agibilità per un locale in via del Pellegrino. L'impresario Bocconi lavorava in via dell'Archetto 56; altri teatrini erano in via di Monte

⁴¹ Arch. Cap., *Deputazione dei pubblici spettacoli*, 1822, busta 2, cart. V pos. 77a.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Arch. Cap., *Deputazione dei pubblici spettacoli*, 1823, busta 2, cart. VI, pos. 38.

⁴⁵ Arch. Cap., *Deputazione dei pubblici spettacoli*, 1823, busta 2, cart. VI, pos. 37a.

Porzio, in via Madonna de' Monti 36 e a "Tor Millina incontro alla Porticella di S.Agnese".

Al 1830, anno difficile per molti teatri, risalgono testimonianze sull'agibilità concessa dall'architetto Holl al Teatro di Monte Giordano, sito in via Monte Giordano n.20, ove si davano spettacoli di "Marionette, farsette, pantomime e comiche, e farse di equilibrio"⁴⁶, nonchè giochi meccanici e spettacoli musicali. Dai documenti si ha la testimonianza di un ingaggio dell'impresario Paternò: per diversi giorni si esibì Maria Travaglioni, " attrice comica ad uso di marionette"⁴⁷, una delle poche donne marionettiste di cui si abbia notizia. Il teatrino di Monte Giordano non ebbe vita facile; in una lettera⁴⁸ al Governatore di Roma, l'amministratore Paris, nel tentativo disperato di convincere le autorità a rilasciare i permessi necessari all'attività, scrisse che il teatro agiva "[...] perchè non restassero senza pane quei poveri attori". Nonostante i permessi ottenuti i problemi economici furono sempre incombenti, almeno fino a quando gli spettacoli pomeridiani di marionette cedettero il palcoscenico alla prosa (già in cartellone ogni sera), poichè:

[...] il teatrino agendo con le marionette stante la sua piccolezza non può rendere all'esponente un introito sufficiente a poter pagare i spesati comici⁴⁹.

Inoltre, il cambiamento di scena tra la performance marionettistica e quella attoriale, era troppo complesso per poter essere eseguito in breve tempo e con limitato impiego di lavoranti.

Nel luglio del 1833 le marionette del Nocchi conquistano con gran successo il teatro Argentina; molto ammirata fu la:

[...] Fantasmagoria... forse la più bella di quante in Roma n'erano comparse con l'aggiunta di ben combinata Lanterna, che taceva appena scorgevasi un Punto luminoso sulla tela, e tornava a splendere vivacissima appena svaniva il Fantasma...

Ad essa seguì:

⁴⁶ Arch. Cap., *Deputazione dei pubblici spettacoli*, 1830, busta 4, cart. XV, pos. 218a.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

[...] il Gran Ballo misto di magia tratto dal Poema di Ludovico Ariosto intitolato *Ruggero e Bradamante*⁵⁰.

Nel 1835 le marionette di Antonio Cagiottini si animano in via dei Coronari 183. Dal 1835 nel Palazzo dei Sabini era ospitato un Gabinetto di Statue di Cera, poi un Gabinetto Pittorico Meccanico e un teatro di attori di legno. Nel 1832 esisterono teatrini di marionette in via in Arcione 105, nel teatro Cesarini al vicolo del Pavone e alla Fenice, mentre Girolamo Castelli chiede l'agibilità nella Sala degli Imperiti. Nello stesso anno G. G. Belli in un suo sonetto accenna ai teatri dell'epoca e cita il *Buovo d'Antona* (a Roma rappresentato con Pulcinella), ciclo cavalleresco spesso presente nel repertorio dei pupari:

Otto teatri fanno in sta staggione
de carnovale, si mme s'aricorda:
Fiani, Ornano, er Naufraggio, Pallacorda,
Pasce, Valle, Argentina e Ttordinone.

Crepanica nun fa, manco er Pavone,
ma c'è invesse er casotto, e ssi, ss'accorda
quello de le quilibbrie e ball'incorda,
caccia puro Libberti er bullettone.

Nun ce sò Arcidi, grazziaddio, quest'anno;
che st'Arcidi sò arte der demonio,
e cquer ce fanno vedè è tutto inganno.

Io, però, si Ddio vò, cò Mmanfredonio
vad'a Ppiazzaavona, che cce fanno
la gran cesta der gran bove d'Antonio⁵¹.

Luigi Negroni nel 1838 e nel 1839 chiede di agire con le marionette in via dei Balestrari 10, a Trastevere⁵²; nel 1841 al vicolo del Macelletto⁵³; qui le marionette agirono anche tra il 1845 e il 1848. Nel 1840 chiude il teatro Pallacorda⁵⁴. Nel 1842 Domenico Miller e compagni comici romani chiedono di poter agire al teatro la Fenice

⁵⁰ "Rivista teatrale. Giornale Drammatico, Musicale e Coreografico", Roma, n.20, 31 luglio 1833.

⁵¹ G. G. Belli, *Op. Cit.*.

⁵² A. G. Bragaglia, *Op. Cit.*.

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ *Ibidem.*

con marionette e prosa⁵⁵. Domenico Nocchia muove le sue marionette in via del Moro 37 nel 1842 e 1843, poi in via del Macelletto 15 nel 1844 e 1845⁵⁶. Qui agirono le marionette di Gaetano Giobbe nel 1846 e quelle di Francesco Franchi successivamente⁵⁷. Nel 1844 chiude per inagibilità il teatro Pace.

Nel 1850 sarà la volta del Fiano; trasformato in un magazzino permetterà all'Emiliani di divenire il teatrino romano di marionette più importante.

Con l'arrivo della seconda metà del secolo i teatri maggiori entrarono in crisi, anche a causa della situazione politica, mentre i minori restarono sempre vivi, come ci testimonia il Bresciani:

Ne la plebe romana dimenticò il suo genio induttivo al teatro: e lì si affolla non solo la festa, ma eziandio nei giorni di lavoro, specialmente gli sfaccendati, i carrettieri, i muratori, gli imbiancatori e tutti quelli che hanno opera di pieno giorno. Costoro non vanno mai ai teatri cittadini, ma a quello delle Muse, in via del Fico o Emiliani in Piazza Navona; pagano i loro due baiocchi e s'impancano nella platea scamiciati e col farsetto sulla spalla, e s'inchè s'alzi il sipario sguscian noci, sbucciano castagne, sgretolano avellane e nocciuole, o biascian lupini e semi di zucca. Già su pe' canti avevano veduti i cartelli dipinti che son mascheroni fatti con granatino, e figurano i Reali di Francia in lotta coi giganti e coi draghi alati; o Astolfo sull'Ippogrifo, o Rodomonte che duella con Rinaldo o Marfisa che s'accapiglia con Bradamante, od Orlando che contro una flotta d'assasini abbranca un lastrone di macino e

..il grave desco da sè scaglia
Dove più folta vede la boscaglia.

Tutte codeste rappresentazioni sono recitate in volgar romanesco, e la plebe assistendovi parteggia per un paladino o per un altro, e fa le scommesse d'una foglietta o di un fiasco, come qualmente Orlando stramazzerà Ferrautte, o Rinaldo da Montalbano darà sulle corna a Rodomonte. Essa ama poco le commedie di amorazzi e di matrimoni; vuol duelli, vuol bugie, vuol capiglie di guerrieri o di scherani; vuol incioccamenti di spade, scagliamenti di dardi, accoltellamenti e mucchia di feriti e di morti⁵⁸.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ A. Bresciani, *Edmondo o dei costumi del popolo romano*, Milano, 1862.

Gli attori di legno agirono in Roma anche fuori dai teatri e dalle sale adibite a tale uso; la città vedeva i casotti di numerosi burattinai e marionettisti (più burattinai in realtà; il burattino si presta meglio allo spettacolo di strada per via della semplicità di realizzazione e movimento permettendo all'animatore, che spesso viveva solo della sua arte, tempi brevi di messa in scena) animarsi nelle strade e nelle piazze ed attirare folte gruppi di spettatori. Il carattere popolare di tali artisti non ha consentito che pervenissero a noi molte testimonianze. Nel caso di Ghetanaccio, al secolo Gaetano Santangelo (1782-1832), considerato il più straordinario artista romano del genere, abbiamo una preziosa descrizione scritta da Francesco Chiappini nel 1890:

Gaetano Santangelo, conosciuto col nomignolo di Ghaetanaccio, era un burattinaio che visse in Roma tra la fine del secolo passato e il cominciare del nostro. Nato in Borgo Vecchio, all'ombra della gran cupola, da una coppia di genitori che stavano a quattrini come sant'Onofrio a calzoni, egli andava girando per la città, recandosi sulle spalle un castello di legno, o, come si dice, un casotto, nel quale, con certi mostriciattoli, che si fabbricava da se stesso, dava in piazza le sue rappresentazioni. Il popolo stava ad ascoltarlo a bocca spalancata. Egli sapeva imitare tutte le voci, non che degli uomini, ma anche degli animali; sapeva recitare tutti i dialetti, sapeva parodiare tutti i linguaggi, sapeva trovare in ogni cosa il lato ridicolo; se fingeva di piangere, il suo pianto era vero; se rideva, bisognava rider con lui. Ma ciò che soprattutto lo rendeva gradito erano le satire, le arguzie e le facezie che gli germogliavano sulle labbra, senza che l'una aspettasse l'altra. Con queste droghe egli condivideva le sue commedie, che componeva da se stesso, e recitava a *soggetto*, desumendone gli argomenti da scandali o pettegolezzi, che gli venivano raccontati, o da fatti di cui egli stesso era stato testimone e, spesse volte anche parte. Il suo casotto era una gogna, sulla quale egli metteva in ridicolo ogni sorta di persone. Nessuno, che avesse un debito da pagare al popolo, poteva sottrarsi alla sua mordacità, nemmeno il Governo, contro il quale lanciava spessissimo le sue satire, senza curarsi del danno che gliene potesse sopravvenire. Lo menavano in prigione? Egli ci andava volentierissimo, pur di levarsi il ruzzo dal capo⁵⁹.

Così elogiò la sue abilità il librettista Jacopo Ferretti:

[...] e solo alterna e tante voci imita. / E or Britanno ti parla, ora Polacco / or Tedesco, or Francese; e solo alterna / l'apparir, lo sparir de' suoi Fantocci, / le baruffe, le guerre. Allor che finge / l'umano pianto, è così vero il pianto, / che

⁵⁹ F. Chiappini, *Gaetanaccio*, in *Il volgo di Roma*, a. c. di F. Sabatini, Roma, 1890.

pianger vidi ad ascoltarlo immoto / fin l'Esattor che al pianto mio non pianse. /
Se ride scroscian le risate intorno, / e s' enfiàn gli occhi nel convulso riso⁶⁰?

Per Costantino Maes, Ghetanaccio era:

[...] di una inventiva, di un estro comico, di uno spirito, che pochi ebbero uguale. Gaetanaccio rappresentava il potere, allora sì compresso in Roma, dell'opinione pubblica; la stampa aveva la mordacchia, ma Gaetanaccio parlava per tutti... Onde, spesso andava in prigione, ed era questa la migliore sua réclame⁶¹

Le sue molteplici capacità portarono il suo nome all'attenzione di artisti ed intellettuali, appartenenti a classi sociali di buon livello. L'attore Luigi Casciani, costruitosi un casotto in casa propria invitava Ghetanaccio a recitarvi assieme, mentre lo scrittore e drammaturgo Giovanni Giraud, già autore di un testo per il Cassandrino del Teoli, scrisse per lui gli inviti destinati al pubblico:

Signori

I suoi, non che vossignoria medesima,
sapran che Venerdì trenta corrente
e tutt' i venerdì sino a quaresima
la razza burattina ognor vivente,
senz'aver né battesimo né cresima
qui agir si vede e recitar si sente,
in modo che il fantoccio in volto umano,
come il volgo suol dir, pare un cristiano.
Gaetanaccio, delle piazze detto,
è il nostro principale attor nascosto,
l'ascolta a bocca aperta il fanciulletto,
che non distingue il fumo dall'arrosto,
ma spesso ai frizzi suoi l'uomo provetto,
ridendo prende tra fanciulli il posto.
E chi, sia per follia, sia per trastullo,
qualche volta nel dì non è fanciullo?
Ma, ritornando a Lei, se favorisca
qualche sera a goder dello spettacolo,
co' suoi o senza i suoi, come gradisca,
non avrà nel sedere alcun ostacolo,

⁶⁰ J. Ferretti, *Bagattelle eriocomiche in Versi di Giacomo Ferretti*, Roma, 1830.

⁶¹ C. Maes, *Curiosità romane*, Roma, 1885.

e decider potrà se si capisca
chi muove i burattini, arte o miracolo.
La mia casa la sa? Presso il cancello,
numer undici in via San Bastianello⁶².

I riconoscimenti degli uomini di cultura non valsero a Ghetanaccio un tenore di vita migliore. Nel 1825, anno giubilare, erano proibiti i pubblici spettacoli, e al geniale burattinaio non restò che chiedere l'elemosina e impegnare ad un orzarolo di Borgo Vecchio i burattini, per poi riaverli, tempo dopo, completamente tarlati. Ancora il Chiappini ci è indispensabile per desumere un ritratto del quotidiano vivere di Ghetanaccio durante i suoi ultimi anni di vita:

Egli fu di complessione piuttosto gracile, non ebbe un pelo sul viso, e sulle sue gote mai non apparvero i colori della salute; fin dalla sua gioventù cominciò ad essere tossicoloso, e questo malanno coll'andare del tempo gli si andò sempre aumentando, talmente che alcune volte gli impediva affatto di vociferare. Ciò non ostante, egli si strascinava per la città col suo casotto sulle spalle anche in mezzo ai rigori dell'inverno, poichè senza ciò sarebbe mancato il pane alla sua famiglia.

Negli ultimi anni della sua vita, prima di dar principio alla rappresentazione, egli rimaneva acovacciato nel suo nascondiglio per un buon quarto d'ora e tossiva, tossiva... mentre al di fuori una turba di sfaccendati, allegra e festante, aspettava con impazienza ch'egli trovasse qualche nuova arguzia, qualche nuova facezia per farla ridere. Sostenne il male finchè potè, e, quando le forze lo abbandonarono del tutto, chiese ricovero all'ospedale di Santo Spirito, ultimo asilo della miseria, ed ivi morì il 26 giugno 1832 in età di 50 anni⁶³.

Il personaggio che Ghetanaccio utilizzava spesso accanto a Pulcinella e Rosetta fu Rugantino. Esso fu il mezzo che Ghetanaccio utilizzò come strumento di satira e, come si è già visto, portavoce del popolo. Alcune sue battute e motti (tra i quali: "meglio perde 'n amico che 'na battuta") rimasero per molto tempo impresse nella memoria dei romani. Il primo Rugantino, alla fine del Settecento, vestiva da sbirro, con pantaloni, gilet, frac rosso alla francese, scarpa con fibbie, cappello alto che s'allarga in cima; poteva essere capo degli sbirri o dei briganti:

⁶² G. Giraud, *Opere edite ed inedite del Conte Giovanni Giraud*, Roma, 1840-42.

⁶³ F. Chiappini, *Op. Cit.*

Rugantino è la caricatura dello sgherro romanesco. La sua figura è oltremodo ridicola: statura bassa, testa grossissima appiccata sopra un busto tozzo e scontraffatto, braccia sottili, mani somiglianti a pale di remo, con cui potrebbe allacciarsi le scarpe senza inchinarsi, gambe tistiche come le braccia, inarcate all'indietro in forma di O, natiche disseminate in tutta la persona... Rugantino mostra nel suo vestiario che la sua schiatta non può vantare l'antichità di Pantalone o del dottor bolognese e ch'essa risale appena al principio del secolo scorso. Egli parla il vernacolo romanesco, e ogni tratto ripete l'esclamazione: "Sangue d'un dua!". Sempre minaccioso, dice che gli uomini gli paiono mosche, che con un pugno sfonda il cielo, con un calcio subissa la terra; ma poi... non c'è poltrone che, mostrandogli i denti, non sia capace di spolverargli la schiena⁶⁴.

Il suo carattere richiamava quello del *Miles Gloriosus*, del capitano della Commedia dell'Arte, anche se la sua caratteristica non fu tanto il vantarsi di imprese impossibili, quanto l'esser provocatore arrogante (Rugantino deriva da *ruganza*, cioè arroganza), ma molto pauroso; provoca, poi fugge, ma non prima di aver preso una serie di bastonate. Lui stesso dice: "Me n'ha date, ma je n'ho dette!". La prima apparizione ufficiale della quale si ha notizia è nella *Malvinuccia ossia la bambina di 4 anni supposta sposa del Signor Cassandro*, opera teatrale del Giraud, datata 1832, dove Rugantino abbandona il dialetto per l'italiano.

Così lo descrive Costantino Maes:

Rugantino è lo spadaccino di 80 anni fa; grande attaccabrighe, smargiasso e millantatore all'eccesso, ma soprattutto poltrone; è però brutale, ha un accento bizzarro e fa sentire assai la erre romanesca. Talvolta fa il capo di sbirri, e quando viene ad arrestare qualcuno, se il colpevole gli sfugge, prende pel petto un innocente; e se qualcuno si attenta ad impedirglielo, minaccia allora di colpire e carcerare tutti alla rinfusa⁶⁵.

Spalla di Rugantino, nel teatrino di Ghetanaccio, era Pulcinella. Ma la maschera napoletana, già da un paio di secoli era presente a Roma sia nel teatro d'attore che in quello di figura. Il Pulcinella burattino era il padrone di casa all'Ornani, e spesso appariva al teatro Tor Millina, al Fiano, al teatro in via degli Avignonesi e in quello in via degli Archetti; nelle feste di piazza e al carnevale non mancava mai,

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ C. Maes, *Op. Cit.*.

utilizzata come travestimento dai cittadini romani. Che questi personaggi siano stati voci del popolo non c'è alcun dubbio:

I piccoli teatrini di piazza Navona e del Fico, come più tardi quello del Palazzo Fiano si trasformassero qualche volta in assemblee politiche, in cui il pubblico incominciando a dialogare con i piccoli attori li istigava a ribadire i chiodi più duri, e non ismetteva finché non né fosse venuto fuori un atroce sarcasmo di circostanza che ricoperto da applausi equivaleva ad un ordine del giorno. Per tal modo le prepotenze, le ingiustizie, e gli scandali venivano non di rado puniti e vendicati sommariamente a piazza Navona⁶⁶.

Per Roma ed il suo popolo i burattini costituivano:

[...] il vivaio delle argutezze, e di quella satira potente ed acerbissima che informa e ravviva la storia delle città nelle epoche dette di risorgimento. [...] il pubblico non poteva disporre che di mezzi indiretti per manifestare i suoi giudizi; e conveniva pertanto accontentarsi far parlare Pasquino, Marforio e i burattini⁶⁷.

Inoltre spesso accadeva che:

[...] i piccoli teatrini di piazza Navona e del Fico, come più tardi quello del Palazzo Fiano si trasformassero qualche volta in assemblee politiche, in cui il pubblico incominciando a dialogare con i piccoli attori li istigava a ribadire i chiodi più duri, e non ismetteva finché non ne fosse venuto fuori un atroce sarcasmo di circostanza che ricoperto da applausi equivaleva ad un ordine del giorno. Per tal modo le prepotenze, le ingiustizie, e gli scandali venivano non di rado puniti e vendicati sommariamente a piazza Navona. Gli epigrammi più salati facevano il giro della città; e non altrimenti che ora si usa agli amici ciò che siavi di nuovo nelle Gazzette, allora si domandava ciò che avesse detto e sentenziato Cassandrino la sera innanzi. [...] I burattini furono per secoli un pruno pungente all'occhio di tutte le polizie, e suscitavano ad essa più guai de' malfattori ordinari. [...] Ecco il motivo per il quale a raccogliere con cura le memorie di Pasquino e de' burattini non sarebbe tempo sprecato, giacché essi, proprio essi ci aiuterebbero a rattoppare non pochi buchi della storia⁶⁸.

La conclusione di Moroni riprende le parole di Matilde Serao⁶⁹, che colgono pienamente il valore sociale del burattino e della marionetta:

⁶⁶ A. Moroni, *Buffonerie vecchie e nuove. Memorie ed appunti del Conte Alessandro Moroni*, Roma, 1882.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ In "Fracassa", III, n.45.

I Burattini erano l'astuzia di chi stava giù, astuzia sottile che combatteva e vinceva l'astuzia di chi stava su.

4. DA CASSANDRO A CASSANDRINO.

"Solo Preti Qui Regneno!"

Cassandrino

Fu merito della Restaurazione se i teatri di marionette romani ebbero molte meno restrizioni del periodo precedente; solo la Quaresima restava un periodo di inattività forzata imposto dalle istituzioni religiose. Particolari concessioni, rispetto agli altri teatri, ebbe il Fiano, come vedremo in seguito. Il padrone di casa del Fiano fu Cassandrino. Particolarmente attivo nel farsi beffa delle autorità, fu il principale autore di satira politica, almeno per quel che riguarda il teatro di figura romano. Cassandrino fu il nome coniato dal suo animatore ed interprete Filippo Teoli, che lo derivò da Cassandro. Risalendo alle origini troviamo il personaggio di Cassandro menzionato in alcuni scenari del *Teatro delle favole rappresentative* del capocomico della compagnia dei Gelosi Flaminio Scala, pubblicati nel 1611, nonché in quelli di Basilio Locatelli. Nella raccolta dello Scala troviamo Cassandro "gentiluomo" nella *Finta pazza*, "Cassandro da Siena" ne *Il Capitano*, "Cassandro vecchio" ne *Li tre fidi amici*. Tra i canovacci del Locatelli c'è un "Cassandro da Siena" ne *Il finto servo* e un "Cassandro balio, gentilhuomo romano" ne *La onorata fuga di Lucinda*.

Cassandro risulta personaggio secondario, nel ruolo di padre o tutore con caratteristiche somiglianti a quelle del *Pappus* della commedia latina. Il Cassandro cinquecentesco è soprattutto senese, ma pure ferrarese, perugino e bolognese; personaggio serio, come si diceva pocanzi, agiva in scena affiancato da Zanobio, anch'egli simile a Pantalone.

Ne *Il teatro popolare romano*, Anton Giulio Bragaglia cita *Le cinquanta maschere illustrate*, un libretto popolare ottocentesco dove sono distinti il Cassandro ferrarese e quello romano:

Cassandrino maschera romana

Frisato, incipriato e ben portante,
Cassandrino, il cortese e l'ingegnoso,
farebbe invidia a un giovane elefante;
ma egli sarebbe un uomo spiritoso
se non cadesse ai piedi della gonna,
solo che l'occhio suo veda una donna.

Cassandro maschera ferrarese

Ecco Cassandro, lindo ed azzimato,
come se i settant'anni sulla schiena
il tempo non gli avesse ancor suonati;
ma il pubblico che ride è sempre in vena
e trova che il vecchietto è grullo assai
perchè è cornuto e non s'accorge mai.

Nella *Cingana*, commedia di Gigio Arthemio (Venezia 1564), Cassandro è definito "giovane innamorato", probabilmente più nello spirito che nel corpo; ne *La Domenica* (Napoli 1634) di G. Antonio Gatta della Sala motteggia: "Ahi son troppo fanciullo". Ne *Il padre afflitto* di Alessandro Centio (Macerata, 1618) vi è un "Cassandro giovane". Appare il personaggio "Cassandra gentildonna senese" in alcune commedie: nella *Clarice* di Filoteo Cosmo (1590), nella *Pimpinella* di Cornelio Lanci (1588), ne *Il commissario* di Paolo Rossi (1596), nella *Prigione d'amore* di Sforza Oddi (1609), nel *Duello d'amore* degli Accademici Desiderosi (1609), ne *La difesa di Roma* di G.B. Crisci (1637). Nulla a che fare con la Cassandra vaticinatrice troiana, e neppure col carattere del suo corrispettivo maschile.

Risalente al XVI secolo è una testimonianza di una pantomima avvenuta a Roma: in *Benvenuto Cellini*, Hector Berlioz ci narra di un gruppo di amici che, durante il Carnevale, nel periodo del pontificato di Clemente VII, assiste al *Re Mida o le orecchie d'asino*, con Cassandro protagonista, in un teatro tra piazza Colonna e via del Corso.

Dopo queste "apparizioni", Cassandro fa perdere le sue tracce fino al 1732, quando il suo nome viene ripreso da Pèrier, al fine di impersonare i padri ridicoli sulle scene delle fiere francesi. A lui

seguirono Desjardins nel 1736 e Garnier nel 1739. Sempre nel sec. XVIII, Cassandro è in piena attività nella Francia del Re Sole Luigi XIV, protagonista di un balletto-pantomima intitolato *Cassandre*, nel ruolo del padre borghese avaro e brontolone. Ce ne dà una descrizione Maurice Sand:

Una vecchia parrucca giallastra di cui si vede la trama, un berretto da notte dal cordoncino unto, un capo calvo, di cui la parrucca nasconde appena le orecchie rosse; sopracciglia ispide e brizzolate che fanno pensare a zattere di carbone; un passo pesante, un brontolio continuo: ecco Cassandro di prima mattina. Nessuno è ancora in piedi in casa: è appena giorno e Cassandro si lamenta già della pigrizia del suo servitore e delle figlie. Tanto meglio dopo tutto! avrà tempo di guardare il suo denaro.

Dopo aver preso una larga tabacchiera, che stride come un ingranaggio mal ingrassato, una discreta presa di tabacco, apre un nascondiglio conosciuto da lui solo; ma è volata una mosca e Cassandro ha chiuso prudentemente l'apertura del suo tesoro. Cassandro prende il cappello gallonato, il bastone dal pomo di avorio, i guanti verdi, l'orologio colossale che ha aggiustato da solo per evitare spese inutili; orologio il cui ritmico ticchettare rimbomba sul selciato al suo passaggio e attira i vicini oziosi, che si affacciano all'uscio delle loro botteghe e dicono tra di loro: "Ecco il signor Cassandro che passa"-"Dove va?"-"Dalla sua amante", dicono gli spiritosi.

Che importa? A vederlo arrivare dal fondo della strada, nonostante il suo bell'abito da vagheggino, gli fareste ben volentieri l'elemosina e, ciò che è ancora peggio, egli l'accetterebbe. Nonostante ciò è l'uomo più ricco del circondario, ma anche il più avaro. Darebbe sua figlia a Pulcinella, ma lo trova un po' troppo libertino. Preferisce Leandro, l'idalgo, il ricco, il bellimbusto¹.

Cassandro è protagonista di altre opere al Trianon di Parigi: *Cassandre oculiste* o *L'oculiste de son art*, comédie-parade vaudeville in un atto (30 maggio 1781); *Cassandre au sallon* ovvero *La Peinturomanie* (1781); *Arlequin Lucifer* o *Cassandre alchimiste, folie en un acte mêlée de couplets* (Paris, Fages 1812); *Arlequin sourd muet* o *Cassandre opérateur*, vaudeville (Paris, Martinet 1807)². Musard, nel 1812, scrisse *Le parades des boulevards sur Entretiens bouffon entre Paillasse et Cassandre*; brevi dialoghi con giochi di parole tra i due personaggi. L'autore del *Capitan Fracassa* Théophile Gautier vide Cassandro in una pantomima di Champfleury ai *Funambules*. Nello spettacolo egli trovò rappresentata l'intera commedia umana; il nostro

¹ M. Sand, *Masques et Bouffons*, Paris, 1862.

² B. M. Mazzoleni, *Cassandrino, Storia di una maschera romana del XIX secolo*, Roma, 1977.

vecchio Cassandro, d'origine romana, vi simboleggerebbe, secondo lo scrittore, il nucleo familiare. Ricordiamo anche Chapelle, il più famoso Cassandro francese, nelle parole di Maurice Sand:

Chapelle era grosso e basso; gli occhi che si aprivano e chiudevano continuamente erano incorniciati da sopracciglia spesse e nere; la bocca sempre mezz'aperta gli dava un'aria stupida. le gambe assomigliavano a piedi d'elefante. Se si aggiunge a ciò un aspetto grossolano, avrete un'idea di Chapelle. Si sarebbe potuto credere, vedendolo, che la natura, dopo avergli dato la vita, gli avesse detto: "Volevo farti uomo, ti ho fatto Cassandro; pardon, Chapelle"³.

Contemporaneamente Cassandro agiva in Francia, nella pantomima danzante o saltata, per mano di Debureau, e nelle *parades* dei *boulevard* perdendo le caratteristiche del progenitore senese, ma restando amoroso galante e spiritoso.

Le *parades*⁴ erano brevi farse rappresentate fuori dalle baracche nelle fiere parigine di Saint Laurent e Saint Germain; la loro funzione consisteva nell'attrarre il pubblico. I personaggi erano tre o quattro per farsa: Cassandro padre o tutore; Isabella figlia; Leandro amoroso e un servo tra Arlecchino, Gilles e Pierrot. Questo accadeva durante il periodo dell'Impero e in seguito anche della Restaurazione, mentre Cassandrino già imperversava al teatro Fiano di Roma.

Inizialmente il Cassandrino romano fu un personaggio serio, borghese, un ricco prete o abate laico, spesso gabbato dalle figlie, poi divenne gradualmente zanni sciocco. Molti studiosi lo affiancano ai ruoli comici della Commedia dell'Arte come il dottor Graziano; in realtà Cassandro, sostiene anche A.G.Bragaglia⁵, inizialmente era un personaggio non comico: ricco padre nobile, spesso ingannato proprio perchè facoltoso.

Solo in seguito ai subiti raggiri e alle sue debolezze amorose (caratteristica che conserverà anche con il Teoli), egli divenne ridicolo. Non si può comunque considerare un tipo di Graziano, né si può equiparare alle maschere della Commedia dell'Arte, che pur avendo un'origine locale hanno avuto una diffusione nazionale; Cassandrino romano è legato indissolubilmente nel suo spazio-tempo ovvero la Roma dei primi decenni dell'800; luogo ed epoca della sua

³ M.Sand, *Op. Cit.*.

⁴ D. Eusebietti, *Piccola storia dei burattini e delle maschere*, Torino, 1966.

⁵ A. G. Bragaglia, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, 1958.

nascita e della sua morte. Ancora più indissolubile è il legame col suo interprete e animatore Filippo Teoli: nessun altro dopo di lui ne sarà interprete. L'uomo e la marionetta muoiono insieme. Sarà Filippo Bencini, impresario del Fiano, a riprendere l'attività del personaggio Cassandrino, ma senza alcun successo smetterà poco dopo, perchè come sostenne Costantino Maes riferendosi a Filippo Teoli: "...di quei tipi la natura ne fa uno, e poi ne rompe la stampa"⁶. Ma già alcuni anni prima della sua scomparsa, influenzato dai repertori pulcinelleschi portati a Roma da artisti napoletani e dalle fiabe fantastiche del Gozzi, Cassandrino perde le sue caratteristiche borghesi, per avventurarsi in storie dalle atmosfere orientali e cavalleresche:

Cassandrino nelle cose magiche e fantastiche non è più il Pasquino del teatro, non è più nemmeno un romano: diventa un ridicolo come tanti secondi Zanni giocando sulla paura e la stupidità, ciò che non è quirite, nè cassandrinesco⁷.

Questo cambiamento è già evidente in buona parte dei copioni scritti ed interpretati dal Teoli conservati alla biblioteca Vittorio Emanuele di Roma.

Cassandrino agì sul palco del Teatro Fiano dal 1815 al 1844, anno della morte di Filippo Teoli. Bragaglia lo descrive così:

Cassandrino era l'ironia garbata, oculata, pulita, sottile; non è mai stato uno sguaiato...né popolare; e dista sempre le mille miglia da Pulcinella come dalle maschere settentrionali, legate tutte alla grossa tradizione cinquecentesca sboccata, di origine plebea. Cassandrino era nato dalla borghesia nera romana; aveva la buona educazione ed il sarcasmo bonario del signore romano che, per natura, educazione e storia, non prende mai niente sul serio ed è la rappresentazione di chi sta a guardare senza cadere in reazioni grossolane. Parla romanesco ma aspira ad un linguaggio metastasiano: c'era pure sulla piazza Alfieri e Monti! [...] Il maggior difetto del prelatizio Cassandro è la sua debolezza per le donne. Uno dei fini satirici della maschera era questo! Pareva tanto furbo ma, poi, con le donne diventava babbeo⁸.

Molto accurata è la descrizione di Costantino Maes:

⁶ C. Maes, *Curiosità romane*, Roma, 1885.

⁷ A. G. Bragaglia, *Op. Cit.*.

⁸ *Ibidem*.

La maschera di Cassandrino figura un buon borghese di Roma, di età matura, dai cinquanta ai sessanta anni, ma giovane ancora al tratto e alle maniere: svelto, bene in gambe, colla zazzera bianca argentina, bene incipriato, frisato, attillato, con scamicciata bianca candida inappuntabile, calze bianche senza un neo, scarpine con fibbie d'argento a specchio; insomma all'incirca come un prelado o un cardinale. Mette in capo un leggero tricorno, porta abito e brache di fina seta rossa, sopra le quali spicca un giustacuore di raso bianco, picchettato di puntini gialli con ampie faldine sul dinanzi. E' di carattere amabile, non s'inquieta di checchè avvenga, fa orecchie da mercante a qualunque equivoco e qualunque burla, che lo riguarda. Cassandrino inoltre è rotto agli affari, e si distingue per la pratica del mondo la più consumata; cortese, ben educato, argutissimo, spiritoso, ingegnoso, sarebbe in verità un uomo compito, se non avesse la disgrazia di cadere regolarmente malato di amore per tutte le donne che incontra. Non è difficile ravvisare in quel tipo una personificazione dei galanti monsignori⁹.

Non dissimile è il ritratto che ne fa Maurice Sand:

E' un buon borghese di Roma, già maturo, all'incirca di cinquanta anni, ma ancora giovane di maniere; svelto ben incipriato, ben pettinato, azzimato, con la biancheria sempre immacolata, calze bianche senza macchia, le scarpe con fibbie d'argento, ben lustre. Calza un leggero tricorno, porta giubba a coda e calzoni di fine panno rosso, che fanno risaltare un panciotto di raso lucido bianco ornato di lustrini dagli ampi risvolti. Il suo carattere è incantevole, non si adira mai qualunque cosa gli accada, fa orecchie da mercante alle parole sguaiate e di scherno che lo riguardano. Cortese, ben educato, assai fine, spirituale, non è difficile vedere in questo tipo una personificazione dei bei monsignori.

E' del 10 ottobre 1817 la testimonianza che ci lascia Stendhal, in viaggio a Roma in quei giorni:

Cassandrino è un vecchio bellimbusto sui cinquantacinque o sessant'anni, svelto, arzilla, dai capelli bianchi, ben incipriato, ben curato, press'a poco come un cardinale. [...] In una parola, Cassandrino sarebbe un uomo quasi perfetto un Grassindon sessantenne, se non avesse la disgrazia di restare regolarmente innamorato di tutte le belle donne che il caso gli fa incontrare; e, siccome si tratta di un meridionale che non si diverte a sognare l'amore, pretende di sedurre. [...] Naturalmente è un laico; ma scommetterei che, in tutta la sala, non c'è un solo spettatore che non gli veda la calotta rossa di un cardinale, o almeno le calze viola di un "monsignore". [...] Roma è piena di *monsignori* dell'età di

⁹ C. Maes, *Op. Cit.*.

Cassandrino, che non hanno fatto fortuna così giovani come il cardinale Consalvi e che cercano consolazioni in attesa del cappello¹⁰

Eccone un altro ritratto, composto in versi dal Belli:

Chi è quer brutto là co un zizzerino
liscio per dio, che fa vergogna a un cardo
che ciabbino impiccato per cudino
un filetto de cotica de lardo.

Vergine santa mia! più me lo guardo
e più lo pio per Mago Sabbino,
o er Bufercane, o er gran Pietro Bailardo
che vienghi a fa' l'incanti a Cassandrino

Guarda che sorbettiere in quelle cianche!
Guarda che sottocoppa de cappello!
Guarda che inchiostri de camicie bianche!

Currete, gente, currete a vedello:
po' attaccatelo a un fico per le branche,
e nun ce vierà più manco un uccello¹¹.

Le descrizioni appena citate si allontanano molto da quella dataci da Sand su Chapelle. Il Cassandrino romano seppur non molto giovane non sembra avere corporatura e atteggiamenti così rozzi come quelli del suo cugino-antenato francese. In alcune caratteristiche lo troviamo simile a Cassandre: l'avarizia, l'eleganza e il suo prezioso orologio. Così ce lo descrive Stendhal nell'atto di sedurre, a suo modo, la fanciulla di turno:

Egli coglie l'occasione per raccontarle la storia della sua giacca. La stoffa viene dalla Francia; Cassandrino parla poi dei suoi pantaloni, che vengono dall'Inghilterra; del suo stupendo orologio a ripetizione (lo tira fuori di tasca e lo fa suonare), che gli è costato cento ghinee dal miglior orologiaio di Londra¹².

Un più specifico studio delle caratteristiche del Cassandrino interpretato dal Teoli, quello che più ci interessa, può partire da

¹⁰ Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris, 1862.

¹¹ G. G. Belli, *I sonetti romaneschi di G. G. Belli pubblicati dal nipote Giacomo*, Città di Castello, 1889.

¹² Stendhal, *Op. Cit.*.

un'analisi dei copioni manoscritti conservati alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele¹³.

Essi risalgono, come si legge sul manoscritto, a rappresentazioni effettuate tra il 1830 e il 1834 al teatro Fiano:

Copioni e parti staccate di produzioni drammatiche rappresentate con le marionette nel Teatro Fiano in Roma durante gli anni 1830-1834 dalla maschera di "Cassandrino", comprende i seguenti articoli:

- "Barbablù con Cassandro perseguitato dallo spavento". Azione tragica spettacolosa melodrammatica da rappresentarsi colle marionette nel Teatro Fiano per il Carnevale dell'anno 1833-1834. Segue il nulla osta per la rappresentazione. Poscia un'aggiunta al Barbablù atto quinto e cinque parti ricavate dallo stesso.

- "Il quadro fortunato". Farsa in un atto ridotto per marionette da A.V. per uso del Teatrino Fiano la primavera dell'anno 1830. Vi sono unite le parti ricavate dalla farsa stessa.

- "L'arrivo di Cassandrino cantante nel villaggio di Grotta Gorga ossia gli sposi fortunati". Balletto. Vi sono uniti un prologo ed undici parti.

- "L'italiano in Algeri, ossia il Pampaluco con Cassandro Kaimakan". Vi sono unite sei parti.

- "Ballo grande intitolato: Cassandro nel regno del Mongallo e condannato alle Arpie".

Vi sono unite cinque parti.

- "Cassandrino Stregozzo alla Noce di Benevento". Vi sono unite cinque parti.

- "Ballo grande intitolato il tesoro con Cassandro cabalista sfortunato" Vi sono aggiunte sette parti.

- Setaioli Giuseppe. Lettera di offerta di un lavoro drammatico ad un monsignore.

- Avviso di allestimento dell'opera la foresta d'Irminsul al Teatro Fiano.

Seppur già pubblicati tutti (tranne *Il quadro fortunato*, in quanto non vi compare Cassandrino) da B. M. Mazzoleni¹⁴, tali copioni sono gli unici usati dal Teoli e permettono di delinearne in parte il carattere. La loro brevità lascia supporre che, seppur distesi, essi siano solo un canovaccio sul quale il Teoli e gli altri interpreti costruivano improvvisando, sfuggendo così alla censura ecclesiastica che prima di qualsiasi rappresentazione analizzava il testo: i manoscritti conservano le cancellature del censore. Il linguaggio cassandrinesco è lontano dal

¹³ Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, Roma, ms 306.

¹⁴ B. M. Mazzoleni, *Op. Cit.*.

dialetto romanesco; ne conserva, solo a tratti, qualche eco. La *Gazzetta teatrale* (VI, 1829), lo definì "romanesco civilizzato".

Nel *Barbablù con Cassandro perseguitato dallo spavento* la storia prende come motivo centrale la fiaba tradizionale della proibizione d'entrare nella stanza blu, data dal diavolo-Barbablu (Adramelech, in questo caso) alla novella sposa, pena la morte. Al novello regnante Adramelech numerosi astrologhi predissero la morte causata da una donna curiosa. Egli quindi ad ogni matrimonio imponeva la proibizione alla sposa, pur facendole custodire la chiave. Regolarmente essa non resisteva e veniva uccisa dal consorte, mentre la sua "ombra", assieme a quella delle altre mogli, restava nella stanza proibita. Cassandro dopo aver partecipato alla sconfitta del malefico Adramelech viene premiato con un posto nel Regno di Valacchia.

Assente il tema dell'amore, per Cassandro la gratificazione finale consiste, da buon borghese, in un valido posto in società. Il copione delinea l'evidente decadimento della maschera romana, dalla satira aggressiva di cui ci parlano le impressioni già riportate di molti cronisti coevi, al gusto fiabesco di stampo gozziano, che fa di Cassandrino un personaggio dalla comicità affievolita, dalla battuta priva di slancio e malinconicamente dotata di un fondo di verità: Zareda dice "E dove pensi di andare?", Cassandro risponde "Dove mi porteranno le gambe."; oppure alla domanda, sempre di Zareda, "E se incontri *un'orso*, una tigre?", il vecchio attore di legno replica che "Sarà meno crudele del Padrone di questa Casa.". L'azione è ambientata in Tartaria, dove Cassandro fa il servo al palazzo di Adramelech, accompagnato da Zareda, un'altra serva, verso la quale egli si comporta, in diverse occasioni, da perfetto misogino:

Cassandro: Eccolo l'orso.

Zareda: Come! par tanto bello!

Cassandro: Eh già da un'orso a te ci è poca differenza.

[...]

Cassandro: E' bella la sposa?

Zareda: Eh... così... un poco più di me.

[...]

Cassandro: Di te? Ci vuol poco ad esserlo.

Zareda: E tu sempre mi disprezzi!

Cassandro: E' segno che ci vedo perfettamente.

[...]

Cassandro: Bella! Davvero bella (la sposa, *ndr*)!

Zareda: Eh! non c'è poi questa rarità.

Cassandro: Eh! già voi altre donne siete solite a disprezzarvi l'una con l'altra.

[...]

Cassandro: Non dite così! Tutte le donne esclamano contro i mariti stravaganti; eppure ne ho trovate di quelle, che hanno persino piacere di essere bastonate dal marito.

In *L'arrivo di Cassandro cantante nel villaggio di Grotta Gorga, ovvero Gli sposi fortunati*, la nostra maschera evidenzia una delle sue caratteristiche peculiari emerse già attraverso le descrizioni date in precedenza: un tipo borghese, non popolare, ma ironico. Questo copione è comunque l'unico della raccolta caratterizzato da un'ambientazione romano-laziale. Per fuggire dai creditori, Cassandro, accompagnato da Vespina, una cantante alla quale si è promesso sposo, e dai suoi (di lei) cinque figli, giunge nel paese di Grotta Gorga e viene scambiato per lo sposo della nipote del sindaco. Cassandro, con un parlare ironico da buon borghese si lascia trasportare nel gioco dello scambio di persona, non prima di aver trattato con arroganza la sua Vespina ("Zitta, via, non fate scene! Che vi credete da seguitare a cantare da seconda donna?"), mentre i figli di lei lo accusano di non dargli le ciambelle promesse, apostrofandolo con un "brutto!". Ancora una volta al motivo economico (i debiti), caratteristica dei "vecchi" della commedia fin dall'antichità, si accompagna e si subordina una grettezza non troppo velata nei rapporti affettivi. L'essere un tipo comico viene esplicitamente affermato in una sua battuta: "E andiamo: così almeno vi persuaderete, che non sono se non un povero buffo comico [...]". Poi, quando sente di non poter dimostrare alla popolazione di non essere lo sposo, non nega la sua vera essenza:

Cassandro: Io mi chiamo Cassandro.

Sindaco: Com'è caro! Come Scherza!...

Cassandro: Sono quel burattino...

Sindaco: Caro... Caro...

Cassandro: Sono quello che ho fatto il secondo Buffo *Ballerino* (cancellato dal censore) a Cerreto.

Nel momento in cui viene riconosciuto un debitore e viene tratto in arresto, svela la sua natura reale:

Francesco: Siete in arresto.

Cassandro: In arresto! Chi? io?... Ah povero me! E come faranno al Teatro Fiano se non arrivo domani a sera?

Lo stesso accade quando Cassandro trova nel fondo della grotta ove è stato carcerato un paio di bauli pieni di scudi, necessario viatico, secondo l'ideologia borghese, per il matrimonio:

Cassandro: Vespina mia carissima, sei finalmente mia moglie.

Vespina: Con tutto il piacere.

Cassandro: Perché li quattrini fanno a tresette?

Vespina: Oh! se si deve andare dal Sindaco andiamo, che così domani potremo partire, e andremo...

Cassandro: A Roma; al Teatro Fiano dove sono aspettato da quelli amici.

Vespina: Ma che volete seguire a cantare?

Cassandro: Per amicizia, non per necessità perchè lo vedi, sono pieno zeppo di quattrini.

Costretto a riconoscere la sua vera identità, supera la sua condizione nella storia, svelando nuovamente d'essere una marionetta agente in un vero teatro. La trovata dell'autore probabilmente era volta a divertire il pubblico e a straniarlo, nominando nella storia il luogo reale della rappresentazione e riducendo Cassandro da personaggio di un mondo altro a pupazzo- oggetto, manovrato da un umano che così, in modo impercettibile, svela la sua presenza. Vespina accenna al cantare di Cassandrino; è possibile che il riferimento sia reale, che nel ballo solitamente rappresentato ogni sera al Fiano dopo la commedia, Teoli-Cassandrino intonasse delle musiche e ballasse. Comunque nelle ultime scene del copione i novelli sposi si organizzano per un duetto ("Il cembalo in giardino, calerà dieci toni, ad uso di un vecchio di

novant'anni" dice Cassandro), guidati da un capo coro e sostenuti da un coro composto da abitanti di Grotta Gorga, tra i quali un macellaio. Il duetto è trascritto come aggiunta al testo:

Cassandro: Ah! per te mia dolce squinzia
Sento il cuore in un'imbroglio
Non son più né mar né scoglio
Son tuo sposo in elafà(?)
Non rammento i giorni e l'ore
che passai da te lontano
sol da te vogl'io la mano
che un tich toch al cor mi dà

Vespina: Ah! non più mio ben frenate
di quel core i dolci accenti
Noi saremo lieti e contenti
Noi potremo alfin brillar
Io per te già sento il core
che balzando va nel petto
Oh sei tu, tu sol l'oggetto
che fa l'anima giubilar.

Coro: Evviva sempre gli sposi amanti
che come posson (sostituito dal censore con "in sì bel
giorno")
si son sposati
Evviva evviva son consolati
dinanzi alfine al Podestà (sostituito con "godono alfine
felicità").

Cassandro: Mirami o cara, son io lo sposo
tanto grandioso e vigoroso (sostituito con "amante tenero e
grazioso").

Vespina: Ah! sei tu caro il mio bene
l'uom che contento da me si avrà (sostituito con "sempre
sarà").

Cassandro: Ah! sei tu mia gioia bella
La quinta essenza della bontà

Riguardo all'aspetto fisico di Cassandro, Francesco, uno dei personaggi dello scenario, in un "a parte" dice: "Com'è vecchio e com'è curioso!", poi quando legge una lettera del Governatore, dove in nostro Cassandro è pubblicamente riconosciuto un debitore in fuga,

dice: "Il medesimo è piuttosto vecchio, con parrucca bianca, e codino a battilento, vestito con calzoni corti, e con molta decenza."

Il linguaggio del testo, come di tutti i testi con Cassandro, è anch'esso molto poco popolare, anche se gli abitanti di Rocca Gorga, dal sindaco al contadino, hanno inflessioni dialettali della campagna romana: "Che se dà foco a quà fienile?", "C'è lo tosto de Rocca Gurga.", "Addò sta lo nemico?". Ciò è dovuto più ad una dialettizzazione forzata dall'autore che ad un recupero del vero idoma. Questa caratterizzazione linguistica non è presente negli altri scenari.

L'italiano in Algeri ossia Il pampaluco con Cassandro Kaimakan è un'esplicita parodia dell'opera di Gioacchino Rossini, all'epoca in cartellone al teatro Argentina. Non era cosa nuova parodiare le produzioni dei grandi teatri e gli artisti che vi agivano: Filippo Teoli, comparì in scena vestito di vigogna grigia, come Rossini, nel periodo successivo ad una prima del compositore, lasciando capire al pubblico l'allusione. A questo copione, secondo il Bragaglia¹⁵, appartiene un prologo (conservato alla biblioteca Vitt: Em., ms 306) nel quale Cassandrino si presenta al pubblico:

Signori, la Natura allor che decretò
che sino a ventun'anni si cresce, s'ingannò.
Io ne ho più di cinquanta, sono quasi canuto
e, cos'è? Tutto un tratto un palmo son cresciuto.
E' ver che ai burattini, natura poco impone
e si fa presto a fare una trasmigrazione,
ma pure... e non a favole, osservatemi qui;
son più grande del solito, non v'è dubbio, è così.
Ah! Se come l'altezza, crescesse in me l'ingegno,
per rendermi più grato, farmi di voi più degno
chi più di me felice, chi più di me contento.
Ma talvolta col crescere, si scema di talento:
basta, una tal disgrazia spero che non succeda:
il pubblico cortese, soffra, ci ascolti e veda
che non si è omessa spesa, fatica né talento,
per acquistarsi il vostro grato comportamento.
Questo spera l'impresa da udienza sì gentile
e per esso l'implora qui Cassandrino umile
che il cor, gli affetti suoi, a voi consacra in dono.
Graditelo, o miei cari, e vostro servo io sono.

¹⁵ A. G. Bragaglia, *Op. Cit.*

La marionetta quindi potrebbe essere stata aumentata d'altezza in occasione di questa rappresentazione. Il Teoli adotta un altro inusuale cambiamento: Cassandro qui si chiama Taddeo Cassandro, quasi a voler affidare al vecchio romano, con intento comico, un classico nome operistico. La costruzione delle battute esplicita una strutturazione destinata al cantato, con rime e termini che rimandano al ritmo musicale. Alcune battute sono espressamente divise secondo tale ritmo, mentre sono presenti cori e duetti. Di Taddeo Cassandro viene mostrato il lato da "babbeo", ingannato dalle donne e poi lasciato solo; lui stesso definisce la sua condizione:

Taddeo C.: Ma che mi hai preso forse per uno sciocco; per un Babbeo, che non capisca, che con la scusa di volermi sposare mi hai portato in tua compagnia, che tu vai in cerca di quel tal Lindoro; che io non conosco.

Al nostro Cassandro sfugge una delle battute più dialettali, quindi rara, tra tutte quelle pronunciate nei vari copioni: "Che vedo!...El turco guardate come se rinfriccica con Isabella"; immediatamente corretta dal revisore che sostituisce *rinfriccica* con "fa il carino".

In *Ballo grande intitolato Cassandro nel regno del mongallo e condannato alle arpie* Cassandro viene presentato come "[...] un italiano di età piuttosto avanzata e per natura faceto.", dato che è stato chiamato nel regno del Mongallo per far ridere la regina: "Il suo volto, la sua parrucca, il suo alito, il parlar suo, la sua voce tutto fa ridere.". Questo è uno dei copioni ambientati in paesi lontani e fantastici, molto in voga verso la prima metà dell'800, che nel caso di Cassandro ne segnano il lento declino e l'allontanamento dal contesto romano.

L'autore qui usa indifferentemente i nomi Cassandro e Cassandrino. Come nel copione ambientato a Rocca Gorga, anche qui Cassandro risponde, a chi vuol sapere da dove egli venga, dicendo d'esser nato a Palombara ed educato a Grotta Pallotta; come se il Teoli avesse costruito, seppure a grandi linee, un passato a Cassandro oltre che un carattere ben definito. Davanti allo stupore della regina che in lui vede la copia del defunto marito, Cassandro dice: "[...] io sono Cassandro quello che recita il Buffo a Roma.". In molte occasioni le battute sono frecce lanciate all'esterno, indirizzate alle istituzioni, ma non sempre

è possibile cogliere i riferimenti, troppo sottili o riguardanti avvenimenti a noi sconosciuti.

Ma il riferimento all'abate Somai, revisore dei copioni destinati ai teatri di marionette romani, è troppo esplicito ed allontana ogni dubbio: "Guardate quando si dice che volano i somari...". Altre volte Teoli prese di mira l'abate Somai, che pur visionando i copioni lasciava spesso passare, forse per distrazione, gli attacchi satirici nei propri confronti. Ancora una volta, al termine dell'azione, Cassandrino si definisce sul piano della realtà:

Daria: Ah rimaniti tra noi.

Cacorre: Deh non partire.

Cassandro: Ma se ho da recitare alli burattini.

Il testo è scritto con evidenti errori nell'uso delle maiuscole e della punteggiatura, che confermano la fattura poco colta della strutturazione dei copioni del Teoli, ma anche la poca importanza che il testo scritto poteva avere in quanto "canovaccio" sul quale, durante lo spettacolo, si andava prevalentemente a soggetto.

Cassandro stregozzo alla noce di Benevento riprende in chiave romantica un motivo tradizionale della fiabistica, utilizzato dai comici della Commedia dell'Arte, poi dall'Acciaiuoli nel '600 ed in seguito musicato da Salvatore Viganò: Cassandro per trovar moglie va a chiedere consiglio alla Fortuna, sotto la noce di Benevento. Il linguaggio di Cassandro (e della serva Pancrazia), pur sempre colto e poco romanesco, è fluido ed ironico, pronto al neologismo e al nonsense: "...per vedere che s'esce dall'albero della prosapia cassandrinesca.", "Arcichebellissima", "Balsamo ammogliatorio", "Conciosicosafossechè", "Febbre petecchiale". Altrettanto fantasiosi sono i nomi di magici e poco definiti personaggi incontrati da Cassandro e serva nel primo atto: Sputa Verde, Gonfia bombe, Tira vento, Fuori tuona, Acetosella, Semillina, Origante, sembrano ispirati dai nomi della diabolica banda di Malacoda nell'inferno di Dante, da qualche capitano della Commedia dell'Arte e dai cicli cavallereschi della *Chanson de Roland*.

Il copione è brevissimo, appena sei scene con prevalenza di didascalie, ma ricco di scenografie con fuochi colorati, giardini, rocche, balli di streghe, alberi che si aprono, e di personaggi come amorini danzanti,

streghe, la fortuna. Cassandro durante il rito delle streghe al quale partecipa danza "ridicolosamente" e dice le magiche parole affinché le sue braccia si trasformino in ali di cigno e i piedi divengano caprini:

Piano piano
chi troppo in alto sale
cade sovente
precipitevolissimevolmente

Questo copione si distacca come stile dagli altri: vi è una prevalenza dell'azione, della scenografia, rispetto alla trama e ai dialoghi: Cassandro è ridicolo fisicamente, danza, si trasforma magicamente (è quindi probabile che le marionette attuassero mutazioni in scena), contraddicendo e sconvolgendo il suo usuale atteggiamento borghese. Nel breve testo il Teoli trova il tempo ed il modo di inserire un rapido spunto satirico contro il chirurgo Stefanni e il cerusico Sanguigna; il motivo del riferimento e l'identità dei due medici sono sconosciuti. In *Ballo grande intitolato Il tesoro con Casandro cabalista sfortunato* l'ambientazione è quotidiano-borghese: il conte Rodolfi in crisi economica, per risollevarle le finanze familiari, ha promesso sua figlia Livia in sposa a Cassandro, credendolo benestante e in grado di portare una cospicua dote. Ma Cassandro non è ricco, anzi, regolarmente perde al gioco del lotto; un buon matrimonio quindi lo può aiutare a pagare gli arretrati dell'affitto, intanto deve affrontare un mercante ebreo, suo creditore, parlante un ebraico-maccheronico:

Zaimacà: Scialon e baraccà.

Cassandro: (Maledetto ci mancava el Mercante Ebreo adesso)

Zaimacà: Mor de voi quante volte per vita mia me fate retornà pe avè li mengodi che m'avanzo, sapete che lo conto è arrivato alla somma de cinquanta scudi.

Cassandro: Caro Zaimacà abbiate un poco più de pazienza, considerate che due para de Calzoni me li avete valutati dei volte al doppio.

Zaimacà: Che ve sia spaccato lo core co' o coccio de piatto vajo dato la robba al Costo e se non è vero me sia data una rochè da parte a parte

Cassandro: (Te possino ronchè el Collo). Ma via siate un poco più discreto.

Zaimacà: Morde voi li denari me servono e non posso tenelli morti.

Stavolta Cassandro è affiancato da un servo di nome Giacomino, che messo di fronte alla testardaggine del suo padrone nel voler giocare al lotto, lo abbandona. Quando tutto volge al peggio in sogno Cassandro vedrà apparire un genio, un diavolo ed un mostro che gli svelano l'esistenza di un tesoro e lì lo accompagnano. Cassandro può prendere ciò che vuole, ma il prezzo da pagare c'è: la sua testa si trasforma in quella di un mostro. Solo con l'intervento della Fortuna riprenderà le sue fattezze per poi avviarsi verso casa Rodolfi, sicuro del successo, ora che ha riconquistato una più che degna posizione sociale grazie al denaro ricevuto. Dinnanzi alle ricchezze cassandrinesche il conte cede subito la mano di Livia, e la storia, iniziata con semplice realismo, scivola verso un finale allegorico: il genio e la Fortuna celebrano il matrimonio; poi i due sposi volano via sul carro della Fortuna mentre la scena cambia in un giardino allietato di musiche e balli. Sembra quindi che il vero carattere cassandrinesco, arguto, divertito e tipicamente romano, appartenga ad un periodo anteriore ai copioni qui presi in considerazione. Pertanto lo si può prendere in considerazione solo attraverso le testimonianze dell'epoca, e non attraverso un'analisi testuale, che però fornisce una testimonianza di una seconda parte dell'evoluzione della maschera di Cassandrino.

L'altro copione pervenutoci è il *Ballo Buffo intitolato Gabinetto magico egiziano ossia L'arrivo in Roma di Cassandrino giuocatore di prestigio, esperimenti fisici e destrezza di mano*, mai rappresentato a causa del veto posto dalla censura ecclesiastica¹⁶ nel 1838 segna l'ultimo stadio dell'involuzione di Cassandrino, seppure fosse ancora in attività il Teoli. Cassandro è accompagnato dal servo Giacomino, insieme si prodigano per diffondere false voci riguardo le prodezze magiche del mago, allo scopo di attirare un pubblico numeroso; contemporaneamente cercano complici che durante lo spettacolo siano pronti a mascherare qualsiasi dubbio di impostura mosso dal pubblico nei confronti del mago. Anton Giulio Bragaglia¹⁷ lo ha pubblicato in forma distesa, anche se al termine della commedia, al quarto atto, non si è ancora svolta l'azione principale, ovvero l'esibizione di Cassandro come mago-truffatore; sembra perciò che la storia si fermi prima del climax. Il "romanesco civilizzato", peculiarità della maschera romana viene perduto del tutto; resta un perfetto italiano, peraltro privo di

¹⁶ Arch. Cap., *Deputazione dei pubblici spettacoli*, 1838, busta 5, cart. XXIII, pos. 77a.

¹⁷ A. G. Bragaglia, *Op. Cit.*.

accenni umoristici, un linguaggio insomma aderente al contesto alto-borghese nel quale i personaggi si muovono.

Il Cassandro romano con la morte di Filippo Teoli scomparve dalle scene; non avvenne il passaggio al teatro d'attore che molte maschere avevano vissuto, anzi tornò ai burattini, come ne scrive, molti anni dopo il Petrai:

Mi ricordo a Firenze, qualche anno fa, un bel vecchietto, alto due palmi e tutto azzimato, che mandava in sollucchero, con le sue grullerie, gli spettatori accorsi ad applaudirlo, entro una baracca che un tal Vinciguerra aveva messo fuori di Porta a Prato... Cassandro aveva la privativa nelle parti di vecchio marito contento, di padre minchioncione e di tutore innamorato e ridicolo. Ma nel farsi corbellare, corbellava a sua posta tanto graziosamente, quei vecchi vagheggini imparruccati, truccati e tirati a pulimento, i quali si sforzano invano a dissimulare la cinquantina e la sessantina suonata, che la caricatura riusciva piacevolissima¹⁸.

4.1 Filippo Teoli.

L'animatore di Cassandrino, Filippo Teoli (1771-1884), di mestiere cesellatore, è stato già nominato numerose volte in questo lavoro. In questo capitolo illustrerò le testimonianze e i documenti che lo riguardano, cercando così di ricostruirne, per quanto possibile un ritratto umano e professionale.

Il fondo Ottoboni conserva una lettera¹, scritta da Filippo Teoli al duca di Fiano il 22 febbraio 1830, nella quale l'interprete della maschera che faceva divertire i romani svela un aspetto quotidiano nelle difficoltà economiche che tale mestiere comportava:

Filipo Teoli che sostiene il carattere del Cassandrino [...] dell'E. V. a nome di tutta la Compagnia assegnatamente espone, che essendo eccettuata l'ultima sera di Carnevale nell' [...] combinato coll'impres.o, questa recita viene ceduta a total beneficio della Compagnia non solo riguardo all'introito, ma ancora all'affitto che potrebbe pretendere dalle marionette. Affidato alla bontà dell'E. V. altre volte sperimentata in tale occasione, supplico voglia degnarsi anche in quest'anno di usare gli effetti della di Lei generosità, cedendo gratis il teatrino per la suindicata sera.

¹⁸ *Ibidem.*

¹ Archivio del Vicariato di Roma, fondo Ottoboni, tomo 164.

Filippo Teoli alias Cassandrino.

Sembra che il Teoli sia stato anche attore, caratterista, quindi che abbia usato a volte il suo corpo anziché quello della marionetta. Ricorda Ferretti, citando le parole dello scultore Vincenzo Gaiassi, che alcuni caratteristi sono avvantaggiati se a loro la natura, più che l'arte attoriale, ha fornito delle qualità:

[...] dalle linee di quel volto satiresco, cui fanno acconcia compagnia due orecchi fauneschi, tosto argomentare l'indole beffarda... se non che nell'ironia del suo sorriso v'è misto un non so che di bonarietà, vi arieggia così distinta e indisputabile la dabbenagine che direte: questo è un derisor perpetuo... F. Teoli fu un nuovo e potente numero per provare che i caratteristi buffi più certi di produrre efficacia di sensazioni, sono coloro che hanno maggiori obblighi alla natura che all'arte².

La carriera da attore del Teoli non ci viene smentita da Ferretti, che, inoltre, confronta le sue doti interpretative con quelle di due grandi attori del tempo come Vestri e Taddei:

Era meco legato in buona amicizia da oltre a trentacinque anni ed ho seco recitato due volte... nel *Bugiardo* e nel *Tutore* di Goldoni. [...] Vestri forse, il solo Vestri riuniva doni d'arte e di natura. Taddei, ricco di privilegi di natura, si limita ad un circoscritto numero di cimenti; ne' quali però è signore assoluto, è disposto senza regola ed appello, dalle sue leggi, in quanti lo ascoltano e li vedono. Tale era il Teoli nella figura di Cassandro. Nel Pierotti, nel Pertica, nel Taddei fuori di scena, chi non indovinava subito il caratterista di primo rango³?

La "Gazzetta teatrale" nel 1829 recensì più volte lo stile di Teoli:

Tre teatri di marionette fuori del carnevale! Il Naufragio che poi fu detto Fenice, il Circo Agonale e Cassandro; ma questi, per solito, è l'Ercole soffocatore di Anteo... vecchi legali e archeologi accigliati, severi medici e cruenti cerusici non isdegnano di sedersi su dure panche per udire Cassandro; e ad udiro ritornano e spianano la crespa fronte e sorridono e plaudono. Ma già Cassandro non ha rivali per scoccare delle satirette innocenti conchiuse spesso in una frase maligna, in un epiteto bislacco che passano poi in proverbio, e arricchiscono il nostro vocabolario e la nostra Regia Oratoria sotto l'autorità solenne di Cassandro, che fu il primo ad inventar quella frase o ad accoppiar quell'epiteto...

² J. Ferretti, *Cenni su Cassandrino*, in "Il Buonarroti", Firenze, 1866.

³ *Ibidem*.

Ma Cassandro si scimmieggia e non si copia. Se ne imiterà la figura, le attitudini, tutto meno la voce veramente comica e la grazia veramente teatrale⁴. [...] Cassandro! E' detto tutto. Questo nome chiude un elogio. La sua comica naturalezza, il suo gergo romanesco civilizzato, le sue lepidezze a proposito espresse con frasi quasi proverbiali, la sua graziosa critica alle caricature della moda, lo hanno reso magnetico per quell'elegante teatrino e rivale del Girolamo di Milano. Fra gli altri così detti balli parlati e cantati è sembrato pieno di sal comico quello in cui nel carnevale di quest'anno vennero figurate *Le avventure di Cassandro vecchio tenore*, che ritornava dalle scene dell'Opera seria, e presentava in grottesca miniatura tutti i pettegolezzi, le cabale, il parteggiare, il mercato dei plausi e gli altri onestissimi e civilissimi episodi, che accadono nei botteghini, nelle platee, fra le quinte e nei camerini dei teatri fra i così detti virtuosi di musica, che non sono di legno⁵.

Anche Marino Morelli, verso la fine del secolo, ricorda (molto superficialmente) l'oprante del teatro Fiano:

Ed eccovi in brevi tratti, l'altro tipo scomparso: il buon Cassandrino. Fu la maschere più mite e più carina dell'antico teatro delle marionette. Filippo Teoli era un valente alunno di Benvenuto Cellini nell'arte del cesello. Buono e cortese, fiorì nella prima metà del nostro secolo, popolarissimo a Roma per la maschera di Cassandrino da lui inventata e sostenuta. Nessun forestiere che venisse a Roma e non andasse a sentir Cassandrino[...]. Cassandro, colle sue facezie, diceva cose pungenti, e l'epigramma gli fluiva facile sulle labbra; ma siccome era la marionetta di un omino in linda ed assestata parrucca del secolo passato, in calzoni corti, pulito, ammodo, finalmente un burattino signore, così nulla aveva del volgare, e l'epigramma era sempre a garbo e degno del Signor Cassandro da tutti riverito e rispettato [...]. Finalmente quella di Cassandro era una maschera tutta sui generis, che, come prevedevasi, finì coll'uomo che l'animava [...]⁶.

Un altro ritratto di Filippo Teoli viene tratteggiato dal Mercey, nei ricordi di un suo viaggio a Roma, pubblicati nel 1840:

Questo affascinante improvvisatore, che riunisce in sé la verve di Carmontel, l'acutezza di Théodore Leclerq, la naturalezza perfetta e la bonomia comica di Henry Monnier, è il buon M. Cassandre, gioielliere al Corso... l'anima dei piccoli attori di legno, cui insuffa le battute pungenti, le frecciate satiriche che spesso divertono Roma per mesi. [...] Allo stesso tempo impresario [in realtà

⁴ "Gazzetta teatrale", VII, 1829.

⁵ "Gazzetta teatrale", VI, 1829.

⁶ M. Morelli, *Gaetanaccio e Cassandrino*, in "Il Fanfulla della Domenica", Roma, XVII, 1895.

egli non fu mai impresario, ndr], maestro e attore, acuto e profondo osservatore e, soprattutto, dotato della felice facoltà di saper riprodurre quanto ha osservato, con vivacità infaticabile e forti vibrazioni della corda comica.... Monsieur Cassandre è un piccolo Molière, al quale è mancato un gran teatro con dei buoni attori vivi, in un paese senza censura⁷.

L'identificazione, più volte sottolineata, tra Cassandrino e il Teoli era così forte che il Mercey chiamò il marionettista col nome della marionetta.

Filippo Teoli morì il 26 ottobre 1844, in seguito ad "un attacco di petto", quando già da diversi anni il carattere satirico da vecchio abate romano di Cassandrino andava spegnendosi, come parallelamente, in un'osmosi animatore-marionetta, si andavano spegnendo le forze e la creatività del suo animatore. L'amico e poeta Jacopo Ferretti compose un necrologio per il marionettista:

Uscendo dal Caffè Ruspoli, di elegante memoria, dopo aver comperato una mela cotta... seguendo la turba, chi non s'è trovato a un'ora di notte in un teatrino memore di tante risate, segreto sogno di tante fanciulline color di rosa; e rifugiatosi dentro a un palco, non ha con impazienza aspettato si levasse il sipario del Teatro Fiano? La compagnia era tale da far rivedere ad Hoffmann il dottore col violino di Cremona e lo studente coi serpenti gialli e turchini che parlano... Ma il miracolo principale di questa miracolosa compagnia era il caratterista - padre nobile, generico, tiranno, mammo - era un galantuomo che in iscena si chiamava Cassandro, fuor di scena Filippo Teoli, attore tanto valente da meritarsi una statua, abbenchè lui vivente, avrebbe più gradito di aversela in tasca in tanti baiocchi sonanti. Teoli era un cesellatore di squisita maestria, solenne motteggiatore delle ridicolezze umane. In piazza vestiva come ogni buon cristiano: in teatro si vestiva, o vestiva il suo rappresentante dalla testa di legno, con un'incipriata parrucca, con un giubbone a coda di rondine, colle brache di colore assai equivoco, le calze idem e le scarpe con fibbie.

La sua famiglia finisce coll'anno di grazia 1844, perchè non ha figliuolanza, come Arlecchino... Pulcinella ...Meneghino... ecc. Del resto Cassandro era tutti questi personaggi ad un tratto. E in primo luogo ei scimmiottava sì bene qualunque persona che ognuno doveva dire: "E' X". Quindi applausi e le più volte sentenze per cui il povero Cassandro - ma non quello di legno - finiva in un buio abitacolo... Niente di più versatile del suo carattere e delle sue maniere... e non era sempre uomo maturo, perchè un'altra sera ringiovanito, ringalluzzito, rimpettito, spasimava per una facile bellezza; un'altra sera v'improvvisava nientemeno che la parte d'Otello, berteggiando le smorfiose gesticolazioni di

⁷ F. B. de Mercey, *Le Théâtre en Italie*, in "Revue des deux mondes", 15 aprile 1840.

David, il celebre tragico... Un'altra sera versava lacrime cocenti sopra gl'infelicissimi suoi amori con una mercantessa di mele cotte, affetti sì furibondi che lo riducevano a discendere ai modestissimi uffici di friggitore di pesciolini; poi parodiava le *Novantanove disgrazie di Pulcinella*, figlio bastardo delle *Trentatrè disgrazie di Arlecchino*. Faceva la parodia di Falloppa; pasquinate del celebre quondam Cassandro⁸.

Il necrologio ci fornisce un motivo per supporre che Teoli non interpretasse solo Cassandrino, ma anche altri ruoli, come appunto con Otello (seppure fosse la parodia dell'Otello interpretato da un famoso attore tragico), ma anche diverse sfaccettature del carattere della maschera romana (padre nobile, generico, tiranno). Teoli è comunque stato riconosciuto, in più di un'occasione, un valente attore, soprattutto nel genere comico, dotato di un talento naturale. In un altro scritto, successivo alla morte dell'animatore di Cassandrino, Ferretti descrive le caratteristiche fisiche, umane e professionali del Teoli. La sua espressione esprimeva un contrasto tra il volto dai lineamenti satireschi e il sorriso bonario, ed era non poco importante nel produrre effetti caricaturali e satirici, accentuati dalle espressioni particolari del suo volto: il Teoli era molto simile a Cassandrino. Oltre a possedere valide doti fisiche, egli era un attore di provata esperienza:

Conversando con il Teoli, dal movimento delle sue labbra, dalla maniera di guardare, dall'accigliarsi con stupida serietà, da lui usato nel far Cassandrino preoccupato, chi non era subito costretto a dire: scusi, ella è il signor Cassandro del Teatro Fiano?... Non prende abbaglio. Il Teoli, poco men che fanciullo, recitò con i vecchi soggettisti nelle marionette, e cangiò... come dicono i maestri di scuola, "in succum et sanguinem" quelle tradizionali facezie, quelle ereditate barzellette, quel repertorio di frasi grottesche, ma d'una magnifica evidenza, che condivano la Commedia dell'Arte. Quindi recitò nell'*Edilizio dell'Ombre*, ma quando gli riuscì di emergere col carattere di Cassandro, oh allora è che "omne tulit punctum". Quel tono di voce patetico, flemmatico anche nella collera e nella paura, quella inaspettata creazione di frasi bislacche, ma così acconcie; quelle non attese, eppure così calzanti allusioni, quegli ingenui equivoci, in cui non appariva ombra di stento, quei paragoni di nuova stampa fra oggetti disparatissimi, eppure così veri o almeno efficaci, lo resero una immortal simpatia romana, e i nipoti di Attila, di Genserico, di Carlo V e di Enrico VIII, innamorati per la fama di Cassandro, accorsero o al vecchio Teatro Pallacorda o al nuovo Teatro Fiano per vederlo calare all'inferno, parodiando Orfeo, e impaurirsi nei sognanti terrori del castello degli spiriti.

⁸ J. Ferretti, *Necrologia di Cassandrino*, in "La rivista di Firenze", 13 dicembre 1844.

A lui accorsero per udirlo fino due e tre volte per sera, fra insopportabile calore, poeti e letterati di prim'ordine, mescolati al volgo e ai bardassi. Di lui fecero onorata menzione nei loro viaggi e Tedeschi e Britannici e Francesi e Prussiani, e la morte sua, benchè nella mal dissimulata età di 75 anni potrà chiamarsi un pubblico lutto. La debolezza di Filippo Teoli era, infatti, quella di sembrar giovane⁹.

5. IL TEATRO FIANO

5.1 Il teatro nel palazzo.

⁹ J. Ferretti, *Cenni su Cassandrino*, in “Il Buonarroti”, Firenze, 1866.

Prima di analizzare l'attività del teatrino delle marionette di palazzo Fiano, è necessario effettuare un salto temporale a cavallo tra Seicento e Settecento, per scoprire la passione che un esponente della famiglia Ottoboni, il cardinale Pietro, nutrì per il teatro e le marionette; passione che probabilmente trasmise ai suoi successori (è importante considerare che la famiglia Ottoboni entrò in possesso del palazzo Fiano solo nel 1690, e che l'attività teatrale gestita dal cardinal Pietro si svolse prevalentemente al palazzo della Cancelleria). Poeta, appassionato musicomane, collezionista d'opere d'arte, bibliofilo, Pietro Ottoboni¹ (1667-1740), fu tra i protagonisti della vita romana dell'epoca: pur ricoprendo la carica di vice cancelliere ecclesiastico per cinquantuno anni, il suo stile di vita aperto e volto alle arti più che alla vita ecclesiastica, lo portò ad essere richiamato spesso dai suoi superiori ad atteggiamenti più mitigati. Creato cardinale nel 1689 dal prozio Alessandro VIII, ebbe una immediata e grande responsabilità nella vita politica della Chiesa: nipote di un papa anziano, vice cancelliere della Chiesa, sovrintendente generale dello Stato ecclesiastico, ebbe in gestione un capitale economico enorme, come pochi altri cardinali nella storia della Chiesa. La destinazione del capitale posseduto si concentrò principalmente nell'acquisto di libri, opere d'arte, nella ristrutturazione del palazzo della Cancelleria e l'ampliamento del teatro già esistente, a scapito di numerosi vescovati, che si vedevano decurtare i finanziamenti. Proprio nel palazzo della Cancelleria, di proprietà della Camera Apostolica e sede del vice cancelliere, Pietro Ottoboni vi creò quattro centri musicali²: nella chiesa di S.Lorenzo in Damaso, dotata di musicisti e cantanti d'alto livello, nel teatro domestico, nel teatro di rappresentanza ristrutturato da Filippo Iuvara, nella sala Riaria:

[...] l'Ottoboni, è vecchio e malandato, molto screditato per i suoi costumi, essendo stato per tutta la vita un gran ruffiano, assai poco circospetto sul decoro in proposito. Ama appassionatamente la musica e le arti: ancora quest'anno (1739) dava in casa sua grandi concerti, nei quali a volte si eseguivano mottetti in lingua volgare; [...] per soddisfare la sua passione per la musica egli ha fatto costruire in casa sua una specie di teatro che gli è costato molto caro³.

¹ P.G. Baroni, *Un conformista del secolo diciottesimo: il cardinale Pietro Ottoboni*, Bologna, 1969.

² A. Schiavo, *Il teatro e le opere del cardinale Ottoboni*, in "Strenna dei romanisti", Natale di Roma 1972, Roma, 1972.

³ C. De Brosses, *Viaggio in Italia*, Milano, 1957.

Durante il carnevale del 1696 fu rappresentata al palazzo della Cancelleria la commedia pastorale *L'amore eroico tra i pastori*⁴. Diversi anni dopo Jean Baptiste Du Bos⁵ riportò una sua impressione sull'attività delle marionette di Pietro Ottoboni:

Io ho visto in Italia delle opere in questo modo, e nessuno le trovava uno spettacolo ridicolo. Le opere che un Cardinale illustre si compiaceva di fare eseguire in questo modo, quando era ancor giovane, piacevano anche molto, perchè le marionette, che avevano circa quattro piedi di altezza (*metri 1,20, circa ndr*), si avvicinavano al naturale.

Nel palazzo furono ospitati, in veste di collaboratori, Alessandro Scarlatti e Arcangelo Corelli⁶; ma lo stesso cardinale era poeta e autore di opere, componente dell'Accademia della Crusca, sostenitore degli arcadi, frequentatore assiduo di teatri pubblici e fondatore dell'Accademia Ottoboni, ove molti poeti, tra i quali il giovanissimo Pietro Trapassi⁷ non ancora chiamatosi Metastasio, si esibivano in improvvisazioni poetiche. Alla morte del cardinale il palazzo della Cancelleria dovette essere sgombrato, poichè il vice cancelliere ne era solo usufruttuario, e consegnato al successore. Erede fiduciaria fu la Duchessa Maria Francesca Boncompagni Ottoboni. Il teatro di rappresentanza fu venduto per 150 scudi⁸; la vita teatrale romana perse uno dei suoi luoghi più importanti.

Descrivere l'attività di un teatrino come il Fiano in tutti i suoi aspetti comporta necessariamente anche l'identificazione del contesto. Il contesto comprende, in questo caso, il palazzo dove il teatrino è nato e morto nel corso di poco meno di cinquant'anni: palazzo Fiano Ottoboni Almagià, situato tra via del Corso, piazza S. Lorenzo in Lucina, e via in Lucina; il quarto lato è coincidente con un fianco della chiesa di S. Lorenzo in Lucina. Prima del 1300, anno attorno al quale il palazzo sembra che sia stato costruito, sorgevano, sullo stesso luogo alcuni edifici abitati dai cardinali titolari della chiesa di S. Lorenzo in Lucina⁹.

⁴ AA. VV., *Burattini e marionette in Italia dal '500 ai giorni nostri*, Roma, 1980.

⁵ J. B. Du Bos, *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1746.

⁶ P. G. Baroni, *Op. Cit.*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ A. Schiavo, *Op. Cit.*.

⁹ "Guide rionali di Roma. Rione Colonna.", Parte I, Roma, 1978.

Flavio Biondo attorno al 1444 scriveva ne la *Roma instaurata* che il:

[...] nobile palazzo che adesso è abitato dal francese Giovanni di Piccardia, cardinale Morinense. Questo palazzo edificato [...] verso il 1300 da un cardinale inglese, venti anni fa dal Card. Giovanni Rotomagense fu ingrandito con molta spesa; infine il Cardinale Morinense, come dicemmo, lo ha ampliato e adornato con così grande spesa che Roma, tranne il palazzo Pontificio di San Pietro, attualmente non ha abitazione più bella.

Il cardinale inglese Ugone Atratus di Evesham¹⁰ (nominato cardinale di S. Lorenzo nel 1281; morto nel 1287) avrebbe costruito l'edificio, sede, da quel momento, dei cardinali titolari della chiesa di S. Lorenzo in Lucina. Nel secondo decennio del Quattrocento, il palazzo e la chiesa furono ristrutturati dal cardinale Jean de la Roche Taislée, detto Rotomagense, attivo nelle sue funzioni in S. Lorenzo in Lucina dal 1426 e il 1437.

I lavori citati dal Biondo furono terminati dal cardinale Jean Le Seune de Contay, detto Morinense, presente in S. Lorenzo dal 1441 al 1451, al quale successe Filippo Calandrini, fratello di papa Nicolò V, che effettuò altri restauri: il suo passaggio è attestato da una incisione del 1616¹¹ di Alò Giovannoli, che riproduce presso l'Arco di Portogallo un grande stemma del cardinale. E' possibile che sull'arco suddetto (che prese il nome in seguito alla presenza del cardinale portoghese Giorgio de Costa) fosse stato costruito un piccolo appartamento, che non si affacciava sul Corso, bensì su un giardino delimitato da un muro merlato. Al Calandrini seguirono il cardinale Fazio Santorio, il cardinale di Santa Croce Francesco Quinonez (non titolare), il cardinale di Perugia Fulvio della Corgna (titolare dal 1566 al 1583), che vide ospitato nel palazzo l'architetto Annibale Lippi. Tra il 1600 e il 1603 vi risiedette il cardinale Alfonso Gesualdo dei principi di Venosa (non titolare), poi, dal 1603 al 1611, vi troviamo il cardinale Evangelista Pallotta, che fece eseguire altri lavori¹². Dal 1621 al 1624 vi risiedette Alessandro Damasceni Peretti di Montalto, ultimo cardinale titolare, nipote di Sisto V. Alla sua morte, avvenuta nel 1624, per disposizione di Urbano VIII, il palazzo fu venduto dalla Camera Apostolica a Michele Peretti principe di Venafro per 36 mila

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

scudi, che vi fece lavori di sistemazione e ampliamento, allineando l'edificio con palazzo Rucellai Ruspoli. Si operò nella parte verso via in Lucina, ove esiste un imponente fabbricato con bugne angolari e finestre con inferriate al pianterreno, dieci grandi finestre su tre facciate al primo piano, con mensole e timpani alternati curvi e triangolari; nove al secondo piano, riccamente sagomate, e finestrelle rettangolari al terzo piano; la loggia è coperta con tre vetrate sormontate da un terrazzo balaustrato; il cornicione a mensole è ornato con motivi araldici dei Peretti: leone rampante, stelle, monti, rami di pero. Sono di questo periodo l'altana prospiciente sul cortile e la decorazione della volta del salone del piano nobile, opera di Baldassarre Croce, ove sono raffigurate scene mitologiche alternate a paesaggi. Il prospetto su piazza S.Lorenzo in Lucina mostra tre piani con due balconi al piano nobile, sotto i quali vi sono due portoni, di cui solo quello al civico n. 4 è in funzione. Al principe Peretti seguì il nipote, cardinale Francesco Peretti (m. 1655), poi l'abate Paolo Savelli Peretti, figlio di Maria Felice Peretti (sorella di Francesco) e Bernardino Savelli, principe di Albano. L'abate Paolo Savelli Peretti vendette l'edificio a Costanza Ludovisi Pamphilj, moglie di Nicolò Ludovisi principe di Piombino.

All'interno di palazzo Fiano, quando ancora, nella seconda metà del Seicento, era di proprietà Ludovisi e vi risiedevano i Rospigliosi, esisteva già un teatro¹³, ove durante il carnevale del 1668 fu rappresentata la *Baldassarra o Comica del Cielo*¹⁴, opera scritta da Giulio Rospigliosi, musicata da Antonio Maria Abbatini e realizzata scenograficamente da Gian Lorenzo Bernini secondo una organizzazione caratteristica del teatro barocco, che prevedeva uno spazio separato in due parti dall'arcoscenico, ma con caratteristiche degli apparati teatrali del secolo precedente, realizzati nei teatri di sala, nei cortili e sulle facciate dei palazzi in occasione di eventi festivi e del carnevale.

Giulio Rospigliosi, cardinale sotto Alessandro VII e poi eletto papa col nome di Clemente IX, fu ottimo e appassionato scrittore di drammi religiosi in musica (suo è il *Sant'Alessio*, rappresentato nel 1632 nel teatro di casa Barberini con le scene del Bernini):

¹³ S. Rotondi, *Il luogo e l'apparato; criteri generali e problemi*, in "Rassegna di architettura e urbanistica 98/99/100".

¹⁴ M. Capalbi, *Dai documenti ad un'ipotesi restitutiva*, in "Rassegna di architettura e urbanistica 98/99/100".

Fu culto e leggiadro lirico, ma il suo genio lo portava alla poesia drammatica e molte bellissime opere teatrali per musica composte¹⁵.

La sua passione teatrale lo portò nel 1668 ad influire decisamente nella decisione di erigere un teatro pubblico, che fu il Tor di Nona¹⁶.

Spesso accompagnavano le commedie sontuosi rinfreschi, come in occasione della *Comica del cielo*¹⁷, quando il papa in persona si assicurava che venissero offerti *sorbeto, cioccolata, pistacciate et simili et in che quantità*, in modo che ognuno *habbi sodisfatione*. Si distribuirono decine di confezioni di confetture e canditi, una dozzina di barili di bevande, cosicchè *si fà conto che non vi è comedia che non si spenda 500 o 600 scudi*; 300 scudi si spesero per i *bollettini di maiolica da darsi per segno di essere ammesso*. La commedia in un prologo e tre atti narra la conversione di Baldassarra e il suo passaggio dalla dissoluta vita di attrice alla santità. La commedia fu rappresentata per uomini della Chiesa e per il popolo, nonchè per le monache del monastero di Campo Marzio: in tale occasione la principessa di Rossano *il dopo pranzo fece venire il famoso Patriarca con la Comedia dei burattini alla porta del Monastero ove concorsero tutte le Monache e venne rappresentata la Comedia intitolata la "Baldassara" comica convertita...*¹⁸.

Il ritrovamento nell'Archivio Rospigliosi dell'Archivio Segreto Vaticano del conto¹⁹ dei lavori di falegnameria ad opera di Giovanni De' Rossi, effettuati nel 1668 per la costruzione dell'apparato del suddetto spettacolo, ha permesso una precisa ricostruzione del teatro.

Tale teatro non corrisponde al luogo del palazzo dove sorgerà il teatrino delle marionette, nato solo alla fine del Settecento e situato al pianterreno. Ma prima del teatro è opportuno descrivere il contesto, l'involucro, ovvero l'edificio nelle sue forme architettoniche²⁰, rimaste pressochè invariate fino alla ristrutturazione del 1888 per opera dell'architetto Settimi, quando il teatrino delle marionette sarà già chiuso da trentanove anni. Il palazzo era composto da due testate volumetricamente simili tra loro, e da un caseggiato intermedio più

¹⁵ AA. VV., *Burattini e marionette in Italia dal '500 ai giorni nostri*, Roma, 1980.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Le fonti*, in "Rassegna di architettura e urbanistica 98/99/100"

²⁰ S. Rotondi, *OP. Cit.*.

basso, formato da più corpi in serie e arretrato di circa 6 metri rispetto al Corso; gli ingressi erano due, uno su via in Lucina e l'altro su piazza S. Lorenzo in Lucina, collegati da un cortile interno.

Una delle due testate era ad angolo su via in Lucina e fu collegata fino al 1662 all'Arco del Portogallo, fatto demolire in quell'anno da Alessandro VI per migliorare la viabilità del Corso; l'altra, sempre ad angolo, stava sulla piazza, contigua alla facciata della chiesa di S. Lorenzo in Lucina. Parallelo al lato sul Corso era un piccolo cortile allungato con fontana, delimitato rispetto all'esterno da un muro largo e bastionato, di origine medievale. Un progetto della metà del XVIII secolo prevedeva la creazione di botteghe e mezzanini al posto del cortiletto: il disegno mostra il progetto sovrapposto alla situazione esistente. Verso la fine del secolo il progetto fu realizzato; inoltre la cordonata scoperta, sita accanto alla fontana del cortiletto, che saliva al piano nobile venne trasformata in una scala che serviva tutti i piani. Il lato che affaccia sul Corso era dotato di logge chiuse a sbalzo; il muro medievale era praticabile. Più di un secolo dopo, in una fotocopia del Vasi, appare all'altezza del piano nobile e sviluppata per quasi tutto il fronte ovvero lungo le due testate ed il muro di cinta, una loggia coperta, sostituita in alcuni tratti da un parapetto. Nel 1668 in occasione del carnevale e della *Baltassara*, un parapetto fu costruito lungo tutto il fronte, affinché più persone possibili si potessero affacciare sul Corso per assistere al carnevale. Probabilmente tale affaccio era collegato con il teatro, situato anch'esso al piano nobile. Esso fu costruito nella sala più ampia del palazzo, affacciata sul cortile maggiore, comunicante su un lato corto con la cordonata e sull'altro lato corto con l'appartamento nobile.

Il teatro misurava 22 metri di lunghezza per 11,5 di larghezza e 11 di altezza; per il 40 per cento la sala è occupata dal palcoscenico e per il 60 dall'uditorio; è probabile che parte della pavimentazione in legno dell'uditorio, formata da un tavolato di 52 palmi di larghezza (che poi è la larghezza della sala), fosse inclinata. Sul lato corto opposto al palcoscenico furono realizzati tre ordini di palchetti; quello più in basso, come si legge sul conto del De' Rossi, era riservato all'Ambasciatore di Spagna, quello più in alto, dotato di un ingresso a sè che portava all'esterno verso il Corso, era riservato a Lucrezia Rospigliosi. Tutti i palchetti erano ricoperti di damaschi ed ornati con arazzi e cortine di taffettano.

I palchetti centrali erano quattro. Su ogni lato lungo della sala era disposto un ordine di palchetti, alla stessa altezza dell'ordine dei palchetti centrali del lato corto. Il palcoscenico misurava 9,4 per 11,2 metri circa ed era inclinato del 10,5% circa; nella parte centrale vi era un proscenio aggettante (per circa 60 centimetri) con superficie orizzontale che si connetteva all'orchestra attraverso una scaletta alla fratesca. Lo spazio dell'orchestra, lungo 11 metri, conteneva posti per gli strumentisti e leggii per i cantanti, ed una buca al centro per il cavicembalo, (strumento che svolgeva un ruolo di coesione per tutti gli altri elementi, vocali e strumentali dell'orchestra), necessaria perchè la notevole altezza dello strumento avrebbe coperto la visuale alle prime file. Seppur piccolo lo spazio del palcoscenico era dotato di botola, buche per attori e comparse, due canali di proscenio, un ponte praticabile a tre metri di altezza ed una graticciata superiore reggente le quinte laterali, formate da nove coppie di telai.

Nel 1690 il palazzo passò alle figlie di Nicolò Ludovisi principe di Piombino, Olimpia e Ippolita, che lo cedettero a Marco Ottoboni duca di Fiano, nipote di Alessandro VIII: il pontefice ebbe particolare benevolenza verso il nipote Marco (1656-1725), sul quale riponeva la responsabilità della discendenza della famiglia, che non ci fu, comprandogli il ducato di Fiano per 170.000 scudi, sposandolo con la ricca Tarquinia Colonna il 14 ottobre 1690, e affidandogli la sovrintendenza sulle fortezze marittime e galee dello stato²¹.

Da allora l'edificio si chiamò palazzo Fiano. Nel 1731 gli Ottoboni si estinsero nei Boncompagni Ludovisi in seguito al matrimonio della figlia del duca di Fiano con Pietro Gregorio Boncompagni Ludovisi, che aggiunse al suo cognome quello della consorte. Le facciate attuali del palazzo furono realizzate nel 1888 dall'architetto Francesco Settimj per conto del duca Marco Boncompagni Ludovisi Ottoboni. Prima dei lavori, il lato sul Corso presentava due avancorpi simmetrici legati fra loro da un lungo balcone coperto a vetri, posizione privilegiata per la visione del carnevale romano. L'ultimo dei Boncompagni Ottoboni, duchi di Fiano, fu Marco, morto nel 1909 senza eredi. Nome e titolo passarono al nipote, conte Cesare Rasponi figlio di Luisa Boncompagni Ottoboni, anche se il palazzo nel 1898 era già stato venduto, con tutte le sue opere d'arte, ad Edoardo Almagià²².

²¹ P. G. Baroni, *Op. Cit.*.

²² "Guide rionali di Roma. Rione Colonna." Parte I, Roma, 1978.

Le prime notizie del teatrino delle marionette, situato nei locali al pianterreno del caseggiato di palazzo Fiano che si affaccia sul Corso e su piazza S. Lorenzo in Lucina, sono di Anton Giulio Bragaglia²³, il quale afferma che già nel Seicento il cardinale Ottoboni vi rappresentava opere in musica con marionette. In tal caso il cardinale in questione non potrebbe che essere Marco Ottoboni (1656-1725), dato che il palazzo Fiano fu venduto agli Ottoboni nel 1690. I locali stessi furono poi destinati ad uso bottega, come testimonia una lettera inviata il 20 febbraio 1790 a Pio VI da parte di Antonio Ottoboni²⁴:

L'antico Palazzo Primogeniale della Famiglia Ottoboni è appunto una di quelle Fabriche, cui dalla parte del Corso manca nel suo aspetto quell'ornamento, che merita una Fabrica delle più ampie, che ivi esistono nella parte più bella, ma delle meno vistose di quella strada. Li passati Possessori della Primogenitura Ottoboni più volte pensarono di ridurre il Primogeniale Palazzo nella miglior forma, ed aspetto, che potuto si fosse. [...] Il Pubblico desiderava di vederne gli effetti, ma sin' ad ora non li vidde. Antonio Ottoboni Boncompagni odierno Primogenito di sua Casa, suddito, ed [...] il più umile, ed il più divoto della Santità Vostra pensa ancor esso su l'indicato Primogeniale Palazzo come pensarono li suoi antecessori. Vorrebbe però seriamente, che a un tal pensiero si accompagnassero gli effetti.[...] l'autore dell'indicato disegno in vista di quei due ogetti delinè nei Pianterreni tante Botteghe, quante a proporzione de sito formare se ne possono dal punto, che dal Portone verso la Porticella di S. Lorenzo in Lucina, o sia verso le rimesse di Chigi tende a proseguire sino a quel lato che nel Palazzo Ottoboni fa cantone col Corso, e da quel cantone ripiglia la Facciata, che va' a terminare coll'altro lato esistente nell'imbocco della Piazza della prenominata Chiesa di S. Lorenzo in Lucina.

La lettera, secondo quanto vi è scritto, doveva essere accompagnata da un disegno dell'architetto Carlo De Marchis, che non ho trovato, raffigurante i luoghi del palazzo dove effettuare i lavori:

Per formarle in quel numero, e con quella disposizione, e simitria, che prescrive il disegno si rendono necessarie, si rendono necessarie, anzi indispensabili due porzioni di sito. Una è quella che dal [...] Cantone del Corso tende sino al detto Portone verso la Porticella di S. Lorenzo, e che ad altro ora non serve, se non che ad un ridotto di feccia, ed immondezze. La Pianta, che qui annessa si umilia alla S. V. le fa distinguere sotto la lett. G la prima delle due porzioni suddette. L'altra è quella picciola porzione, che nella Pianta stessa si vede sotto la lett. F,

²³ A. G. Bragaglia, *Pulcinella*, Firenze, 1982.

²⁴ Archivio del Vicariato di Roma, fondo Ottoboni, tomo 164.

colorita di rosso, cioè quella precisam.te, ch' esiste nel poc'anzi nominato Cantone del Corso, e di cui se ne ricercano palmi palmi circa 29. di sola altezza, perchè un tal cantone possa ribattere a linea retta coll'altro, al quale verso il Corso si stende la Facciata del Palazzo, mentre in caso diverso lo smanco di un tal sito renderebbe assai deforme l'ornato, che si è disposto. E perchè la Ringhiera di quel primo Cantone possa accompagnarsi coll'altra, sarebbe necessario l'aggetto di altri palmi 75., quanti se ne ricercano, acciò amendue le Ringhiere siano della stessa lunghezza²⁵.

Le spese del progetto erano un problema per il cardinale, il quale cercò di convincere il pontefice dei vantaggi di tale realizzazione:

Non è indifferente la spesa, che si ricerca per soddisfare ai lavori dell'Opera stessa. L'attuale Primogenito Ottoboni non puole colle rendite sue, ne deve soccombere alla spesa medesima, che tutta tende a beneficio della Primogenitura, e tutta un giorno andrà a finire ad utile, e vantaggio dei futuri primogeniti. [...] l'odierno Primogenito Ottoboni vivamente desidera di poter conseguire dalla sovrana benignità e munificenza della Santità Vostra, senza che l' [...] per una tal grazia sia obbligato a pagar altro, se non che gli emolumenti, che in occasioni di simili graziose concessioni sogliono pagarsi ai Ministri del Tribunale delle Strade. La nuova Opera deve incontrare tutto il piacimento di Vostra Santità, come generalmente è aspettata dal Pubblico²⁶.

Le botteghe che ne risultarono furono attive a partire dal 1793, come risulta dal rendimento dei conti di quell'anno²⁷. Quella sul cantone della piazza di S. Lorenzo in Lucina, detta "La Carbonara", fu affidata, assieme ad altre due botteghe con camerini annessi, ai consoci Gaetano Petocchi e Antonio Bagnoli e trasformata in Caffè il 18 aprile 1805²⁸. La data esatta dell'inizio dell'attività del teatro Fiano non è possibile conoscerla, anche se si può essere certi che già nel 1812 il teatro dava spettacoli: una collettiva²⁹ di incassi giornalieri, mensili e settimanali riferiti ad un periodo tra il 1812, il giorno non è specificato, al 30 novembre 1816 lo dimostra. Gli incassi qui indicati, corrispondenti a 2016 scudi e 46 bajocchi e mezzo, sono la sesta parte dell'incasso totale destinata al duca di Fiano.

Ad inizio attività, nel 1812, si davano spettacoli che avevano soprattutto Arlecchino come protagonista o in ruoli minori, a volte

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.*

affiancato da Pulcinella: se ne contano solo due, in tutto l'anno, senza la maschera bergamasca, mentre Cassandrino farà la sua comparsa, sia nelle commedie che nei balli, solo nel 1816, come risulta dai documenti conservati nel Fondo Ottoboni del Vicariato di Roma. Ogni spettacolo restava in cartellone per diverse sere, e veniva presentato più volte nel corso dell'anno. Nel 1813 alla commedie si affiancano i balli, dei quali, come per le commedie, abbiamo solo i titoli e non i testi e i canovacci. I balli probabilmente erano opere in musica danzate dalle marionette, spesso a tema mitologico.

Il Teatro Fiano, situato al numero 418 di via del Corso e al numero 2 di piazza S. Lorenzo in Lucina, era di fronte al Caffè Nuovo, attivo al piano terra di palazzo Ruspoli:

Quindici giorni fa, alle cinque e mezzo, uscivo dal caffè Ruspoli. Questo caffè, situato sul *Corso*, la Bond street, la via di moda a Roma, è formato da otto sale magnifiche, adorne di affreschi sulle volte e di marmi antichi lungo le pareti. Nella maggior parte di quelle sale, le pitture sono su fondo oro. Esse hanno grandi porte-finestre che si aprono direttamente su un giardino pieno di aranci le cui frutta sono dorate e pronte ad esser colte. Tutto questo è magnifico, direte voi. Ahimè! tutto questo è fornito da dieci anni a questa parte di non so quante migliaia di ragnatele, le quali testimoniano la pigrizia dei romani, e del loro orrore per il lavoro. I settentrionali, deboli, biondi, intisichiti, inorridiscono di quelle ragnatele; queste nascondono loro del tutto la magnificenza del palazzo, che dieci servitori con delle scope basterebbero a far pulitissimo in mezza giornata³⁰.

Palazzo Ruspoli presentava uno scalino che dava sul Corso reso famoso da un sonetto del Belli³¹; scalino che era luogo privilegiato per assistere al carnevale, almeno fino a quando fu eliminato.

Il Caffè Nuovo fu frequentato da artisti, scrittori, politici, musicisti e intellettuali, che alternavano le loro discussioni alle frequentazioni del Teatro Fiano:

L'angolo della sala ove si riunivano, chiamata la nicchia, rimase celebre per le discussioni di Fea, Masden, Nibby, Metaxà, Peticari, Tambroni, Cecilia e Betti, nestore dei letterati romani. Allora viveva a Roma Canova e ci passavano lunghi periodi Rossini e Pacini. In quel caffè convenivano gli intellettuali venuti a

³⁰ Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze*, Parigi, 1926.

³¹ G. G. Belli, *I sonetti romaneschi di G. G. Belli pubblicati dal nipote Giacomo*, a. c. di L. Morandi, Città di Castello, 1889.

Roma ed erano frequentatori del vicino Cassandrino. [...] Roma non aveva clubs propriamente detti; [...] i circoli di Roma erano i caffè [...] il terzo circolo letterario fu più tardi creato in una sala del Caffè Nuovo [...] nel grande pianterreno del palazzo Ruspoli [...] Quivi si udiva l'archeologo abate Fea bibliotecario della Chigiana lottare di erudizione con Masdeu e Nibby; vi s'incontrava Giulio Perticari, ogni volta che veniva a Roma, e [...] il Cavaliere Tambroni. V'interveniva l'elegante poeta marchese Biondi, ciambellano della regina Maria Cristina di Borbone, vedova del re di Sardegna Carlo Felice, la quale visse lungo tempo in Roma e amava esser circondata da uomini di lettere, fra' quali Salvatore Betti, autore della *Illustre Italia* [...] Col Betti si vedeva il dotto principe D. Pietro Odescalchi, [...] V'era l'eruditissimo abate Amati e il forbito scrittore Cecilia, avvocato e soldato, sui quali si elevava pel suo spirito, la sua audacia e il suo talento il commediografo conte Giovanni Giraud³².

I frequentatori del Caffè Nuovo non potevano ignorare che:

[...] dov'è il piccolo Teatro di Fiano si sentiva a pena il suono del tamburino (che richiamava il pubblico) e il parlare acuto e nasale di Cassandro³³.

Quest'ultima testimonianza è importante perchè segnala che il richiamo per il pubblico era la voce di Cassandrino, (probabilmente non era presente la marionetta), che essendo acuta e nasale forse somigliava a quella di Pulcinella, ottenuta per mezzo della pivetta.

5.2 Il teatro Fiano nelle memorie dei viaggiatori e nelle cronache dell'epoca.

Tra le numerose testimonianze sul teatro Fiano, quella più lunga e dettagliata, quindi molto preziosa, fu lasciata da Stendhal¹, che, in visita a Roma nel 1817, accettò l'invito dello strillone ad entrare al Fiano:

10 ottobre. Ieri sera, ho dormito a Roma. Verso le nove, uscivo da quelle magnifiche sale adiacenti ad un giardino pieno d'aranci, che prendono il nome di Caffè Ruspoli: di fronte al caffè si trova il palazzo Fiano. Un uomo, alla porta di una specie di cantina, diceva: "Entrate, o signori!"... Entro, effettivamente, in quel teatrino, per la somma di ventotto centesimi. Quel prezzo mi fece temere la cattiva compagnia e le pulci. Fui presto rassicurato. Mi accorsi, dal tono della

³² D. Silvagni, *La Corte e la Società Romana nei secoli XVIII e XIX*, Roma, 1881-1885.

³³ R. de Beauvoir, *Il Pulcinella*, Parigi, 1834.

¹ Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze*, Parigi, 1926.

conversazione, che avevo per vicini dei buoni borghesi romani: ventotto centesimi sono, in questo paese, una somma abbastanza elevata per allontanare la plebaglia d'infimo ordine. Il popolo romano è probabilmente quello che in tutta l'Europa ama di più la satira acuta e mordente. Il suo spirito sottilissimo coglie con avidità e gioia le allusioni più lontane. Ciò che lo rende molto più felice del popolo di Londra, per esempio è la disperazione. Abituato da tre secoli a considerare i propri mali come inevitabili ed eterni, il borghese di Roma non si arrabbia contro il ministro, e non ne desidera la morte: quel ministro sarebbe sostituito da un uomo altrettanto malvagio. Ciò che il popolo vuole prima di tutto, è prendere in giro i potenti e ridere alle loro spalle; di qua i dialoghi tra *Pasquino* e *Marforio*. La censura è più meticolosa di quella di Parigi, e non v'è nulla di più piatto delle commedie. La risata si è rifugiata tra le marionette, che recitano commedie pressochè improvvisate.

Tra i teatri di marionette, il Fiano, nota Stendhal, era tra i meno popolari; il prezzo del biglietto era la discriminante sociale tra il popolo, che poteva eventualmente frequentare l'Ormani, e le classi borghesi ed ecclesiastiche, che preferivano il Fiano: abbiamo appena visto che il pubblico di Cassandrino era composto anche dai frequentatori del Caffè Nuovo.

Stendhal riporta una interessante descrizione delle scene, dandoci delle misure approssimative, e del Cassandrino manovrato da Filippo Teoli:

Ho trascorso una serata piacevolissima alle marionette di palazzo Fiano, benchè gli attori avessero appena un piede d'altezza; il teatro sul quale essi portano a spasso la loro personcina in miniatura avrà sì e no dieci piedi di larghezza e quattro di altezza.

Il piacere, e oserei dire l'illusione, sono preparati dal fatto che le scene del teatrino sono ottime. Le porte e le finestre delle case che esse rappresentano sono accuratamente calcolate per attori che, invece di cinque piedi, hanno dodici pollici di altezza. Il personaggio di moda tra il popolo romano, quello di cui sopra a tutti esso ama seguire le avventure, è Cassandrino. Cassandrino è un vecchio bellimbusto sui cinquantacinque o sessant'anni, svelto, arzilla, dai capelli bianchi, ben incipriato, ben curato, press'a poco come un cardinale. Del resto, Cassandrino è navigato negli affari, non prende mai cappello: a che scopo, in un paese dove non esiste l'insolenza dei militari? Brilla per la più perfetta educazione mondana; conosce uomini e cose; sa soprattutto manovrare le passioni del giorno. Senza tutte queste sue qualità, il popolo romano lo chiamerebbe "villano" e non si degnerebbe di ridere di lui. In una parola, Cassandrino sarebbe un uomo quasi perfetto, un Grandisson sessantenne, se

non avesse la disgrazia di restare regolarmente innamorato di tutte le belle donne che il caso gli fa incontrare; e, siccome si tratta di un meridionale che non si diverte a sognare l'amore, pretende di sedurre².

La descrizione dello scrittore francese va oltre l'aspetto teatrale, spostandosi su un commento della società romana:

Converrete che un tale personaggio non è trovato male per un paese governato da una corte oligarchica, formata da *celibi* e nella quale, come dovunque, il potere è nelle mani di vecchi. Chi si sognerebbe di prender ombra da Cassandrino? Son cent'anni che questo personaggio è di moda. Naturalmente, è un laico; ma scommetterei che, in tutta la sala, non c'è un solo spettatore che non gli veda la calotta rossa di un cardinale, o almeno le calze viola di un "monsignore".

I "monsignori" sono i giovani della corte papale, gli *uditori* di questo paese: è il posto che apre la strada a tutti gli altri. Il cardinale Consalvi, per esempio, è stato *monsignore* ed ha portato calze viola per trent'anni della sua vita. Roma è piena di *monsignori* dell'età di Cassandrino, che non hanno fatto fortuna così giovani come il cardinale Consalvi e che cercano consolazioni in attesa del cappello³.

Stendhal, seppure da visitatore, si rese conto che Roma era una città con una forte presenza di esponenti della Chiesa. Negli anni attorno al 1840, si contavano a Roma tra i 160 e i 170 mila abitanti⁴; di questi il 3,5 % era composto da rappresentanti del clero⁵: un abitante su trenta era un religioso.

Pertanto Cassandrino era un personaggio che richiamava immediatamente al pubblico un "tipo" sociale ampiamente diffuso, spesso anche nella platea o sui palchi del teatro Fiano. L'abbigliamento della marionette romana era simile, quasi identico a quello dell'abate, che già dalla fine del Settecento⁶ vestiva di nero, indossando calzoncini al ginocchio, giustacuore, mantelletta, tricorno, scarpette con tacchi rossi e fibbie d'oro.

La descrizione di Stendhal, la prima e forse la più preziosa pervenutaci sul teatro Fiano, prosegue con l'esperienza che egli fece come spettatore:

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ F. Bartoccini, *Roma nell'800*, Roma, 1985.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

La commedia di questa sera si chiama *Cassandrino allievo di un pittore*. Un pittore celebre ha molti allievi e una sorella assai carina. Cassandrino, un bel vecchietto sessantenne, tutto accuratino, arriva da lei, e non manca di darsi entrando tutte le grazie modeste di un giovane cardinale. L'arrivo di Cassandrino sul teatro della marionette, e i tre o quattro giri del salotto che egli fa aspettando la sua bella, che la "cameriera di casa" è andata ad avvertire, dopo aver intascato un "paoletto" di mancia, bastano per mettere di buon umore gli spettatori, tanto fedelmente i movimenti di quel bambolotto imitano il genere di affettazione di un giovane *monsignore*. La giovane sorella del pittore finalmente arriva, e Cassandrino, che non ha ancora osato, per via della sua età, arrischiare una dichiarazione troppo esplicita, la prega di permettergli di cantare una cavatina che ha appena sentita ad un concerto, e che ancora lo incanta. La penetrazione del personaggio consiste in quella prudente timidezza fondata sulla sua età, e nella quantità di astuti mezzucci, che egli mette in opera per far dimenticare i suoi capelli bianchi. La cavatina è stata cantata in modo incantevole: è uno dei brani più belli di Paisiello. E' stata applaudita con slancio: l'illusione era stata per un po' accantonata: giacché gli spettatori esclamavano ad ogni momento: "brava la ciabattina!". (La cavatina era cantata dietro le quinte dalla figlia di un ciabattino, che ha una voce stupenda). L'aria appassionatissima serve da dichiarazione per il tenero Cassandrino. La sorella del pittore gli risponde con interminabili complimenti sulla eleganza del suo abito e sulla sua buona cera; complimenti che lo scapolone accoglie deliziato. Egli coglie l'occasione per raccontarle la storia della sua giacca. La stoffa viene dalla Francia; Cassandrino parla poi dei suoi pantaloni, che vengono dall'Inghilterra; del suo stupendo orologio a ripetizione (lo tira fuori di tasca e lo fa suonare), che gli è costato cento ghinee dal miglior orologiaio di Londra. Cassandrino, in una parola, sciorina tutte le ridicolaggini dello scapolone; chiama con soprannomi intimi tutti i mercanti alla moda di Roma; indica coi suoi gesti i celebri elegantoni stranieri, e v'è n'è sempre uno o due che per l'eccesso delle loro ridicolaggini sono conosciuti dal popolo di Roma. Ad ogni parola, egli avvicina la sua sedia a quella della giovane. Improvvisamente un colloquio così gradevole viene interrotto dal giovane pittore, fratello della signorina, il quale compare con enormi favoriti e lunghissimi capelli ricci. Il giovane pittore prega brusco Cassandrino di non onorare più la sorella delle sue visite, e gli restituisce una miniatura che aveva avuto da lui per restaurarla. Invece di arrabbiarsi, Cassandrino ricolma di complimenti e di adulazioni il giovane che lo butta fuori di casa. Costui, rimasto solo con la sorella, le dice: "Come puoi avere l'imprudenza di ricevere da solo a solo un uomo che non ti può sposare?". Questa battuta chiarissima è stata applaudita a più non posso. Abbiamo avuto quindi un divertentissimo monologo di Cassandrino per strada. Non riesce a consolarsi dell'impossibilità di vedere la sua bella. Si lamenta volta a volta di qualche acciacchetto dell'età, e dei tormenti che gli procura l'eccesso della sua passione. Scoppi di risa interrompevano ad ogni frase il silenzio attentissimo. I

ragionamenti che egli fa per nascondere a se stesso i sessant'anni, sono tanto più comici, in quanto Cassandrino non è affatto uno stupido: anzi, è un uomo di molta esperienza e persino intelligente, il quale commette delle follie solo perchè è innamorato. Egli decide alla fine di vestirsi da giovanotto, e di presentarsi dal pittore come un giovane allievo diciottenne. Al secondo atto, lo si vede arrivare in casa del giovane pittore. Si è messo degli enormi favoriti neri; ma nella fretta, si è dimenticato di togliersi i riccioli incipriati di bianco sulle orecchie. Riesce a vedere la sua bella, e la scena d'amore con la giovinetta è di una comicità eccellente: egli l'adora, ed è proprio l'amore di uno scapolone. Parla sempre della sua ricchezza, e termina con la proposta di dividerla con lei: "Vivremo felici, le dice, e nessuno conoscerà la nostra felicità". A questa battuta, le risate e l'entusiasmo del pubblico hanno interrotto la rappresentazione per dieci minuti. Mentre egli è alle ginocchia della sua bella, viene sorpreso da una vecchia zia della giovinetta, che lo ha conosciuto quarant'anni prima a Ferrara, dov'era impiegato; costei gli ricorda che lui le parlò d'amore, e lo perseguita in modo tale che Cassandrino, dalla disperazione, scappa nello studio del pittore. Ricompare subito, come un novello Porceaugnac, seguito da tutti i giovani che si burlano del nuovo compagno dai favoriti neri e i capelli bianchi. Arriva il giovane pittore che manda via gli allievi, ed ha un lungo serissimo dialogo con Cassandrino. Costui sente vicino il pugnale. Cassandrino muore dalla paura, non di essere picchiato, ma di fare uno scandalo; altro tratto di cui la *sagacia romana* gode e si delizia. Alla fine, il giovane pittore, dopo essersi divertito a lungo alle spalle di Cassandrino, che persiste a scambiare per un ladro, alla fine lo riconosce: "Siete venuto, gli dice, per prendere una lezione di pittura. E io vella do: comincerò dal *colore*. I miei allievi vi spoglieranno dei vostri abiti, dopo di che vi dipingeranno il corpo dalla testa ai piedi di un bel colore rosso (allusione a una veste importante): e, giunto così al culmine dei vostri voti, vi porteranno a spasso per il Corso". Spavento di Cassandrino: egli acconsente a sposare la zia, alla quale ha fatto la corte a Ferrara a suo tempo. La zia gli salta al collo. Egli si avvanza sul proscenio, e dice in confidenza agli spettatori: "Rinuncio al rosso: ma diverrò lo zio della creatura che amo, e...". Finge, in quel momento, che qualcuno lo chiami, volta la testa e gli spettatori lo subissano di applausi⁷.

E' interessante notare la presenza dietro le quinte di una donna nel ruolo di cantante e probabilmente, ma nulla lo può confermare, anche in quello della sorella del pittore. Alcuni fogli di introiti⁸ risalenti al 1833 e 1834 citano la presenza di orchestra e di una cantante, anche se si può supporre che servissero solo per accompagnare il ballo rappresentato dopo la commedia. Lo stesso Stendhal, specifica che la

⁷ Stendhal, *Op. Cit.*.

⁸ Archivio del Vicariato di Roma, fondo Ottoboni, tomo 164.

cantante della cavatina di *Cassandrino allievo di un pittore* è la figlia del ciabattino; perciò non sarebbe una cantante professionista nonostante la sua bravura.

In un libricino⁹ che registra gli incassi avvenuti tra il 1812 e il 1820, nelle ultime pagine, vi è la lista dei nomi di tutti i lavoratori del teatro Fiano, e i loro guadagni; non sono però specificati i loro ruoli. Tra i nomi compare quello di Vincenza Londini, forse parente dell'impresario Liborio Londini, unica donna del gruppo e forse manovratrice o interprete di personaggi femminili. Sono presenti anche tre manovratori, indicati genericamente e non col nome proprio. Aggiungendovi Filippo Teoli sembrerebbe che il teatro potesse disporre di almeno quattro manovratori, senza escludere che non ve ne possano essere altri ancora, compresi nella lista suddetta.

La commedia vista da Stendhal confermerebbe tale ipotesi, dato che in una scena compaiono contemporaneamente Cassandrino, il pittore e i suoi allievi: i personaggi sono almeno quattro e ognuno potrebbe essere stato animato da un manovratore; ma è pur vero che una coppia di marionette-allievi, trattandosi di personaggi minori richiedenti movimenti meno complessi, potrebbero essere stati portati, uno per mano, da un solo manovratore. Un'altra ipotesi, forse la più probabile, è che ogni animatore sia stato in grado di muovere due marionette contemporaneamente, tenendone una per mano. Ciò avrebbe permesso di far agire numerosi personaggi nello stesso momento. Destinate a rimanere sconosciute, sono le tecniche d'animazione che permisero a Cassandrino di tirar fuori di tasca l'orologio per poi farlo suonare, oppure di avvicinarsi, seduto sulla sedia, alla sorella del pittore; queste potevano essere realizzate in modo rozzo oppure con tecniche raffinate, i modi potevano essere moltissimi; è comunque certo che qualsiasi tecnica fu sicuramente efficace, come conferma l'interessata narrazione di Stendhal. L'autore francese ci dà la possibilità di notare che nello spettacolo vi furono almeno due scene, lo studio e la strada, e che la marionetta-Cassandrino poteva cambiare aspetto con l'aggiunta di alcuni elementi come, in questo caso, delle lunghe basette. Tutti gli accorgimenti scenografici contribuivano sicuramente a creare un ottimo effetto d'illusione, che straniava lo spettatore dalla realtà in tutte le sue dimensionalità spaziali:

⁹ *Ibidem.*

Dopo la fine della commedia, un bambino si è fatto avanti sulla scena per sistemare le lampade; due o tre stranieri hanno gridato. Ci fa l'effetto di un gigante, tanto piena era stata l'illusione, e tanto poco pensavamo alla piccola statura o alle teste di legno dei personaggi, che ci facevano ridere da tre quarti d'ora¹⁰.

Ancora più spettacolare era il ballo che seguiva la commedia, soprattutto per ciò che riguardava l'azione della danza della marionette:

C'è stato poi un balletto, il *Pozzo incantato*, tratto dalle *Mille e una notte*; più stupefacente, se possibile, della commedia per la naturalezza e la grazia dei movimenti dei ballerini¹¹.

Così, ogni volta che l'uomo è posto di fronte all'affascinante mistero del movimento umanizzato dell'oggetto-marionetta, scaturisce il desiderio di carpirne il segreto:

Mi sono informato presso i miei vicini del meccanismo di quelle affascinanti figurine di legno. I piedi sono muniti di piombo. I fili che li fanno muovere passano all'interno del corpo ed escono dalla cima del capo; sono rinchiusi in un tubo nero che contiene anche i fili particolari, che fanno muovere la testa; i fili che danno movimento alle braccia sono gli unici un po' visibili. Per questo il posto migliore è a cinque o sei passi dalla scena. Anche gli occhi si muovono, ma a casaccio, a seconda che la testa penda più a destra o a sinistra. Quello che non riesco a descrivervi, è l'estrema abilità con cui imitano la natura servendosi di mezzi che, a vederli descritti nella mia lettera, sembrano perfino a me così rudimentali¹².

Gli occhi, che seguono disordinatamente l'inclinazione della testa, non contribuiscono certo al realismo alla marionetta, che sarebbe più forte se gli occhi fossero fissi.

Il tubo nero che parte dal capo della marionetta somiglia all'asta, che pur non contenendo i fili, caratterizza i pupi siciliani: sicuramente esso è molto visibile al pubblico. La tecnica che prevede l'uso di un bilanciere di legno che guida, per mezzo di quattro o più fili, tutti gli arti della marionetta è probabilmente nata successivamente. Stendhal non specifica se le gambe fossero mosse (o più precisamente, alzate)

¹⁰ Stendhal, *Op. Cit.*.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

da fili, è probabile che non sia così, dato che le gambe erano piombate e destinate perciò a rimanere al suolo. Generalmente l'evoluzione della tecnica del movimento, ha portato, solo tra fine Ottocento e i primi anni del Novecento, alla sostituzione dell'asta che partiva dalla testa con due fili di piccolo spessore, e perciò meno visibili; nello stesso periodo comparirà il bilancino al quale si legheranno almeno sei fili: i suddetti due legati alla testa, considerati come uno solo; uno legato ad ogni polso ed uno per ogni giuntura del ginocchio.

Stendhal, affascinato dallo spettacolo, tornò al Fiano qualche sera dopo:

Solo tre giorni dopo potei trovare una serata libera per rivedere i miei cari "fantoccini" di palazzo Fiano; ma allora il carattere dello spettacolo era mutato dal dolce al serio, dal divertente al severo. Ci diedero nientemeno che, in prosa, una tragedia intitolata *Temisto*, e ho persino paura di farvi ridere, se mi attardo a dirvi che quella sera piansi quasi quanto avevo riso la prima volta. Ecco la tragedia *Temisto*, che produsse tanta emozione, benchè rappresentata da attori alti dodici pollici. L'azione si svolge in Grecia, durante la celebrazione delle feste di Bacco. Il re cresfonte fu dapprima sposato a Temisto dalla quale ebbe un figlio di nome Flistene. Erista, donna malvagia quanto bella, avendo concepito una passione violenta per il re, lo persuase che Temisto gli era infedele; poco dopo, la regina calunniata scomparve, e, per gli intrighi di Erista, fu venduta come schiava a certi egiziani, che la condussero con sé nel loro paese. Allora il re sposò Erista. Dieci anni dopo, Temisto tornò dall'Egitto, sotto un altro nome, e, poichè era profondamente versata nei misteri mitologici di quel paese, fu innalzata alla dignità di gran sacerdotessa di Bacco, e divenne confidente della malvagia regina Erista. Questa trama, che alla lettura vi potrà sembrare lunga, fu improvvisata in modo chiaro e rapido ai "Fantoccini": lo stile aveva naturalezza e movimento. Per la verità, la storia era leggermente modificata, e si capiva bene che chi parlava era un italiano del XIX secolo, e non un greco dei tempi eroici; ma questo difetto era compensato dalla estrema vivacità del dialogo, che in certi momenti divenne così stretto, che gli interlocutori si interrompevano l'un l'altro, su di che nell'uditorio scoppiava una salva di applausi. Quando la tragedia comincia, la regina Erista vuole assassinare Flistene, e, a questo scopo, si rivolge alla gran sacerdotessa di Bacco, che incarica di eseguire il delitto, come quella che può agevolmente compierlo in mezzo alla licenza dei Bacchanali. Temisto, benchè colta dall'orrore alla proposta di distruggere il proprio figlio, finge di acconsentire, per paura che la regina non debba affidare il delitto ad altre mani. Sarebbe troppo lungo seguire dettagliatamente lo sviluppo della tragedia. Il contenuto e il modo come è annodata l'azione mi hanno rammentato la *Merope* di Voltaire. Aggiungerò soltanto che, nell'ultima scena, l'emozione degli

spettatori fu portata al colmo, e che ho visto di rado, per non dire mai, scorrere lacrime così vere e così abbondanti ad una rappresentazione tragica data da attori in carne e ossa. [...] Il dialogo in prosa è naturale e animato; non c'è nulla in questa improvvisazione dialogata che ricordi la pompa e l'inverosimile che si rimproverano a tante tragedie. [...] Gli attori si librano con l'empito d'una passione che sembra reale, e, parlando a braccio, pervengono al più alto grado di illusione drammatica [...] Quanto all'emozione degli spettatori, non posso descriverla, [...] per quanto mi riguarda, lo confesso, vi partecipavo in tutta la sua intensità¹³.

Il testo della tragedia, come quello della commedia, era quindi soggetto all'istinto improvvisatore degli interpreti, e soprattutto di Filippo Teoli, del quale Stendhal parla senza farne il nome:

Dimenticavo di dirvi che il principale attore, o, per parlare più esattamente, il principale oratore di palazzo Fiano, finisce regolarmente in carcere tre o quattro volte l'anno per qualche attentato alle buone norme morali o politiche che gli sfugge nel calore dell'improvvisazione. Ve lo spedirebbero ancora più spesso, senza il direttore, il quale si preoccupa di pagare le due o tre spie incaricate dalla polizia di sorvegliare le rappresentazioni dei *fantoccini*, e di riferire le indiscrezioni improvvisate di cui essi possono rendersi colpevoli. Questo direttore, uomo nel suo genere saggio, invece di ungere la ruota a quei mastini dopo la rappresentazione, lo fa prima, di modo che in genere essi sono mezzo ubriachi all'alzarsi del sipario. Un'altra circostanza non meno curiosa è che il direttore del teatro e il suo socio, che è un falegname, fanno i loro conti ogni notte, e pagano tutti i fornitori, come se l'impresa fosse sciolta. Mi sono lasciato dire che il loro utile netto, una sera per l'altra era di circa quaranta franchi per ogni rappresentazione.

Il direttore e il suo socio erano gli impresari Giovanni Antonio Bianchi e Liborio Londini, mentre il riferimento a Filippo Teoli è molto esplicito.

Ancora Stendhal, in *Passeggiate romane*, scrive:

Dalla trattoria sono andato al teatro delle marionette di Palazzo Fiano, dove mi sono divertito per un'ora. Le improvvisazioni di questi piccoli attori di legno sfuggono alla censura preventiva. La polizia romana, che non è certo troppo abile, si accontenta di tenere qualche giorno in prigione il direttore del teatro quando lo spettacolo diventa troppo divertente. Questi però, ha sempre cura di ubriacare la spia incaricata di sorveliarlo prima dell'inizio dello spettacolo. La

¹³ *Ibidem*.

spia, a sua volta, è inamovibile perchè è un ex cameriere del cardinale N***. D'altronde in questo paese si destituisce pochissimo. Quando si ha da render conto a un superiore o a un sorvegliante, l'unico problema della vita diventa quello di accattivarselo in tutti i modi possibili¹⁴.

Perciò conclude:

La polizia ha il suo bel da fare per cercare di spegnere l'ultimo lampo della libertà italiana, che si rifugia timidamente in questi teatri; la gente trova il modo di eludere le sue ricerche¹⁵.

Il pressante controllo esercitato su Cassandrino dalle autorità era di certo giustificato dalla sua genialità satirica, che appartenne a lui come a pochi come afferma Lady Sydney Morgan¹⁶, pur confondendo il Pallacorda con il Fiano (o forse Cassandrino apparì anche al Pallacorda?), in un ricordo del suo soggiorno romano degli anni 1818-1821:

Le rappresentazioni di marionette sono a Roma eccellenti. Assai frequentate quelle del Palicorda, per il sarcastico e nuovo carattere nella maschera di Cassandrino, che nsi permette perfino di prendere in giro personaggi nobili, e osa andar contro il Governo che nessuno osa attaccare.

A pagare per gli attacchi satirici di Cassandrino fu, ovviamente, Filippo Teoli, che diverse volte fu arrestato. Filippo Teoli (1771-1844), esercitava il mestiere di cesellatore durante il giorno; abitava in via Frattina, vicino al teatro, e la sera era l'animatore del personaggio di Cassandrino, da lui inventato. Il loro esordio, del Teoli e di Cassandrino, se consideriamo i documenti esistenti¹⁷, avvenne nel 1814 nella commedia *I ridicoli amori di Cassandro con Arlecchino referente amoroso, e (...) di complimenti*.

Qui la marionetta compare con il nome Cassandro, mentre Cassandrino apparì il 22 aprile 1815 nella commedia *Cassandrino disperato per maritare la figlia*¹⁸; comunque i due nomi vengono usati indifferentemente ad indicare lo stesso identico personaggio, anche se Cassandro è più utilizzato rispetto a Cassandrino.

¹⁴ Stendhal, *Passeggiate romane*, Parigi, 1829.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ S. Morgan, *Italy by Lady Morgan*, London, 1821.

¹⁷ Archivio del Vicariato di Roma, fondo Ottoboni, tomo 164.

¹⁸ *Ibidem*.

Il pubblico che il Teoli doveva intrattenere era composto da esponenti del ceto medio, dell'aristocrazia, avvocati, abati e prelati, ma anche da celebri personaggi come Giacomo Leopardi, Vincenzo Monti, Antonio Canova, Massimo d'Azeglio, Nicola Gogol; gli archeologi Visconti, Gherardo de Rossi, Terenzio Mamiani; musicisti come Verdi, Donizetti, Rossini, Pacini. Gli stessi ospiti erano spesso oggetto della satira pungente di Cassandrino, che pur presentando una forma teatrale molto meno volgare di quella presente al teatro Pace o all'Ornani, sapeva agire con decisione, sicuro della protezione che poteva ricevere da alti prelati. Alcuni di questi non temevano la satira non volgare di Teoli; riuscivano a ridere di sé stessi, ma tolleravano le improvvisazioni non censurabili soprattutto se rivolte ad altri esponenti ecclesiastici o a principi romani malvisti. Lo spirito ironico non mancava all'aristocrazia che:

[...] ci teneva ad esser colta, cortese, spiritosa, poco religiosa, ma cattolica osservante; aveva una parlata e modi plebei "distinti", come si compiace d'aver ancora il principe romano; somigliava molto alla classe media, specialmente nello spirito scettico, flemmatico, ornato del sorrisetto canzonatore degli increduli¹⁹.

Lo spirito satirico nelle famiglie nobili romane era vivo; così ne scrive Stendhal, dopo aver frequentato alcuni teatrini privati di marionette. I giovani delle nobili famiglie cercavano di:

[...] imitare il tono, l'accento e le idee dell'uomo celebre di cui fanno la parodia; da questa libertà, dalla verve spirituale degli interlocutori deriva una vivacità di dialogo quale si cercherebbe invano nei grandi teatri²⁰.

La satira cassandrinesca non manco di coinvolgere neppure gli artisti: ne *Cassandrino diletta e impresario alle prese con gli interpreti* la marionetta fu abbigliata di vigogna per parodiare Gioacchino Rossini, così vestito alla prima del *Barbiere di Siviglia*, dato all'Argentina. In questo caso Cassandrino agiva come il Pulcinella del San Carlino di Napoli, che parodiava gli spettacoli dati al teatro San Carlo.

Tra gli artisti spettatori ve ne furono alcuni che collaborarono attivamente con il Teoli: Giovanni Giraud, come ho scritto in un altro

¹⁹ Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze*, Parigi, 1826.

²⁰ *Ibidem*.

capitolo, scrisse il *Viaggio sull'asino di Cassandro sposo*, mentre Giuseppe Gioacchino Belli, attraverso i suoi sonetti, fu un realistico cronista dell'attività del Fiano e del mondo che vi ruotava attorno:

Checca, sei stata mai ar teatrino
de bburattini in der Palazzo Fiano?
Si vvedi, Checca mia, tienghenò inzino
er naso come nnoi, l'occhi e le mano.

C'è ll'Arlecchin-Batoccho, er Rugantino,
er Tartajja, er Dottore, er Ciarlatano:
ma cquer bocchetto poi de Cassandrino,
nun c'è un c... da dî, ppare un cristiano!

Jeri pe' la più ccorta io sce so' annata
incirca ar tocco de la vemmària
ché allora s'ariòpre l'infornata.

E ppoi, cor pesator de pescheria,
co' Pipp'e Pèppe, Menica e Nnunziata,
ce n'annassimo a ccena all'osteria²¹.

Questo sonetto del 1831, intitolato *Li burattini*, è l'unica fonte che attesta la presenza, accanto a Cassandrino e Arlecchino, di maschere settentrionali come il Dottore e Tartaglia, che, come Rugantino, non compaiono mai nei conosciuti titoli delle commedie. È interessante notare che l'Arlecchino qui è chiamato anche Batocchio; essendo la forma originaria dell'Arlecchino, quella veneziana, non è da escludere che il servo a losanghe abbia utilizzato il dialetto natio, magari sporcato dalla cadenza romana dell'interprete. È comunque certo che al Fiano i romani si divertivano:

Li teatri de Roma so ariuperti,
ciovè la Valle e 'r teatrino Fiani.
In quanto a Cassandrino li Romani
dicheno a chi cce va: "Lei se diverti"²².

Il popolo romano non trovava difficoltà nel divertirsi con poco:

²¹ G. G. Belli, *Op. Cit.*

²² *Ibidem.*

Quando si beveva, mangiava, ballava e si faceva all'amore, non si trovava il tempo per il malcontento, e il malcontento stesso diveniva burletta che si sfogava con le satire, colle pasquinate, coi sonetti del Belli, dei quali ridevano preti e cardinali²³.

In controtendenza fu il ritratto pessimistico e falso che Ippolito Taine diede del popolo romano e di Cassandrino:

L'effetto generale del governo è deprimente, l'uomo è piegato alle bassezze, è abituato a tremare, a baciare la mano all'ecclesiastico, a umiliarsi; di generazione in generazione, la finezza, la forza, la resistenza virile sono state strappate come erbe cattive; chi le porta ancora in sé "est foulé" ed ha finito per smarrirne il senso. Un tipo in questo stato di spirito è Cassandrino, antica marionetta; è il laico accasciato, vinto, senza reazioni interiori, e ha preso la decisione di ridere di tutto, persino di se stesso. Arrestato dai briganti si lascia depredare scherzando e chiedendo loro: "siete cacciatori?". Amara buffonata, arlecchinata volontaria, che aiuta a dimenticare i mali della vita. E un simile carattere a Roma è frequente: il marito rassegnato, avvilito, subisce la fortuna di sua moglie. Lui se ne va al caffè: a prendere la sua tazzetta da tre soldi²⁴.

Il successo delle marionette del Fiano contagiò anche la gente comune, a tal punto che il 28 aprile 1816, una donna, di nome Mariangela Vandettj, scrisse al duca:

Eccellenza.

Sono a pregarla di un favore la quale spero saprà perdonare l'ardire che mi prendo, ma già è nota la sua bontà verso la nostra Famiglia. Lo prego se volesse avere la bontà di farci vedere le marionette questa sera o pure un'altra a suo comodo mentre ne avremmo gran piacere di rivederli ed in tal occasione offrire la nostra debol servitù a V. E.; se ci fa tal favore avrà la bontà di dire al [...] dal [...] fratello a che ora possiamo venire mentre sono l'ore diverse di prima; scusi di nuovo l'ardire e bagliandogli la mano mi dico di V. E. Serva Umilissima²⁵.

La bontà del duca richiamò a palazzo Fiano un'altra richiesta, due mesi esatti dopo quella della Vandettj:

[...]: Sig.re Duca ed Amico.

Si fa [...] la Duchessa di Acqua.... [...] di pregarla di volerli accorsare il comodo in sua casa per farle vedere alli miei pronipoti /che sono 1/ [...] li burattini dalle

²³ D. Silvagni, *Op. Cit.*.

²⁴ I. Taine, *Voyage en Italie*, Paris, 1876.

²⁵ Archivio del Vicariato di Roma, fondo Ottoboni, tomo 164.

ore 23 fino alle 24, [...] la scrive [...] per compiacenza fà questo sacrificio, che non lo farebbe per sua [...], ed [...] con distinta stima e rispetto si dichiara sua umilissima serva [...] 28 lug.° 1816²⁶.

Inoltre, l'incasso della serata fu frequentemente destinato ai poveri, come risulta dai ristretti degli introiti²⁷. A volte non si agiva causa "tempo cattivo²⁸" o per "la ragione di una piovosa, ed incostante giornata, e serata²⁹". Questo accadeva perchè i locali del teatrino, stando al piano terra, in caso di pioggia abbondante potevano essere soggetti ad allegamento, oppure semplicemente era abitudine dei romani non uscire in caso di pioggia. Ma nei giorni di attività il teatro era sempre pieno³⁰.

La capacità di attrarre un pubblico numeroso e vario era dovuta soprattutto alle abili doti di oprante (*ascoso archimedeo*³¹) di Filippo Teoli, come riconobbe l'amico e poeta Jacopo Ferretti, frequentatore del Fiano:

[...] lo scaltro Zanne o il babbeo Cassandro / scimmiottando gli umani; chè la spessa / stipita plebe in forti risa erompe / l'ampia teatral volta n'echeggia³².

Ferretti definisce *babbeo* Cassandrino riferendosi alla sua debolezza per le donne: egli diviene sciocco per amore, caratteristica che lo distingue dal Cassandro ferrarese, sciocco per natura.

Giuseppe Gioacchino Belli nel sonetto *Er conto tra ppadre e ffijjo* del 1835, immaginando un contrasto tra le due generazioni, spiega che spendere denaro per assistere agli spettacoli di marionette al Fiano può essere considerata una consuetudine irrinunciabile:

Che? stamattina t'ho ddato uno scudo,
E ggìa stasera nun ciai ppiù un quadrino?!
...su: trre ppavoli er pranzo: dua de vino.
Tra ggiorno; e cquesti ggìa nun ve l'escrudo.
Avanti. Un grosso p'er modello ar nudo.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Attraverso i giornalieri conservati nel fondo Ottoboni, sono riscontrabili incassi molto alti in quasi tutti i giorni di attività.

³¹ J. Ferretti, *Bagattelle eroicomiche In Versi di Giacopo Ferretti*, Roma, 1830.

³² *Ibidem*.

Bbè: un autro ar teatrin de Cassandrino...³³

Louise Peisse, evidenziò come al Fiano il pubblico, in questo caso rappresentato dallo stesso Peisse, si divertiva e si commuoveva:

Mi è accaduto di divertirmi e di commuovermi a questo spettacolo, con il buon popolo romano come se fossi al S. Carlo o all'Opera di Parigi³⁴.

Morelli racconta alcuni particolari degli spettacoli: Cassandrino che cerca di convincere l'asino, deciso nel voler tornare indietro, a continuare il viaggio intrapreso (probabilmente il riferimento è al *Viaggio a Civitavecchia*):

Per cui il buon Cassandrino colla sua mansueta parola diceva all'asino: "Non capisco più niente! Roma è un paese dove tutti gli asini vanno sempre avanti, e tu solo vuoi andare addietro!"³⁵.

La battuta di Cassandrino è stata da Morelli privata del suo senso satirico. In realtà il Teoli usò la parola "somaro" al posto di "asino", riferendosi, non molto velatamente, all'abate Somai, all'epoca censore pontificio. Poi ricorda che Cassandrino, incontrando i briganti, li chiamava "signori cacciatori" per salvarsene; oppure che criticando l'onnipresenza dei cadetti delle truppe pontificie, se ne ritrovò uno (un piccolo pupazzo vestito da soldato) nel tacchino ripieno. Anche Costantino Maes³⁶, nel 1885, scrisse di Cassandrino:

Questo è un tipo d'immortale memoria fra i romani. Il maggior campo della sua gloria fu il teatro dei "Burattini" di Fiano, del quale appresso parleremo. I capi d'opera di franca giovialità e di argutissima satira, che il più scelto pubblico di Roma accorreva ogni sera ad udire "a Fiano", godendone pazzamente, erano parte de cervello inventivo e della lingua pungente del signor Filippo Teoli, gioielliere al Corso, che si piaceva dell'omonimo per emulazione del suo eroe Cassandro, un personaggio, come si sa, di assai più vecchia data, creato nel 1580, nella compagnia dei "Gelosi" a Siena. Questo delizioso e schietto osservatore non isdegnava di muovere egli stesso i suoi piccoli attori, ed otteneva immancabilmente strepitosi successi. Morto Cassandrino, ossia Filippo Teoli, tentò continuare le gloriose tradizioni un tal Filippo Bencini romano,

³³ G. G. Belli, *Op. Cit.*

³⁴ L. Peisse, "Le temps", 2 settembre 1835, citato in "Il Cracas Diario di Roma", A. CXXXIII (1889).

³⁵ M. Morelli, *Gaetanaccio e Cassandrino*, in "Il Fanfulla della Domenica", Roma XVII (1895).

³⁶ C. Maes, *Curiosità romane*, in "Cracas Diario di Roma", Roma, 1885.

legatore di libri, ma con poco successo; perchè di quei tipi la natura ne fa uno, e poi ne rompe la stampa.

Ma dopo la morte di Filippo Teoli, spiegò Marc Monnier³⁷ nel 1859, anche la satira perse il suo mordente:

Ho cercato [...] lungo il Tevere l'antica marionetta chiamata Cassandrino, il vecchio scapolo, vestito di rosso di cui Stendhal ci ha parlato con tanta vivacità. Non ho potuto trovarla: ahimè! Non si prendono più in giro i cardinali a Roma. Ad un certo grado di opposizione lo scherzo non basta. In altri casi addirittura, il riso parrebbe orrore.

La "Gazzetta teatrale" sottolineò l'importanza di Cassandrino per Roma:

Cassandro! vedete frenesia! Si voleva far credere un personaggio non di prima necessità. Non si stimò imprudenza trascendentale il disgustarlo; ma la esperienza ha fatto toccar con mano che se tace Cassandro si offre la viva immagine d'una città in cui sia passata la peste³⁸.

Bastava che il Fiano non agisse per quasi un anno, come accadde nel 1830, che subito, la stessa "Gazzetta teatrale" scriveva:

Si crederebbe? il tanto sempre desiderato Cassandro sta in ozio. Ingrato! il Teatro di Palazzo Fiano è diventato sala accademica dei topi. A questo vergognoso silenzio ha ridotto quel sempre fortunato teatrino la spensieratezza, il capriccio e l'umor fantastico d'un impresario³⁹.

Mercey lascia nei suoi scritti una delle testimonianze più ricche sul teatro Fiano e il suo contesto: egli studiò anche il pubblico romano, giustificandone il temperamento violento manifestato durante gli spettacoli, contrariamente alla maggioranza dei visitatori stranieri, pronti a definire "barbari" i romani a teatro:

Lo spettatore romano diventa il confidente e l'amico dei personaggi sulla scena e si fa in qualche modo attore del dramma⁴⁰.

³⁷ M. Monnier, *L'Italie est-elle la terre des morts?*, Paris, 1860.

³⁸ "Gazzetta teatrale", IX, 1831.

³⁹ "Gazzetta teatrale", X, 1830.

⁴⁰ F. B. de Mercey, *Le Théâtre en Italie*, in "Revue des deux mondes", 15 aprile 1840.

Accadeva spesso che:

[...] degli spettatori appassionati interrompano l'azione per intervenire, come l'illustre cavaliere della Mancina in occasioni simili, in soccorso della virtù sfortunata e dell'innocenza oppressa. [...] questa facilità ad eccitarsi e a scagliarsi contro nemici immaginari e fantasmi è propria delle nature generose e ingenue⁴¹.

Mercey legge attraverso l'allegria follia dei romani e vi scorge, nel fondo, un temperamento malinconico ed un carattere serio; la stessa allegria del grottesco. Questa caratteristica si esprime diversamente tra il popolo e nella borghesia, rappresentate, nel teatro popolare, rispettivamente da Meo Patacca e Cassandrino:

Cassandro, come tutti i borghesi romani, conosce il mondo e comprende perfettamente uomini e cose; sa parlare e adulare a proposito, fa orecchie da mercante quando gli si dicono dure verità... Può avere momenti di malcontento e di umor nero, ma sono rari i casi in cui sia andato in collera. E' a queste adorabili qualità, e soprattutto alla acutezza di spirito che egli nasconde sotto una spetto esteriore modesto, che il piccolo personaggio deve il sigolare favore goduto presso il popolo romano, presso i Romani e soprattutto i Popolanti, cioè gli abitanti della Roma nuova...

Non c'è da meravigliarsi se i Romani vanno matti per Cassandrino e se riempiono ogni sera la piccola sala del palazzo Fiano. Vi trovano un'eco geniale delle loro maldicenze, e trovano l'occasione di ridere malignamente, senza spender quasi nulla, il che per loro non è il minore dei meriti...⁴²

L'analisi del personaggio e delle sue abitudini è il mezzo che, secondo lo scrittore francese, permette di scoprire il carattere dei romani.

Egli poi descrive tre spettacoli ai quali assistette⁴³. Ne il *Viaggio a Civitavecchia*, che poi ispirerà al Giraud il *Viaggio sull'asino di Cassandro sposo*, Cassandro decide di recarsi nella città di mare in sella al somaro Grilletto, ma sulla via Aurelia incrocia un carrozzino diretto a Roma che nel retro porta del fieno. L'asino, attirato dal suo cibo prediletto, si volta, e mangiando segue il carrozzino; Cassandro prova con la forza a far tornare indietro l'animale, che stufo delle insistenze del padrone, lo sbalza dalla sella e si allontana con tutte le valigie. Lo ritroverà poi all'osteria di Malagrotta, dove si ferma a

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ibidem.*

mangiare, pur non esitando come suo solito, a corteggiare la bella ostessa, parlandole e cercando un bacio che non vedrà, visto che il marito della bella lo ustiona con dell'acqua bollente. Il povero Cassandro non riesce a mangiare, ma deve comunque pagare il pasto; si accorge però di essere stato derubato del denaro ed è costretto a saldare col suo elegante orologio ginevrino. Durante la continuazione del viaggio vede arrivare verso di lui dei briganti guidati da Barbone; per evitare il pericoloso incontro si nasconde tra i rami di un albero, ma al passaggio della brigata di ladroni starnutisce fragorosamente e si fa catturare. Dopo un interrogatorio rischia di subire il taglio dell'orecchio, ma a riportare il lieto fine intervengono dei soldati che uccidono i briganti e liberano il vecchio Cassandro. Mercey nota che tutte le vicende accadute a Cassandro sono un pretesto per l'improvvisazione satirica; ogni situazione può offrire alla marionetta del Fiano la possibilità di assumere gli atteggiamenti e le debolezze delle persone da deridere. Poi elogia la vivacità dell'azione e del dialogo, gli spunti satirici, la perfezione dei meccanismi delle marionette:

[...] la combinazione dei fili che fanno muovere ciascuna parte del corpo, passando dall'indietro di esso, e i piombi da cui sono resi pesanti, per cui possono obbedire al minimo impulso dato loro, senza perdere mai il loro centro di gravità, permette di esprimere fino alle minime sfumature il movimento. Anche gli occhi sono mobili e seguono l'inclinazione della testa⁴⁴.

In *Cassandrino diletta e impresario* il buon vecchio borghese romano crede di essere un ottimo cantante. Illuso sulle sue scarse capacità da un amico che lo vuol sfruttare, si fa convincere a tenere, assieme ad un tenore, una prima donna, un basso e un basso buffo, un concerto a Montefiascone.

Nella cittadina viterbese Cassandrino s'innamora della prima donna, ma scopre un rivale in amore nel suo amico, giovane, bello e vestito di vigogna, allusione esplicita al celebre Gioacchino Rossini. Cassandrino con i suoi denari vorrebbe prevalere sulla bellezza e giovinezza del rivale, ma la prima donna non si lascia sedurre. Iniziano le prove in modo disastroso, a tal punto che il maestro si infuria; i cantanti gli rispondono e presto nasce una rissa furibonda

⁴⁴ *Ibidem*.

con distruzione del pianoforte inclusa. Quando il clima si raffredda tutti si accorgono con stupore che il maestro e la prima donna sono fuggiti assieme, con il denaro pagato anticipatamente per il concerto. In *Cassandrino ammogliato*, conosciuto anche come *l'Ottobrata a Villa Borghese*, Cassandro partecipa ad una allegra festa nella campagna romana durante la quale conosce una minente che, nonostante le differenze di classe sociale e d'età, riesce a sposare:

Or che ottobre è retornato,
sposa mia delecta e bella,
vuò che andiamo in carrettella
fuori e dentro la città,
a Testaccio o Tor de Valle?
Là faremo i maccheroni:
con buonissimi bocconi
lieti noi saremo colà.

La minente gli risponde:

Se non ho l'abito novo
con un altro cappelletto,
sposo mio, come me metto
la campagna a passeggià?
Che diran l'altre paine⁴⁵?

Il festino di nozze si svolge a Villa Borghese, ma viene rovinato dai parenti della sposa; un oste, un fruttarolo e un selciarolo, tutti ubriachi, mentre la minente si allontana ogni tanto con un giovane artista francese. Cassandrino non sopportando tutto ciò trascina la sposa a casa.

Nella seconda parte della commedia la moglie adorna per burla la parrucca di Cassandrino con strani oggetti; lui visto l'accaduto, una sera che la moglie avrebbe fatto tardi nel rincasare, chiude la porta in modo che lei non possa entrare. Ignora le sue grida e non apre alla moglie, che minaccia di gettarsi nel pozzo, ma poi vi getta solo un sasso. Sentito il tonfo, Cassandrino tenta di recuperare la donna, ma trova solo alcuni stracci vecchi creduti suoi vestiti ed un cane morto affogato il giorno prima, che, egli crede sia la povera moglie.

⁴⁵ Citato in: A. G. Bragaglia, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, 1958.

All'arrivo degli infuriati genitori di lei tutto si risolve: la moglie si rivela viva e chiede perdono ai suoi cari.

In questo spettacolo Mercey apprezzò lo spirito, la freschezza di sentimenti e il bel linguaggio di Cassandrino, elementi opposti alla volgarità dei parenti della moglie. Poi ricorda l'illusione perfetta dei balli che seguivano alle commedie; l'abilità delle marionette ballerine che potevano eseguire diversi passi di danza, piroette e giravolte. In questi casi la censura vietò addirittura l'accesso del pubblico al palcoscenico, evento non raro in momenti di coinvolgimento provocati dal realismo degli attori di legno.

Mercey definì Cassandrino un vecchietto presuntuoso e vivace di parola, non somigliante nè al grossolano Gerolamo di Milano, nè al Dottore bolognese.

Un'altra commedia per Cassandrino fu scritta nel 1826 da Giovanni Giraud; si tratta del *Viaggio sull'asino di Cassandro sposo*, dove ancora una volta Cassandro si trova alle prese con il suo asino, con il quale deve affrontare un importante viaggio:

Informa un editoriale nelle Opere di G. Giraud che il Conte nel 1826 venne pregato da diversi amici di scrivere una produzione di lepido argomento, acconcia pel teatro delle marionette così noto nel Palazzo Fiano; ed in cui fosse protagonista su quella scena il rinomato Cassandro, carattere faceto ivi sostenuto dall'inimitabile Teoli, che con una grazia tutta sua particolare lo rappresenta in guisa, che può dirsi quel carattere è stato da lui creato e perirà forse con lui. Immaginò pertanto uno scherzo comico, intitolandolo: *Il viaggio sull'asino di Cassandro sposo*, e lo divise in tre atti: La scena al primo atto doveva procedere camminando dalla casa di Cassandro fino alla Porta San Giovanni; il secondo atto aveva la scena stabile all'Osteria del Tavolato; e nel terzo, la scena, nella prima parte avanzava camminando, e nella seconda si compieva nell'Osteria di Torre di Mezza Strada⁴⁶.

Giraud, in questo caso, oltre che autore, fu anche ideatore della scenografia. Ecco cosa s'intese per "scena che avanzava camminando":

Per secondare l'idea da lui concepita prescrisse: che nel teatrino vi fosse appositamente dipinto ed ordito uno scenario, la cui tela o fondale andasse camminando a norma delle indicazioni scenografiche, con varietà di dipinti, mentre i personaggi sarebbero sempre ad agire sulla scena; cangiandosi, col

⁴⁶ *Ibidem*.

muoversi della tela fondale, la località in cui accadeva l'episodio Questa tela dunque, per spiegarmi con evidenza, avrebbe camminato in senso inverso di quello con cui doveva parere che camminasse il personaggio, e precisamente come soleva usarsi nei "teatrini delle ombre", di cui chi già conta l'anno cinquantesimo di vita ben può avere una distintissima idea; se non che quella moveasi innanzi ai pupi e questa avrebbe proceduto dietro ai medesimi.

Sebbene il panorama mobile fosse in uso presso i grandi teatri lirici da molti anni, non istimò l'impresario dell'enunciato teatrino poter combinare con precisione ed eleganza il meccanismo prescritto dal Conte, e questi tralasciò di porre l'ultima mano al suo lavoro. Rimase quindi imperfetto l'atto secondo e la stretta dell'ultima scena del terzo atto. Per questo l'editore scrive: si lascia in libertà chi volesse eseguire questo scherzo, di supplire a proprio talento al dialogo che vi si desidera.

Cassandro è qui un commerciante in difficoltà, che pensa di migliorare la sua sfortuna con un matrimonio; e per questo inforca un asino, direttoda Albano dove abita Camilla. Egli parte dalla sua abitazione a piazza delle Carrette diretto a Tor de Mezza Via.

CORO -Fate buon viaggio
senza disgrazia,
sposate subito,
tornate presto.

CASSANDRO -Di quest'omaggio
vi rendo grazia.
L'uomo con l'asino
presto verrà.

CORO -*Replica.*

CASSANDRO -Salvo disgrazia,
per questo maggio
io, sposa ed asino
saremo qua.

La commedia è tutta in prosa, tranne i cori e i duetti.

Lo vediamo nelle peripezie del suo viaggio. All'Osteria del Tavolato egli fa una sosta e beve con conoscenti che pronunciano brindisi satirici; quindi Cassandro rimonta sull'asino. A Tor Mezza Via la bestia lo ribalta di sella e Cassandro vien creduto morto; ma la sopraggiunta, dopo alcuni commenti canzonatori sul defunto progettante sposo, conclude di volerlo sposare anche morto per ereditarne le ricchezze. Cassandro, nel frattempo rinvenuto senza farlo conoscere, mormora: "Vivo non mi voleva e morto sì!"; ma, appresa la decisione della ragazza, egli prosegue a fingersi morto. Viene il notaro, mezzo cieco e

mezzo sordo, si prepara il contratto matrimoniale, al punto delle firme, il morto si leva per... sottoscriverlo personalmente e portarsi Camilla a Roma⁴⁷.

Il Cassandro "finto morto", che si lascia portare nella sala a braccia, si fa sistemare su un seggiolone, e circondato dagli astanti in attesa del notaio, ride sotto i baffi della scena che si svolge, richiama al Pulcinella "finto morto" presente in alcuni canovacci della Commedia dell'Arte e in una fiaba campana, *La morte di Pulcinella*, che nel finale presenta una struttura narrativa simile a quella della commedia del Giraud:

Allora isso se vuttaie 'nterra e faceva: *Songo muorto1 Purtàteme o campusanto!*
Passaieno ddoie perzone, 'o verettero tutto luongo luongo 'nterra e dicono: *Uè, Pulicenè, ma ch'è stato?*

Songo muorto.

Comme? Si 'muorto e parle?

E songo nu muorto che parla.

Allora chilli jettero add' 'a mamma 'e Pulicinella.

Cumma', cumma', ce sta figlieto muorto luongo 'nterra rint' a na cupa!

'A mamma, piglia, e mannaie 'e schiattamuorte. Jettero 'e schiattamuorte, l'aizaieno 'a terra e 'o mettertero rint' a na cascia 'e muorto. S' 'o mettertero 'ncuollo quatto 'e lloro e s' 'o purtavano, mentre tutt' 'a ggente d' 'o paese jevano appriesso e chiagnevano: *Povero Pulcinella, e comm' è stato? E' muorto giovane giovane! Gioia so'!*

Allora arrivaieno a nu punto addò ce steva nu crocevia. Faceva nu schiattamuorto:

Io mò nun me ricordo pe' ddo' amm' 'a j', si 'a ccà o 'a llà.

Allora Pulicenella s'aizaie 'a rint' 'o tavuto e dicette: *Quanno io ero vivo, jevo 'a ccà.*

Uh, ca puozze passa' nu 'uaio! Chillo è bbivo! Scinne 'a lloco dinto! facevano tuttuquante. Isso scennette e tutt' 'a ggente 'o secutaie a sische e a pernacchie fino a ddint' 'o paese⁴⁸.

(Allora Pulcinella si lasciò cadere al suolo esclamando: *Sono morto! Portatemi al cimitero!* Passarono due paesani, lo videro lungo disteso in terra e gli chiesero: *Pulcinella, ma che ti accade?*

Sono morto.

Come? Sei morto e parli?

Sono un morto che parla.

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ R. De Simone, *Fiabe campane*, Torino, 1994.

Quelli corsero subito dalla madre di Pulcinella. *Comare, comare! Abbiamo visto vostro figlio morto a terra, in un anfratto della montagna.* La madre andò a chiamare i becchini che in quattro e quattr'otto si recarono sul posto. Tirarono su Pulcinella e lo adagiarono in una cassa da morto. Poi quattro di loro si caricarono la cassa sulle spalle e si avviarono, mentre la gente del paese, in corteo, seguiva la bara con ugglioli e lamenti: *Povero Pulcinella! Ma come è stato? E' morto così giovane!* Giunsero a un crocevia. Uno dei becchini disse: *Non ricordo bene da che parte dobbiamo andare, se di qua o di là.* Allora Pulcinella si rizzò a sedere nella bara e rispose: *Quando io ero vivo, andavo da quella parte.*

Uh, che lo possano impiccare! Ma allora è vivo! Vieni giù dalla bara! gridarono tutti. Pulcinella saltò giù dalla cassa, e la folla via a corrergli dietro fino al paese, tra schiamazzi, fischi, versacci e risate.).

Nel prologo Giraud descrive il carattere dei personaggi racchiudendoli in ottave; tra di essi compare Menicuccio, nome già attribuito ad altri personaggi delle commedie di Giraud :

Quell'omo

cor zinale è Checco l'oste,
Che già ne guadagnò 'na bona fatta
Cor guazzetto, er finocchio, e l'ova toste;
Con lui nemmeno Pruto ce l'impatta;
Chè a' quant'osti ce sò glie dà le croste,
Ma se t'è amico bene assai te tratta:
Non ti serve la trippa quann'è muffa;
Dà la sarsa a credenza, e er sugo a uffa.

Er sor Nicola è tosto; e fà 'l mestiere
Er più bello der mondo: l'esattore.
Da lui che voi vedè? Tutte le sere
L' oro, e l'argento sfonna er tiratore;
(Che, sai, non tutt'er grano và ar cantiere!),
Non sia per intaccallo sull' onore;
Ma 'l miele lascia er dolce a chi lo tocca;
E l'omo sotto ar naso ci à la bocca.

Er sor Carluccio è bello come Adone,
E veste come lui senza saccocce;
Tutte le vò sposane, e in concrusione,
Dà fiori a mazzi, ma zagurri a gocce.
Pe prestaje un papetto vò un testone,
E d'una brugna non glie dà le cocce;
E quanno la ragazza vò magnane

Je dà 'n sospiro per comprasse er pane.
 Non c'è che dî: Filippo è un bon libraro;
 Quando glie porti un tomo alla bottega
 Te lo pista cor buzzerò d'acciaro,
 Te lo strigne nel torchio, te lo lega,
 E lo fa bono, fosse d'un somaro:
 E 'n ometto de prennese la bega
 De giudicà d'un libro da lontano;
 Come farebbe in piazza er ciarlatano.
 Tittaccia e 'l roscio, se po di cucchiere
 De' quelli che se chiamano screpanti,
 Pare Fetonte quanno nel misfero
 Senza dine alle stelle; a vò davanti,
 Le fa scappane o glie fa 'r culo nero.
 Per mette sotto i cavalieri erranti;
 S'è preso un cavalletto da Romano
 Da fà intontine Orazio e Coriolano.
 Menicuccio è barbiere, è professore;
 Fa la barba, e li colli a perfezione,
 E dove vuoi te serve col rasore,
 Er sangue pure sà caccia benone,
 Un chirurgo ti cimica due ore
 Pe fanne usci 'na libra, e vò 'n testone;
 Ma Menicuccio, mentre chiude l'occhi,
 Te ne caccia 'n boccale pe ' bajocchi.
 Er boccio se sentiva in convursione,
 E non sapeva troppo cosa fane,
 Diceva er core sine, er capo none;
 Ma Venere dall'isole lontane
 Disse così: non te smarrì campione;
 Tua moglie t'amerà; non dubitane.
 Nel regno mio cor nome t'ho distinto;
 Signor de Cipria e Cavalier der Cinto.
 Sor Voi, che improvvisate all'improvviso,
 Non sapete che stomaco me trovo?
 Ho la perucca e quarche gneo sur viso;
 La tinta è vecchia, ma er boccone è novo;
 E chi ha mi moglie fa la bocca a riso
 Io me lo magno come un rosso d'ovo;
 Ho ammazzato più gente ar mi paese,
 Che non ammazza un medico in un mese.
 Teta è 'na moje, che non c'è da batte;
 Tutta de su marito e notte, e giorno;

Che non fa figli pe' non daglie el latte;
 E se gliè gira quarche mosca 'ntorno,
 Dice ar marito suo; non dubitate:
 Per tene o er core cardo come un forno;
 Chè certe corpe in me non ce sò scritte;
 E vedova piuttosto che traditte.

Nena er pomo de Venere divise,
 E se lo messe 'n petto appiccicato;
 Fu sposa, ce riocone, e se ne rise
 De fà de' figli; che glie menca er fiato!...
 Cento e passa rivali a carci uccise,
 E fece un scenuflegio sterminato;
 Chè a petto a lei so purce, e manco a dillo,
 Scipione, Crodoveo, Peppe Mastrillo.

Er sor Petronio è un 'omo per la quale,
 Che sà el latino meglio de Pratone,
 Potria fà er galantomo e fa 'l curiale;
 Perchè cor testo stigma la ragione,
 E fà stralunà l'occhi ar tribunale
 Quanno incarcia 'l giudizio dove vone.
 Ar conto se n' accorge er su criente;
 Ma l'avversario casca d'accidente.

Er sor Titta è 'n chirurgo colli fiocchi,
 Che s'hai na cortellata 'n petto o 'n faccia
 Te la rippezza se cascassi a tocchi;
 Quanno te dole un dente, te lo caccia;
 E così ancora te guarisce l'occhi;
 Se te crepa 'n arteria te l'allaccia,
 E te dà dopo morto 'na sventrata,
 T'imbarsama da amico, e te rifiata.

Er sor Cassandro aveva per le belle
 Un core duro come na vacchetta;
 Ma coll'età s'intenerì la pelle,
 E glie corse d'amore na saetta
 Sulle coste, a corcà, proprio de'quelle
 De fà impazzì chi meno se l'aspetta:
 Detto fatto, viè Imene cor bidente,
 E glie dà de marito la patente.

E' stata na gran donna la mi Checca:
 Ma sai che quanno alla montagna fiocca
 Abbasso spiove, e la piscina e secca.
 Gallina vecchia diventata biocca
 S'accuccia 'n terra, e 'r gallo non la becca

E donna che non ha più dent'in bocca,
.....
.....

Zi Pippo è 'n manescalco senza eguale,
Non dà na botta 'n fallo, e non inchioda,
Glìe poi fa mette i ferri ar principale;
Chè lo serve pulito e non se sbroda.
E' capace de fà un serviziale
Coll'occhi chiusi, e senz'arzà la coda;
E po' castra 'na bestia su du piedi....
E' 'n muratore gnofo Mastro Checco,
Che sà 'l mestiere e ne po' da lezione;
Se fà pagà 'l lavoro proprio al lecco,
E mette 'n conto er vano der portone.
Prima batteva 'n terra er mazzabecco,
E adesso è capo mastro, e tiè 'l garzone,
Perch' à sposato na ragazza onesta;
E' più non po' portà lo schifo 'n testa.
El sor dottor Filippo è un gran dottore,
E' l'asso se po' dì della su sfera;
Quanno con lui se parla, non se more;
E bell'è morto ancora ce se spera.
Conosce lo scremento anch'all'odore,
Più de Sculapio, Ipocrito e Galera:
E quanno te spedisce na ricetta
T'opera come fosse na saetta.
Fra li speziali er primo è 'l sor Mattia;
Te pista dalla sera alla matina,
E se consuma 'n quella speziaria
Acqua, e lattuga assai più ch'en cocina,
A forza d'arte e de filosofia
Der tossica te fa la medicina,
E fosse per un re con tutto er treno,
Vedessi fa miracoli ar veleno.
"Se canto romanesco e no toscano;
"E bè che c'è?... Per l'omo de talento,
"Che parli er dotto, o 'l principe romano;
"L'ingegno è 'l sole, le parole è 'l vento:
"Ma voi che fate er bacìa... e 'l cortigiano,
"Regolate cor naso er sentimento;
"Come fa 'l cane che, seconno azzecca,
"Odora dietro, o mostra er dente, o lecca.⁴⁹ "

⁴⁹ Citato in: Yorick, *La storia dei burattini*, Firenze, 1884.

Le capacità di Cassandrino lo facevano marionetta satirica, ma anche marionetta-poeta, in grado di esprimersi in versi cantati. Giuseppe Baracconi, attribuisce alla maschera romana un singolare epiteto, in una testimonianza indiretta dell'attività dei burattinai e marionettisti romani:

Ma i racconti dei nostri babbi figuravano un casotto di burattini come l'ultima memorabile espressione di codesto passato. Cassandrino fu, sulle tavole del Teatro Fiano, il Dante dei burattini; Rugantino ne fu l'Omero dal casotto del famigerato Ghetanaccio⁵⁰.

Sicuramente, come abbiamo visto nell'analisi dei manoscritti conservati alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, le commedie di Cassandrino se non proprio colte, avevano spesso tra i personaggi figure mitologiche ed evocavano ispirazioni a scrittori e poeti. La contessa polacca Anna Potocka (1776-1867), a Roma negli anni 1826-1827, vide uno spettacolo al teatro Fiano dove Cassandrino è alla ricerca del figlio guerriero, il quale, dopo aver vinto un duello, viene portato in trionfo dal dio Marte sul monte Olimpo e onorato da dei e dee, ori, nuvole rosa, stelle di diamante e canti. Cassandrino grazie all'intercessione della Sibilla scende negl'inferi, incontrando esseri mostruosi, e prima di morire di spavento riesce a raggiungere l'Olimpo. Nelle meravigliate impressioni della Potocka ritorna il nome di Dante:

Lo spettacolo più bello che ho visto in Italia sono i burattini o marionette. Nulla uguaglia la gentilezza del teatro, la varietà delle scene, la perfezione della recitazione. Avete nello stesso tempo commedia, opera, pantomima e balletto. Metastasio, l'Ariosto, Dante sono evocati via via molto felicemente. [...] Il sipario cade e gli applausi cominciano. L'entusiasmo è delirante, si grida, ci si estasia. Confesso che l'entusiasmo generale mi ha presa e che in vita mia non ho mai applaudito con tanto entusiasmo⁵¹.

Anche in uno dei copioni conservati alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele, il *Barbablù*, vi è una discesa di Cassandrino negli inferi, o meglio, nella camera blu, ove vagano le ombre delle mogli uccise dal

⁵⁰ G. Baracconi, *I rioni di Roma*, Città di Castello, 1889.

⁵¹ A. Potocka, *Voyage d'Italie*, Paris, 1889.

terribile Barbablù. Cassandrino vi entra tremante con Zulima e Osmano:

Cassandro: (grida) Misericordia!

Osmano: Cosa è stato?

Cassandro: Che so io. Questo gradino trema; ho creduto di rompermi il collo.

Osmano: Sei pure il gran pusillanime⁵²!

La stessa scena fu vista da Giacomo Leopardi, che fu frequentatore del Caffè Nuovo e del teatro Fiano nel corso dei suoi soggiorni romani del 1822-23 e del 1830-31. Il poeta marchigiano ne scrisse nel canto VII dei *Paralipomeni alla Batracomiomachia*, quando il cavaliere di Topaia, sceso nell'inferno racconta cosa vi trovò:

Io vidi in Roma sulle liete scene
che il nome appresso il volgo han di Fiano,
in una grotta ove sonar catene
s'ode e un lamento pauroso e strano
discender Cassandrino dalle serene
aure per forza con un lume in mano,
che con tremule note in senso audace
parlando, spegne per tremar la face.

Un altro letterato francese, Luise Peisse (1803-?), lasciò una interessante testimonianza da spettatore, impressa su carta in un articolo su *Le Temps*, il 2 settembre 1835:

Ho avuto l'occasione di convincermi di questa facilità di illusione allo spettacolo dei burattini a Roma. Questi piccoli manichini sono diretti da un addetto del teatro, che si nasconde dietro il cornicione del palcoscenico, il quale è del tutto disposto come i nostri. All'alzarsi del sipario, e durante qualche minuto, questi minchionelli serbano la loro vera dimensione; ma poco stante s'ingrandiscono all'occhio, e in capo a qualche tempo, fanno l'effetto di veri uomini. Lo spazio dove si muovono, i mobili e tutti gli oggetti che li circondano essendo in una rigorosa proporzione colla loro statura, si stabilisce l'illusione, e la si mantiene finchè l'occhio non trova qualche punto di confronto; ma se la realtà si svelasse improvvisamente, come avviene di tratto in tratto, quando la mano del macchinista, sporgendo dal cortinaggio che la nasconde, apparisce in mezzo a quel piccolo mondo, questa mano sembrerebbe quella di Gargantua.

⁵² Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma, ms 306.

Sulla strabiliante illusione ottica data dalle perfette proporzioni delle marionette venne evidenziata anche da Charles Dickens, in Italia nel 1845:

[le marionette sono alte] dai quattro ai cinque piedi, [...] giacchè quando un musicante dell'orchestra posa casualmente il cappello sul palcoscenico esso diventa paurosamente gigantesco...⁵³

Anche il Peale comunica con semplicità le sue osservazioni sul teatro Fiano:

Un piccolo teatro con palcoscenico, orchestra, palchi e platea... dove delle normali tragedie e drammi vengono recitati da marionette alte circa quattordici pollici, mosse da fili e corde, riccamente vestite, e in grado di muovere la testa e gli arti in maniera così naturale da sembrare vere - ogni marionetta ha dietro la scena un uomo o una donna che gli presta la voce⁵⁴.

Il successo delle marionette del Fiano non si può attribuire solamente al Teoli, ma è merito di tutta la compagnia, elogiata da Paule Edmonde de Musset nel 1843:

La compagnia comica del Fiano è la più perfetta del mondo nel suo genere, la sola forse, di cui si può lodare la purezza di costumi, [...] la disciplina, lo zelo [...] questa troupe incomparabile è quella dei burattini, le marionette più belle che abbiano mai divertito...⁵⁵

Un'altra testimonianza, scritta nel 1864, quindi molti anni dopo la chiusura del teatro Fiano, ricorda che:

Tra le vaghezze Romane una non ha guari cessata, era quella di frequentare alcune marionette che dal palazzo dove avevan sito, si dicevano il "Teatrino di "Fiano".

La marionetta che in quel teatrino raccoglieva le simpatie del pubblico ed assumeva la interpretazione de' sentimenti del popolo, manifestandoli alla sua guisa, era la marionetta detta "Cassandra". La sacerdotessa Cassandra in mistiche parole velava grandi verità, ma la marionetta "Cassandra" pronunciava

⁵³ C. Dickens, *Pictures from Italy*, Leipzig, 1846.

⁵⁴ A. Gebbia, *Città teatrale. Lo spettacolo a Roma nelle impressioni dei viaggiatori americani 1760-1870*, Roma, 1985.

⁵⁵ P. E. de Musset, *En voiturine. Voyage en Italie et en Sicile*, Paris, 1885.

in detti alquanto ironici e piccanti e in arguti responsi quel che altrui non osava dire; Cassandro continuava la pagina da alcun tempo interrotta da Pasquino e Marforio. "Hai sentito, Cassandro!" chiedevansi i popolani, quando tirava giù qualche buona parola: e le balie e le donne del popolo volendo appoggiare i loro argomenti: "Eh, ripetevano, l'ha detto Cassandrino!". Ma Cassandro al quale tacitamente (vedi il vantaggio di essere una marionetta) si accordava il privilegio di pronunziare qualche scherzosa verità, montò un bel giorno in superbia, e pian piano ne snocciolò molte, l'una dopo l'altra, e (chiedo grazia della volgare espressione) sfilò la corona. Il Direttore di polizia, il Governatore non assistevano a que' grandi attori in sedicesimo; ma costoro sebbene con profanità o profanamente si chiamino "spiriti santi", hanno sempre tante braccia quanto Briareo, tanti occhi quanto Argo, e tanti rappresentanti, che sarebbero pochi, se potessero noverarsene uno per ogni canto.

Alle corte, Cassandrino diventò liberale. Il resto non serve ch'io aggiunga. Il Teatrino di Fiano fu chiuso e li fu posto, per così dire, l'appigionasi. Per oggi dunque "Silenzio e tenebre, tenebre e silenzio è la gloria che passò". Cassandrino forse riaprirà le sue porte quando la verità potrà dirsi "Non per odio d'altrui nè per disprezzo"⁵⁶.

5.3 Struttura fisica del teatrino.

I documenti¹ ci informano che in quegli anni vennero effettuati dei lavori; il 29 gennaio 1813 il pittore Vincenzo Pitorri scrive:

Io sottoscritto pittore essendo convenuto con sua Ecc.za il Sig.e Duca di Fiano Ottoboni di dipingere un suo teatro eretto nel di lui palazzo in roma con le presenti condizioni cioè:

1°. Dipingere tutto il soffitto già preparato dal sud.° Sig.e Duca con tele, e queste saranno bene ingessate con la colla, e poi ripartite a norma del disegno approvato, e sottoscritto da med.° Sig.e Duca.

2°. Dipingere dentro e fuori tutti li palchi esistenti nel sud.° teatro nell'ordine superiore.

3°. Dipingere la bocca d'opera a norma del sud.° disegno.

4°. Ritoccare e ripristinare tutte le pitture che già esistono nel basso del sud.° teatro, e dipingere tutti li altri muri interni del sud.° teatro.

Tutte le sud.e condizioni prometto eseguire con [...] l'esattezza dell'arte, e queste per il prezzo scambievolmente convenuto fra me sottoscritto, ed il sud.° Sig.e Duca Ottoboni nella somma di scudi sessanta romani da pagarmisi in tante rate di scudi sei per ciascuna rata da esigersi in due giorni d'ogni settimana cioè

⁵⁶ C. T. Dalbono, *Roma antica e moderna*, Roma, 1864.

¹ Manoscritti conservati al Vicariato di Roma, fondo Ottoboni, tomo 164.

mercoledì e sabato fino alla estinzione della convenuta somma delli sud. scudi sessanta, migliorato e non deteriorato il disegno². _

Come scrive lo stesso Pitorri, alla lettera è allegato un disegno (fotocopia a lato) che ritrae il progetto di ristrutturazione, riproducendo, seppur non molto dettagliatamente i disegni e i fregi che ornavano il soffitto, la bocca d'opera, i palchi (solo quelli laterali) e il muro ad essi sottostanti; anche i colori probabilmente non sono quelli del disegno. Il disegno conferma comunque l'esistenza di tre palchi laterali sui lati lunghi del teatro.

Non è forse superfluo notare come i lavori siano stati affidati ad un pittore non famoso, contrariamente alla tendenza diffusa delle famiglie nobili romane, le quali amavano abbellire i loro spazi per mano di artisti affermati. Pochi giorni prima degli interventi di Pitorri, il 9 gennaio, Don Marco Ottoboni ordina del materiale³ per il teatro, che probabilmente in quei giorni venne completamente rimesso a nuovo:

- Sipario col suo [...] e corde.
 - N° 3 teloni con [...] e corde rappresentanti Bosco Camera e Tempio.
 - N° 5 2 quinte e diversi praticabili per il tempio.
 - Armatura superiore del palco con numero 9 teli.
 - Travicelli e tavole componenti il palco scenico largo palmi 38 lungo 30.
 - Banco per l'orchestra con altri quattro banchetti e loro leggi.
 - Un seditore a due ordini con sotto piede di palmi 60 di giro con cuscini di pelle nera.
 - Un [...] avanti il palco scenico.
 - Quattro sgabelli e quattro cameriere con padellina.
 - N° 7 canapè di paglia tinti buccero formanti 65 posti.
 - Altro palco incontro il palco scenico [...] di tavole e travicelli largo palmi 38 lungo 25 che gira il piano della gradinata d'intorno alla platea.
 - Tre canapè di posti 15 con tre cancelletti.
 - N° 6 banchi da platea.
 - N° 14 flambò di Bocca D'opera a due lumi con 12 riflessi di piastra d'ottone inargentato.
 - N° 24 lumi per le quinte compiti.
 - N° 4 lumi a bracciolo di ferro a bronzo dorato.
 - N° 8 cornacopj di cristallo.
- Si spedisca l'ordine a favore dell'Ecc.ma casa [...] in saldo della [...] scudi duegentosessantacinque.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

Altri foglietti, allegati al precedente, riportano:

Si manda

- Canapè di paglia [...] di 65 parti con [...].
 - Traversa di legno.
 - Una asta con quattordici flambò di bocca d'opera a due lumi con dodici riflessi di piastra d'ottone inargentato compreso il canestro.
 - Due cancelletti, ed altro simile.
 - Quattro sportellletti.
 - Una scaletta a due scalini.
 - Due pezzi di tela dipinta.
 - Due pezzetti di tavola [...] lumi.
- Mando due muratori con martelli, e scalpelli perchè li facchini costano troppo.

Il numero molto alto di quinte richieste, considerate le dimensioni del teatro, le panche, i lumi, le tavole per il palco scenico, i cancelletti acquistati danno l'idea di lavori molto impegnativi, anche se le spese non devono essere eccessive, pertanto si rinunciò ai facchini. La lista cita alcuni ambienti come il bosco, il tempio e la camera, forse i più utilizzati dagli attori di legno, ma soprattutto le dimensioni dello spazio scenico, lungo 30 palmi e largo 38. La lista del materiale acquistato continua:

- Cinque mezzi banchi altro [...].
- Sei banchi lunghi.
- [...] a due scalini.
- Sei sotto piedi.
- Una pradella.
- Una scaletta a due scalini
- Giro de posti con [...].
- Sipario con suo [...] e corde⁴.

Il foglio che racchiude i fogli suddetti spiega che il materiale fu venduto al duca di Fiano da Adriano Fantoni per conto dell'eredità di casa Lante, dove probabilmente fu smantellato un teatro:

Delli oggetti individuati come sopra nella [...] che prende l'eredità della [...]: Duca D. Vincenzo Lante ne ha effettuato la vendita come suol dirsi per un sacco di [...] a favore di S. E. il sig. D. Marco Ottoboni Duca di Fiano per il prezzo

⁴ *Ibidem.*

così concordato di scudi duecentosettantacinque romani da pagarsi all'eredità Lante in quattro rate le prime [...] 70 l'una e l'ultima di scudi 65 principando dalla fine del corr.te mese di gennaio, e così di mese in mese fino all'estinzione; rimanendo a carico del compratore levarlo di opera, e portarlo via a tutte, e singole sue spese. Roma questo 10 gennaio 1813⁵.

Secondo una testimonianza dell'epoca⁶, il palcoscenico non era più largo di 3,50 metri ed alto 1,50 metri. Le indicazioni più precise esistenti sulla struttura del teatro, comunque prive di misure, sono impresse su un documento⁷ datato 22 dicembre 1837; si presuppone che rispetto ai lavori effettuati nel 1813 il teatro non sia cambiato di molto:

Descrizione del Locale componente il Teatrino delle Marionette posto in Via del Corso sotto il Palazzo Fiano, segnato coi Numeri Civici 418, e rivolge verso la Piazza di S. Lorenzo in Lucina numeri 1 al 3 che sidà in consegna al Sig. Vincenzo Jacovacci a forma dell'Apoca di Contratto firmata sotto questo giorno, con tutti i suoi annessi, e connessi in appresso notati.

Primo ambiente, che forma Uditorio.

Platea

La suddetta contiene Num. 33 banchi in due fila con suoi seditori, spalliere, cosciali, e sponde, fissate le suddette spalline da una parte nelli muri laterali con traccie, e codette murate, e nel Canale di mezzo incatenati li cosciali nelle testate a piedi con fette a tutta lunghezza [...], e chiodate.

In Detta Platea num. 3 palchetti di p.mo ordine due de quali esistono in uno stanzino del sottoscala del Palazzo con suo passetto addietro, che serve d'ingresso alli suddetti, divise con armature di Legni in piedi ed a traverso, tramezzi di tavole chiodate, parapetto simile, con sue porticelle ad una partita, ferramenti e catenacci, uno delli suddetti destinato per la Polizia. Segue il terzo Palchetto incontro a questi ricavato nella metà del vano di porta num. 2 corrispondente sulla Piazza di S. Lorenzo racchiuso con armature, e tavole, parapetto simile con Capelletto sopra, pavimento di legname superiore al piano del mattonato, a Bussola nel vano d'ingresso a detto Palchetto a due partite mascherate, una delle quali fissa, con serratura, chiave, catenacetto, e maniglia.

⁵ *Ibidem.*

⁶ Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze*, Parigi, 1826.

⁷ Archivio del Vicariato di Roma, Fondo Ottoboni, tomo 164.

Siegue nell'altra metà del suddetto vano, che parimenti serve di sortita alla Platea bussola interlarata di legname con suoi maschietti, serratura, chiave, e catenacetto, con due sportelli interlarati di persiane nel sesto sopra, controportelli e ferramenti.

Segue all'esterno fusto a due partite, che chiude l'interno vano sudetto foderato alla mercantile con numero quattro gangheni, bandelle, serratura, chiave, due catenacci piani, paletto con bacchetta a capo, ed altro corto a piedi con due staffe, a maniglia a pendolo.

Al vano di porta num. 3 di seconda sortita nella Piazza di S. Lorenzo, nell'interno bussola a due partite con maschietti a tutta croce, serrature a molla, e manopola.

Segue all'esterno fusto foderato ad una partita con suoi ghangheni, bandelle, serratura, e chiave, catenaccio tondo, e maniglia.

Palchettone in fondo alla Platea

Il suddetto è costruito con pavimento di tavole in elevazione sostenuto al disotto tra Travicelli, legni in piedi, parapetto semicircolare con armature, foderato di tavole mezzanelle, e cappelletto sopra. Segue al vano di porta num. 418 dalla parte del Corso fusto a due partite, foderato alla mercantile con sportello a Capo, ferramenti di gangheni, bandelle, due paja maschietti al detto sportello con due catenacci piani, uno de quali macante, ed altri due catenacci nelle partite di sotto, con numero 3 paletti. Segue la persiana intelarata a quattro parti da levarsi, e mettere suoi ferramenti di maschietti, e due paletti.

Nel vano della Porta d'ingresso al detto palchettone ove si ascende per mezzo di un branchetto di scala fusto ad una partita, che cammina per Canale, segue all'altro vano di porta a piè di detto branchetto num. 1 corrispondente nell'anzidetta Piazza fusto ad una partita foderata con suoi ferramenti, serratura, chiave, e catenaccio.

In detto Palchettone numero 27 sedie ordinarie nuove e numero 33 usate di diversa qualità, comprensivamente a quelle dell'orchestra, e palchetti.

Loggiati

Nell'ambiente della sudetta Platea due logge in aggetto addossate alli muri laterali per tutta l'estensione della medesima incominciando dall'arco dov'è il palchetto dell'Ecc.ma Casa Fiano fino alla bocca d'opera, sostenute da modelli di legno con pavimenti di Tavoloni, fascie nelle fronti, e foderati al disotto di tavole mezzanelle, parapetti ringhiera di regoli quadrati in piedi, e due intelarature con cappelletti sopra. Seguono due fila di tavole colche e chiodate nell'interno a due piè delle sudette ringhiere, che servono di riparo con seditori addosso alli muri sostenuti da modelli, e codette. Li sudetti Loggiati sono divisi nel mezzo con tavole modinate ammovibili con gangani fissi al muro, e bandelle

per comodo di separazione d'affitto. Seguono i detti num. 8 armature di legni in piedi, che piantano sopra li pavimenti, chiodati superiormente alli travicelli del solaro, e coperti da num. 4 colonne ed altre quattro mezze colonne di tavole ordinate in pittura con suoi capitelli, e basi con architrave che gli pianta sopra foderato di mezzanelle da due lati scorniciato simile, e nell'interno di detti Loggiati dipinti li muri con pannoni a riprese ed ornato di meandro le Fronti del piantato, come ancora dipinti li muri sottoposte con bordure fin all'altezza delle spalliere dei banchi ed il restante con bardiglio di mezza tinta.

La prima delle sudette Loggie ha l'ingresso nel ripiano della scala del Palazzo un fusto ad una partita intelarato al vano di porta con ferramenti di Cerniere, serratura, chiave, e catenaccio. Segue nell'interno prima di scendere nella sudetta con armatura in piedi di Travicelli con parapetto di legname, che forma un piccolo palchetto.

La seconda sul lato verso la piazza ha l'ingresso per mezzo di una scaletta interna corrispondente con quella descritta nel Palchettone con Fusto al vano di Porta a piedi ad una partita, e suoi ferramenti con altro sportello ferrato che la divide e forma un palchetto separato.

Orchestra

La sudetta è costruita con armatura, e tavole in forma di un mezzo esagono incatunate di tela, con sportelli nelle testate ferrati maschietti a mezza croce d'ingresso alla sudetta con seditori fissi per tre Lati, e dall'altra parte con sedie, nel sottopiede pavimento di tavole in elevazione, e due armature, leggivo doppio isolato con piedi, ed altro per il Contrabasso.

Bocca d'opera

La sudetta è composta con armature di legni in piedi, ed a traverso foderata di tavole con due pilastri lateralmente dipinti a pietra con suoi Capitelli, e Vasi, e Architrave, fregio, e cornice sopra, il tutto ornato.

Il solaro che copre la Platea è con tela tirata, e dipinta a riquadri con ornati, ed emblemi.

Palco Scenico

Il sudetto è costruito di correnti Travicelli, e legni in piedi, che servono di rompitratto al disotto, un palco di tavole, e sopra palco simile, e due cataratte a dietro per la marina in Borrasca con ferramento di numero quattro gangheni, e bandelle.

Piano mezzanino

Dal detto Palco per mezzo di una scaletta di legno con poggiamano si ascende al sudetto. Il detto mezzanino è diviso da tramezzo di legname con due armature in cui due bussole suoi ferramenti, serrature, e chiavi. Segue al vano di finestra verso la Piazza telaro con sportelli, e ferramenti, e ringhierino di ferro. Nel secondo ambiente al vano di finestra, che corrisponde sotto al Portico d'ingresso alla scala del Palazzo, telaro con sportelli, vetri, piombi, controportelli, ferramenti e ferrata ordinaria.

Retro Camerino

Nel vano di porta, che introduce al sudetto v'è una scala di Legno che discende al Piano terreno, fusto intelarato ad una partita con ferramenti di maschietti con mezzo croce, serratura a molla, e maniglia. Segue al vano di finestra corrispondente come sopra in detto Portico, e da luce tanto nel detto camerino quanto all'altro sottoposto nel Piano terreno, telaro con sportelli, vetri, piombi, ferramenti, e ferrata ordinaria.

La sudetta scala è composta di due branchi tutti di legname con due armature, cosciali, scalini, racchiusa per due lati, con tavole e parapetto a capo che forma ringhierine. Segue ad un vano di finestra all'interno della sudetta ferrata a mandola.

Segue a piè e chiude la medesima bussola ad una partita intelarata con ferramenti, e serratura a molla.

Passetto terreno sottoposto

Nel sudetto un pilo di marmo con sua chiave e boccaglio di scarico acqua perenne chiavetta, e chiusino. Nel primo vano di porta nel mezzo del nominato passetto ed introduce tanto alla Platea, quanto alli due palchetti ricavati dal sottoscala. Bussola foderata ad una partita con suoi ferramenti, e catenaccietto.

Stanza di trattenimento, e Botteghino

Nel vano della Porta interna d'ingresso alla medesima fusto con maschietti a mezza croce, e maniglia senza ferratura, e chiave.

Nel vano di Porta numero quattro corrispondente sulla Piazza di S. Lorenzo, vetrina intelarata a due partite con sesto fisso sopra, lastre, piombi, ferramenti, serrature a cassetta chiave, manopola, e catenaccio piano. Segue all'esterno fusto a due partite foderato alla mercantile con numero quattro gangheri, bandelle, serratura con corsarola a forcina, chiave, catenaccio piano, paletto a capo con bacchetta, ed altro corto a piedi.

Finestre mezanine corrispondenti nel Teatrino

Nel vano di finestra sopra il numero due telaro con sportelli lastre, piombi, ferramenti, e ringhierino di ferro.

Nell'altro vano di finestra sopra il numero tre che è stato ristretto dal nuovo [...] piccolo telaro a mezza testa con sportello vetri, piombi, ferramenti, e ringhierino di ferro.

Nell'altro vano consecutivo che da luce al Palco, telaro con sportelli lastre, piombi, controportelli, ferramenti con due paletti, e due naticchiole di ferro.

Il sudetto locale è stato intieramente ristaurato per cui tutte le parti componeni il medesimo ritrovansi in ottimo stato, e senza mancanze.

Esiste un'altra descrizione⁸ del teatro Fiano, successiva a questa e risalente al 19 gennaio 1845, quando gli impresari erano Clemente Linari, Salvatore Palica e Marco Molinari. Il teatro presenta la stessa identica struttura illustrata nella descrizione del 1837; l'orchestra però viene qui descritta in modo più dettagliato:

La sud.a è divisa dalla Platea mediante un parapetto di tavola, sostenuta da armatura di travicelli [...] è fissata ad altra simile che sostiene il pavimento di tavola ove risiedono i suonatori. Nel medesimo sono tre ingressi, due laterali con sportello di tavola e due traverse sostenuti dai due mezzi maschietti e bandellette, catenaccio tondo nell'interno, ed ivi due tavole centinate a forma di seditre sostenute da mensole.

L'altro sportello nel mezzo sostenuto da due maschietti [...] tavolato, e catenacetto tondo. Quindi un seditore nell'interno, ove risiede il Capo Orchestra simile ai descritti con appoggio a spalla di tavola. N° 4 Leggivi appoggiati con regola e mensola alla fronte del Palco Scenico costruiti con tavole scorritore onde prolungarli per comodo di due suonatori: altro leggivo fisso sostenuto da mensola per Contro-Basso, ed altro simile del Capo Orchestra. [...] 60 sedie ordinarie nuove sono distribuite in vari locali del Teatrino.

Dalle descrizioni risultano innanzitutto le ottime rifiniture del teatro, che pur essendo ricavato in uno spazio esiguo (a tal punto che alcuni locali, come i palchetti, furono ricavati nei vani del sottoscala), non mancava nulla: palchetti rifiniti e abbelliti da ornamenti erano posti sui tre lati; la bocca d'opera non mancava anch'essa di abbellimenti; alcune pitture (come dimostra il disegno del pittore Pitorri) vennero fatte anche sulla tela tirata che faceva da soffitto. Nonostante le piccole dimensioni, la platea conteneva 33 banchi, suddivisi in due file, ma non è possibile sapere quanti spettatori potessero far sedere.

⁸ *Ibidem.*

Sul palchettone in fronte alla bocca d'opera invece potevano stare sedute addirittura 50 persone; nell'orchestra, molto ben curata, potevano stare almeno sei musicisti, ai quali non mancavano i leggi, alcuni mobili ed altri fissi. Il documento del 1945 specifica che sessanta sedie erano sparse per i locali del teatrino: sicuramente sono posti in più rispetto ai banchi della platea, ma potrebbero comprendere i cinquanta posti del palchettone.

5.4 Gli impresari.

Il Teoli non fu mai impresario del teatro Fiano; tale ruolo spettò nel corso degli anni a diverse persone. All'impresario spettavano le spese di appalto e gestione del teatro e l'obbligo di versare annualmente al duca di Fiano, un sesto degli introiti. Inizialmente proprietaria del teatrino delle marionette fu la duchessa D. Costanza Boncompagni Ludovisi, vedova del duca Don Alessandro Boncompagni Ottoboni, nonchè madre e tutrice di Don Marco Ottoboni, allora minorene e quindi ancora impossibilitato a reggere le sorti della famiglia.

Sono ancora esistenti degli inviti¹ con prenotazione del posto e della camerata firmati dal piccolo Marco. Diversi i nomi e cognomi, tra quelli leggibili, degli spettatori che ricevettero l'invito: Cruciani, Montelli, Filippo (...) Zaccheo, Sabatini, cav. Manini, Tosi, Vittoria Murri, Palmucci, conte Marini Seni, Parisani, abate Sansernin, signorine Ottoboni, Fabi Maria Pisani, Dottore che abita al corridore, Duchessa Cecilia Odescalchi. Nei primi anni di attività, dal 1812 al 1816 non si è a conoscenza del nome degli impresari, forse un certo signor Gualdo o Gualdi, lo fu nel 1815, quando ricevette parte degli incassi.

Un cartello² (fotocopia a lato) scritto a caratteri di grosse dimensioni dice che il teatrino Fiano rimase chiuso, quindi senza affittuari, per un breve periodo compreso tra il 1815 e il 1816:

Restando libero il locale del teatrino al Palazzo Fiano dal 3 dicembre prossimo futuro anno 1815 fino al primo giorno della prossima quadregesima 1816. Chiunque volesse concorrere alla locazione del medesimo per convenevole uso ne presenterà l'offerta in casa di S. E. il sig. Duca di Fiano.

¹ Archivio del Vicariato di Roma. Fondo Ottoboni, tomo 164.

² *Ibidem.*

Fino al 1816 non si hanno più informazioni; in questo periodo gli impresari furono Giovanni Antonio Bianchi, negoziante, domiciliato in via Leonina 20, e Liborio Londini, negoziante, domiciliato in via Frattina 99.

I due impresari, il 4 marzo, presentarono un progetto al governatore di Roma Monsignor Sanseverino:

Ecc.za Ill.ma

Gli impresari del piccolo Teatro di Marionette, situato al Corso, dirimpetto al Caffè Nuovo, di pertinenza di S. E. il sig. D. Marco Ottoboni, Duca di Fiano, [...] Ill.mi di V.E. ill.ma, trovandosi di aver fatto col più industrioso e particolare meccanismo una figura che agisce e dimostra parecchi esperimenti fisici e meccanici, comprensivamente al giuoco dei bussolotti, al pari di qualunque persona al naturale, implorano la grazia di poterla esporre al pubblico nell'indicato teatrino, per ingresso come vuol dirsi a cammerate, per il corso di questa quaresima, in unione di qualche balletto storico e mitologico di marionette. Supplicano pertanto la bontà di V. E. Ill.ma a degnarsi concedere ai ricorrenti, insieme a questa grazia l'opportuno permesso³.

Quasi un anno dopo Liborio Londini proporrà al duca di Fiano un suo progetto:

Progetto che si sottopone a V. ecc.nza il Sig.re Duca D. marco Fiano Ottoboni da Liborio Londini Impresario delle marionette per la corrente stagione di Carnevale 1817. Il sud.to Londini farà agire la sua matematica meccanica figura del giocatore de bussolotti, assistito dal grazioso Cassandrino, che con le sue facezie renderà più brillante il divertimento, variando ora con qualche pezzo di musica vocale, ora dalla suonatrice di arpa; e ciò da incominciarsi circa la metà del corr.e Gennaio in ogni giorno che si possa agire; farà tre camerate, cioè il carico delle macchine non reggono per più di tre volte. Li progetto a V. Ecc.nza di stare in interesse alla sesta parte dell'introito compreso il comodo del botteghino; ovvero di percepire scudo uno e baj. cinquanta per ogni giorno, che agirà sempre compreso il botteghino. Questo è quanto viene progettato da Liborio Londini⁴.

Questi documenti sono tra i pochi tra quelli descrittivi i rapporti tra il duca e gli impresari o riferiti alla gestione del teatrino, che illustrano aspetti legati agli spettacoli.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

Nel secondo documento la commedia, o il ballo, viene realizzata anche con l'aggiunta di parti cantate (anche Stendhal ascoltò delle arie in *Cassandrino allievo di un pittore*) e parti accompagnate dal suono di un arpa; inoltre si utilizza un macchinario, del quale non possiamo fare altro che ignorarne completamente il meccanismo, probabilmente costruito in modo abbastanza rozzo, quindi non in grado di essere utilizzato per più di tre volte. Londini fu l'unico impresario del Fiano ad agire anche sulla scena, con la "sua matematica meccanica figura del giuocatore di bussolotti"; dopotutto egli non era nuovo a tali esperienze. Con il collega Giovanni Antonio Bianchi fu impresario⁵ del teatro Pallacorda, dove nel 1806 vi rappresentò il gran ballo mitologico *Orfeo ed Euridice* in occasione del carnevale; nella stagione di autunno del 1807 si diede *La fiera di Sinigallia*, ballo comico pantomimico tratto dalla farsa di Antonio Sografi; nel 1809 fece rappresentare al Pace il ballo mitologico *Amore e Psiche*.

Ma il Londini ebbe anche lui non pochi problemi di debiti con il duca di Fiano. Il 19 febbraio 1817, Luigi Galli, incaricato dal duca, chiede, forse ad un tribunale, se ha avuto esito un'istanza:

Il sig. Duca di Fiano desidera sapere il risultato della istanza fatta contro gli impresari del teatrino: giacchè se i danari sono in deposito come gli viene supposto procurarne il ritiro. Le raccomanda caldamente la consaputa traslazione d[...] per rendere libero il deposito di = 4/m =, [...] danaro. Lo prega non perdere di mira il Londini doloso nel pagamento di piggioni. Tutto ciò le devo a lui nome; mentre pieno di vera stima mi [...]. Suo Ill.mo serv.re [...]⁶.

Un'altra lettera vede Londini citato in giudizio; la missiva è contraddistinta da una datazione non leggibile, pertanto potrebbe essere relativa al 1817 oppure ad un periodo compreso tra il 1823 e il 1833, anni in cui Londini fu impresario del teatro Fiano:

Alla spettanza di Sua Eccellenza il Sig.e Duca di Fiano D. Alessandro Boncompagni Ottoboni domiciliato nel suo palazzo P.zza S. Lorenzo in Lucina n° 4 dal sig.e Antonio Vaselli curiale togale.

Io sottoscritto Canfora addetto al tribunale civile dell'A. C. ho citato il Sig.re Liborio Londini domiciliato in Roma Via Frattina 99 solidamente obbligato col sig.re Giuseppe Batti a comparire avanti alla Sig.ra Ill.ma nella prima udienza

⁵ M. Signorelli, *Il teatro Fiano e i suoi impresari*, in "La strenna dei romanisti", anno XLVI, 1985.

⁶ Archivio del Vicariato, fondo Ottoboni, tomo 164.

dopo tre giorni per sentirgli condannare al pagamento di scudi centottantotto e bajocchi trentanove del citato dovuti per resto di affitto del teatrino ad uso di marionette e locali annessi al Palazzo di proprietà dell'istante compresi in detta somma scudi otto mensili per affitto del botteghino unito a teatrino sud.° e multe di comune accordo stabilite e liquidate in conformità dei documenti prodotti negli atti senza pregiudizio delle altre pigioni tanto decise che da decorrere in appresso e di tutt'altro come sopra all'istante dovuti; non che d'altri diritti, ragioni, ed azioni al med.° competenti tanto contro il citato, che contro il Sig. Giuseppe Batti principal debitore, e a [...] l'effetto sentirsi [...] per la [...] somma di 188:39 l'ordine esecutivo, colla condanna del [...] nelle [...] giudiziali, e estragiudiziali a forma del patto e delle premesse cose interposti l'opportuno [...], a sentenza definitiva. Ruggeri Canc.re⁷.

I ruoli si invertono il 31 gennaio 1818, quando Londini espone con precisione di cosa è creditore:

Il Sig.re Liborio Londini deve avere da S. E. il Sig.re Duca di Fiano, come segue.

Per residuo di 8 contratto fatto da S. E. sud.° [...] il posto delle sedie del Corso [...] il corr.te carnevale avanti il teatrino avendo ricevuti gli altri 4 dallo [...] Sig. Duca.....4.

Per compenso delle spese serali del [...] febbraio 1818 per il teatrino che non può agire, stande la grave malattia di S. A. E., così per ordine di S. E. la Sig.ra Duchessa d'accordo con l'impresarij di s.° teatrino.....7.

Per tanti accordati li in compenso dell'utile, che avrebbero avuto nel far sud.ta serata d[...] Sig.ra Duchessa, [...] d'accordo con i detti impresarij.....4.

S'avverte che in detto compenso s'intende compresa anche l'ultima sera di carnevale, in cui non devono agire, dovendo anche in quella sera stare il sud.to teatrino chiuso.

Io sottoscritto ho ricevuto dal Sig.re Michelang° Tosi Scudi Quindici [...] in saldo del [...] conto. In fede li 31 genn. 1818. Io Liborio Londini. Gio. Bencini [...]⁸.

Come risulta da queste due ultime lettere è probabile che Londini abbia cambiato spesso coimpresario, avendo accanto, in momenti diversi, anche Giovanni Bencini.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

La lettera in cui Londini è creditore fa riferimento ad un periodo nel quale il teatrino delle marionette restò chiuso; non si sa per quanti giorni ciò accadde, è certo però che a causare la sospensione dell'attività furono le gravi condizioni di salute di Marco Ottoboni, che pochi giorni dopo, il 4 febbraio 1818, morì⁹.

Nel frattempo, nel corso del 1817 erano subentrati altri due impresari al posto di Londini e Bianchi: Francesco Ruggeri e Domenico Sabozzi, come provano due documenti¹⁰ dove essi risultano debitori verso il Duca di Fiano:

[...] con Domenico Sabozzi impresario del teatrino di dover pagare 3 [...] obblig.ti Duca, avendo pag.to 10 [...] contarsi nell'ultime due [...], da durare a tutto il carnevale.

[...]

Noi sott.ti obblgati in solidum nella impresa tenuta del teatrino Fiano detto delle marionette nel prossimo passato Carnevale, essendo rimasti debitori di S. E. il duca di Fiano proprietario di esso teatro di scudi tredici, e più di altri scudi due, e baj. 10 in tutto compongono scudi quindici, e baj. dieci ci obblighiamo nella più ampia forma della R. C. A. di pagare in estinzione di sud.to debito scudi due il mese incominciando dal presente mese di lug.° fino alla totale estinzione dei s.ti scudi quindici, e baj. dieci con dichiarazione che mancandosi da noi sottoscritti al pagamento di prima, e seconda rata come sopra stabilita si intenda nullo, e di niun valore il presente nostro obbligo, ed in piena libertà del sud.to Sig. duca di fare, quegli atti [...], ed in tal caso ci obblighiamo alle spese tanto giudiziali, che extragiudiziali intendendo egli di non pregiudicarsi degl'altri fatti che si dichiara già [...] sodisfatto, di più verificandosi l'esigenza di scudi due e baj. sette e mezzo esistenti nelle mani del sig. Marchi [...] di aff.° di [...] si intendere essere in conto del presente mese di lugl.° in fede li questo di 4 lugl.° 1817.

La lettera presenta altre due firme oltre a quelle di Ruggeri e Sabozzi, ma sono leggibili solo nomi e cognomi, ovvero Gaspero Pironi e Luigi Cavancandi, e non i loro ruoli in tale vicenda.

Non bisogna dimenticare che se è pur vero che gli impresari gestivano i rapporti con l'esterno, a fianco ad essi vi erano altre persone, indispensabili affinché l'attività delle marionette potesse andare avanti.

⁹ "Cracas Diario di Roma", n.10, 4 febbraio 1818.

¹⁰ Archivio del Vicariato, fondo Ottoboni, tomo 164.

Il numero del personale del teatro Fiano, compresi gli impresari, composto da animatori, tra i quali Filippo Teoli, e aiutanti, ci viene svelato da un libriccino¹¹ che riporta gli incassi totali e parziali dal 1812 al 1820. Accanto ai nomi è indicato il loro guadagno, calcolato in baiocchi; non si sa a quale lasso di tempo corrispondono le cifre, né è riportata la loro mansione (fatta eccezione per Giuseppe Batti, gestore del botteghino), ma è probabile che gli incarichi più gravosi siano quelli maggiormente retribuiti, come si può vedere dalla paga corrisposta al Teoli e agli impresari Londini e Bianchi:

Liborio Londini	50
Giovanni Bianchi	50
[...] Cassani	50
Filippo Teoli	40
Adriano Valeri	35
Guglielmo Regiani	25
Giuseppe Batti	15
Vincenza Londini	15
Camillo Regiani	15
Vincenzo Paris	15
Angelo Londini	05
Gio: Londini	05
Filippo Boarvi	15
Vincenzo Curti	25
N. N. Guerrini	20
N. N. De Mari	20
Filippo Fascina	20
N. N. Aughener	20
Valentino De Mari	20
Movitore	20
Altro detto	10
Altro detto	10

in tutto 6:00

E' scontato affermare che la responsabilità maggiore gravava sulle spalle dell'impresario; questo giustificerebbe la paga più alta a loro riservata.

¹¹ *Ibidem.*

Tali responsabilità erano impresse nero su bianco sul contratto di locazione che l'impresario stipulava con il duca di Fiano. Vorrei qui illustrare per esteso un contratto "tipo", approvato dal duca e dall'impresario Vincenzo Jacovacci il 15 dicembre 1837¹². Di Jacovacci parlerò in seguito; ciò che qui mi interessa è mostrare come appariva tale contratto attraverso questo in particolare, anche perchè tutti gli altri contratti¹³ conservati presentano minime differenze rispetto a quello preso in esame:

Colla presente benchè privata scrittura da valere quanto publico e giurato, rogato per mano di qualsivoglia Notaro Sua Ecc.za la Sig.ra duchessa [...] Costanza Boncompagni Ludovisi [...] della CH. ME. D.a Alessandro Boncompagni Ottoboni come Madre Tutrice e Curatrice dell'Ecc.mo Sig. D.a Marco Ottoboni minore di età e sua Ecc.za Ill.ma Mons. Ignazio Alberghini nella qualifica di contutore e coamministratore deputato a [...] al patrimonio pupillare di s.° Ecc.mo Sig.re Marco Ottoboni [le ultime due parole sono cancellate, *ndr*] locano ed affittano al sig. Vincenzo Jacoacci domiciliato nella piazza di S. Lucia de Ginnasi n. 27 le Botteghe ridotte ad uso di teatrino delle Marionette che fanno cantone sotto il Palazzo Fiano segnate per la Via del Corso n°. 418 e sulla Piazza di S. Lorenzo in Lucina n°. 1 e 2 con i suoi palchetti interni eccettuato però quello di prospetto al med.mo Teatro come si dirà in appresso unitamente all'altra Bottega situata sulla piazza med.a seg.ta n°. 3 per uso di Botteghino, con li seguenti patti capitoli e condizioni cioè

1° Il sud.to affitto dovrà durare per anni tre e mesi due da incominciare il primo Gennaro prossimo 1838 e terminare li 28 Feb. avv.e 1841 previa la disdetta di 6 mesi avanti da farsi da quella parte che non volesse più continuare, altrimenti s'intenda ricondotto per altro Triennio, e così di Triennio in Triennio finchè non seguirà la s.a disdetta e non altrimenti.

2° La corrisposta del med.o affitto viene stabilita in ragione di annui 330 ossia 27.50 mensili da pagarsi di mese in mese anticipatamente in luogo di cauzione e sicurtà ed in tanta moneta fina di oro e d'argento, di giusto peso e valore, esclusa per patto espresso qualunque altra sorte di moneta o carta monetata benchè fosse posta in corpo con ordine supremo, rinunciando il sig.e Jacovacci fin da ora con suo giuramento a qualunque legge che potesse promulgarsi e mancando al puntuale pagamento di due sole rate mensili sarà in facoltà degli Ecc.mi Sig.ri coamministratori di servirsi di tutti i mezzi voluti dalla legge, o di dichiarare ipso facto rescisso ed annullato il presente contratto e non altrimenti.

3° L'affittuario Sig. Vincenzo Jacoacci dovrà servirsi dei sopracitati locali concessigli come sopra in affitto ad affetto di rappresentarvi le così dette Marionette a due o al più tre camerate e non ad altro uso senza il preventivo

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

permesso da attenersi in scritto dal Sig. affittuario; altrimenti sarà in libertà dei med. i Ecc. mi coamministratori di proibire qualunque altro uso o rappresentanza diversa dalle medesime perchè così.

4° Sebbene fosse stato per l'addietro riservato interamente il palco dirimpetto il teatro ossia di faccia alla Bocca d'Opera ciò non ostante l'Ecc. mi Sig. ri coamministratori accordano al Sig. Jacovacci l'uso di affitto del medesimo palco dopo però terminata la prima camerata quale s'intende sempre riservata all'Ecc. mo patrimonio Pupillare, e disporla a suo pieno e libero arbitrio.

5° Si riservano l'Ecc. mi Sig. ri coamministratori di poter cambiare la prima colla seconda o terza camerata a loro libero piacere previo l'avviso in giornata da farsi al botteghino per parte del Maestro di casa o altro Ministro dell' Ecc. mo patrimonio senza che il Sig. Jacoacci possa in nessun modo opporsi purchè così.

6° Per questa nuova particolare concessione, da intendersi fatta separatamente dal teatrino, e bottega sud. ta ad uso di botteghino, accordata al riferito Sig. Jacoacci affittuario il med. mo si obbliga soddisfare oltre la già convenuta corrisposta annua di 330 altri scudi dei mensili da pagarsi di mese in mese nella med. ma forma e modo stabilito all'art. lo 2° e non altrimenti.

7° In detta concessione s'intende accordato il semplice uso d'affitto del palco nella seconda e terza camerata, come si è detto di sopra, e null'altro per cui il med. mo affittuario non potrà mai prevelersi della camera interna a s. ° palco nè temporo della loggia che sporge sul corso perchè così.

8° Resta vietato al sud. ° affittuario Sig. Jacoacci di far trattenere per le scale del Palazzo le persone, le quali prenderanno in affitto tanto il palco sud. o che quello laterale dovendo trattenersi o nel Cortile o nel Botteghino ne potrà parimenti farla introdurre nel sud. ° palco prima che sia terminata la Camerata altrimenti sarà in facoltà degli Ecc. mi Ssig. ri Amm. ri di tagliargli ipso facto l'uso d'affitto dei medesi palchi colla cesazione soltanto del pagamento degli scudi sei mensili convenuti per l'affitto del palco di prospetto alla bocca d'opera perchè così e non altrimenti.

9° Dovrà il ridetto affittuario concedere in affitto lo stesso palco incontro la bocca d'opera per la 2. a. o 3. a. camerata come è stato di sopra espresso a persone di civil condizione, e per modum unicus senza essergli permesso d'introdurre persone con biglietto, altrimenti sarà nella stessa facoltà degli Ecc. mi Ssig. ri coamministratori di togliergli l'uso di S. ° affitto alla cesazione [...] del pagamento degli scudi sei mensuali perchè così.

10° Il presente affitto si intende fatto come suol dirsi a fiamma ed a fuoco, onde per qualunque disgrazia che potesse avvenire o per qualsivoglia caso fortuito pensato ed inpensato, insolito ed insolitissimo, e che fosse detto di specisl menzione, non potrà l'affittuario pretendere buonifico o compenso di sorte alcuna essendo stato il tutto contemplato nel fissare la convenuta annua corrisposta tanto del Teatro, che del Palco incontro la Bocca d'opera.

11° Non potrà lo stesso affittuario dimandare buonifico o [...] per la sospensione dell'Avvento e della Quaresima e neppure per altra qualsivoglia straordinaria

sospensione derivante da fatto di principe purchè questa non superi il tempo di giorni quindici nel qual caso superando li detti giorni 15 competerà al s.° affittuario il solo reintegro della corrisposta stabilita in proporzione del tempo che non avrà potuto agire e come suol dirsi [...] calcolato in ragione di 33.50 cioè 27.50 per il teatro, e 6 per l'uso di affitto del Palco, e null'altro perchè così.

12° Tutte le spese per far agire il teatrino, come ancora lumi, falegnami, inservienti, soldati, suonatori, licenze da ottenersi dal Governo, Vicariato, e Privative degli impresari dei teatri, e soettacoli e tutte le altre che per l'avvenire si richiedessero dal governo med.° o dai Privatori saranno intieramente a carico e peso del Sig. Jacoacci affittuario senzachè l' Ecc.mo patrimonio si debba contribuire in conto alcuno, perchè così.

13° Si conviene che il nominato affittuario possa godere lo scalino avanti la porta grande del teatrino sud.to dalla parte del Corso durante il Carnevale dei stabiliti anni tre e mesi due di affitto, e che debba il sud.° Sig. Jacoacci dividere a metà colla famiglia dell' Ecc.mo Patrimonio l'utile che ne potrà ritirare come similmente per qualunque altra circostanza potesse ricavarsi un profitto da s.° scalino dovrà il med.° dividerlo colla detta famiglia come sopra.

14° Dovrà il sud.° Sig. Jacoacci ricevere in consegna tanto il locale per uso delle Marionette, e Botteghino, quanto gli oggetti, e tutt'altro di pertinenza dell' Ecc.mo Proprietario ad effetto di conservarli mantenerli, e quindi infine dell'affitto restituirli nel med.° stato in cui gli saranno consegnati perchè così.

15° Oltre la corrisposta stabilita in tutto di 402 e l'uso della prima camerata nel Palco dirimpetto alla Bocca d'Opera, dovrà l'affittuario Sig. Jacoacci rilasciare a vantaggio del Ecc.mo Patrimonio l'altro Palco laterale, che ha l'ingresso dalla parte della scala del Palazzo per sole Numero 50 camerate in ciascun Anno in quelle ore che più piacerà agli Ecc.mi Ssig.ri Coamministratori per concederle a Ministri addetti al sullodato Ecc.mo Patrimonio, al quale effetto gli verrà rilasciato un biglietto per ciascuna di s.e camerate fino al numero di cinquanta in ogni anno.

16° Non potrà il Sig. Jacoacci affittuario subaffittare ad altri il locale o locali sopraccennati, ne prendere Persone in Società senza permesso iscritto degl'Ecc.mi sig.ri coamministratori, altrimenti qualunque sullocazione o società possa dichiararsi nulla, e di più sia in facoltà dei sullodati Ssig.ri di rescindere il presente contratto perchè così.

17° Risultando debitore il Sig. Jacoacci verso il Lodato Patrimonio della somma di scudi 190 per resto e saldo di corrisposte decorse e non pagate al s.° li 2 dicembre corrente, viene accordata dagli Ecc.mi Sig.ri amministratori la facoltà al med.° di estinguere s.a somma in rate mensili 5 comprensivamente all'affitto e così in tutto mensuali 38.50 fino all'intera estinzione di s.a somma beninteso che però mancando a due sole rate sia il med.° tenuto alla soddisfazione dell'intera residual somma e non altrimenti.

18° Per sicurezza dal presente contratto si dichiarano specilamente ipotecati a favore dell' Ecc.mo Patrimonio tutti li Scenari, Meccanismi, Arnesi, ed altri

oggetti di libera proprietà del Sig. Jacoacci che ritiene nei locali per agire col sud.° teatrino, ed in caso di morosità al pagamento delle convenute corrisposte, e patti stabiliti debbano gli Ecc.mi Sig.ri Coamministratori essere preferiti anche in concorso a qualunque creditore dello stesso Sig. Jacoacci sopra li riferiti oggetti e non altrimenti.

E per osservanza di quanto sopra le parti obbligano loro stessi, Beni, Eredi, e Ragioni, nella più ampia forma delle vigenti leggi ed in caso di litigio la parte soccombente sarà tenuta alla [...] di tutte e singole spese giudiziali ed extragiudiziali benchè di diritto non rifattibili eleggendo a tale effetto il loro rispettivo domicilio cioè gli Ecc.mi Sig.ri Amm.ri nel Palazzo Fiano a S. Lorenzo in Lucina, ed il Sig. Jacoacci in Piazza di S. Lucia de Ginnasi N..... ove e non altrove.

Fatte in doppio originale da ritenersene una per parte

Roma questo dì 15 dec. 1837

Oltre all'affitto del teatrino l'impresario doveva pagare, per la stessa cifra, anche l'uso del botteghino al n. 3 di piazza S. Lorenzo in Lucina; oltretutto doveva sottoscrivere regole piuttosto severe e concedere alla famiglia Ottoboni l'uso del palco (a pagamento di 6 scudi al mese) e dei locali annessi per ogni prima camerata, a meno che la stessa famiglia non volesse cambiare la camerata con la seconda o la terza: scelta alla quale Jacovacci non poteva opporsi. Anche lo scalino su via del Corso, posizione ideale per assistere al carnevale, poteva essere affittato dall'impresario che però doveva cedere metà degli introiti alla famiglia Ottoboni. L'attività del teatro Fiano doveva essere abbastanza redditizia: nonostante un affitto mensile di circa 33 scudi, l'affitto del botteghino, la concessione gratuita del palco laterale per 50 camerate all'anno, le spese di manutenzione, di personale, di richiesta di licenze e concessioni fossero interamente a carico di Jacovacci, questi mantenne il teatrino sotto la sua guida per molti anni, dal 1833 al 1843. Oppure si può ipotizzare che il teatro Fiano fosse in pareggio o in perdita, e che Jacovacci potesse mantenerlo grazie agli introiti di cui poteva beneficiare come impresario di altri e maggiori teatri romani. Al punto 17 infatti, Javovacci risulta debitore di una somma che viene accorpata al pagamento mensile dell'affitto, fino alla sua estinzione.

Nel fondo Ottoboni è conservato un altro contratto firmato da Jacovacci, valido dal primo gennaio 1838 al 28 febbraio 1841.

Agli impresari spettava anche la responsabilità, soprattutto economica, di stabilire e gestire i rapporti con le istituzioni. Abbiamo già visto che i teatri versavano annualmente una cifra in deposito alla Deputazione dei pubblici spettacoli; tale deposito poteva essere riscattato in caso di inattività forzata del teatro, come accadde al Fiano nel settembre 1823, in occasione della morte di Pio VII:

Ecc.za R.ma Gio. Ant.° Bianchi, Liborio Londini e Compagni Impresari, e Soci del Teatrino delle Marionette al Corso sotto il Palazzo Fiano, [...] espongono che il mese di aprile dell'anno 1823 fecero per ordine dell'Ecc.za [...] R.ma un deposito di scudi venti, e siccome il teatrino ha sempre agito in tutte le stagioni, mai hanno ritirato questo Deposito. In oggi che il teatrino atteso le presenti circostanze, è sospeso supplicano l'Ecc.za [...] R.ma acciò voglia benignamente degnarsi di ordinare che gli sia restituito il Deposito sudetto¹⁴.

Alla richiesta, datata 20 settembre 1823 e indirizzata al governatore di Roma, è allegata un'altra lettera che rafforza la legittimità della richiesta degli impresari:

Noi sottoscritti per la verità ricercata facciamo piena, ed indubitata fede a chi spetta mediante anche il nostro giuramento che dal giorno 31 marzo fino alli 17 agosto 1823 che abbiamo prestato il nostro servizio alli Sig.ri Gio. Ant.° Bianchi, Libotio Londini, e Compagni nel Teatrino delle Marionette sotto il Palazzo di Sua Ecc.za la sig.ra Duchessa di Fiano siamo stati intieramente pagati, ed a tale effetto gli abbiamo sottoposto la presente questo dì [...] settembre 1823.

Gius.e Batti ministro del Botteghino affermo come sopra.

Io Vincenzo Paris affermo come sopra.

Io Angelo Angelini affermo come sopra.

Io Francesco Innocenti affermo come sopra.

Io Luigi Brandini affermo come sopra.

Io Clemente Linari affermo come sopra.

Io Giuseppe Buttaroni affermo come sopra.

Io Maddalena [...] affermo come sopra.

Io Carlo Gresini Affermo come sopra.

Io Domenico Domenici affermo come sopra¹⁵.

Il documento è interessante perchè presenta una lista di firme di lavoranti del teatrino Fiano. Riconosciamo solo Giuseppe Batti,

¹⁴ Archivio Capitolino, Registri della deputazione dei pubblici spettacoli, 1823, busta 2, cartella VI, posizione 37a.

¹⁵ *Ibidem*.

amministratore del botteghino e Clemente Linari, futuro impresario del Fiano, qui in un ruolo non specificato. Rispetto al ristretto di introiti corrispondente al periodo 1812-1820 analizzato in precedenza, si ripresentano solo i nomi di Giuseppe Batti e Vincenzo Paris, del quale non ho trovato altre informazioni. Meno di un mese dopo, il 5 ottobre, il cassiere e deputato della Deputazione dei pubblici spettacoli, il barone Piccolomini, registra¹⁶ il nuovo versamento di scudi venti per l'agibilità del teatrino nella stagione autunnale. Lo stesso Piccolomini ricevette dagli impresari del Fiano parte degli incassi come tassa per avere la licenza di agire¹⁷: nella stagione di carnevale 1822-23 ebbe 3 scudi e 84 baiocchi; nelle stagioni di primavera ed estate 1823 incassò 6 scudi e 54 baiocchi; nella stagione di primavera 1824 solo 3 scudi; per il carnevale 1829 gli scudi pagati furono 4.

Gli impresari dovevano, come già detto, provvedere alla manutenzione del teatrino, che spesso, in apertura di stagione, era ispezionato dall'architetto scelto dal governo:

Roma 24 nov. 1822. Teatro delle marionette sotto il Palazzo Fiano al Corso. Carnevale 1823. Certificato dell'archi.to del trib. del Gov.re per la solidità del teatro.

Visitatosi per ordine di Sua Ecc.za E.ma Mons.e Governatore di Roma e dell'Ecc.ma Deputazione dei Pubblici Spettacoli presieduta dalla lodata Ecc.za sua il Locale al Corso sotto il Palazzo Fiano ove vi è costruito il teatro per le Marionette e riconosciuto il Palco, Palchettone, e la Platea in stato di solidità per l'uso cui è destinato, si dichiara che il menzionato locale possa ritenersi sufficientemente solido, tanto per il pubblico, che per le persone addette all'azione di quel divertimento; e che per questo titolo possa subordinatamente accordarsene la richiesta apertura nell'imminente stagione del Carnevale. Pietro Holl¹⁸.

Teatri come il Pallacorda e il Pace furono spesso trovati in condizioni non idonee¹⁹; il Fiano invece anche nella stagione successiva, il 29 marzo 1823 fu attestato agibile²⁰ dall'architetto Pietro Holl.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Arch. Cap., Registro della deputazione dei pubblici spettacoli, 1822, b. 2, cart. V, pos. 37a.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Arch. Cap., Registro della deputazione dei pubblici spettacoli, 1823, b. 2, cart. VI, pos. 38.

Gli impresari, come documenta una ispezione del Consiglio Sanitario avvenuta nel 1835, erano responsabili anche delle condizioni igieniche dei locali:

Oggi Giovedì 10 settembre 1835: alle ore 16: in seguito del Superiore Avviso, il Consiglio di Sanità dei Pubblici Spettacoli, ha proceduto secondo l'art.° 8° [...]: del Regolamento Sanitario, alla visita locale dei Teatri Fiano, ed Ornani abilitati ad agire nell'attuale stagione di Autunno:

Ed in questo Atto si è osservato, e prescritto quando segue:

1°. Nel Teatro Fiano: essendo tanto la nettezza tanto più necessaria, quanto meno sono capaci i locali; bisogna che accuratamente sia spurgato il sottopalco, il palcoscenico, ed i locali annessi:

2°. Egualmente deve essere spurgato e sbavazzato affatto il corridore del palco della Polizia, ed il camerino del luogo comodo lavandone la pietra a nuovo:

3°. Nel vano della finestra prossima al palco scenico, dove si preparano i lumi, dev'esser raschiato il lezzo formatosi dalle immondezze miste ai scoli dell'olio; avvertendo che in appresso vi sia fissata una lattiera, che impedisca lo spandimento dell'olio, e il deposito delle immondezze:

4°. Si devono togliere i materiali depositato accanto la fontanella posta presso la porta d'ingresso:

5°. Si deve spurgare la camera dove si custodivano le marionette, tenendosi nel giorno aperta la finestra per togliere il tanfo che si sente quasi insopportabile:

6°. Si deve scopare ogni giorno la platea ed i palchi attualmente sudicissimi; lasciando fino alla sera tutte le finestre aperte per la rinnovazione dell'aria: [...]²¹.

Il rapporto fu redatto dal presidente del Consiglio Sanitario e deputato dei Pubblici spettacoli, Michele Caetani. Una controvisita²² effettuata il 14 settembre dello stesso anno trovò il Fiano in grado di proseguire l'attività.

Un contratto d'affitto datato 14 aprile 1824²³, e valido dal primo giorno della Quaresima 1824 all'ultimo giorno del carnevale 1827, conferma che impresari del Fiano in tale periodo erano Londini e Bianchi.

Proprio in questo arco di tempo fu redatto un contratto d'affitto del botteghino²⁴, tra il duca di Fiano e Scipione Tanzi, del quale non si hanno altre notizie; tutto ciò nonostante il contratto poco sopra

²¹ Arch. Cap., Registro della deputazione dei pubblici spettacoli, 1835, b. 5, cart. XX, pos. 53a.

²² *Ibidem*.

²³ Archivio del Vicariato, fondo Ottoboni 164.

²⁴ *Ibidem*.

analizzato prevedesse che l'affittuario del teatrino fosse anche affittuario del botteghino:

Io sottoscritto proprietario de soprascritto locale loco ed affitto all' [...] Conduttore Sig.re Scipione Tanzi il Botteghino delle Marionette sulla Piazza di S. Lorenzo in Lucina per uso di rendere estensibile lo [...] con sue porte, ferramenti alle medesime, serrature e chiavi mediante li seguenti patti, Capitoli, Condiz.ni cioè

Primo. Che debba durare detta locazione per giorni diecinove da incominciare il p.mo marzo, e terminare il giorno diecinove di detto mese del cor.te anno 1826 senza alcuna [...] perchè così per patto.

2° Che l'infrascritto Conduttore abbia a pagare a titolo di tale affitto la somma di scudi otto romani da giuli dieci a scudi per tutto il sud.° tempo quali dovrà sodisfae in quanto a scudi quattro nell'atto della sottoscrizione del pre.n.te contratto, ed in quanto agli altri scudi quattro il giorno dieci del sud.° mese di marzo, e ciò per patto espresso e non altrimenti.

3° Che il conduttore abbia a servirsi conforme promette, e si obbliga della detta Bottega locata ad uso di buono inquilino, restando vietato di fare alcuna sublocazione, perchè così.

4° Che il conduttore sud.° non possa fare alcun [...], o bonifizio, altrimenti dovrà restare a vantaggio del locatore.

5° Che a carico del conduttore debba essere la [...] di tutte le spese giudiziali ed estragiudiziali che il Locatore sarà per fare per qualunque giudizio non solo intentato per parte del Conduttore, ma ancora per quelli che vorrà per intentare il locatore med.° in caso di morosità del Conduttore sia per l'evacuazione, che per qualunque mancanza che sarà per ritrovare in detto Botteghino, eleggendo sin da ora a tale effetto per domicilio il detto Botteghino, quantunque non sia da esso abitato, ove, e non altrove suole essere convenuto.

6° Che terminato l'Affitto, e sciolto il pn.te contratto debba il Conduttore restituire il locale in buono stato, e tale e quale gl'è stato consegnato, obbligandosi di riconsegnare le chiavi il g.no venti del sud.o mese di marzo, altrimenti sarà tenuto il Conduttore a tutti i danni, e pregiudizzi, che potrebbe soffrire il locatore per la non seguita puntuale evacuazione.

7° Il Locatore promette mantenere e conservare durante il pn.te Contratto il conduttore nel pacifico possesso del locale affittatogli, ed il conduttore rinunzia alle ragioni dell'Inquilinato, Decreto Camerale, termine dell'A. C. di giorni trenta, ed altri qualsiano privilegi in suo favore, altrimenti sarà tenuto come si è detto di sopra a tutti i domini, ed interessi. E per la prima Osservanza di tutte le cose sud.e l'uno e l'altro a nome come sopra si obbligano nelle più ampie forme delle veglianti leggi colle solite clausole, volendo che la pn.te abbia forza [...] Istrom.to publico Eg.to germano di Notajo con giuramento, e clausole come sopra. Roma questo di 28 febbraio 18ventisei.

Per Sua Ecc.za il Sig.re Duca di Fiano D. Alessandro Ottoboni.

La breve durata dell'affitto, diciannove giorni, induce a pensare che il locale non sia stato utilizzato per le marionette, o almeno che sia stato destinato ad una attività esterna alla gestione della famiglia Ottoboni e dei loro impresari, attività non necessariamente artistica. Forse in quei pochi giorni il teatro Fiano sospese la sua attività, liberando così il botteghino dalle sue funzioni.

Nel corso del 1825, anno santo, tutti i teatri, Fiano compreso restarono chiusi, mentre l'anno successivo nel progetto di privativa dei pubblici spettacoli, è indicato, al punto otto:

Il privatario lascerà agire in tutto l'anno i due Teatri di Burattini nei Palazzi Fiano, ed Ornani, senza nulla esigere dagli impresari de' medesimi²⁵.

Durante il periodo di carnevale il teatro Fiano non aveva in cartellone solo spettacoli, ma anche feste da ballo; al 1828 risulta la richiesta di pagamento del violinista Giovanni Albertini²⁶. Il 23 aprile del 1829 una nuova ispezione della Deputazione dei pubblici spettacoli reputò agibile il Teatro Fiano²⁷ e l'Ornani. Da una lettera poco posteriore²⁸ (11 agosto 1829) veniamo a scoprire che in quel periodo il duca di Fiano fu membro della Deputazione dei pubblici spettacoli:

Eccellenza. Il matrimonio che di recente ha combinato il Sig. Duca di Fiano è causa perchè esso abbia rinunciato alla qualità di Deputato de' pubblici spettacoli.

Il mese successivo la Deputazione scrive al duca di Fiano, elogiandolo e ringraziandolo per il lavoro svolto:

La rinuncia dell'E. [...] alla qualifica di membro dell'Ecc.ma Deput.ne de' pub.i spett.i è [...] alla [...] Gov.e [...] della Deput.e [...]. Nell' [...] patendo non meno il proprio dispiacere, che quello degli altri onorevoli a Lei colleghi, non può in questo [...] ammettere di rendere all'E. i più [...] elogi per lo zelo, e la somma intelligenza di cui ha dato la [...] prova, non [...] in tutto ciò, che è d' [...] della Deputazione, ma [...] nel disimpegno della particolare incombenza affidatela, in special modo poi nelle distribuzioni dei [...] 4000, che dal Governo furono concessi a beneficio degli attori de' teatri di Roma nelli [...] circostanza

²⁵ Arch. Cap., Registro della deputazione dei pubblici spettacoli, 1825, b. 2, cart. VII, pos. 7a.

²⁶ Archivio del Vicariato, fondo Ottoboni, tomo 164.

²⁷ Arch. Cap., Registro della deputazione dei pubblici spettacoli, 1829, b. 3, cart. XIII, pos. 252.

²⁸ *Ibidem*.

di sede vacante per la morte di Leone XII di [...] non minore argomenti sono l'ordine, e l'[...] delle [...], che [...] è compiaciuti [...] non resta dopo ciò [...]²⁹.

Il duca di Fiano fu quindi componente della Deputazione almeno nel 1829, anno in cui fu incaricato di gestire il denaro destinato a sostenere gli attori inattivi in seguito alla morte del pontefice, avvenuta nell'inverno di quell'anno. Un documento scritto dagli impresari nel 1829³⁰, attesta come questi fossero debitori verso il duca di 183 scudi e 30 baiocchi, dovendo pagare l'affitto della sala, del botteghino e anche delle marionette, nonché di multe non specificate. Le marionette quindi appartenevano alla famiglia Ottoboni, la quale ne riceveva i benefici dell'affitto: per un periodo che andava dal 19 aprile al 19 giugno 1830, due mesi esatti, gli impresari spesero 62 scudi e 75 baiocchi³¹; la spesa più alta tra tutte quelle registrate sul documento.

Nel 1830 il Fiano restò chiuso per quasi tutto l'anno, o almeno non esercitò alcuna attività teatrale; nel Registro delle licenze per i pubblici spettacoli dal 1830 al 1844, il locale risulta affittato a Francesco Scotto il 18 aprile 1830, seppure non risultino spettacoli in nessuna testimonianza, come non troviamo una seconda volta il nome di Scotto.

Il teatro fu forse affittato per altro uso o per altra attività artistica, fino al 16 settembre 1830, giorno in cui Liborio Londini vi tornò in veste di impresario³². Al 12 febbraio 1832 risale l'ultimo documento nel quale sono ancora impresari Liborio Londini e Giuseppe Batti:

Si certifica da me Sottoscritto Computista di Sua Ecc.za il Sig.e Duca di Fiano D.a Alessandro Boncompagni Ottoboni mediante anche il mio giuramento da rattificarsi qualmente li ss.ti Liborio Londini e Giuseppe Batti in solidum come già affittuari del Teatrino delle Marionette sotto il Palazzo di S.° Ecc.mo Sig.e Duca, risultano debitori verso la medesima Ecc.za sua della somma di scudi Centottantotto e baj: trentanove per resto e saldo di affitto di s.° teatrino in rag.e della sesta parte dell'introito lordo serale ritratto dal medesimo a att.° 7bre del pr.e anno 1832, compreso in s.a somma l'affitto del Botteghino in Scudi Otto Mensili e le Multe stabilite così d'accordo per il tempo in cui non hanno le rid.e Marionette per loro colpa e difetto. In fede Roma questo dì 12 febbraio 1832³³.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Archivio del Vicariato, fondo Ottoboni, tomo 164.

³¹ *Ibidem*.

³² Archivio del Vicariato, Registro delle licenze per i pubblici spettacoli 1830-44.

³³ Archivio del Vicariato, fondo Ottoboni, tomo 164.

L'anno successivo, dopo molti anni, cambiò l'impresario: a Londini succedette Vincenzo Jacovacci (1811-1881), soprannominato "sor Cencio", il più celebre impresario teatrale romano, non solo del Fiano. A 19 anni lasciò gli studi di filosofia, ed iniziò la sua attività impresariale nel 1838 al Valle, nel 1840 all'Apollo con il Cammari, nel 1846 ebbe in gestione l'Argentina, poco dopo si aggiunsero anche l'Alibert e il Corea.

Tra i teatri romani in sua gestione, lo Jacovacci si dedicò soprattutto all'Apollo, che diventò il più grande teatro dell'epoca, sia per la qualità degli spettacoli e il fasto scenografico che per la vivacità mondana che in esso si sviluppò. Il suo potere impresariale non fu limitato a Roma, ma arrivò anche a Senigallia e Cesena, dove Jacovacci gestì alcuni teatri. La vita professionale di Jacovacci fu caratterizzata da numerosi momenti difficili, al limite con l'illegalità: spesso si trovò con forti debiti da pagare; l'11 febbraio 1841, in occasione della prima dell'*Adelia* dozinettiana, fu arrestato per aver staccato troppi biglietti rispetto ai posti disponibili, ma, pagando 100 scudi riacquistò subito la libertà. Fu abilissimo nell'aggirare la censura pontificia, a tal punto che spesso usava "prevenirla", mettendosi in buona luce agli occhi del governo e del pontefice: per Pio IX organizzò uno schieramento di una ventina di ballerine inneggianti al pontefice, mentre questi passava su ponte S. Angelo. Alla gestione del Fiano arrivò nel 1832:

Ma come il guerriero che incomincia dai primi gradi della milizia e perviene ai più luminosi sul campo di battaglia, Jacovacci s'iniziò nella vita, in cui tanto si distinse, assumendo l'appalto del Teatrino Fiano ove davansi divertimenti col Cassandrino, divenuto l'idolo d'ogni ceto e d'ogni età di persone per la sinolare sua grazia e il piccante suo spirito. Un'attività e sveltezza forse senza paragone, congiunta a un profondo spirito speculativo, raffinato, a così dire, da una lunga esperienza, son le precipue qualità che fecero di Jacovacci il tipo degli impresari. Egli ha riunito all'azienda teatrale tutte le forniture, che si costumavano dare in appalto, come illuminazione, macchine, vestiario, ecc., di cui dirige l'andamento³⁴.

³⁴ F. Regli, *Dizionario biografico*, Torino, 1860.

Della vivacissima vita di Jacovacci sono restati impressi diversi aneddoti.³⁵ Nel 1844 fu multato di cinquanta scudi per aver risposto con arroganza al rappresentante del tribunale del governo; il quale lo aveva intimato di far indossare ad alcune ballerine i "calzoncini alla napoletana".

Quando il re Vittorio Emanuele II gli chiese se aveva iniziato con i burattini (in realtà si trattava di marionette) al teatro Fiano, egli rispose: "Bei tempi! Almeno quelli li metti dove vuoi!"

Un documento del 1832³⁶, il primo dove appare come impresario, Jacovacci deve 218 scudi e 46 baiocchi al duca di Fiano: per l'affitto arretrato del teatro e del botteghino, per la sesta parte dell'incasso destinata alla famiglia Ottoboni. Risulta che il 10 luglio 1832 vennero spesi 12 scudi e 6 baiocchi per pagare la cantante³⁷ ("prima donna di Musica"). Al 1833, e precisamente nel periodo dal 17 aprile al 3 settembre, risalgono le registrazioni degli incassi che furono pari a 819 scudi e 89 baiocchi³⁸. Dal totale sono poi calcolati: l'incasso per ogni giorno di attività (è probabile che sia la media, non potendo essere l'incasso identico ogni giorno), pari a 9 scudi e 21 baiocchi; la sesta parte del totale, dovuta al duca, pari a 136 scudi e 65 baiocchi; la sesta parte dell'incasso giornaliero, in quanto lorda, anch'essa destinata al duca, pari a 10 scudi e 74 baiocchi; una cifra pari a 64 scudi e 47 baiocchi dovuta a Jacovacci come rimborso per l'inattività del teatrino, dal 12 al 19 giugno³⁹, causa la morte della duchessa Giustiniana Sambiasi e calcolata considerando un rimborso di 9 scudi e 21 baiocchi al giorno; spese per i soldati, i lumi e i bollettoni non effettuate causa l'inattività del teatrino, che però Jacovacci dovette pagare come se le marionette avessero agito. La spesa per i soldati si riferisce alla presenza in sala di forze di polizia imposte da governo nei teatri, che richiedeva forse una tassa da pagare. Nel novembre del 1837 l'incasso fu di 175 scudi e 78 baiocchi⁴⁰, dai quali furono detratti 29 scudi e 29 baiocchi pari alla sesta parte destinata al duca e 8 scudi per l'affitto del botteghino. Jacovacci fu ancora debitore di 190 scudi nel 1837⁴¹, nei confronti del duca Alessandro Boncompagni Ottoboni,

³⁵ E. Calvi, *Il teatro popolare romanesco dal 1800 al 1849*, in "L'Italia moderna", 15-30 aprile 1908.

³⁶ Archivio del Vicariato, fondo Ottoboni, tomo 164.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem.*

mentre nel 1833 ebbe problemi di carattere legale con il duca, dei quali si conosce poco, se non le generiche informazioni di una lettera scritta al segretario-"computista" di casa Fiano:

Ill.mo Sig. Belloni.

La avverto che il mio Curiale sta fuori di Roma, e che questa sera ritorna, perciò l'appuntamento di quest'oggi, [...], lo potremo trasferire a dimane. La prego intanto di dire all'Ecc.mo Sig. Duca, che anche ch i legali mi diano torto nulla [...] la vorrò vedere in giudizio, e farò trattare l'affare non dal curiale che porterò dimane, ma da un primario avvocato mio amico, che fu, ed è quello che mi ada ragione, perciò per (...) rapporti le consiglio di accondiscendere ad una giustissima dimanda. Perdoni il tanto incomodo, e salutandola di me mi [...] di lei. Ill.mo ser.re Vincenzo Jacovacci, settembre 1833⁴².

Altri problemi legali ebbe Jacovacci, quando si ribellò alla Deputazione dei pubblici spettacoli, intenzionata ad allargare il palco ad essa destinata annettendovi quello attiguo, solitamente affittato dall'impresario:

Istanza contro la pretesa dei Deputati dei Pubblici Spettacoli per l'ingrandimento del Palco nel Teatrino delle Marionette 30 giugno 1842. Pro=Memoria all'Ill.mo Sig. Avv.to Benvenuti Assessore del Governo di Roma.

Sono più di trent'anni che nel locale ad uso di Marionette posto sotto il Palazzo Fiano sulla Piazza de S. Lorenzo in Lucina esistono [...] al pari della platea due palchetti contigui, uno dei quali è stato sempre destinato per uso della Deputazione dei pubblici spettacoli, e l'altro è stato sempre affittato dall'impresario nelle rispettive camerate. Ora è venuto in mente a quello che ha l'incarico di rappresentare la deputazione che il palchetto è angusto, e che occorre ingrandirlo unendovi l'altro contiguo, che si affitta dall'Impresario, minacciando di farne processo verbale e di eseguire tale innovazione con la forza. Ognun vede, quanto strana sia la pretesa dopo scorsi trenta e più anni nè quali senza querela per [...] della deputazione ha ad essa servita il palchetto e ne [...] approvato la destinazione [...], e riconosciuta ed [...] di [...] sufficienza, che oggi vi pretende l'ampliamento di uso in danno del proprietario del teatro, [...] in conto l'affitto del teatro ed [...] lascino quel solo palco per la deputazione/sembra per verità [...] non credibile. Ma di che trattasi? Trattasi di un teatro di Burattini, ove [...] giusto è che [...] presenza per la deputazione una o due persone alle comedie, che si fanno per mezzo di questi fantocci, non è certamente necessario, che [...] sia il palco, ove vi possano stare molte persone. Per essere la parte proporzionata al tutto; ed non essendo [...] il Teatro Fiano,

⁴² *Ibidem.*

rispetto [...] pure che sia il palco della deputazione, se pure sotto il nome di questo non si vogliono far godere persone estranee in buon numero nelle diverse camerate di ciascuna sera. Perciò in uno spazio di tanti anni, quanti ve ne sono sopra annunciati si è contentata la deputazione di quel palco, che rimase a una disposizione fin dalla prima origine della costruzione ed apertura del Teatro Fiano, ed anche allora quando il desiderio d'intervenire alle rappresentazioni, il consenso era maggiore pel celebre Cassandrino non più vivo se non nell'antico fantoccio, [...]⁴³.

Le ultime righe sembrano svelare che Filippo Teoli terminò di muovere la sua marionetta-Cassandrino almeno due anni prima della sua morte.

Nel 1841 il teatrino subì un piccolo lavoro di pittura, ad opera di Vincenzo Ilardi:

Conto di lavoro fatto ad uso di pittura spettante al Ecc.mo Sig.e Duca Fiano eseguito al mezzanino nella camera del palco del teatrino di marionette.

Per aver dipinto il soffitto di detta camera con riquadrature a chiaroscuro ed ornamenti ed il fregio a chiaroscuro intagliato seguono le pareti preparate e data la tinta di [...] con riquadro e bordo da capo a piede ed il [...] di porfido unitamente ai [...] e sotto trave dipinto9:00

Si è data la tinta agli [...] con il cardiglio: 40

Si sono colorite avorio a vernicetta quattro [...] da ambe la parti unitamente a sei controportelli parimenti da ambe le parti5: 20

Si è data la tinta a latte a due telari delle fenestre comprese le stuccature da muratore ed i rappezzi di carta alla tela del soffitto: 60

_____ 15:2

0

Io sottoscritto ho ricevuto scudi undici in saldo del [...] conto questo di 20 aprile 1841

Dico (11:)

Vincenzo Ilardi⁴⁴

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

L'anno successivo Jacovacci fu invitato a rispettare i suoi doveri di impresario dalla Deputazione dei pubblici spettacoli:

Si permette al Sig. Vincenzo Jacovacci Impresario del Teatrino Fiano di farlo agire nell'imminente stagione di Carnevale col solito edificio delle Marionette, purchè [...] osservate le seguenti prescrizioni; che il s.º teatrino sia preventivamente ispezionato dall'architetto Sig. Holl per l'effetto del suo istituto. Che le produzioni tutte non eccettuate quelle permesse nelle scorse stagioni siano assoggettate alla revisione politica, che manifesti prima di farl'imprimere i cartelloni [...] altro relativamente debbino sottoporsi al Sig: Cav: Deputato dei Pubblici Spett. ed al Revisore Politico per il solito visto sotto pena del pagamento della multa di scudi venti per ogni caso di contravvenzione. Che sia effettuato il completo deposito nella cassa della Deput. de' Pubblici Spett.; Che v'intervenga la forza armata; Che sia dato l'introito d'una serata libero e franco da qualunque spesa a beneficio del pio istituto di Carità; o che infine sieno del papa osservate tutte le altre condizioni relative ai pubb.i spett.i [...] qui non espresse oltre l'approvaz.e dell'Autorità Ecclesiastica in tutto ciò che la riguarda⁴⁵.

Nel Registro delle licenze per i pubblici spettacoli sono segnalati due impresari del teatro Fiano che non compaiono in nessun altro documento da me trovato: Giuseppe Amati ottiene la licenza l'11 aprile 1844; a lui segue, nell'agosto dello stesso anno, Lorenzo Amati. Non si può escludere che il teatro sia stato concesso per un periodo di alcuni mesi per attività non riguardanti le marionette, per tornare poi a Jacovacci. Infatti, il citato Lorenzo Amati, il 6 settembre 1844, ottenne un permesso per mostrare uccelli ammaestrati in "una sala posta in P.zza S. Lorenzo in Lucina".

Jacovacci fu comunque impresario del Fiano fino al 1845, quando lasciò la gestione del teatro Fiano:

Sig. Luigi Galli Ill.mo.

Presso quanto siamo rimasti d'accordo resta sciolto ed annullato il contratto di affitto del teatrino Fiano dal primo del corr.e dicembre fino al termine del medesimo [...] aveva colla Ecc.ma Casa Fiano, la quale perciò resta in piena libertà di fare ciò che crederà del suin.to teatro. In quanto al resto che devo di affitto pel ridetto teatro, vi cedo l'acclusa obbligazione di [scudi] 100, che deve darmi Linari, nonchè, vi buonificherò li due [...] di palco dell'Apollo per l'imm.te Carnevale che saranno ritenuti uno dalla sullodate casa Fiano, e l'altro

⁴⁵ Arch. Cap., Registro della deputazione dei pubblici spettacoli, 1842, b. 6, cart. XXVII, pos. 240.

dal Marchese Verlupi, e pel resto vi pagherò [scudi] 15 al mese. Tanto vi dovevo per reciproca quiete, mentre con stima mi [...]. Roma li 7 dicembre 1845⁴⁶.

Il Linari citato nella lettera è Clemente Linari, il nuovo impresario, con Salvatore Palica, del teatro Fiano, come attesta una lettera scritta poco tempo prima della precedente:

Essendomi io sotto obbligato di prendere in affitto dalla Ecc.ma casa Fiano il teatrino di Marionette di detta casa al Corso dal primo del pross. dicembre a tutto il Carnevale 1847, rilevando in tal modo il Sig. Vincenzo Jacovacci, dall'affitto, che ha fino a detta epoca colla detta casa istessa, mi obbligo di pagare, attr. la piggiione alla med.a casa, anche la piggiione di altri due mesi, cioè dei due decorsi mesi di Settembre, e di Ottobre, e del corr.e Novembre alla ragione di [scudi] 33:50, siccome avevo ià convenuto, qual somma intendo pagarla in quanto [scudi] 25 entro il pross.° mese di Gennaio, altri [scudi] 25 entro il pross.° Febraro 1846 ed il resto alla ragione di [scudi] 5 al mese incominciando dal vent.° aprile 1846. Tanto per mia obbligazione a favore dello stesso Sig. Jacovacci, effettuandosi l'affitto colla suddetta casa Fiano. In fede [...] Roma 16 Novembre 1845⁴⁷.

Sullo stesso foglio c'è un'aggiunta scritta da Jacovacci:

E per me pagherete all'[...] della Ecc.ma Casa Fiano, e per [...] Luigi Galli maestro di casa della medesima in conto affitto che gli devo per sud.° teatro Fiano. Roma li 7 Dicembre 1845.

Assieme a Linari e Palica, inizialmente gestì il teatro Fiano anche Marco Molinari, che dopo circa un anno decise di non continuare la sua esperienza:

Essendo stato dall'Ecc.mo Patrimonio del Mionore D.a Marco Boncompagni Ottoboni dei Duchi di Fiano rinnovato il contratto di affitto dei locali ad uso delle Marionette posto sotto il Palazzo Fiano per un anno dal primo Marzo corrente al Carnevale del futuro anno 1847 a favore delli Sig.ri Clemente Linari e Salvatore Palica con sicurtà solidale dei Sig.ri Francesco Iachizzi e Michele Duran, perciò si dichiara da Noi sottoperiti che il contratto precedente del med.° affitto fatto a favore delli stessi signori Linari e Palica, con sicurtà del sig. Marco Molinari firmano il primo Dicembre del passato anno 1845 rimane cessato col giorno 28 Febraro prossimo passato, reputando in tal modo il detto Sig. Molinari sciolto da qualunque obbligazione assunta col detto contratto, come

⁴⁶ Archivio del Vicariato, fondo Ottoboni, tomo 164.

⁴⁷ *Ibidem*.

viceversa il med.º Sig. Molinari dichiara di non avere più alcun interesse nel ripetuto contratto. In fede Roma questo di primo marzo 1849.

Marco Molinari⁴⁸

I due nuovi impresari aprirono le porte del teatrino ad altre attrazioni spettacolari. Il 6 gennaio 1847⁴⁹ fu concesso al giocoliere Ermenegildo Rebecchi di esibirsi ogni Venerdì della stagione di carnevale, mentre nei Venerdì della stagione di carnevale 1848 e nella quaresima del 1848 furono eseguiti giochi fisici, meccanici e di destrezza⁵⁰. La scelta di questi avvenimenti spettacolari forse era destinata a compensare una crisi economica del teatro, causata da una diminuzione del numero di spettatori che solo Cassandrino e Filippo Teoli, scomparsi nel 1844, sapevano attirare numerosi.

Questi furono gli ultimi anni di vita del glorioso teatro Fiano; il 28 dicembre 1849 Rosa Massoni, affittandone i locali, ne decretò la morte:

Nota descrittiva le occorrenze per ridurre a Bottega l'attuale locale in uso di Teatrino di Marionette situato in una parte del palazzo di S. E. il Sig. Duca Fiano, al Corso.

Si ingrandirà la piccola porta sulla piazza di S. Lorenzo segnata col civico Numº 2 A al pari di quella segnata col civico Numº 2 con analogo infisso, ferramenti e vernice. Demolito che sia il palco scenico e le due loggie laterali al medesimo murare nelle pareti e pavimento i buchi delle armature con suo intonaco incollato, dare generalmente alle dette pareti la tinta, zoccolo, e bardiglio, ristaurare il mattonato ove occorre, murare a tutta grossezza i due vani nel muro che divide il locale del Teatro col mezzanino sopra il Botteghino, ricoprire l'ambiente occupato dalla Platea e Palco Scenico con tela tirata e armata al di sopra in guisa che non faccia vela da situarsi all'altezza in proporzione della grandezza dell'ambiente, e dipingersi decentemente.

Apporre alle finestre mezzanine dei robusti fusti o sportelloni interni muniti dei dovuti ferramenti per evitare ai mal intenzionati che da queste passino al detto soffitto e quindi alla Bottega per fare dei furti. Finalmente collocare alle due porte interne due fusti di sicurezza corredati entrambi dei relativi ferramenti e vernice⁵¹.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Arch. Cap., Registro delle licenze per i pubblici spettacoli e mensualità per gli agenti di polizia 1825-51.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Archivio del Vicariato, fondo Ottoboni, tomo 164.

Nel marzo del 1850 venne redatto e firmato il contratto d'affitto dei locali⁵², che furono del teatrino delle marionette, tra Vincenzo Sebastiani, incaricato del duca e Rosa Massoni:

Io sottoscritto esat.e dell'Ecc.mo Patrimonio Boncompagni Ottoboni loco ed affitto alla Sig.ra Rosa Massoni una bottega sotto il Palazzo Fiano con ingresso in Via del Corso N [...], e N quattro ingressi dalla piazza di S. Lorenzo in Lucina N [...], e N quattro camere [...] superiori alla sud.a bottega con ingresso tanto dalla scala del Palazzo, quanto dal portoncino del cantone della sud.a Piazza con porte, ferramenti, telari alle finestre e tutt'altro occorrente a forma della [...] e consegna da farsi dall'architetto dell'Ecc.mo Patrimonio, per conservarsi, mantenersi e [...] dell'affitto restituiti nel med.mo stato perchè così per patto.

Con sue porte, ferramenti alle medesime, serrature, e chiavi, con telari, vetri alli medesimi, sportelli, e ferramenti; giusta i patti qui appresso descritti.

Primo: che detta locazione debba essere, e s'intenda fatta per lo spazio e termine limitato di anni tre da incominciare il dì della consegna effettiva delle chiavi del locale, che sarà quando avranno terminato i lavori gli [...].

2. Che a titolo di pigione debba pagarsi la somma e quantità di scudi romani venti quattro cento ottanta anticipatamente di trimestre in trimestre monete sonante d'argento effettivo, esclusa sempre in ogni tempo qualunque sorte di altra moneta, e carta monetata, e ciò per patto espresso, e non altrimenti, rinunciando a tale effetto, mediante il giuramento a qualunque legge promulgata, o da promulgarsi, che fosse contraria a questo patto.

3. Che l'obbligo di pagare anticipatamente di trimestre in trimestre la di sopra convenuta pigione sia in luogo di cauzione, e sicurtà.

4. Che debba il Sig. Conduttore usare della Casa locata da buon inquilino, e la medesima conservare, e mantenere nel medesimo stao, nel quale gli viene consegnata, perciò a suo carico rimanghino tutti gli acconcimi interni della medesima Casa, ritrovandosi attualmente tutto in buon essere, e senza necessità di alcun restauro.

5. Che non si possino fare nella Casa locata dei miglioramenti nè utili, nè necessari; ma questa facendosi rimanghino a vantaggio, e beneficio della Casa stessa locata, e del locatore, perchè così per patto.

6. Che non possa il Sig. Conduttore subaffittare in qualunque modo, preso nel più ampio significato, la Casa locatagli, senza l'espresso permesso del Locatore, e facendosi, il presente affitto rimanga nullo, ed inefficace, se così piacerà a l Sig. Locatore.

7. Che a carico del Sig. Conduttore debbano essere tutte le singole spese, tanto giudiziali, che estragiudiziali, le quali potessero occorrere in caso di morosità del pagamento delle piggioni, o in caso di lite per l'evacuazione, e per qualunque

⁵² *Ibidem.*

altra mancanza, a quest'effetto elegge fin da ora il suo domicilio nella sud.a Bottega [...] ove, e non altrimenti vuole essere in caso di lite legalmente citato.

8. Che s'intende espressamente rinunciato a qualunque diritto, e privilegio d'inquilinato, ed altri privilegj in suo favore, rinunziando l'una, e l'altra parte all'eccezione di non essere la presente locazione archiviata, ed accordata una speciale ipoteca in favore del Locatore su tutti gli mobili, e stigli, che verranno introdotti in detta casa locata, non solo permnendo in essa, ma asportati pur anche in altro luogo.

9. Che il Sig. Locatore debba per tutto il tempo che durerà il presente contratto, mantenere e conservare il Sig. Conduttore nel pacifico possesso della Casa Locata. e per l'osservanza delle cose suddette si obbligano l'uno e l'altro a nome come sopra nella più ampia forma. In fede ec. Roma questo di 30 marzo 1850.

[...] Si dichiara che la porta del mezzanino corrispondente nella scala grande del Palazzo debba restare sempre chiusa e come se non vi fosse, e per [...] effetto la chiave della serratura rimarrà presso il sullodato Patrimonio, e solamente si debba introdurre nel mezzanino sud.° quale ha oggetto che non cadesse nelle altre scale, allora potrà domandare la chiave sudd.a agli Ecc.mi rappresentanti, ed immeditamente restituirla, e ciò per patto sostanziale, altrimenti non si sarebbe effettuate il sud.° contratto. Roma questo di [...].

5.5 La censura.

La vocazione satirica di Cassandrino inevitabilmente caratterizzava lo stile e la produzione del teatro Fiano che, seppur privilegiato rispetto agli altri teatri di marionette e non, grazie ad un pubblico spesso composto dalle categorie vittime degli strali satirici subì comunque la censura governativa.

I copioni erano costantemente letti e modificati dal revisore politico e, come si è già visto, accadeva che Filippo Teoli andasse in galera per ciò che aveva fatto dire a Cassandrino, oppure che Jacovacci fosse costretto a far ubriacare gli agenti di polizia presenti in sala per far agire in piena libertà le marionette. Cosa il governo potesse considerare censurabile viene chiaramente espresso nelle *Osservazioni sulla revisione delle produzioni teatrali*¹ del 1842:

Un triplice scopo deve avere la revisione

1° La religione

2° La morale

3° La politica

¹ Archivio Capitolino, Registro della deputazione dei pubblici spettacoli, 1842, b. 6, cart. XXVII, pos. 15a.

Devono dunque primiereamente escludersi quelle produzioni nelle quali è attaccata la religione sia direttamente, sia indirettamente; ma ciò non basta poichè bisogna guardarsi da quelle produzioni dove velatamente e per indiretto si guida per dir così l'ascoltante a conclusioni irreligiose. Si può parlare per esempio di false religioni, ma in modo da far vedere che le religioni sieno una briglia de' governanti per tenere il popolo, o il mezzo d'ingannare la solitudine. Un simile argomento può essere condannato perchè indirettamente l'Autore vuol scagliarsi contro la vera religione. Devono anche prosciversi quelle produzioni che discreditano i Ministri della Religione; pochè sono altrettanti mezzi di attaccare la Religione stessa. E qui giova avvertire, che convien guardarsi anche da quelle produzioni contro i falsi Sacerdoti dei falsi numi, quando l'allusione è tale da riferirsi anche ai veri Sacerdoti del vero Dio. In Questo tutto il criterio dee consistere del Revisore; giacchè per prescrivere le produzioni, nelle quali direttamente si parli contro la Religione e suoi Ministri non si avrebbe quasi bisogno di persone intelligenti. Le produzioni dove soltanto siavi qualche proposizione, o qualche portata non ammissibile possono correggersi; ma in far questo il Revisore dee avere in vista più cose. E primiereamente dee riflettere che se la produzione è già [...] val meglio o lasciar tutto, o non permettere affatto la recita; poichè gli uditori arrivati a quel punto ricordano il passo soppresso, e fa questo più effetto di quello che se fosse recitato. In secondo luogo dee diffidare di una utore che sparge proposizioni o detti insidiosi contro la Religione, e quindi dee vedere bene che la produzione stessa non racchiuda in se stessa un tutto insieme contrario alla Religione medesima. Terzo nel fare le correzioni dee farle, o farle fare in guisa che l'opera non perda e nell'andamento, e nella forza, ed in altro; pochè altrimenti verrebbe la correzione a conoscersi ed a endersi ridicola. Un'ultima avvertenza resta a fare a questo proposito, ed è pel caso che oggetti e cose sagre vengano sulla scena, o sieno dagli attori richiamate a memoria. E' sempre meglio che il sacro non si mescoli col profano; ma in ogni caso non solo dee guardarsi che venga esposto, o ricordato decentemente ed in senso buono; deve altresì vedersi che non possano accadere circostanze, le quali facciano anche per caso nascere qualche oltraggio alla cosa sacra.

Per esempio nel Mosè si è permesso che ascoltisi la voce di Dio che parla a Mosè medesimo, e per se stesso la cosa non ha male in se; ma oltre essere troppo alta la voce di Dio per figurare sulle scene dee riflettersi, che trattandosi di poche parole devono affidarsi ad un'ultima parte, e così può avvenire che questa stuonando la platea faccia sentire dei fischi: che brutta cosa allora! Passiamo alle produzioni contro il costume.

Non bisogna prendere com come tali quelle solamente che insegnano scostumatezze, come per esempio la Mandragora, non quelle soltanto laide nell'espressioni e continui equivoci; ma quelle principalmente che sebbene esposte in modo decente trattano temi per se stessi non morali. La Duchessa della Valliera per esempio è immorale per se medesima, quantunque si veda la Duchessa ravveduta, e far penitenza; poichè si tratta sempre di un re ammogliato

che prima amoreggia colla Valliera, e poi lascia questa passando alla Montespan, ch'è quanto dire da uno in altro adulterio, senza che si veda nè ravveduto nè punito. Altro esempio di produzione immorale per se stessa può essere la Madre colpevole di Beaumarchè. Queste produzioni sono più nocive delle altre, e sono quelle delle quali fatalmente il teatro abbonda essendo gli Autori de' nostri tempi e gli esteri specialmente poco morali. Sono da evitarsi con premura quelle produzioni ì, le quali si raggirano sopra amori e confidenze di persone congiunte per vincoli di sangue, o per legami, che renderebbero delittuose le condiscendenze amorose e ciò sebbene apparisca che si mantengano nei limiti della virtù, poichè pregiudica forse più questo che vederle punite, mentre la gioventù incauta ne ha una persuasione di potersi fidare di se medesima e di poter fare altrettanto, ed alla circostanza cade in impegni che non finiscono nel mondo che male, tranne uno ogni mille. Anche le espressioni, e motti sporchi ed equivoci devono essere tolti; ma togliere gli sporchi è facile; per gli equivoci si esige molta avvedutezza e pratica del parlare del mondo; poichè spesso avviene che dove meno sembri esservi nella recita si scoprono equivoci scandalosi, nè quali la platea fa plauso. La espressione per esempio innocentissima = posso servirvi come vuole = ed altre tante possono divenire per le combinazioni delle persone che le pronunziano, o delle circostanze detti laidissimi. Vi sono alcune in produzioni assai [...] delle espressioni notissime che a toglierle si fa forse peggio che a lasciarle, in questi casi si fa d'uopo usare quella prudenza e buon criterio, che si desidererebbe anche in certe valutazioni di nomi, e di titoli di opere, d'onde non provengono che derisioni. Finalmente conviene parlare delle produzioni censurabili per la parte poetica, e queste possono classificarsi come segue.

1°- Produzione di temi per se stesso impolitico.

2°- Produzioni, nelle quali si attacca direttamente una forma di governo.

3°- Produzioni colle quali indirettamente si discreditano i governi.

4°- Produzioni nelle quali vi sono parlate ed espressioni allarmanti.

Della prima specie sono per esempio, il Guglielmo Tell, la Muta di Portici, e simili, nelle quali nè giova cambiar titolo, nè parole, perchè il fatto per se medesimo è tale da non permettersi sulle nostre scene. Il [...], la Congiura de' Pazzi sono della seconda specie; e della terza sarebbe per esempio il Bicchier d'acqua, nella quale produzione, oltre lo scandalo di amoreggiamenti illeciti, si fa vedere al pubblico e si vuole insinuare come nelle Corti a fini utilissimi si sacrifici il bene dei sudditi, e la vita di migliaia di uomini. Questo è vleno da temersi non meno forse dell'altro perchè penetra insensibilmente, e forma quella disistima, colla quale non può essere più congiunto il rispetto. E' da guardarsi da questa specie di opere, che oggi con perfido fine sonosi moltiplicate. Dell'ultima specie sono a nostri tempi moltissime. Il Caio Gracco con le sue parlate vale ad infiammare un giovane uditorio. Velenosissime sono le parlate del Toscarini, e di tante altre tragedie moderne; e quanto alle opere infette di questo vleno bisogna vedere se sono espurgabili in guisa che non ne restino guaste; mentre

allora il pubblico ne fa chiasso ed è peggiore il rimedio del male. Bisogna evitare anche nel correggere il ridicolo che talvolta s'incorre senza verun utile. Si ricorda un coro ove si dicea = cantiam la libertà = , e gli fu sostituita ridicolmente e senza frutto = cantiam la lealtà =. Finalmente prima di chiudere queste osservazioni convien dire qualchecosa del cambiamento de' titoli delle opere tanto oggi comune, e che per lo più fa ridere. In ciò convien procedere con criterio, e se la produzione è notissima il cambiarle nome è inutile, e mal fatto a meno che vi concorressero specialissime ragioni. 18 [...] 1842.

Li 22 s.°

Sono state diramate

Al Sig. [...] Carchiano Dep.° per la revisione

Al Sig. avv.° [...] revisore politico

Al Sig. Gio. Carlo Doria s.°

Al Sig. ab.e Ruggeri revisore ecclesiastico

Nel caso di Cassandrino la censura, secondo quanto dimostrano le testimonianze coeve, repressesoprattutto i riferimenti alla politica, o ad altri personaggi della società, anche perchè il Teoli non ebbe mai l'ardire di offendere la religione. I riferimenti alla morale che i censori hanno corretto e giudicato censurabili erano spesso molto meno intenzionali di quanto non fossero in realtà. L'unico modo per scoprire l'attività censoria nel dettaglio della singola battuta, ci è offerto dalla raccolta di manoscritti del 1833-34 conservati alla biblioteca Vittorio Emanuele di Roma, già da me ampiamente analizzati nel capitolo su Cassandro. Tali copioni furono visionati dall'abate Somai, che oltre ad occuparsi della censura fu anche scrittore, probabilmente di poche capacità. Giovanni Giraud, infatti, gli dedicò un violento sonetto satirico²:

Del sommo Pietro, Adamo del Papato
puoi dirti, abate mio, fratel cugino;
abietto nacque Pietro, e tal sei nato;
Pietro pescò nell'acqua, e tu nel vino.

Peccò con la fantesca di Pilato
e ne pianse col gallo mattutino:
tu con le serve altrui quand'hai peccato
n'hai pianto col cerusico vicino.

² A. G. Bragaglia, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, 1958.

Il ferro suo fe' strazio agli aggressori
d'un solo orecchio, e la tua penna, credi,
ambo gli orecchi strazia agli uditori.

Ei, giunto all'ora ove tu presto arrivi,
pose nel luogo della testa i piedi;
così Pietro morì, così tu vivi.

Nella sua attività di censore il Somai fu molto severo e non risparmiò nulla, eliminando ogni seppur vago riferimento ad argomenti immorali o blasfemi, per sconfinare non poche volte nel ridicolo. Cassandro disse che solo l'abate Somari poteva proibire di Venerdì la farsa intitolata *Tre salami in barca*³. E' necessario ora vedere come il censore operò sugli unici manoscritti su Cassandro conservati.

In *Cassandro stregozzo alla noce di Benevento* il primo intervento della censura modifica il nome della serva di Cassandro; il revisore la chiama Pancrazia dopo aver cancellato e reso illegibile il suo vero nome. Compaiono poi interventi su nomi di animali: i caproni sono trasformati in "vari animali", la colomba in cigno, forse perchè simbolo dello Spirito Santo. Nell'*Italiano in Algeri* le correzioni sono molto numerose, e spesso comprensibili: "eunuchi" fu sostituito con "schiavi"; mentre battute a sfondo amoroso come "Sono sazio di questa moglie" e "Bramo d'avere una di quelle italiane che fan disperare tanti cicisbei" si semplificano in "Sono stanco di questa moglie" e "Bramo d'avere in sposa una di quelle italiane".

Innocue frasi potevano essere interpretate come fossero a doppio senso dal censore e opportunamente cambiate: "Devo star dietro (alla nipote)" è sostituita con "Devo star vicino"; "Vedete che negozio di torcia bisogna reggere" diventa "Vedete che bella figura bisogna fare"; "Qui la moglie si tiene come una vera schiava" sostituisce "Qui la moglie si tiene a giornata"; la frase "El turco guardate come se rinfriccica con Isabella" è decisamente punita sostituendo "rinfriccica" con un banale "fa il carino". Viene poi cancellata l'azione di "preparare il caffè e prenderlo nel gabinetto"; poi "prenderlo" è cambiato in "beverlo"; mentre è proibito ad un uomo ed una donna di stare soli: Mustafà dice a Cassandro di lasciarlo *solo* (parola cancellata) con la nipote. Il senso comunque non cambia di molto. Nel

³ *Ibidem.*

Ballo grande intitolato Il tesoro con Cassandro cabalista sfortunato l'unico intervento del revisore cancella "Pico della Mirandola" con un nome non leggibile.

In *Cassandro nel regno del mongallo e condannato alle Arpie* molti sono gli interventi su presunti temi politici o riferimenti a persone riconoscibili.

L'abate Somai cancellò, per motivi a noi celati, le frasi: "Coraggio un corno! Bisognerebbe fossi matto per andare con coraggio incontro alla morte", pronunciata da Cassandro minacciato dalle arpie, e "Io ho il potere di vincere questi pestiferi mostri e di cacciarli nei loro tenebrosi covili che s'internano fino al centro della terra", detta da Astolfo, visto forse nel suo significato allegorico di protettore della libertà, come dice Daria in un'altra battuta cancellata: "Noi ti alzeremo dei tempi, disvelaci il tuo nome, a te fumeranno gli incensi sulle are nostre, io riconosco in te il mio Nume liberatore". Alcune parti del copione erano troppo esplicite, anche se involontariamente, per non attirare l'attenzione del censore e una immediata cancellazione. Cacorre sembra parlare di se come fosse Dio dicendo: "[...] se alcun poco ritarda, lo manderò a prendere per i capelli da miei schiavi, digli frattanto che ogni mio cenno è una legge e digli che io fulmino chi non mi obbedisce all'istante". Altre battute cancellate sono: "[...] e mitiga alquanto il dolore della tua morte; la sorte spietata, non arrise al nostro legame, in quello istante grondavano sangue le stelle, e la sola sventura fu pronuba dei nostri sponsali"; "[...] tu a me venisti per ridestarmi e ravvivarmi sempre più la memoria del defunto mio sposo, tu venisti somigliante a lui tutto, per esacerbar la mia doglia, per inasprir le mie ferite, e per farmi un insulto il più atroce, il più barbaro che immaginar possa."; "Se non avete altri onori da dispensare che questi, ve li potreste tener tutti per voi."; "Non ti spaventi il loro aspetto, la loro figura, tu le vedrai sparire all'istante dagli occhi tuoi, e ti salverai così dalla morte; e finchè sei in questo luogo avrà sempre quell'istrumento la sua magica forza."; "Ma è possibile che le armi non bastino a mandar in fuga queste barbare Arpie."; "Esse non temono il ferro, non paventano il fuoco, sono invulnerabili e intente sempre a recar danno ai mortali."

La frase di Cassandro "Ah che io di certo torno a Roma senza qualche membro", vide l'ultima parte sostituita con "mutilato"; un'altra che riferita ad un corno da lui suonato dice "Oibò! Non usano in Italia

questi strumenti!" è cancellata. Indubbiamente l'abate Somai fu molto impegnato nella sua esagerata attività censoria, però in tutto ciò non vide un riferimento alla sua persona: "Guardate quando si dice che volano i somari" dice Cassandro, che amava giocare sull'assonanza Somai-somari.

Nel *Barbablù con Cassandro perseguitato dallo spavento* non vi è alcuna correzione, mentre ne *L'arrivo di Cassandro cantante del villaggio di Grotta Gorga ossia gli sposi fortunati* il censore esercita il suo potere già nel titolo sostituendo "Grotta" con "Rocca". Difficile capirne il motivo, anche se istintivamente la grotta richiama alla natività. Il personaggio del Podestà non piacque a Somai che lo chiamò Sindaco. Nello sviluppo narrativo della storia molti termini che possono avere un senso anche nella terminologia religiosa, come quelli che potrebbero avere un doppio senso insidioso per la morale sono efficacemente eliminati. "Strizza" è sostituito con "un malanno"; "trovarsi con l'amante" con "trovare lo sposo"; "contemplazione" con "solitudine"; "venga" con "vada!"; "ballerino" con "cantante"; "non se può più canta lo duetto" con "non se po' eseguì il Badeschi"; "non posso visitarvi" con "non posso vedervi, non posso parlarvi"; "ammazzà le galline" con "vede le galline"; "coristi" con "figuranti"; "[...] lo sposo tanto grandioso e vigoroso" con "amante tenero, e grazioso"; "sfonnato" con "gonfio"; le espressioni "suonare a martello" e "meglio mettergli lo sposo nel letto" sono depennate, come cancellate sono le battute "Badate, che non canto da seconda donna, ma agirò da prima. Mi accompagni qualcuno.", "Gli Anziani sono pronti; tutto è lesto; e questa sera matrimonio, e festa.", "[...] è una seconda donna cantante che è andata con lui sapendosi che esso le ha dato parola di sposarla", "Ora convien dire qualche cosa al Sindaco e vedere un poco di combinare, per fargli dire di sì. Ah! se io posso sposare Lisa sono contento.", "Se è quella Signora che sta alla locanda in Piazza, glielo farò sapere io... [...] Eh dico! fatelo con buona grazia. Pensate che è la mia futura metà; gli potrebbero venire le convulsioni, e allora...", "Signor Maestro mio favorite quà, che mi pare che sieno parole ebraiche. [...] Sarà perchè sono parole che si parlano dalli nostri del Villaggio."

Come ho già accennato in precedenza, gli spettacoli, pur basandosi su tali testi, erano terreno di libera sperimentazione improvvisativa da parte delle marionette e dei loro animatori; perciò le parti censurate

poteveno essere reinserite a braccio durante gli spettacoli, seppure fossero presenti in sala delle guardie governative. Nel 1838, invece, al ballo buffo *Il gabinetto magico egiziano ossia L'arrivo in Roma di Cassandro giocatore di prestigio* fu impedito di essere rappresentato. Il revisore ecclesiastico Doria vi trovò allusioni troppo esplicite a personaggi noti della società romana.

Doria Gio: Carlo Revisore politico = Riflessi sul nuovo Ballo che vorrebbe prodursi nel T° Fiano intit.° = Il Gabinetto Magico Egiziano.

Eccellenza R.ma. E' stato presentato alla Revisione Politica il nuovo Ballo qui annesso così detto per marionette nel Teatrino Fiano, intitolato Il Gabinetto Magico Egiziano, ossia L'arrivo in Roma di Cassandro Giuocatore di Prestigi (corretto di sorpresa dal Revisore Ecclesiastico, il quale, come si scorga, non ha permessa tale Produzione, quantunque da lui purgata). E' mio dovere di rassagnare alla saviezza dell'Ecc.ma [...] R.ma i seguenti riflessi:

1°. E' attuale tutt'ora l'epoca dei Giuochi, che da' il Bosco con permesso del Governo.

2°. Si deducono in detta produzione i così chiamati Manutenghi, Compari e Maniglie, quali ferirebbero una classe di persone, che vuolsi, o almeno così si suppone, essere a quell'edifizio adoperate.

3°. Non solo il Bosco sarebbe sulle scene personeggiato da Cassandro (il che forse non sarebbe molto) ma gl'istessi succitati soggetti, e segnatamente quel Conte Asdrubale, quel Cavalier Miseriotti il [...], i quali potrebbero forse riferirsi a persone note.

4°. L'esperienza ha fatto conoscere, che nel Teatrino Fiano si cerca sempre di concomitare qualche fatto civico del giorno, sceneggiandolo al burlesco; e che sono stati talora personificati, e portati al ridicolo, tanto nel personale che nella foggia del vestire, alcuni nostri cittadini viventi, i quali ne querelavano. Non saprei di fatti se esistesse alcuno che amasse esser posto in iscena, e anche in ridicolo. Tutte queste aggiunte di rappresentazione non compariscono sulle Pagine delle Produzioni, ma l'occhio della Revisione, in leggenda, vi trasporta sulla scena d'effetto, ove vede portate al naturale, colla imitazione de' Personali, e de' vestiarj, e perfino delle fisionomie, i soggetti che vogliono porsi a ridicolo per mezzo qui delle macchine, ossia così chiamate Marionette. Non è animosità il movente dell'impresa, nè spirito satirico a ciò fare, ma quello del richiamo del consenso, e del lucro per conseguenza. A fronte di questo il Governo veglia onde garantire il decoro de' Privati. La cautela, almeno per ora (non amandosi d'altronde danneggiar gl'interessi dell'Impresa) avvia i reclami conferitisi, i quali sono sempre dispiacenti. Adempito il mio ufficio, non mi resta, che rassagnarle i sentimenti di quel più profondo rispetto, ed ossequio, co'

quali invariabilmente mi ripropo dell'Ecc.ma [...] R.ma 14 luglio 1838. U.mo D.mo Ob.mo Servitore Gio. Carlo Doria⁴.

Qualche giorno dopo, il 23 luglio, viene consegnata nuovamente al revisore Doria una copia dello spettacolo già censurato, perchè possa essere riesaminato. Il mittente è l'avvocato Silvani Loreni:

Il so.tto trasmette qui acclusi a [...] alcuni fogli, che racchiudono un Ballo Buffo intitolato l'arrivo in Roma di Cassandro Giuocatore di Bussolotti, e destrezza di mano, che si domanda il permesso di rappresentazione nel Teatrino Fiano nel Corso, affinchè possa ella esaminarlo ed esternare in proposito il di lei parere, respingendo li istessi fogli.

L'asses.e⁵

Ma il parere del revisore restò invariato:

Ill.mo Signor avvocato [...] generale.

Nella produzione, che ritorno, e che è la Germana di quella non permessa, oltrechè vi ha un cognome di un Individuo Impiegato in Segreteria del Tesorierato, siamo allo stesso Perno immobile della prima. Per gli stessi dovuti riguardi, e riportandomi alla mia relazione del 14 corrente mi credo in obbligo di rassagnare la mia opinione pel dissenso, almeno per ora. Ciò in discarico del venerato suo foglio del 23 cor.te. A [...] a V. S. Ill.ma i sentimenti della mia alta stima, e costante rispetto mi riprifesso di V. I. Ill.ma. Li 25 luglio 1838. Ill.mo D.mo R.mo GioCarlo Doria R. E.⁶.

Solo il 23 luglio del 1848 il ballo in questione, dopo essere stato opportunamente riscritto, accontentò il revisore ecclesiastico⁷.

5.6 Il repertorio.

Gli archivi del Vicariato di Roma conservano, nel fondo Ottoboni, alcuni documenti che riportano i titoli degli spettacoli, commedie e balli, rappresentati al teatro Fiano tra il 1812 e il 1826. Ogni foglio è datato, ed oltre agli spettacoli rappresentati sono indicati l'incasso totale e gli incassi parziali di platea, palchi e palchetti.

⁴ Arch. Cap., Registro della deputazione dei pubblici spettacoli, 1838, b. 5, cart. XXIII, pos. 77a.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ A. G. Bragaglia, *Op. Cit.*.

Ecco gli spettacoli rappresentati al Fiano in quegli anni (molti di questi furono in programmazione più volte nel corso dell'anno):

1812

Commedie

- I malaccorti o sia il seguito dei due gobbi con Arlecchino imbroglione.*
- La tarantella velenosa con Arlecchino servo fedele.*
- La forza della magia con Arlecchino spaventato dagli spiriti.*
- Gli amori di Circe e Ulisse con Arlecchino trasformato in asino e Colombina in vacca.*
- Angelica e Medoro con Arlecchino pescatore.*
- Arlecchino perseguitato dalla fortuna e protetto da Giove.*
- Arlecchino mago per amore.*
- Flaminio impazzito per amore con Arlecchino studente alla moda.*
- Il tamburro parlante, con Arlecchino spaventato dalle supposte [...].*
- Arlecchino medico a forza colla scena di Arlecchino a letto col suo piccolo figlio Niccolò.*
- La [...] incantata con Arlecchino conteso fra le donne, e il [...] padrone.*
- Margarita duchessa di Sassonia con Arlecchino maresciallo in villa.*
- Il vecchio deluso con Arlecchino finto [...] in favore del suo padrone.*
- Il trionfo di Giuditta la e la morte di Oloferne.*
- Il discolo punito dal cielo.*
- Arlecchino prigioniere degli Assiri.*
- La difesa di Bettulia con Arlecchino conteso fra i [...] e disperato per la fame.*
- Le malie rese importanti per il nome del cielo con Arlecchino perseguitato dalle strane [...] della moglie.*
- Non vale contro il Cid forza infernale con Arlecchino ritrovatore di un tesoro.*
- Il trionfo di Mardoccheo con Arlecchino perseguitato dall'eunuco.*
- La morte di [...] con Arlecchino flagello degli Inimici.*
- Gli amori di Sonnino con Arlecchino [...] amoroso.*

- L'inganno che disinganna con Arlecchino finto baron tedesco.
- L'anello fatale, con Arlecchino giudice nell'ombra nell'inferno.
- L'innocenza premiata con Arlecchino esploratore di buon cuore.
- Lo stratagemma amoroso con Arlecchino finto muto.
- La gran noce di Benevento con Arlecchino distruttore delle streghe.
- La moglie di suo marito con Arlecchino sensale de matrimoni.
- Orlando furioso con Arlecchino referendario amoroso.
- Neppure il diavolo vuol combattere con la moglie con Arlecchino disgustato dalla sposa di un [...].
- La forza della magia con Arlecchino spaventato dagli spiriti.
- Le gare tra servi con Arlecchino finto [...] nuovo.
- Il medico di nuova stampa con Arlecchino a letto.
- La viva sepolta con Arlecchino assassino a forza.
- La verità dal tempo viene scoperta con Arlecchino assassino per necessità.
- Il mostro di statura con Arlecchino atterrito dalle scelleraggini del padrone.

1813

Commedie

- Il trionfo di Mardoccheo.
- La morte di Amanso.
- Le malie rese impotenti per il nome del cielo.
- Non vale contro il ciel forza infernale con Arlecchino ritrovatore di un tesoro.
- Non è sempre vero ciò che si vede, con Arlecchino spaventato dai supposti spiriti.
- L'innocenza premiata con Arlecchino esploratore per buon cuore.
- Il teschio animato con Arlecchino spaventato dalle scelleraggini del suo padrone.
- La Bettulia liberata con Arlecchino prigioniero degli Assiri.
- La difesa di Bettulia con Arlecchino confuso tra i pranzi, e disperato per la fame.
- Il trionfo di Giuditta e la morte di Oloferne.

- La verità dal tempo viene scoperta con Arlecchino assassino per necessità.*
- La casta Susanna con Arlecchino perseguitato dai due vecchioni.*
- Il discolo punito dal cielo.*
- Le malie rese impotenti per il nome del cielo con Arlecchino perseguitato dalle stravaganze della moglie.*
- Il trionfo di Mardoccheo con Arlecchino perseguitato dall'eunuco.*
- La morte di Amanso con Arlecchino flagello degli Inimici.*
- L'inganno [...] con Arlecchino servo fedele.*
- Il vecchio amante con Arlecchino maestro di complimenti ed ambasciatore amoroso.*
- La casta Susanna.*
- Le consulte ridicole.*
- Il vecchio burlato con Arlecchino finto medico alla moda.*
- Il tamburro parlante con Arlecchino spaventato dalla supposta [...].*
- I due gobbi con Arlecchino spaventato dall'ombra del suo padrone.*
- I malaccorti con Arlecchino condannato alla galera.*
- Lo stratagemma d'amore con Arlecchino consigliere amoroso.*
- Angelica e Medoro con Arlecchino pescatore.*
- Il matrimonio in musica, con Arlecchino finto baron tedesco e maestro di cappella.*
- La gran moschea con Arlecchino turco a forza.*
- La moglie di suo marito con Arlecchino sensale de matrimoni.*
- L'alloggio militare con Arlecchino ordinanza spropositata.*
- L'anello fatale con Arlecchino giudice dell'ombre dell'inferno.*
- Gli amori campestri con Arlecchino finto maresciallo in villa.*
- Flaminio impazzito per amore con Arlecchino studenta alla moda.*
- L'inganno contro l'inganno con Arlecchino malato in letto con il piccolo Niccolò.*
- Gli amori di Ulisse e Circe con Arlecchino trasformato in asino, e Colombina in vacca.*

Balli

- Il cacciatore accorto.*
- Castore e Polluce.*
- Diana e Indimione.*
- La faccia del sole e [...].*
- Il ciarlatano in piazza.*

- La generosità di [...] ossia Alonso e Cora.*
- Il giuncatario magico.*
- Il matrimonio campestre.*
- Il ballerino da corda.*
- Il barbiere ovvero il giardiniere al festino.*
- La cerva d'oro.*
- La selva incantata con Arlecchino finto cane per amore.*
- La fiera di Sinigaglia.*
- La vendetta di Almiroe contro la cerva d'oro.*
- La caduta di Almiroe ossia il trionfo d'amore.*
- Il convitato di pietra.*

1814

Commedie

- Il figliol prodigo con Arlecchino guardiano dei maiali.*
- Scopre la verità un grand'inganno con Arlecchino spaventato dal [...].*
- Dispensate [...] il ciel castigo e premio con Arlecchino disperato per la fame e la crudeltà del padrone.*
- L'invidia punita ossia Arlecchino giudice dell'ombre dell'inferno.*
- Sopra l'ingannator cade l'inganno con Arlecchino disperato per aver perduto il padrone.*
- Il bugiardo con Arlecchino più bugiardo del suo padrone.*
- I due fratelli rivali in amore con Arlecchino filosofo spropositato.*
- La bacchettona scoperta con Arlecchino mezzano per interesse e sposo per semplicità.*
- Gli amori di un assassino con Arlecchino disperato dalle scelleraggini del suo padrone.*
- L'amor finto e l'amor vero con Arlecchino disprezzante del matrimonio.*
- I ridicoli contrasti fra le suocere e le nuore con Arlecchino disperato per pacificarle.*
- Il giuocatore di lotto con Arlecchino perseguitato da tre paggi insolenti.*

- Il vecchio burlato con Arlecchino medico alla moda.
- Orlando furioso ossia Angelica e Medoro con Arlecchino marrano per interesse, e spaventato dal fantasma.
- Il poeta in imbarazzo con Arlecchino disperato per servir bene il suo padrone.
- Le più [...] fra le maritate con Arlecchino perseguitato dallo spirito del giorno, e della notte.
- Il matrimonio in musica con Arlecchino finto baron tedesco, e maestro di cappella.
- Il matrimonio improvviso ossia i due servi con Arlecchino disperato per la sordità del padrone.
- I due gobbi con Arlecchino spaventato dall'ombra del padrone.
- I malaccorti con Arlecchino imbrogliatore condannato alla galera.
- Arlecchino ansioso di andar priggione.
- Le lagrime di una vedova con Arlecchino confuso tra i medici e le medicine.
- La casta Susanna con Arlecchino perseguitato da due vecchioni.
- La superbia oppressa con Arlecchino perseguitato dall'eunuco.
- La morte di [...] con Arlecchino flagello dell'inimici.
- Gertrude e [...] con Arlecchino spaventato dalla [...].
- Lo stratagemma amoroso con Arlecchino consigliere amoroso.
- Gli amori di Circe ed Ulisse con Arlecchino trasformato in asino e [...] in vacca.
- La moglie di suo marito con Arlecchino sensale de matrimoni.
- L'innocenza premiata con Arlecchino esploratore per il buon cuore.
- L'Agnese con Arlecchino perseguitato dal matto.
- I raggiri amorosi con Arlecchino guardiano notturno del suo padrone.
- Il tutore burlato con Arlecchino consigliere amoroso.
- L'avvocato confuso con Arlecchino sciocco nella [...].
- [...] per le convulsioni delle donne con Arlecchino marito geloso.
- Ogni passo un pericolo con Arlecchino rivale del suo padrone.
- La [...] con Arlecchino spaventato dal morto vivo.
- Il fanatico del gioco del lotto con Arlecchino perseguitato da tre paggi insolenti.
- Arlecchino finto maresciallo in villa.
- La vedova maritata al morto vivo con Arlecchino spaventato dal fantasma notturno.

- I due sordi con Arlecchino disperato per la sordità del suo padrone.
- Il [...] magico con Arlecchino perseguitato dalle streghe.
- Arlecchino principe del Mongollo.
- I ridicoli amori di Cassandro con Arlecchino referente amoroso e [...] di complimenti.
- Le 99 disgrazie di Arlecchino.
- Gli amori di Sonnino con Arlecchino [...] per interesse.
- L'alloggio militare con Arlecchino ordinanza spropositata.
- Il Belfagorre con Arlecchino ambasciatore all'inferno.
- I due vecchi rivali con Arlecchino [...] e finto amante.
- La tarantola con Arlecchino spaventato da supposti ladri.
- Il matrimonio per [...] con Arlecchino padrone a forza, e duellista in campo, e disperato per la fame.
- La casa degli spiriti con Pul. finto fantasma notturno.
- Il matrimonio in musica.
- L'innocenza voluta rea per vendetta con Arlecchino guardiano fedele, sicario pietoso, e giudice spropositato.
- La viva sepolta con Arlecchino assassino a forza e spaventato dal morto.
- Arlecchino medico a forza con la graziosa scena di Arlecchino a letto col suo piccolo Niccolò.
- Il bugiardo con Arl. più bugiardo del suo padrone.
- Le gare fra servi con Arlecchino [...] sciocco, e filosofo spropositato.
- Le prodezze di [...] con Arlecchino suo compagno bandito.
- Il seguito delle prodezze di [...].
- Oh come va bene con Arlecchino invidioso per interesse, e imbrogliatore per necessità.
- La conquista del vello d'oro con Arlecchino vincitore del minotauro.
- Il podestà di villa giocosa con Arlecchino ansioso d'andar prigioniero.
- L'ombra di Rinaldo con Arlecchino spaventato dal morto vivo.
- La gran moschea di Costantinopoli con Arlecchino turco a forza.
- Cosa non rara l'infedeltà per amore con Arlecchino mezzano per interesse, e spaventato dal fantasma.
- La moglie in calzoncini con Arlecchino finto capitano di marina.
- Ciò che vi abborre talvolta vi richiama con Arlecchino sensale dei matrimoni già fatti.
- I tre amanti in trappola con Arlecchino messaggero galante.
- Arlecchino prigioniero della fortuna e protetto da Giove.

- La gran noce di Benevento con Arlecchino [...] della stregua.*
- Il seguito della gran noce di Benevento.*
- Le suocere e le nuore con Arlecchino disperato per pacificarle.*
- Eloisa e Federico, ossia gli assassini con Arlecchino finto cuoco per la [...].*
- Arlecchino giudice dell'ombra.*
- La Griselda con Arlecchino amante sciocco, e servo affettuoso.*
- Un caso strano ma vero con Arlecchino imbroglione nel difficile reso facile dall'impossibile.*
- I due sordi con Arlecchino disperato per la rovina del suo padrone.*
- Il vecchio burlato con Arlecchino finto medico, e spazzacammino.*
- I monetari falsi.*
- Il matrimonio nel sacco.*
- Giassone [...] con Arlecchino conquistatore del vello d'oro.*
- La morta che sposa il vivo.*
- Flaminio impazzito.*
- Il finto fornaio.*
- L'innocenza in trionfo.*
- Le streghe di Benevento.*
- Il tesoro e lavaro.*
- Il padre fa l'amore e il figlio sposa.*
- Tra i tre briganti il quarto gode.*
- La morta che sposa il vivo con Arlecchino ladro di sepoltura.*

Balli

- Il convitato di pietra.*
- Arlecchino mago per amore.*
- Il giuncatario magico.*
- Il ballerino da corda.*
- I tre amanti burlati.*
- Il serraglio del Gran [...].*
- Alonso e Cora.*
- Alonso e Cora amanti.*
- Castore e Polluce.*
- Il cacciatore accorto.*
- Il contadino al festino.*

- Il barbiere ossia il contadino al festino.*
- La giostra del [...].*
- Gli amori campestri.*
- L'omaggio, ossia la [...] indiana.*
- Gli amanti burlati.*
- Diana e Indimione.*
- Amore e Psiche.*
- Psiche nella reggia di Amore.*
- La giostra.*
- Il concilio dei sei a favore di Psiche.*
- La cerva d'oro.*
- La vendetta di [...] contro la cerva d'oro.*

1815

Commedie

- L'alloggio militare.*
- Il vecchio burlato.*
- Il diavolo nel frullone.*
- Il morto che uccide il vivo.*
- L'innocente voluta rea per vendetta.*
- Il trionfo dell'innocenza.*
- Le suocere e le nuore.*
- Il seguito delle suocere e le nuore.*
- Flaminio impazzito d'amore.*
- Il D. Giovanni D'Alverade.*
- Arlecchino impiccato per amore.*
- Il podestà di villa giocosa.*
- Gli amori di Circe ed Ulisse.*
- La gran Moschea di Costantinopoli.*
- Cassandrino disperato per maritare la figlia.*
- Il matrimonio in musica.*
- Il matrimonio in contrasto.*
- L' [...] di legno.*
- I due gobbi.*

- I malaccorti.
- Arlecchino medio a forza.
- L'astuto balordo con Arlecchino finto donna.
- Arlecchino principe del Mogolle.
- Le garre fra i due vecchi amanti.
- L'amor finto e l'amor vero.
- Gli ridicoli amanti di Cassandro.
- Le 99 disgrazie di Arlecchino.
- Il seguito delle 99 disgrazie di Arlecchino.
- I morti vivi con Pulcinella carcerato per combinazione.
- Le consulte ridicole.
- la casa dei spiriti.
- L'uccisore di se stesso.
- L'agnese.
- La vedova maritata [...] vivo.
- Arlecchino giudice dell'ombra.
- I morti vivi.
- I due sordi.
- Tarantella velenosa.
- La moglie in calzonni.
- La supposta morte di Arlecchino.
- Il Belfagorre.
- Il bugiardo.
- Il matrimonio nel sacco.
- Il naufragio di Ulisse.
- L'ombra di Rinaldo.
- Arlecchino perseguitato da tre paggi insolenti.
- I monetari falsi.
- Le prodezze di [...].
- Le streghe di Benevento.
- [...] in difesa delle streghe.
- Eloisa e Federico.
- Arlecchino principe a suo dispetto.
- L'astuto balordo.
- Le convulsioni.
- Il padre fa l'amore il figlio la sposa.
- Rusticità, dabbellagine e buon cuore.
- La campana di Manfredonia.

- L'avarò punito.
- Arlecchino a letto.
- I due vecchi rivali.
- La moglie di suo marito.
- Arlecchino avvocato spropositato.
- Il poeta in imbarazzo.
- Lo stratagemma d'amore.
- Il garretiere.
- L'innocenza premiata.
- Le pazzie di Flaminio.
- I ridicoli contrasti della suocera e nuora.
- [...] per le convulsioni delle signore Donne.
- La dama folletto.
- I [...] affetti della fata Belmira.
- La notte.
- Le lacrime di una vedova.
- Il finto fornaro.
- I due anelli magici.
- Il matrimonio in contrasto fra la morta e la viva.
- I tre paggi impertinenti.
- L'amante militare.
- L'Arlecchino rivale del suo padrone.
- Il vecchio innamorato.
- L'Ajo in imbarazzo.
- La viva sepolta.
- Le convulsioni delle donne.
- Quel che si aborre talvolta vi richiama.
- Il mistero dei sepolcri.
- Arlecchino ansioso d'andar prigioniero.
- Arlecchino perseguitato dalla fortuna.
- I 3 amanti nella trappola.
- La vedova maritata al morto vivo.
- La fortuna.
- Il matrimonio per [...].
- Ginevra D'Almieri.
- L' [...] in Cimento.
- Arlecchino finto morto.
- La pellegrina errante.

- La duchessa Margarita di [...].*
- La scommessa.*

Balli

- I burattini che fanno i burattini.*
- Psiche nella reggia d'Amore.*
- Gli amanti burlati.*
- Il concilio dei sei a favore di Psiche.*
- Il cacciatore accorto.*
- Il ballerino di corda.*
- Alonso e Cora.*
- Alonso e Cora amanti.*
- Il contadino al festino.*
- Castore e Polluce.*
- Il [...] magico.*
- I villani.*
- Il discorso punito dal cielo.*
- Di vaga invenzione.*
- Di nuova invenzione.*
- Di nuova invenzione ossia la viva sepolta.*
- Arlecchino mago per amore.*
- Diana e Indimione.*
- Arlecchino bizzarro con duetto.*
- Arlecchino bizzarro.*
- La cerva d'oro.*
- I 3 amanti burlati.*
- L'accademia bizzarra.*
- La conversazione ridicola.*
- Il Don Giovanni.*
- Arlecchino trasportato dal globo all'isola dei cani.*
- Arlecchino trasportato dal globo areostatico nell'isola delli cani.*
- L'incendio di Mosca.*

1816

Commedie

- Il Belfagorre.*
- La Giselda.*
- I ridicoli amori di Cassandro.*
- Il medico di Palermo.*
- Il naufragio di Ulisse.*
- L'innocente voluta rea per far vendetta.*
- Orlando Furioso.*
- I [...] nel sacco.*
- Gli assassini.*
- Il tiranno oppresso.*
- La lagrima d'una vedova.*
- Il matrimonio improvviso.*
- Il trionfo dell'innocenza.*
- Arlecchino impiccato per amore.*
- Arlecchino perseguitato dai selvaggi.*
- I [...] falsi.*
- Arlecchino maresciallo in guerra.*
- Pulcinella disperato per andar prigioniero.*
- Il tamburro palante.*
- [...] errante.*
- [...] premiata.*
- I due vecchi rivali in amore.*
- Arlecchino rivale del suo padrone.*
- La supposta morte di Arlecchino.*
- Il matrimonio [...].*
- Susetta nubile.*
- Susetta maritata.*
- Susetta vedova.*
- Chi più scioglie più involuppa.*
- Arlecchino impiccato per amore*
- Ruggiero e Bradamante.*
- L'Adelaide.*

- Quanto sia difficile a guardare una femmina.
- I due gobbi.
- Gli [...] in cemento.
- Il vecchio avaro.
- Il figlio delle proprie azioni.
- Il vecchio burlato.
- Ginevra D'Almieri.
- L'invidia punita.
- Arlecchino protetto da Giove.
- Il vecchio innamorato.
- Chi la fa l'aspetta.
- I due vecchi rivali.
- L'amor finto e l'amor vero.
- Il bugiardo.
- Le gare fra servi.
- Il matrimonio in musica.
- Il podestà di villa giocosa.
- Federico ed Eloisa.
- Flaminio impaurito.
- Il diavolo nel frullone.
- L'Agnese.
- Arlecchino gran sultano del Mongollo.
- L'alloggio militare.
- La fortuna.
- Cassandro finto fornaro.
- Le convulsioni.
- Il carrettiere.
- Le consulte ridicole.
- Le suocere e le nuore.
- La moglie di suo marito.
- Flaminio impazzito.
- Ubaldo Tibaldo e Babbeo.
- La moglie in calzonni.
- L'innocenza premiata.
- La donna di falsa apparenza.
- La gran Moschea di Costantinopoli.
- L'inganno reciproco.
- Il matrimonio in contrasto.

- Arlecchino giudice dell'ombre.*
- La bacchettona.*
- I malaccorsi.*
- L'ombra di Rinaldo.*
- Ogni passo un pericolo.*
- I due sordi.*
- I morti vivi.*
- L'astuto balordo.*
- I [...] falsi.*
- Cassandro disperato per maritare le figlie.*
- Il mistero dei sepolcri.*
- Arlecchino a [...].*
- L'astuto balordo, con Arlecchino finto donna.*
- I ragiri amorosi.*
- Le 99 disgrazie di Arlecchino.*
- Cassandro spaventato dalle furberie di Arlecchino.*
- Nina pazza d'amore.*
- La notte.*
- La vedova maritata al [...] vivo.*
- Imparate o vecchi a maritarvi.*
- La gran noce di Benevento.*
- Il tesoro e l'avar.*
- L'avar punito.*
- Il pazzo per amore.*
- La donna di falsa arroganza.*
- L'amante militare.*
- L'amor non corrisposto.*
- [...] per le conclusioni.*
- I due vecchi amanti.*
- Il padre fa l'amore e il figlio sposa.*
- Una distrazione.*
- La promessa dello sposalizio della [...] luna.*
- La graziosa casualità.*
- Il morto uccide il vivo.*
- I tre paggi insolenti.*
- D. Giovanni D'Alverada.*
- Il matrimonio in [...] tra la morta e la viva.*
- Tarantella velenosa.*

Balli

- Musica.
- L'arpa e il podestà del pagliaccio e pagliaccia.
- Il sogno di Cassandro.
- L'incendio di Mosca.
- Enea negl'Elisi.
- Enea in cerca dell'ombra del suo genitore.
- La famiglia amorosa.
- Li tre amanti [...].
- Il cacciatore accorto.
- Arlecchino mago per amore.
- Arlecchino mago per magia.
- L'ultimo giorno di carnevale, ossia i moccoletti.
- L'accademia bizzarra.
- Il contadino al festino.
- Il pulcinella magico.
- Il ballerino da corda.
- I villani.
- Castore e Polluce.
- I burattini che fanno i burattini.
- Il ciarlatano in piazza.
- Il [...] magico.
- Alonso e Cora.
- Il discolo punito.
- I tre amanti burlati.
- Arlecchino nell'isola dei cani.

1817

Commedie

- Ogni passo un pericolo.
- Le streghe.
- I tre paggi insolenti.

- I monetari falsi.
- I morti vivi.
- L'apparenza inganna.
- Il granatiere.
- Il prigioniero.
- La notte.
- La Ginevra D'Almieri.
- D. Giovanni D'Alverata.
- Il medico di Palermo.
- Il diavolo nel frullone.
- Cassandro spaventato dalle furberie di Arlecchino.
- Le suocere e le nuore.
- I due fratelli [...].
- L'apparenza inganna.
- L'innocenza premiata.
- L'innocenza voluta rea per vendetta.
- Le convulsioni.
- Il podestà di villa giocosa.
- La bacchettona.
- Arlecchino perseguitato dagli assassini.
- L'inganno reciproco.
- L'anello [...].
- Arlecchino principe del Mongollo.
- L'amante militare.
- Arlecchino rivale del padrone.
- L'avvocato confuso.
- Le convulsioni musicali.
- I due sordi.
- Arlecchino impiccato per amore.
- La moglie di mio marito.
- Cassandro tutore avaro.
- L'erede iniversale.
- La confusione dello sposalizio.
- Chi la fa l'aspetta.
- L'astuto balordo.
- Il [...] di natura.
- Il mistero dei sepolcri.
- L'amor finto e l'amor vero.

- La supposta morte d'Arlecchino.*
- Il vecchio burlato.*
- I due vecchi rivali.*
- [...] per le convulsioni.*
- Arlecchino avvocato spropositato.*
- Eloisa e Federico.*
- Il tiranno oppresso.*
- Annetta maritata.*
- Annetta errante.*
- Annetta premiata.*
- Le consulte ridicole.*
- La donna di falsa apparenza.*
- Arlecchino perseguitato dai selvaggi.*
- Flaminio impazzito.*
- Il sotterraneo.*
- Gli assassini.*
- I vicini pericolosi.*
- L'impaziente.*
- L'erede fortunato.*
- I due vecchi amanti.*
- I malaccorti.*
- Le lacrime di una vedova.*
- Il padre fa l'amore e il figlio sposa.*
- Il bugiardo.*
- Il finto somaro.*
- Le 99 disgrazie di Arlecchino.*
- Il Belfagorre.*
- Lo stratagemma d'amore.*
- Tarantella velenosa.*
- Cassandro e Arlecchino finti donne.*
- La moglie in calzoncini.*
- Arlecchino giudice dell'ombra.*
- Cassandro disperato per maritare la figlia.*

Balli

- La Didone abbandonata.*

- I tre amanti burlati.*
- Cassandro perseguitato dall'invidia e protetto dalla clemenza.*
- Cassandro perseguitato dall'invidia e protetto dall'innocenza.*
- L'equivoco del somaro.*
- L'equivoco dell'asino.*
- Il sogno di Cassandro.*
- Il contadino al festino.*
- Cassandro trasportato nell'isola del [...].*
- Il contadino in villa.*
- Pulcinella re in sogno.*
- I tre amanti burlati.*
- Arlecchino e Cassandro ritrovatori di un tesoro.*
- Il cacciatore accorto.*
- L'equivoco dei due Cassandri.*
- Il festino dei due Cassandri.*
- Il festino.*
- La caccia di Cassandro.*
- La caccia fatale di Cassandro.*

1818

Commedie

- L'innocente voluta rea per vendetta.*
- Chi tutto vuò tutto perde.*
- Flaminio impazzito.*
- La scuola dei servitori.*
- Ginevra D'Almieri.*
- Il tamburro parlante.*
- La notte.*
- Il podestà di villa giocosa.*
- Il prigioniero.*
- I due anelli magici.*
- L'amante militare.*

- Le convulsioni musicali.*
- Chi più studia meno impara.*
- Le bacchettone.*
- Il granattiere.*
- Eloisa e Federico.*
- L'innocenza premiata.*
- Il medico di Palermo.*
- L'apparenza inganna.*
- Arlecchino rivale del padrone.*
- Colla moglie ci vuol [...].*
- L'imprudente con Pulcinella zio [...] Napoli.*
- Le consulte ridicole.*
- La finta cameriera.*
- Il tutore burlato.*
- I ridicoli contrasti di Cassandrino e Arlecchino.*
- Il Belfagorre.*
- La tarantola.*
- La superbia avvilita.*
- I sventurati per amore.*
- Gli amori di Circe ed Ulisse.*
- La moschea.*
- L'imprudente.*
- L'erede universale.*
- D. Giovanni D'Alverada.*
- L'inganno reciproco.*
- Chi la fa l'aspetta.*
- Arlecchino a [...].*
- Ogni passo un pericolo.*
- I monetari falsi.*
- L'amor finto e l'amor vero.*
- Le 99 disgrazie di Arlecchino.*
- Cassandro spaventato dalle furberie di Arlecchino.*
- I due vecchi rivali.*
- Le convulsioni.*
- Arlecchino principe del Mogol.*
- L'invidia punita.*
- [...] le convulsioni della donna.*
- Il matrimonio in contrasto.*

- Le convulsioni musicali.*
- Il vecchio burlato.*
- Il matrimonio in musica.*
- L'[...] antca ai Greci.*
- La donna di falsa apparenza.*
- Arlecchino perseguitato dai cannibali.*
- La superbia punita.*
- Il diavolo nel frullone.*
- La moglie del suo marito.*
- Il poeta fanatico.*
- I morti vivi.*
- I tre principi di Salerno.*
- La moglie in calzonni.*
- L'Agnese.*
- La viva sepolta.*
- Chi vuol vincere col lotto venga questa sera a teatro.*
- I due vecchi amanti.*
- Il fanatico e il giuoco del lotto.*
- Arlecchino marito geloso.*
- Cassandro disperato per maritare la figlia.*
- I due fratelli rivali in amore.*
- Il matrimonio per [...].*
- Il padre fa l'amore e il figlio sposa.*
- I due gobbi.*
- La confusione nello spozalizio.*
- Arlecchino giudice spropositato.*
- I misteri dei sepolcri.*
- Arlecchino ansioso d'andar priggione.*
- L'astuto balordo.*
- Tarantella velenosa.*
- La morta che sposa il vivo.*
- L'equivoco fra i due Cassandri.*

Balli

- La befana.*
- Cassandro finto pittore per amore.*

- La giostra.*
- Cassandro nella reggia di [...].*
- Cassandro agl'elisi.*
- Cassandro pittore.*
- Cassandro maestro di musica dei gallinacci.*
- Il sogno di Cassandro.*
- Lo sposalizio infausto di Cassandro.*
- Cassandro trasportato nell'isola del gelo.*
- Cassandro trasportato nell'isola del genio.*
- Cassandro trasportato nell'isola del sole.*
- La presa di bender.*
- Il barbiere.*
- Di nuova invenzione.*
- La didone abbandonata.*
- Amore e Psiche.*
- I due fratelli rivali in amore.*
- Il concilio dei sei a favore di Psiche.*
- L'equivoco dei due Cassandri.*
- La [...] ridicola fra i due vecchi amanti.*
- Il festino dei due Cassandri.*

1819

Commedie

- Flaminio pazzo per amore.*
- La moglie in calzoni.*
- Arlecchino gran sultano del Mogol.*
- L'equivoco del ritratto.*
- L'ombra di Rinaldo.*
- Li monetari falsi.*
- L'amor finto e l'amor vero.*
- Cassandro marito pacifico.*
- Chi più studia meno impara.*

- L'erede universale.*
- Rusticità, dabenagene e buon cuore.*
- La falloppina.*
- Lo sposo per lotteria.*
- L'innocenza premiata.*
- L'avvocato confuso.*
- L'invidia punita.*
- La donna di falsa apparenza.*
- Da inganno in inganno.*
- Eloisa e Federico.*
- Il podestà di villa Giocosa.*
- I due anelli magici.*
- Il bugiardo.*
- I due gobbi.*
- i malaccorti.*
- Il mistero de sepolcri.*
- Il finto fornaro.*
- La tarantola.*
- Il matrimonio per [...].*
- La confusione dello spozalizio.*
- Il matrimonio in musica.*
- L'apparenza inganna.*
- Il granattiere.*
- Il prigioniere.*
- Ulisse e Circe.*
- La notte.*
- L'ombra di Rinaldo.*
- Lo stratagemma di amore.*
- Le convulsioni.*
- L'innocenza voluta rea per vendetta.*
- La suocera e la nuora,*
- Arlecchino gran signor del Mogol.*
- La Ginevra.*
- I due vecchi rivali.*
- L'astuto balordo.*
- Il diavolo nel frullone.*
- Con la moglie ci vuol [...].*
- Le donne la sanno lunga.*

- Le consulte ridicole.*
- Lo stratagemma d'amore.*
- Arlecchino rivale del suo padrone.*
- Chi vuol tutto, tutto perde.*
- La scuola dei servitori.*
- Arlecchino marito geloso.*
- Le convulsioni musicali.*
- Don Giovanni D'Alverada.*
- Il matrimonio in contrasto.*
- Il granattiere.*
- La bacchettona.*
- Arlecchino giudice dell'amore.*
- Arlecchino a letto.*
- Il medico di Palermo.*
- Le convulsioni delle signore donne.*
- L'avvocato confuso.*
- Arlecchino giudice dell'ombra.*
- Il servitore di due padroni.*
- Ogni passo un pericolo.*
- I ridicoli amori di Cassandro.*
- L'astuto balordo.*
- L'erede universale.*

Balli

- Cassandro viaggiatore sul velocimano.*
- Il cacciatore accorto.*
- Li tre amanti burlati.*
- Didone abbandonata.*
- La giostra.*
- La caccia del toro.*
- La giostra del toro.*
- La befana.*
- Pulcinella re in sogno.*
- Cassandro perseguitato dall'invidia e protetto dall'amore.*
- L'equivoco dei due cassandri.*
- Cassandro preso dagli assassini.*

-Il contadino al festino.

1820

Commedie

- Da inganno in inganno.*
- L'inutile precauzione.*
- Il gazzettiere.*
- Le donne la fanno lunga.*
- L'apparenza inganna.*
- La bella prigioniera.*
- Le streghe di Benevento.*
- La donna di falsa apparenza.*
- La scuola dei servitori.*
- Arlecchino perseguitato dalli selvaggi.*
- Mano di sangue (parte 1).*
- Mano di sangue (parte 2).*
- Arlecchino rivale del suo padrone.*
- L'innocenza premiata.*
- Don Giovanni D'Alberaldo.*
- Le avventure di Arlecchino nel Mogol.*
- Li due sordi.*
- Le novantanove disgrazie di Arlecchino.*
- Li due gobbi.*
- I malaccorti.*
- Cassandro marito pacifico.*
- Lo stratagemma di Amore.*
- Il prigioniere.*
- Chi più studia meno impara.*
- Il diavolo nel frullone.*
- Ubaldo, Tibaldo e Babbeo.*
- Il podestà di villa Giocosa.*
- Il mistero dei sepolcri.*

- Tarantella velenosa.*
- Chi tutto vuole tutto perde.*
- Arlecchino a letto.*
- I due anelli magici.*
- La notte.*
- Eloisa e Federico.*
- I tre principi di Salerno (parte 1).*
- I tre principi di Salerno (parte 2).*
- I tre principi di Salerno (parte 3).*
- Il granattiere.*
- Le convulsioni delle signore donne.*
- Arlecchino finto padrone.*
- La moglie in calzonni.*
- L'inutile precauzione.*
- Flaminio impazzito.*
- Il medico di Palermo.*
- Le consulte ridicole.*
- Il naufragio di Ulisse (parte 1).*
- Il naufragio di Ulisse (parte 2)*
- Il naufragio di Ulisse (parte 3).*
- Il Pietro [...].*
- L'innocenza voluta rea per vendetta.*
- L'amor finto e l'amor vero.*
- L'invidia punita fino all'inferno.*
- La trasteverina (parte 1).*
- La trasteverina (parte 2).*
- Arlecchino disperato per non potere andare in prigione.*
- [...] per le convulsioni delle signore donne.*
- Le avventure della bella prigioniera.*
- Gli amori di Cassandro.*
- Rusticità, dabennagine e buon cuore.*
- L'astuto balordo.*
- L'erede universale.*
- Il matrimonio per [...].*
- Il vecchio burlato.*
- La Ginevra di Almieri.*
- La falloppina.*
- Li due vecchi rivali in amore.*

- L'innocente.*
- Il duca di Valle Grande.*
- Chi vuol vincere al lotto venga al teatro.*
- Flaminio impazzito per amore.*
- l'avvocato confuso.*
- Prosperina in difesa della bella schiava.*
- Bovo d'Antona (parte 1).*
- Bovo d'Antona (parte 2).*
- Bovo d'Antona (parte 3).*
- La magia in Cimento.*
- il matrimonio in musica.*
- La bacchettona.*
- La tomba del Mago Merlino (parte 1).*
- La tomba del Mago Merlino (parte 2).*
- La caduta della Rocca*
- La suocera e la nuora.*
- Li monetari falsi.*
- La battaglia decisiva (parte 1).*
- La battaglia decisiva (parte 2).*
- La battaglia decisiva (parte 3).*
- Ogni passo un pericolo.*
- Gli intrighi di un militare.*
- La morte che uccide il vivo.*
- L'inganno felice.*
- La moglie di suo marito.*

Balli

- Il sonatore di violino.*
- Il suono del violino.*
- Li tre amanti burlati.*
- L'equivoco delli due cassandri.*
- L'accademia di Cassandro.*
- Cassandro trasportato nell'Indie.*
- Cassandro trasportato in Turchia.*
- Cassandro frigitore per amore.*
- Cassandro preso dagli assassini.*

- Cassandro preso dalli vischiatelli.
- La befana.
- Cassandro trasportato all'isola del gelo.
- Cassandro trasportato nel mondo della luna.
- [...] la Didone abbandonata.
- La presa di Bender.
- Cassandro perseguitato dall'invidia e protetto dalla clemenza.
- Cassandro docile alla stravaganza della nutrice vecchia di 102 anni.
- Il ballerino da corda.

1826

Balli

- Il maestro di musica ebreo.
- Il pittore per amore Cassandrino.
- Cassandro militare.
- Le 99 disgrazie di Cassandrino.
- Cassandro friggitore per amore.
- Gli sposi protetti dalla fortuna con Cassandro trasformato in cane fiero.
- La bellezza rara.
- La tenuta d'Ardea.
- Li tre spettacoli ossia guerra [...] d'Elisi. Con Cassandro protetto dalla sibilla.

Il repertorio del Fiano pone subito in primo piano un aspetto riguardante Cassandro. Premesso che qui la maschera romana viene chiamata indifferentemente Cassandro o Cassandrino, si nota che gli spettacoli, balli e commedie, qui citati, che lo vedono apparire nel titolo non corrispondono a quelli descritti dalle testimonianze coeve, come, ad esempio, quella di Stendhal. E' probabile che tale coincidenza sia da attribuire al caso; i titoli suddetti non sono riferiti all'intera attività del Fiano ma solo ad alcuni anni, oppure è possibile

che lo spettacolo *Cassandro allievo di un pittore* visto da Stendhal nel 1817 abbia avuto il titolo leggermente variato in *Il pittore per amore Cassandrino* o *Cassandro finto pittore per amore*, mentre la storia sia rimasta la stessa. I fogli che riportano tali titoli venivano scritti al termine della serata di spettacoli come registrazione dell'incasso; il loro uso interno destinato all'impresario fa supporre che i titoli venissero abbreviati o leggermente variati: *Le streghe di Benevento* e *Il noce di Benevento* con molta probabilità erano lo stesso spettacolo. Ma l'aspetto più interessante è la presenza quantitativa di Cassandro; nonostante il teatro Fiano si identifichi con la maschera romana, la sua presenza è minoritaria nel repertorio, almeno nelle commedie, mentre nei balli Cassandro è più presente. Tutto ciò è molto indicativo se si considera che nel periodo in questione, compreso tra il 1812 e il 1820, la marionetta di Teoli ebbe molto successo. La mancanza di molti titoli con Cassandrino potrebbe giustificarsi se si pensasse che molte commedie e balli pur non presentandolo nel titolo lo includessero comunque nella rappresentazione.

Tradizionalmente il teatro di figura tende ad utilizzare accoppiamenti bizzarri tra personaggi appartenenti a contesti differenti, affiancando Arlecchino, Pulcinella o appunto Cassandrino a personaggi mitologici o storici. Nel repertorio del Fiano i temi storico-mitologici non sono maggioritari, ma sono ben rappresentati anche con piccoli cicli a tre puntate come il *Buovo D'Antona* o il *Naufragio di Ulisse*. Dal manoscritto di un "bollettone" senza data risulta che al Fiano fu rappresentata *La foresta di Irminsul*¹ parodia dell'opera di Bellini, rappresentata il 6 febbraio 1834 al Teatro Apollo. I dati in mio possesso² permettono di verificare, in alcuni periodi dell'attività del teatrino, il numero di camerate effettuate, gli incassi ed i giorni di inattività. Ad esempio nel periodo compreso tra il 24 gennaio e il 10 febbraio 1823, il numero di camerate variava da 4 a 6 a sera, una media alta giustificata dall'avvento del periodo carnevalizio. L'incasso fu di 51 scudi e 74 baiocchi. L'11 febbraio il teatrino rimase chiuso a causa della processione dei Moccoletti, che si svolgeva per tutto il Corso, quindi anche in prossimità del teatro Fiano. Attorno alla festa tutta la città si raccoglieva nel giorno di carnevale. Ma vi erano alcuni

¹ A. G. Bragaglia, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, 1958.

² Tali dati sono tutti tratti da: Archivio Capitolino, Registro della deputazione dei pubblici spettacoli, 1823, busta 2, cartella VI, posizione 37a.

giorni ben definiti nei quali il teatrino delle marionette rimaneva chiuso, come il venerdì o in occasione di feste religiose; nel periodo tra il 28 novembre 1822 e il 22 febbraio 1823 (che comprende anche il carnevale 1823 pocanzi citato), non si fecero rappresentazioni l'1 (Circoincisione), il 3 (venerdì), il 5 e il 6 (vigilia ed Epifania), e il 10 gennaio (venerdì), oltre al 17 febbraio (Venerdì). L'incasso variava dai 9 ai 12 scudi giornalieri a seconda del numero delle camerate. Tra il 31 marzo e il 30 aprile del 1823 le camerate variano da 3 a 5, l'incasso è costantemente compreso tra i 9 e i 15 baiocchi, per un totale di scudi 2 e baiocchi 94. Nel mese di maggio dello stesso anno, il Fiano restò a riposo i giorni 2 (Venerdì), 7 (non si specifica il motivo), 8 (Ascensione), 9 (Venerdì), 16 (Venerdì), 17 (vigilia), 18 (Pentecoste), 23 (Venerdì), 24 (vigilia), 25 (Trinità), 28 (non è specificato il motivo della chiusura), 29 (Corpus Domini) e 30 (Venerdì). Anche in questo periodo l'incasso variò da 9 a 12 baiocchi al giorno, a seconda che le camerate fossero 3 o 4. Le camerate rappresentate in questo mese furono 61, per un incasso totale di uno scudo e 83 baiocchi. Nel mese successivo, giugno 1823, il teatrino risulta inattivo tutti i Venerdì, oltre al periodo tra il 20 e il 29 in occasione della Novena di S. Pietro e la conseguente festa.

Anche se i titoli sopracitati non offrono null'altra informazione sulle commedie e i balli, se non il titolo stesso, non si può escludere che siano state utilizzate scenografie ed oggetti proporzionati alle marionette.

Una fonte informativa preziosa in merito alle scenografie è rintracciabile nei manoscritti conservati alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele di Roma, presi da me in esame in più di un'occasione. Le scenografie illustrarono numerosi luoghi: campagna, stanza del trono, bosco, giardino, piazza del villaggio con case e campanile con campane, grotta, locanda, montagna, camera di lutto, porto di mare. Oggetti scenici di dimensioni proporzionate alle marionette erano largamente utilizzati: albero, "sofà", pugnale conficcato su una porta, tavolino, seggioloni, fucili, vanghe, campane suonanti, pestello per lo speziale, carrozza mobile e abitabile con cavalli e cocchiere, bauli, fogli, cembalo, lumi e lanterne, canestro che scende dall'alto per mezzo di una fune, vascello danneggiato da una tempesta e altre barche con ponti di legno per scendere a terra, letto, specchio, carri della fortuna e non, lettiga.

Le marionette, secondo quanto indicano le didascalie che accompagnano il testo, erano in grado di "vivere" la scenografia ed utilizzare gli oggetti. Potevano portare la spada e di rotarla, in alcuni casi combattevano, come fossero pupi siciliani, dotati di scudo. Potevano portare un sacco in spalla, e se necessario erano in grado di cadere, si allungavano fino a prendere il corno sui rami di un albero, scendevano da una scala a chiocciola o venivano calate dall'alto all'interno di un canestro, scrivevano e s'inclinavano, si trasformavano in altro una volta cambiata la testa, oppure, se l'azione lo giustificava, potevano perderla in scena e rimanerne privi, volavano su cavalli alati. Ad impreziosire il realismo e la perfezione quasi umana, fluida, del tempo dell'azione contribuivano alcuni semplici ma efficaci artifici scenici: tuoni, lampi, nuvole dense che coprono gli attori di legno, suoni di tromba, reggie che s'incendiano, la luna che appare e segna la notte, una "sciarpa" di fuoco che attraversa il palcoscenico, un albero che vede cadere i suoi rami prima di spaccarsi ed aprirsi, apparizioni di ombre e fantasmi, caduta d'acqua e danza di giardinieri.

Conclusioni

Il teatro Fiano rappresentò, nella Roma della prima metà dell'Ottocento, una particolare eccezione rispetto agli altri teatrini romani di marionette. Innanzitutto si deve considerare che il teatro fu di proprietà di una famiglia nobile: i Boncompagni Ludovisi Ottoboni. Ciò potrebbe sembrare normale, dato che molte famiglie nobili romane amavano il teatro delle marionette; in realtà furono pochi i casi in cui l'aristocrazia aprì tali attività spettacolari al pubblico, come si trattasse di un teatro d'attori. Altra peculiarità si riscontra nella tipologia del pubblico del teatro Fiano: gli spettatori non provenivano dalle classi popolari, bensì dalla borghesia, dal clero e quindi anche dalle istituzioni religiose e governative.

E' interessante notare come l'oggetto della satira di Cassandrino fu il pubblico stesso, che in qualche modo rappresentava il potere. Ma, se il potere non ha mai gradito la satira, e molto spesso l'ha combattuta ed eliminata, come poteva accadere che abati, prelati e politici si divertissero con le trovate di Filippo Teoli? Anche se Teoli fu più

volte arrestato, e quotidianamente improvvisava sui copioni corretti dal revisore ecclesiastico, reinserendoci riferimenti al potere, si potrebbe pensare che il suo spirito satirico fosse in realtà meno “contro” le istituzioni di quanto si possa credere. Dopotutto Cassandrino non rispecchiava il carattere popolare, ma quello borghese, legato al denaro e alla concezione della vita dove un buon posto in società rappresenta un soddisfacente traguardo. Il pubblico di Cassandrino e Cassandrino erano parti della stessa classe sociale: i primi amavano ridere di se stessi a teatro, senza dover temere che l’attore di legno potesse in qualche modo ferire il loro orgoglio sociale. Insomma, un tacito patto tra le due parti, nel quale la marionetta non osava spingersi, se non in rare occasioni, oltre i limiti implicitamente consentiti.

Un’altra peculiarità la si riscontra nel personaggio di Cassandrino, che fu parte indissolubile nella vita del teatro Fiano, nascendo e morendo in esso, e poi lasciando viva memoria della sua esistenza tra il popolo romano. Il nome scelto dal Teoli richiama ad un personaggio, Cassandro, spesso presente negli scenari della Commedia dell’Arte, anche se non può essere considerato una maschera alla stregua di Arlecchino o Pulcinella, bensì ad un tipo “serio”, un innamorato, seppur ridicolo. Teoli quindi si ispirò alla tradizione, al passato teatrale, ma contemporaneamente inventò un personaggio sulla sua persona e sulle sue caratteristiche fisiche e vocali, mutandone anche il nome in Cassandrino, quasi a voler considerare il personaggio un’evoluzione inedita del Cassandro classico, dal quale, per certi aspetti, prese le distanze, mentre per altri, ne conservò alcune caratteristiche. La marionetta divenne per l’animatore una sua emanazione, un “se” trasposto sulla scena in un corpo di legno; l’osmosi fu talmente forte che alla morte di Filippo Teoli si disse che era morto Cassandrino. Nulla di più vero; Cassandrino sparì dalle scene romane per sempre, dopotutto non era possibile, come accadeva con Arlecchino o con Pulcinella, che qualcuno continuasse a farlo vivere. Teoli si inserì nell’interpretazione di un personaggio “personale”, unico, che affinché si potesse tramandare ad altri animatori aveva bisogno di una tradizione in grado di staccarlo dall’identificazione con l’animatore e di collocarlo nelle conoscenze collettive del pubblico-popolo come un tipo fisso in grado di esistere autonomamente, di essere il centro dell’attenzione rispetto

all'animatore-“servo” necessario per il movimento, ma destinato a rimanere nell'ombra.

Anche il teatro Fiano, che visse per Cassandrino, per i suoi meriti e il suo successo, chiuse pochi anni dopo la morte di Teoli: si ignora il motivo per il quale i locali furono affittati ad uso negozio, ma sembra quasi che il destino del Fiano sia stato quello di accompagnare Cassandrino per tutta la vita, e di non essere riuscito a sopravvivere alla sua morte.

BIBLIOGRAFIA

FONTI

- AA. VV., *Burattini e marionette in Italia dal '500 ai nostri giorni*, Roma, 1980.

- Archivio Capitolino, *Registri della deputazione dei pubblici spettacoli*.
- Archivio del Vicariato, *fondo Ottoboni*, tomo 164.
- Archivio del Vicariato, *Libro delle licenze dei pubblici spettacoli 1825-30*.
- Archivio del Vicariato, *Registro delle licenze per i pubblici spettacoli e mensualità per gli agenti di polizia 1825-51*.
- R. de Beauvoir, *Il Pulcinella*, Parigi, 1834.
- G. G. Belli, *I sonetti romaneschi pubblicati dal nipote Giacomo*, a cura di L. Morandi, seconda edizione, Città di Castello, 1896, vol. I.
- M. A. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimenterij de' Santi Martiri, ed antichi cristiani di Roma*, lib. II, cap. XIV, Roma, 1720.
- M. T. Bonadonna Russo (a cura di), *Diario dell'anni funesti di Roma: dall'anno 1793 al 1814*, Roma, 1995.
- A. Bresciani, *Edmondo o dei costumi del popolo romano*, Milano, 1862.
- G. Cardano, *Hieronymi Cardani mediolanensis, medicis, De rerum varietate libri XVII*, Fiorenza, 1652.
- M. Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, Roma, 1954.
- F. Chiappini, *Gaetanaccio*, in "Il volgo di Roma", Roma, 1890.
- A. Chigi, *Diario del principe Agostino Chigi dall'anno 1830 al 1855*, Tolentino, 1906.
- M. Crescimbeni, *Commentarj di Gio. Mario de' Crescimbeni Collega dell'Imperiale Accademia Leopoldina, e Custode d'Arcadia intorno alla sua Istoria della volgar poesia*, Roma, 1702.
- T. C. Dalbono, *Roma antica e moderna, memorie e frammenti*, Napoli, 1864.
- M. D'Azeglio, *Ricordi*, Firenze, 1867.
- C. De Brosses, *Viaggio in Italia*, Milano, 1957.
- P. E. De Musset, *En volturne. Voyage en Italie et en Sicile*, Paris, 1885.
- C. Dickens, *Impressioni d'Italia*, Lipsia, 1846.
- J. B. Du Bos, *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, 1756
- G. Ferretti, *Bagattelle eroicomiche*, Roma, 1830.
- G. Ferretti, *Cenni su Cassandrino*, in "Il Buonarroti", Firenze, 1866.
- G. Ferretti, *Necrologia di Cassandro*, in "La rivista di Firenze", 13 dicembre 1844.

- "Gazzetta teatrale", VIII, 1829.
- "Gazzetta teatrale", X, 1830.
- "Gazzetta teatrale", IX, 1830.
- G. Giraud, *Opere edite ed inedite del conte Giovanni Giraud*, Roma, 1840-42.
- C. Goldoni, *Memorie*, Milano, 1985.
- A. Jal, *De Paris à Naples. Etudes de moeurs, de marine et d'art*, Paris, 1836.
- A. von Kotzebue, *Souvenirs d'un voyage en Livonie, a Rome et a Naples*, Paris, 1806.
- G. Leopardi, *Paralipomeni della batracomiomachia*, Parigi, 1842.
- C. Maes, *Curiosità romane*, Roma, 1885.
- P. Martello, *Opere*, Bologna 1723.
- F. B. de Mercey, "Revue de deux mondes", 15 aprile 1840.
- A. Mercier, *Le Théâtre en Italie*, Paris, 1840.
- L. A. Millin, *Lettres sur le carnaval*, Paris, 1812.
- M. Morelli, *Gaetanaccio e Cassandrino*, in "Il Fanfulla della Domenica", Roma, 5 maggio 1895.
- M. Monnier, *L'Italie est-elle la terre des morts?*, Paris, 1860.
- S. Morgan, *Italy by Lady Morgan*, Londra, 1821.
- A. Moroni, *Buffonerie vecchie e nuove*, Roma, 1882.
- G. Nerucci, *Teatro romanesco*, in "Rivista delle tradizioni popolari romane", I, 1894.
- G. Ottonelli, *Della cristiana moderazione del teatro*, Firenze, 1652.
- M. Peisse, in "Temps", 14 settembre 1835.
- G. Petrai, *Maschere e burattini*, Roma, 1885.
- A. Potocka, *Voyage d'Italie*, Paris, 1899.
- F. Regli, *Dizionario biografico*, Torino, 1860.
- "Rivista teatrale. Giornale drammatico, musicale e coreografico", I-IV, Roma, 1831-32, e 17 febbraio 1833.
- N. Roncalli, *Cronaca di Roma, 1840-1870*, Roma, 1972.
- D. Silvagni, *La corte e la società romana*, Roma 1833, vol. II.
- Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze*, Parigi, 1826.
- Stendhal, *Passeggiate romane*, Parigi 1829.
- F. Sabatini, *Il volgo di Roma*, Roma, 1980.
- I. Taine, *Voyage*, Paris, 1876.
- M. Teodonio, *Poi comincia er tormento della scola*, Roma, 1994.
- W. W. Story, *Roba di Roma*, Boston, 1887.

- M. Valery, *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie*, Bruxelles, 1835.
- F. Valesio, *Diario di Roma*, Milano, 1977-78.
- E. Veo, *Roma popolaresca*, Roma, 1927.
- G. Vizzani, *Supplica a Monsig. Spinola Governatore di Roma*, gennaio 1692, Archivio di Stato, Roma, 1702.
- W. Waiblinger, *Briten in Rom*, Leipzig, 1830.

STUDI

- AA. VV., *Roma in scena. Il teatro nella capitale tra storia memoria e spettacolo*, Roma, 2000.
- A. Ademollo, *Il carnevale di Roma nei sec. XVII e XVIII*, Roma, 1883.
- A. Ademollo, *I teatri di Roma nel sec. XVII*, Roma, 1969.
- L. Allegri, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, Parma, 1975.
- G. Baracconi, *I rioni di Roma*, Città di Castello, 1889.
- P. G. Baroni, *Un conformista del del secolo diciottesimo: il cardinale Pietro Ottoboni*, Bologna, 1969.
- F. Bartocchini, *Roma nell'800*, Roma, 1985.
- P. Bogatyrev, *Il teatro delle marionette*, Brescia, 1980.
- F. Bonanni, *Teatro a Roma*, Roma, 1982.
- A. G. Bragaglia, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, 1958.
- A. G. Bragaglia, *Pulcinella*, Firenze, 1982.
- E. Calvi, *Il teatro popolare romanesco dal 1800 al 1849*, in "L'Italia moderna", 15-30 aprile 1908.
- G. Carpaneto, *I palazzi di Roma: gli edifici eretti nella città eterna tra il Quattrocento e l'Ottocento*, Roma, 1991.
- D. Cecchi, *Attori di legno*, Roma, 1988.
- A. Cervellati, *Storia delle maschere*, Bologna, 1954.
- R. De Simone, *Fiabe campane*, Torino, 1994.
- G. Di Palma, *La fascinazione della parola*, Roma, 1991.
- D. Eusebietti, *Piccola storia dei burattini e delle maschere*, Torino, 1966.
- I. Fei, *Burattini a Roma*, Roma, 1992.

- A. Gebbia, *Città teatrale. Lo spettacolo a Roma nelle impressioni dei viaggiatori americani (1760-1870)*, Roma, 1985.
- P. Guzzi, *Il teatro a Roma: tre millenni di spettacolo*, Roma, 1998.
- E. Kolar, *Puppentheater der Welt*, Berlin, 1965.
- R. Leydi, R. M. Leydi, *Marionette e burattini. Testi dal repertorio classico italiano delle marionette e dei burattini con introduzione, informazioni, note*, Milano, 1958.
- E. Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, Palermo, 1978.
- C. Magnin, *Storia delle marionette in Europa*, Parigi 1862.
- V. E. Mejerchol'd, *Articoli, lettere, discorsi, conversazioni*, Mosca, 1968.
- B.M. Mazzoleni, *Cassandrino. Storia di una maschera romana del XIX secolo*, Roma, 1977.
- C. Pietrangeli (a cura di), *Guide rionali di Roma. Rione III-Colonna*, Roma, 1977.
- "Rassegna di architettura e urbanistica 98/99/100".
- M. Sand, *Masques et bouffons*, Paris, 1862.
- D. Scafoglio, *Pulcinella*, Roma, 1996.
- M. Signorelli, *Il teatro Fiano e i suoi impresari*, in "La strenna dei romanisti", Roma, 1985.
- A. Schiavo, *Il teatro e le altre opere del cardinale Ottoboni*, in "Strenna dei romanisti", Natale di Roma, Roma, 1972.
- S. Severi, *I teatri di Roma*, Roma, 1989.
- Yorick, *Storia dei burattini*, Firenze 1884.
- O. Zich, *Il teatro delle marionette. Psicologia del teatro delle marionette*, Praga, 1923.