

Storia del Teatro dei Piccoli

tratto dal saggio di Maria Signorelli

Nel 1905, Vittorio Podrecca lasciò Cividale e si trasferì a Roma, chiamato dal fratello Guido, critico musicale dell' "Avanti" e direttore, insieme al disegnatore Gabriele Galantara, dell' "Asino", settimanale socialista e anticlericale. A Roma, Vittorio conseguì i diplomi di procuratore e di avvocato, professione che, in definitiva, non esercitò. Raccontava che, non appena nel suo studio, aperto a Roma, ebbe a parlare con il suo primo cliente, si accorse che non sarebbe mai riuscito a diventare patrono di chi avesse veramente commesso una colpa. Era qualcosa che ripugnava al suo sentimento morale.

Così cominciò a scrivere, a collaborare ai giornali e, nel 1911, a ventotto anni, fondò e diresse "Primavera", "Rivista mensile per fanciulli e giovinette", che uscì a numeri monografici sino al 1913. Invece delle solite storie avventurose di terra e di mare, i ragazzi potevano trovare sul mensile, ridotti e spiegati, i maggiori poemi dell'umanità, la storia dei grandi miti e le più importanti opere narrative dell'Ottocento. Redassero la rivista, o vi collaborarono, alcuni fra i più affermati scrittori del tempo, fra cui Luigi Capuana, Ada Negri, Giovanni Cena, Giuseppe Prezzolini, Massimo Gorki. Nella seconda annata, "Primavera" cominciò ad iniziare i ragazzi alla lettura di testi teatrali, pubblicando *L'amore delle tre melarance*, dalla fiaba di Carlo Gozzi, riduzione di Carlo Podrecca, *L'uomo dal gran coltellaccio*, fiaba drammatica dei selvaggi Ba-Ronga, a cura di Piero Jahièr, *L'augellin Belverde*, fiaba drammatica di Carlo Gozzi, riduzione di Carlo Podrecca.

Eletto presidente di una delle primissime Consociazioni orchestrali del nostro Paese, Vittorio Podrecca fondò, intanto, e diresse anche il periodico musicale "L'Italia Orchestrale", e scrisse di critica d'arte e di musica in vari giornali e periodici. Nominato segretario del Liceo Musicale di Santa Cecilia di Roma, vi rimase alcuni anni a fianco dei maestri Marco Enrico Bossi e Ottorino Respighi. A Santa Cecilia conobbe il giornalista russo Alessandro Amfiteatrov, che gli procurò le partiture di alcune fiabe del compositore russo Cesare Kjuj (noto in Occidente come Cesare Cui), fondatore, insieme con Balakirev, del Gruppo dei Cinque, create per il repertorio del teatro di marionette di Leningrado.

Fu così che, nel ricordo degli spettacoli di marionette e burattini che avevano incantato i suoi anni infantili, Podrecca cominciò a dedicare le sue ore libere all'idea di un teatro di marionette. Lo realizzò, finalmente, nel febbraio del 1914, in società con Luigi Fornaciari, rappresentante della Casa Ricordi. Fornaciari, oltre a disporre di qualche capitale, aveva preso in affitto l'ex scuderia del palazzo dei principi Odescalchi a Roma e, con il nome di Sala Verdi, l'aveva adibita a sala di concerti. Terzo socio fu il marionettista napoletano Giovanni Santoro, direttore della Compagnia "I Fantocci di Santoro", che aveva già dato molti spettacoli in Italia e all'estero.

La nuova istituzione fu chiamata "Teatro dei Piccoli" (ambivalente dizione a significare sia i naturali destinatari degli spettacoli, sia le dimensioni dei protagonisti, degli "attori", i Piccoli appunto). Il Santoro mise a disposizione, oltre alle marionette, tutto il suo repertorio che, insieme a vari numeri di varietà, comprendeva la rivista *Napoli* e piccole opere come *La serva padrona* di Pergolesi, con la quale fu inaugurato il teatro, *Il Campanello* di Donizetti, e tante altre, cui davano voce, dietro le quinte, tenori, soprani e baritoni.

Gli amici che Vittorio Podrecca si era fatto, nel corso delle sue molteplici attività, contribuirono finanziariamente alla nascita dei Piccoli. Lo stipendio percepito dal Podrecca in quel tempo, come segretario di Santa Cecilia, non sarebbe stato sufficiente, infatti, neppure per iniziare.

La maggiore singolarità del Teatro dei Piccoli fu la critica teatrale, affidata agli stessi bambini. Una cassetta, collocata nell'atrio, doveva raccogliere le impressioni che, dopo lo spettacolo, ogni piccolo spettatore aveva diritto di scrivere su un pezzo di carta.

Fu un atto di grande coraggio, in quegli anni di mattatori, presentare al pubblico uno spettacolo non di uomini in carne ed ossa ma di teste di legno. Podrecca era giovane ed osava. La scelta di marionette e burattini, per realizzare un teatro per ragazzi, aprì, sin dall'inizio, i suoi spettacoli, e fu la loro più peculiare e maggiore caratteristica, ad un pubblico di tutte le età, attraverso la suggestione emotiva di queste creature completamente astratte e capaci di popolare il palcoscenico delle più opposte realtà fantastiche. Esistevano, allora, in Italia,

famosi teatri stabili di marionette, quali a Torino il Teatro Gianduja dei Lupi, a Milano il Teatro Gerolamo dei Colla. Nel Veneto agivano i Recardini, i Salici e i Gorno Dall'Acqua. A Roma ci avrebbe pensato Podrecca. Ma quale il genere su cui puntare? Quale lo stile cui dovevano essere educati i vecchi marionettisti, bravissimi tecnicamente, ma abituati da generazioni a recitare vecchi drammoni o a manovrare le "masse danzanti" dei balletti su musiche spesso da fiera?

Podrecca scoprì subito il punto giusto su cui indirizzare gli sforzi: la marionetta musicale, autentico prodotto italiano, e particolarmente veneziano. «Le marionette son fatte della stessa stoffa della musica, del ritmo di vita e d'arte che ne emana, quando esse siano create e presentate non nel loro lato banale e deformante, noioso e grossolano o cerebrale, sofisticato ed ermetico, ma in forma chiara, nobile, avvincente ed eletta ... Le marionette anche per il fatto di essere guidate da fili, arieggianti le corde sonore, sono quasi strumenti musicali, sono intessute di musica, di sostanza melodica e sinfonica».

L'alleanza fra musica e marionette fu stabilita, pertanto, fin dalla serata inaugurale, e l'Eva di questo mondo di teste di legno vestì il grembiolino della camerieretta capricciosa de *La serva padrona*, e la marionetta cantò. Fu il segreto e lo stile del Teatro dei Piccoli: un'ironia senza deformazione, là dove era lecito; un lirismo senza impacci, là dove era richiesto; quel tanto di umano, che è necessario; quel tanto di surreale, che è indispensabile. «Perché - diceva Podrecca - le marionette, pur distraendosi anche esse nella comicità ridanciana del circo, dell'umorismo, della parodia, riflettono sulla scena tante faccette del prisma dello spettacolo teatrale!».

Trovata la via, tutto l'impegno di Podrecca fu di non perderla, di non lasciarsi distrarre, di non subire imposizioni. Nella conduzione del suo teatro, c'è una coerenza, dal primo spettacolo all'ultimo, che indica come fosse veramente espressione integrale e piena della sua più profonda personalità. Perché nulla sgarrasse da quanto era stato predisposto nella realizzazione di uno spettacolo, non mancava di assistere a tutte le rappresentazioni. Seduto in sala, fra il pubblico, notava su un taccuino ogni eventuale difetto, ogni errore, ogni "calo" e, a fine spettacolo, li riferiva agli animatori, elettricisti, macchinisti, cantanti perché li evitassero nelle repliche successive.

Quanto Podrecca riuscisse a infondere il suo credo artistico a tutti i collaboratori, marionettisti e burattinai che venivano dalla tradizione, giovani pittori, musicisti, librettisti, può dimostrarlo il fatto che il Teatro dei Piccoli continuò a funzionare, e nel modo che aveva indicato, anche quando, per motivi di forza maggiore, egli fu assente. E il suo entusiasmo creativo, le sue idee coinvolsero anche i nuovi talenti, i protagonisti delle avanguardie artistiche che radunò attorno ai suoi Piccoli, perché lo aiutassero nell'impostazione visiva e scenografica degli spettacoli. «È certo - scrive Mario Pompei - che quando Podrecca, con scarsi mezzi e molto fervore, diede inizio al suo tentativo, in Italia l'allestimento scenico non usciva dai vecchi schemi spesso decorosi, sontuosi talvolta, ma sempre di tradizionale grigiore. E se la grande e la piccola lirica, senza uscire tuttavia dagli schemi suddetti, potevano ancora giovare dell'ausilio di scenografi e figurinisti famosi, in condizioni assai più tristi poteva dirsi l'allestimento scenico dei teatri di prosa. Primitivo l'attrezzamento dei palcoscenici, scarsi e abborracciati i mezzi di illuminazione, assoluta l'incapacità del capocomico di concepire un ambiente scenico diversamente da una comune parapettata, tanto più bella e sontuosa in quanto più piena di porte. Le porte delle scene di allora! A me, in quel tempo appena ragazzo, di talune commedie non son rimaste impresse che le porte. Sempre in movimento, luccicanti di vernici o rabescate di fregi liberty, continuamente aperte o sbatracchiate, capaci di uccidere qualunque suggestione di intimità o di verosimiglianza. Strani desolati appartamenti, provvisti tutti di un salone centrale tipo ristorante da stazione ferroviaria. E gli arredi! Affidati al gusto di un povero trovarobe, erano il trionfo del ciarpame, l'apoteosi del vaso cinese di cartapesta e della coppa di finto argenteo».

Fu allora che il Teatro dei Piccoli, destinato inizialmente a divertire i bambini, superò presto il suo assunto, affascinando anche gli artisti italiani più tradizionalisti. Fu, insomma, un colpo decisivo, quanto inaspettato, alla faciloneria, alla cafonaggine e all'ignoranza; e segnò il ritrovamento di uno stile vero, ispirato alle nostre fonti più schiette. Le opere buffe del primo Ottocento ebbero per la prima volta una cornice che le faceva rivivere; le fiabe un'atmosfera che le allontanava nel tempo; le opere di poesia un'espressione scenica che aiutava a penetrarne lo spirito.

Forse poté apparire curioso che questa ventata nuova venisse da un teatro che qualcuno si ostinava a chiamare, con ironia, "di burattini", ma è certo che la semina non andò perduta. Qualche compagnia di attori veri, mortificata dal paragone, cercò fin d'allora di mettersi al paro, così che molti cominciarono a comprendere come la messinscena non potesse continuare ad essere considerata più oltre la "cenerentola" del teatro italiano. Per la parte tecnica, invece, Podrecca guardò deciso alla tradizione. Era perfettamente consapevole che non si può diventare burattinaio o marionettista da un giorno all'altro. Non è solo questione di dita o di fili. Esistevano famiglie, in Italia, la cui abilità s'era trasmessa da padre in figlio, da generazione in generazione. Si trattava, pertanto, di avere o no, dietro di sé, quella certa tradizione che fa sì che il marionettista e il burattinaio acquistino uno stile esatto, puro, come accade con un buon pianista e con il buon cantante, tanto da trasmettere veramente un'anima al proprio personaggio. «I marionettisti sono dei "virtuosi" di questo strumento musicale e d'artigianato scenico che è il fantoccio, il pupo, con le sue molteplici corde come un'arpa, in un paziente sforzo diuturno di ardua tecnica... Gli interpreti tecnici, ossia gli operatori, sono strumentisti di una orchestra di figure e di fili, che si unisce al suono umano degli interpreti lirici e comici, in un'armonia di accenti e di ritmi, o talvolta in qualche breve pantomima sinfonica».

«Il Teatro dei Piccoli darà spettacoli diurni quotidiani di prosa e musica, con burattini e marionette» si legge ne "La Tribuna" del 21 febbraio 1914. Il giorno successivo, 22 febbraio, si ebbe il debutto. Il programma comprendeva *La sinfonia dei fanciulli*, la classica e festante pagina orchestrale di Haydn; un *Prologo* appositamente scritto da Alfredo Testoni e recitato da una marionetta in frac e cravatta bianca, con gibus in mano (cui presta la voce il signor Consorti, che lo dice, dopo essersi inchinato compitamente in un saluto, al pubblico); *La fata Morgana*, comicissima fiaba di Yorick, rappresentata con i burattini animati da Ugo Campogalliani; *La marcia per marionette* di Gounod «tutta soffusa di nostalgica poesia»; *La serva padrona* di Pergolesi, opera comica in due atti, con marionette magistralmente mosse dalla Compagnia di Giovanni Santoro. Al successo, al felice avvio di questa festa d'arte, assisterono, insieme al pubblico dei fanciulli, molte personalità del mondo intellettuale e teatrale del tempo, con alla testa Mingardi, direttore della Scala, che pareva portare al teatro più piccolo d'Italia il saluto del più grande.

Molti anni dopo, Podrecca, nel ricordo di quel debutto, scriveva: «È necessario dire che il mio teatro nacque modesto, però anno dopo anno andò perfezionandosi, conquistando il pubblico e guadagnandosi critiche sorprendentemente elogiative dei più famosi uomini di lettere. Era una fucina di sogni, e nelle prime rappresentazioni diveniva il salotto teatrale di Roma, e si dava un po' le arie di minuscolo ... Anticostanzi, perché apriva sino d'allora nuove vie scenografiche. In quei 400 posti si vedevano, certe sere, riuniti generali come Diaz e Giardino, attrici come Eleonora Duse, Virginia Marini, Dina Galli; cantanti come Borgatti, De Luca, Titta Ruffo, Rosa Raisa, Ester Mazzoleni, e la serena faccia ottuagenaria del grande Cotogni, che ci dava consigli lirici e ci forniva qualche suo giovane allievo per cantarci il Don Giovanni (Benvenuto Franci si ricorderà che incominciò qui ...); musicisti come Puccini, Giordano, Cilea, Bossi, Respighi, Nikisch, Toscanini, Molinari, Zandonai, Busoni, Gui, Strawinski e tanti altri ... piccoli di questo genere, insieme con tutto il giornalismo di Roma. Anzi questo teatro era un poco figlio del giornalismo, ed io pensavo che la messa in scena e la messa in pagina erano sorelle».

Da quel febbraio 1914, non passa giorno che su tutti i quotidiani della capitale non vengano pubblicati regolari annunci degli spettacoli. Il 2 marzo va in scena, per burattini, *Buzzichetto disoccupato* di Trilussa. «Una commediola - ha scritto Livio Jannattoni sul quotidiano "Il Tempo" (agosto 1959) - che dovette pur riscuotere un notevole successo, a giudicare dalla lettera inviata all'autore da Podrecca medesimo nell'agosto 1915, in piena guerra: "Caro Trilussa; Eccoci a noi. Mi occorre per le marionette una rivistola satirica sugli avvenimenti internazionali. La darei al più presto e la farei dare anche a Londra. Servirebbe dunque subito. Baiocchi alla mano. Fatti vedere alle 19.30 a qualunque giorno dal cav. Fornaciari (Casa Ricordi - Corso Umberto). Attendo urgentemente...". Trilussa si affrettò a far entrare in Parlamento la sua testa di legno e inviò a Podrecca *Buzzichetto deputato...*».

Data la fama, conquistata in poco meno di un mese, la sera del 16 marzo il Teatro dei Piccoli viene invitato al Quirinale, per una rappresentazione dinanzi ai sovrani, ai loro figli e alla Corte. In una sala della reggia, era stato

eretto un doppio palcoscenico sul tipo esatto di quello del Palazzo Odescalchi. Tanto la Compagnia di Giovanni Santoro, quanto il burattinaio Ugo Campogalliani si produssero in uno dei loro migliori programmi, comprendenti *La fata Morgana* di Yorick, per burattini, ed alcuni «graziosissimi» *Numeri di Varietà* per marionette. Successo pieno.

Vittorio Podrecca non era presente. In quanto collaboratore de "L'Asino", rivista diretta dal fratello Guido, astro del socialismo, non gli era permesso di entrare a Corte.

Santoro decise di tornare a lavorare in proprio, e venne sostituito dal marionettista Ottorino Gorno Dall'Acqua, che approdò al Teatro dei Piccoli con il suo repertorio.

In questo periodo, per le novità, Podrecca puntò sui burattini, mentre le marionette vennero riservate ai soli spettacoli di varietà.

Dopo la pausa estiva, il Teatro dei Piccoli riaprì per la stagione 1914-1915, il 28 ottobre, con lo spettacolo di marionette *Crispino e la comare*, opera comica in tre atti di Francesco Maria Piave, musica di Luigi e Federico Ricci (1850). Fu con questa stagione che ebbe inizio l'abitudine a dare, nel periodo invernale, solo spettacoli di marionette (quali *Arlecchino sui letti volanti*, *La pianella perduta nella neve*, *Guerrin Meschino con Arlecchino suo scudiero* fino a *L'amore delle tre melarance* di Carlo Gozzi, con la musica del giovane direttore d'orchestra del Teatro dei Piccoli, maestro Francesco Ticcianti) e di riservare ai burattini gli ultimi mesi prima delle ferie. Il *Duetto di Miss Legnetti e Facanapa* iniziò la serie marionettistica dei cantanti, accompagnati da un pianista, fino alla versione che rese famoso il pianista Piccolowsky, creato in Spagna nel 1924 da Mario Gorno, mentre il maestro Renzo Massarini suonava al pianoforte "La preghiera della vergine". Un altro lavoro del repertorio Gorno fu assorbito dai Piccoli: *Il barbiere di Siviglia*, opera comica in due atti di Paisiello (1780), che debuttò il 4 dicembre.

Nel gennaio 1915, vennero replicate più e più volte *La gran via* di Valverde e *Crispino e la comare* dei fratelli Ricci, finché verso il 20 gennaio, fu la volta dell'*Elisir d'amore*, opera comica di Donizetti, che segnò l'inizio della collaborazione al Teatro dei Piccoli del pittore Mario Pompei, creatore delle scene e dei costumi. Il 10 aprile, nell'atrio del Teatro, venne ordinata da Arpinolo Porcella una mostra d'arte infantile, in cui figurarono disegni, dipinti, xilografie e sculture di ragazzi dai 4 ai 13 anni. La mostra ebbe tale successo che il Teatro fu costretto a rimandare di una settimana la messa in scena del *Don Giovanni* ai Filodrammatici di Milano, che avvenne il 29 aprile, preceduta dal *Prologo* di Alfredo Testoni.

Era la prima volta che il Teatro dei Piccoli debuttava fuori Roma.

Avrebbe dovuto essere la prima tappa di una tournée in tutte le maggiori città del nord. Ma il 24 maggio, mentre la Compagnia stava rappresentando *L'amore delle tre melarance* di Gozzi, giunse la notizia dell'entrata in guerra dell'Italia. Il Teatro dei Piccoli, come tutti gli altri, cessò gli spettacoli e Vittorio Podrecca, tenente di complemento degli alpini, partì per il fronte. Ma fu una breve pausa.

La realtà di questo teatro, creato in poco più di un anno di lavoro, affiatato ed attento, e l'entusiasmo che l'aveva animato erano ormai tali che, in ottobre, all'inizio della stagione teatrale 1915-1916, anche i Piccoli poterono riprendere la loro avventura, annunciando *Il gatto con gli stivali*, fiaba di Carlo Perrault, musicata da Cesare Cui.

Lo spettacolo offriva uno speciale interesse, oltre che per la bellezza della fiaba, per il fatto che alcuni brani musicali erano stati già eseguiti, e con vivo successo, nei concerti dell'Augusteo. I bozzetti e figurini per le scene e i costumi erano di Vittorio Grassi. L'incasso della "prima", il 5 ottobre, andò a beneficio dei figli dei richiamati. Vittorio Podrecca, sempre al fronte, non era presente: e non lo sarà più fino al 1919. Questo non significa, naturalmente, che non seguisse assiduamente l'attività del suo teatro dedicandogli il costante pensiero e i momenti liberi, come dimostra la lettera a Trilussa già citata, e organizzando altresì, al fronte, spettacoli di burattini per i soldati. Durante questo periodo, vennero a sostituire alcuni elementi della compagnia Gorno, anch'essi al fronte, i Morchio di Genova.

Alle molte riprese de *Il Gatto con gli stivali* e di altre opere di repertorio seguì, il 19 novembre, una nuova edizione de *L'amore delle tre melarance* di Carlo Gozzi.

Dal 21 dicembre, accanto alle opere recitate da marionette, la Compagnia cominciò a riprendere brevi commedie per burattini, con Sandrone e Fagiolino, di cui fu animatore il veneto Pirro Gozzi. Il 20 febbraio, venne allestita *L'occasione fa il ladro, ovvero il cambio della valigia* di Gioacchino Rossini; Silvio D'Amico ne fu entusiasta e scrisse una critica inneggiante per "L'idea nazionale" del 21 febbraio, lodando i tecnici, i marionettisti, il soprano signorina Evelina Levi, il baritono Egrè, il mezzo soprano Ines Zoppi e il tenore Ezio Cecchini.

Il 22 aprile si ebbe la ripresa de *La serva padrona*, opera di Pergolesi (1733), e il 28 aprile la prima di *Cenerentola*, musica di Massenet (1899), tratta dalla fiaba di Perrault, con allestimento scenico di Vittorio Grassi. Il 30 maggio, infine, alla vigilia del riposo estivo, altra prima: la fiaba musicale di Pergolesi, *Livietta e Tracollo*, che il 2 giugno fu portata al Quirinale, per una speciale rappresentazione nell'Ospedale militare che era stato installato nella reggia. Aprì la stagione 1916-1917, il 7 ottobre, *Il dente di Re Farfan*, zarzuela spagnola in tre atti dei fratelli Quintero, con musica di Antonio Vives, scene e costumi di Aleandro Terzi. Il 12 novembre, fu rappresentata *Le furie di Arlecchino*, scena lirica di Luigi Orsini, musicata da Adriano Lualdi, con la messa in scena di Rovescalli. Fu la prima volta, forse, che il critico teatrale Alberto Gasco della "Tribuna" ebbe a parlare in modo non del tutto favorevole della realizzazione di uno spettacolo dei Piccoli. Lodò i cantanti, il poeticissimo allestimento scenico e il maestro Lualdi, «che, per abilità spiegata nel saper fondere gli elementi dell'antica opera giocosa con quelli della moderna commedia lirica appare degno continuatore del Wolf Ferrari e deve essere sinceramente complimentato per il buon gusto e la sicurezza di mano da lui rivelata nel comporre la piccola partitura». Ma si augurò che «per l'avvenire egli scegliesse soggetti un poco più interessanti di quello fornitogli dal poeta Luigi Orsini: in verità, le furie del protagonista sono molto fugaci e l'intreccio amoroso si riduce a ben misera cosa. Certamente l'Orsini non avrà dovuto sopportare un attacco di meningite per la fatica cerebrale compiuta nell'ideare la trama di questa commedia».

Il 19 gennaio 1917, venne messo in scena *Pinocchio*, riduzione teatrale di Guatteschi e Guidotti dal libro di Carlo Collodi, musiche del maestro Giannetti, che dirigeva l'orchestra, mentre le scene e i costumi erano stati ideati da Dino Vannucci. Il lavoro tenne la scena ininterrottamente fino al 24 febbraio. Qualche giorno dopo, il 29 febbraio, fu la volta de *L'augellin Belverde* di Carlo Gozzi con musica di Ferdinando Liuzzi.

La stagione 1917-1918 andò avanti con lavori di repertorio, fino al 4 marzo 1918, quando venne rappresentata una riduzione in quattro atti e sette quadri dei *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni, con musica di Enrico Petrella (1869), scelta dal maestro Giannetti. Di questo lavoro si ebbero molte riprese, alternate ad altri spettacoli di repertorio. Il 15 aprile, debuttarono *I balli plastici per marionette* del futurista Fortunato Depero e Gilbert Clavel. Il che, una volta di più, dimostra l'attenzione del Teatro dei Piccoli alle vicende più di prima linea dell'intelligenza, della cultura e dell'arte di quegli anni e la sua azione di stimolo.

Animatori delle insolite creazioni furono i Gorno Dall'Acqua. La critica di Alberto Gasco, pubblicata il giorno dopo dalla "Tribuna", concludeva: «Da quanto abbiamo scritto si desume chiaramente che i balli plastici non possono essere considerati come una compiuta realizzazione d'arte: però in essi noi riscontriamo i germi di future creazioni teatrali molto ragguardevoli e degne di incondizionata simpatia». Nell'atrio dell'Odescalchi era stata allestita anche una mostra di disegni, tele, pannelli decorativi, sculture in legno e plastici di cartone di Fortunato Depero.

Nei mesi seguenti, e all'inizio della stagione 1918-1919, il Teatro dei Piccoli visse di rendita ma l'8 gennaio del '19, quando Vittorio Podrecca poté tornare effettivamente alla testa della Compagnia, mise in scena *Guerrin Meschino agli alberi del sole*, leggenda eroi-comica in tre atti di Giovanni Cavicchioli, con commenti musicali di Adriano Lualdi e allestimento di Bruno Angoletta. La novità si alternò con i consueti lavori di repertorio, fino al 15 giugno, allorché il Teatro dei Piccoli ospitò lo spettacolo simbolico per marionette *Matoum e Temibar* di Birot, con scene e costumi di Enrico Prampolini, organizzato dalla "Casa d'arte italiana", di cui il Prampolini era direttore.

In estate, il Teatro dei Piccoli lasciò Roma per una tournée. Diede spettacoli a Venezia, al Teatro Rossini, dove Gabriele D'Annunzio volle assistere alla prima rappresentazione, prima di partire con i suoi legionari per l'impresa di Fiume, e al Politeama Garibaldi di Treviso. A settembre, debuttò al Garibaldi di Padova, al Lirico e al Teatro del Popolo di Milano. In ottobre, al Niccolini di Firenze. Dalle critiche entusiastiche dei giornali risulta che

furono programmate la *Cenerentola* di Massenet, *I Promessi Sposi* di Enrico Petrella, *L'occasione fa il ladro* di Rossini, *La pianella perduta nella neve*, oltre ai vari numeri di acrobazie e di varietà.

Offrendo agli spettatori la possibilità di acquistare abbonamenti per venti spettacoli, i Piccoli tornarono a Roma. Il 20 novembre si riaprì l'Odescalchi e fu inaugurata la stagione 1919-1920, con *Cenerentola* di Massenet e, quasi a ruota, con *I Promessi Sposi* e *Il barbiere di Siviglia*, rappresentato il 15 dicembre. Sei giorni dopo, i Piccoli diedero vita ad *Ali Babà*, opera fantastica in quattro atti e sette quadri, con musica di Giovanni Bottesini, scene e costumi di Marco Montedoro. Il lavoro, al 26 gennaio del 1920, era già arrivato alla sua 85° replica. Seguirono varie opere di repertorio, fin quando, il 12 marzo, insieme con *Livietta e Tracollo* di Pergolesi e *L'occasione fa il ladro* di Rossini, fu rappresentata per la prima volta una scena lirica moderna, *Pierrot e la luna*, scritta da Fraschetti e musicata da Giovanni Giannetti.

Il 7 aprile, con *Cenerentola* venne dato l'ultimo spettacolo di marionette della stagione all'Odescalchi che fu "occupato" dai burattini, con le varie avventure di Fagiolino e Sandrone, protratte fino al 3 luglio per la pausa estiva. Il 25 maggio, i burattini recitarono la commedia di Giuseppe Adami *Fagiolino, mago per forza*.

Nel frattempo, le marionette ripresero la loro tournée italiana: aprile al Teatro Sociale di Rovigo; maggio al Verdi di Bologna e al Politeama di Piacenza; giugno al Sociale di Brescia e al Paganini di Genova; luglio al Politeama Ariosto di Reggio Emilia e al Reinach di Parma; agosto al Marini di Alessandria, al Carignano di Torino, al Lirico di Milano; settembre al Politeama Rossetti di Trieste. Il programma comprendeva i pezzi forti della Compagnia, con due novità: *Le furie di Arlecchino* di Adriano Lualdi e *I due golosi*, scena comica di Silvio Zambaldi. Ogni spettacolo era preceduto dal *Prologo* di Testoni, quasi un marchio di fabbrica dei Piccoli, recitato da una marionetta in abiti settecenteschi. Facevano parte della compagnia il soprano Colombi che, cieca, veniva accompagnata dalla madre, il soprano Debora Coletti, il tenore Zacchia, il basso Sabbi e il baritono Vergé, specializzato nelle parti buffe. L'orchestra era diretta dal maestro Zuccarini.

Si sarà notato, intanto, che ad ogni stagione i Piccoli, pur facendo tesoro del repertorio via via sperimentato, presentavano nuovi allestimenti e sempre impegnativi. Non tutte le compagnie di giro facevano lo stesso, in quegli anni, tanto che si lamentò spesso la loro immobilità artistica e lo scarso interesse per le novità e i giovani drammaturghi. Nel Teatro dei Piccoli è visibile, invece, quasi in continua gara con se stesso e sempre su un piano di severa scelta artistica, l'incontro continuo con tutte le forze innovatrici dello spettacolo, della musica e dell'arte della messa in scena. Da qui, l'importanza dei Piccoli di Podrecca nel rinnovamento dell'intero teatro italiano di prosa e di musica.

L'Odescalchi aveva aperto la stagione 1920-1921, il 30 ottobre, offrendo spettacoli eseguiti dai bambini della scuola di recitazione di Matilde Brancaleoni. Il 10 novembre le marionette ripresero il loro straordinario lavoro, riproponendo la leggenda eroi-comica *Guerrin Meschino* di Giovanni Cavicchioli, musicata da Adriano Lualdi. L'opera venne replicata fino al 4 dicembre, giorno in cui fu rappresentata per la prima volta la commedia lirica *Giovanni da Parigi* di Gaetano Donizetti, con scene e costumi di Marco Montedoro, direttore d'orchestra Aldo Cantarini. Alberto Gasco, pur esaltando su "La Tribuna" la perfetta esecuzione e soprattutto la regia e la scenografia, ebbe ad osservare che «la vecchia opera giocosa donizettiana, che iersera è stata rimessa in gamba, si regge precisamente come uno scheletrino retto dai fili di un abile marionettista. Finché i fili non si consumano... va bene, ma poi? Una caduta sicura fra macabri scricchiolii...». Eppure le repliche durarono fino al 21 dicembre.

Il 23, fu messa in scena, con pieno successo, *Ventimila leghe sotto i mari*, commedia di avventure tratta dal romanzo di Jules Verne, con commenti musicali di Giovanni Giannetti. La stampa dell'epoca, oltre ad approvare l'esecuzione musicale e le scenografie, lodò particolarmente per la loro opera di animazione i marionettisti Gorno, Carlo e Anita Geirola, Morchio, Giovanni Pavero, Nicolò Corsi e Ferrari. *Ventimila leghe sotto i mari* continuò così le sue «trionfali repliche» e il 9 gennaio furono date due rappresentazioni per il genetliaco della Regina Elena.

Il 20 gennaio del 1921, fu la volta di una delle più importanti imprese del Teatro dei Piccoli: *La tempesta* di Shakespeare, con scene di Caramba, ispirate all'illustratore inglese Mackam. In questa occasione non fu

permesso l'ingresso ai ritardatari. Fausto Maria Martini, in un resoconto su "La Tribuna" del 21 gennaio, scrisse: «L'esecuzione della *Tempesta* ci parve quello che di meglio si sarebbe potuto desiderare, in tutto degna del difficilissimo assunto. La messa in scena era una delizia degli occhi e una preziosa guida della fantasia. La dizione del poema che era stata affidata ad ottimi attori e attrici del teatro e della scena muta fu una mirabile collaborazione da parte di tutti all'incantesimo della fiaba. Vera Vergani fu una Miranda d'una ingenuità e d'una dolcezza veramente squisite, Soava Gallone diede alla sua voce che doveva dire la parte di Ariete l'immaterialità d'un alito lieve e volubile, Cesare Dondini disse la parte del mite e saggio Prospero con quella umanità che si conveniva a questo indimenticabile personaggio del teatro shakespeariano, e tutti, un mirabile Calibano, il Piacentini, il Brozzolari, ciascuno con una sicura e precisa intelligenza della sua parte, contribuirono a quella compiuta suggestione che fa dello spettacolo di ieri sera un nobile vanto di Vittorio Podrecca e uno degli avvenimenti più importanti della cronaca teatrale di questi ultimi tempi. Il maestro Cantarini, musicista di vivace ingegno, aveva composto per la tragedia shakespeariana alcuni interludi orchestrali e vari brani vocali di bella fattura e di fluida ispirazione che, innegabilmente, hanno contribuito non poco all'esito festoso dello spettacolo». Dopo parecchie repliche de *La tempesta*, alternata con opere di repertorio, il 10 marzo altra novità: *Fortunello*, commedia in tre atti, prologo ed epilogo di Fraschetti, con musica di Ezio Carabella, scene e costumi di Vannucci. L'opera riscosse un grande successo fra i più piccini «per le situazioni comiche in cui si trovavano i personaggi e le molte avventure che essi avevano in Europa, Africa, Giappone e ... Zuccopoli». E, il 20 aprile, prima de *La gazza ladra* di Rossini, con scene di Mario Pompei e costumi di Caramba e Pompei. L'orchestra era diretta dal maestro Guglielmetti e l'esecuzione vocale affidata alle signore Colombi e Padovan e ai signori Alezziani, Sernicoli e Verger, mentre le marionette erano mosse dai fratelli Sarno, da Nicolò Corsi di Trieste, da Vittorio Ferretti e Giovanni Pavero di Genova. Alla calata del sipario, il pubblico chiese insistentemente il bis della danza eseguita sulle punte dalla prima ballerina.

Dopo questa terza novità, che tenne il cartellone per circa un mese, le marionette cedettero il palcoscenico dell'Odescalchi ai burattini, ai rituali Fagiolino e Sandrone e si rimisero in viaggio per l'Italia: giugno ai Ristori di Verona, al Sociale di Brescia e al Nuovo di Bergamo; luglio al Carcano di Milano; ottobre, novembre e dicembre allo Scribe di Torino.

Era la terza tournée delle teste di legno. Il successo si moltiplicava. Anche sul piano del pubblico, i Piccoli erano ormai una realtà dei palcoscenici italiani e non solo il fenomeno teatrale, molto acculturato e d'avanguardia, di una città, della capitale. E Vittorio Podrecca cominciò a pensare in grande. Voleva aprire una filiale dell'Odescalchi a Torino e successivamente a Milano. L'idea è, in pratica, quella di tre teatri stabili, collegati fra loro. Ne rimane traccia in una lettera di Podrecca, il 16 agosto di quell'anno, all'amico Angelo Signorelli e nelle polemiche che il piano provocò.

Fu la violenta reazione delle compagnie di marionette, che agivano nelle due città, a bloccare l'idea sul nascere. Podrecca fu accusato di "colonialismo" e di "imperialismo".

Cariche di onori, di successi e assai meno di quattrini perché le spese ingoiavano gli incassi, le marionette di Podrecca tornarono, nell'inoltrato autunno, alla casa madre, la piccola sala dell'Odescalchi, per l'inizio, il 3 dicembre, della stagione 1921-1922. Ripresa di *Pinocchio* e di altri capisaldi del repertorio per coprire i tempi necessari alle prove di una nuova versione di *Cappuccetto Rosso*, favola tratta dal celebre racconto di Perrault, che debuttò il 14 gennaio del '22. L'8 febbraio il sipario dell'Odescalchi si alzava su un'altra novità: l'opera fiabesca *Ciottolino*, due atti e cinque quadri di Gioacchino Forzano, musica di Luigi Ferrari Trecate, che in quel periodo insegnava organo al Conservatorio di Parma, scene e costumi di Cominetti. Intanto Ottorino Respighi stava musicando proprio per i Piccoli *La bella dormiente nel bosco*, fiaba di Gian Bistolfi in tre atti e nove quadri che, allestita da Bruno Angoletta, andò in scena il 12 aprile e chiuse la stagione romana.

Mentre i burattini, "capitanati da Fagiolino", salivano sul palcoscenico dell'Odescalchi per rimanerci sino al 3 luglio, le marionette furono stipate nei bauli della loro prima tournée all'estero. Vittorio Podrecca portava la magia, la poesia, la cultura dei Piccoli al di là dell'Oceano. Non fu un'avventura da Carro dei Tespi. Erano passati solo nove anni dal debutto all'Odescalchi e molti di questi erano stati condizionati e resi precari dalla guerra, ma i

Piccoli erano ormai una realtà non solo italiana ma internazionale. Doveva, comunque, essere un giro d'assaggio e si trasformò in un trionfo: maggio e giugno in Argentina al Cervantes di Buenos Aires e al Colon di Rosario di Santa Fe; luglio in Uruguay all'Albeniz di Montevideo; agosto in Brasile al Teatro Antartica di San Paolo e all'Iris di Rio de Janeiro.

«Dappertutto le rappresentazioni attrassero molta gente e si chiusero con dimostrazioni entusiastiche. Fu un viaggio glorioso per le marionette e fatale per noi - scrive l'articlista del "Corriere Romano" del marzo '22 - Sebbene abbiano la testa di legno, le marionette sono più furbe degli uomini. Tornate a Roma dove videro la luce nove anni fa per merito di Vittorio Podrecca, capirono che, emigrando, si diventa utili alla patria e a se stessi e non sognarono che direttissimi e transatlantici».

Forse sognando altri viaggi, e non sarebbe stata un'illusione, le marionette, rientrate a Roma, ripresero possesso dell'Odescalchi e, il 14 ottobre, aprirono la stagione '22-'23 riproponendo *La bella dormiente nel bosco* di Respighi, *I Promessi Sposi* e altre opere del repertorio. Nel frattempo, provarono e misero a punto *Betty ovvero La capanna svizzera* di Donizetti che fu presentata, in prima assoluta, il 31 gennaio 1923. Le scene e i costumi erano di Mario Pompei. Dirigeva l'orchestra Renzo Massarani. L'esecuzione dell'opera era preceduta da alcuni numeri di attrazione: *Giochi di clown*, *Esercizi ginnastici* e *Miss Legnetti* che cantava la popolarissima canzone *O sole mio*.

Le cronache ricordano che alla prima aveva promesso di intervenire Benito Mussolini, allora presidente del Consiglio in ghetta. Ma non si fece vedere, per la "gravità delle occupazioni", perché "troppo oberato di lavoro". «E dire - scrisse allora "La Tribuna" - che, per riceverlo degnamente, un gruppo di bambini fascisti, indossanti la balda camicia nera, s'era introdotto nel minuscolo palcoscenico dei pupi per cantare Giovinezza! Cantò ugualmente ai presenti per rendere omaggio all'assente».

Il 14 febbraio, la Compagnia riprese *La tempesta*, con il testo abbreviato, in lingua inglese, l'esecuzione di arie di Purcell e gli intermezzi musicali di Hluc. Gli attori erano giovani dilettanti inglesi. Fu una specie di prova generale, di rodaggio in vista di una già organizzata tournée in Inghilterra.

Mentre Podrecca, le famiglie di marionettisti Prandi, Corsi e Gorno Dall'Acqua, il direttore d'orchestra Tinciati e Romano Fidora, che da qualche anno aveva preso il posto di Luigi Fornaciari nell'amministrazione del teatro, si preparavano al battesimo inglese e facevano le valigie, senza sapere che non sarebbero più tornati nella vecchia scuderia del Palazzo Odescalchi, la compagnia dei "Fantocci di Santoro" sostituì al palcoscenico i Piccoli. È una partenza senza ritorno.

La sera del 12 aprile 1923, il sipario del New Scala Theatre si alza sulla *Bella dormiente nel bosco* di Respighi. È il "piatto forte" di un programma che prevede, come prologo e finale, alcuni numeri di varietà, come *La signora Legnetti*, *Bil Bol Bul*, *Il ginnasta*, *L'asino testardo e il suo padrone*, *I tre ladri in gabbia*, *Serafina che cammina su una palla* e, infine, *La tarantella*. Le cronache del tempo parlano di «grandissimo successo». "L'Idea Nazionale" di domenica 15 aprile scrive: «Lo spettacolo è stato unanimemente giudicato un gioiello d'arte squisita. La prodigiosa abilità dei marionettisti, la dolcezza e l'ironia della musica di Ottorino Respighi, il gustoso libretto di Bistolfi, la fantasmagorica messa in scena di Bruno Angoletta hanno gareggiato nella rapida conquista del pubblico. Si sono voluti vari bis... e alla fine tutti i componenti della magnifica iniziativa d'italianità hanno dovuto presentarsi a ringraziare otto volte. I giudizi della stampa sono stati entusiastici e si prevedono moltissime repliche».

Ma al di là delle cronache, dei resoconti, c'è un dato inconfutabile che testimonia la portata del successo. Il Teatro dei Piccoli tenne ininterrottamente il cartellone per tre mesi al New Scala Theatre: aprile, maggio e giugno. In un'intervista a Mario Labroca, Romano Fidora racconta: «Per il debutto, dovemmo sostenere fierissime lotte con il tempo che stringeva. Figuratevi: appena giunti la polizia ci impose di rifare gli impianti elettrici sul palcoscenico perché così come li avevamo trovati presentavano antipatiche probabilità di suscitare incendi; e dovemmo rifare, per la stessa ragione, tutte le scene nostre che erano di carta; rifarle su tela. Il successo fu trionfale: entusiasmi indescrivibili che non avremmo mai immaginato. Figurarsi che la sera stessa della prima rappresentazione (avevamo un contratto di un mese con il teatro) siamo stati confermati per altri quarantacinque giorni ... Abbiamo avuto l'onore di lunghissimi articoli sui più importanti giornali londinesi che hanno trattato il nostro debutto alla stregua dei più importanti avvenimenti artistici. Capirete che dopo il chiasso che la prima

rappresentazione suscitò negli ambienti artistici della capitale doveva ben crescere la curiosità nel grosso pubblico: non ci fu spettacolo che non si desse a teatro esaurito. Inevitabile ... Ogni prima rappresentazione di opere, quali *La gazza ladra*, *La bella dormiente nel bosco*, *Il gatto con gli stivali*, *La tempesta*, *L'occasione fa il ladro*, ecc., rovesciava nel nostro teatro il pubblico più fine e intelligente della capitale... I più illustri rappresentanti dell'aristocrazia inglese non mancano mai ai nostri spettacoli; e così gli uomini politici. Un frequentatore assiduo ed entusiasta è Asquith che dice di amare le nostre marionette più di qualsiasi illustre attore: abbiamo visto qualche volta nel nostro teatro Lord George, Baldwin, Lord Churchill ed altri. Tra i letterati che amano i nostri spettacoli abbiamo notato Barry, Shaw, Sutro: Shaw specialmente dichiara di non aver mai visto nulla di così bello come le nostre esecuzioni... E poi si parla un po' dappertutto del nostro teatro; perfino alla camera dei Comuni dove un deputato ministeriale ha dichiarato di preferire le marionette dei Piccoli ai fantocci dell'opposizione. Come vede abbiamo riportato anche un successo parlamentare».

Tre mesi al New Scala Theatre e subito dopo, a riprova del trionfo, un'altra scrittura per Londra: quella del Coliseum, un'immensa sala di tremila posti, una specie di università del *music hall* internazionale. Per tutto luglio, i Piccoli diedero su questo palcoscenico due recite al giorno. È di quel periodo una lettera di Eleonora Duse a Vittorio Podrecca. La più grande attrice italiana di tutti i tempi recitava, in quei giorni, all'Oxford Theatre. Aveva sessantacinque anni. Il 5 maggio 1921, dopo un lungo, volontario esilio dalle scene, aveva dovuto riprendere a lavorare, perché la guerra e l'inflazione avevano bruciato tutti i suoi risparmi. A Londra, Eleonora Duse si preparava ad affrontare un nuovo debutto negli Stati Uniti: l'ultima tournée che si concluse a Pittsburgh con la sua morte, il lunedì di Pasqua del 1924.

Al di là delle critiche entusiaste che, sui giornali di tutto il mondo, accompagnano l'avventura del teatro di Podrecca e al di là della catena di scritture e di platee sempre esaurite, queste poche righe di Eleonora Duse sono una testimonianza altissima, toccante e di poetica immediatezza per capire la realtà, la portata creativa e teatrale dei Piccoli. «Caro signor Podrecca, ho voluto parlarle, ma non mi fu possibile. Volevo ripeterle a voce saluti, auguri, ammirazione per il suo lavoro e dirle ancora tutto il bene che penso. Anche la marionetta può essere perfetta, quando è guidata da un'anima. I suoi attori non parlano ed obbediscono; i miei parlano e non obbediscono. Quanto sarei lieta che mi portasse, con il suo teatro, anch'io con voi, a fare il giro del piccolo mondo nostro! Parto tra poco per Parigi, Hotel Regina. Eleonora Duse».

Londra fu una tappa decisiva non solo nel cammino teatrale delle teste di legno ma anche nell'esistenza stessa di Vittorio Podrecca, del loro "papà" come lui stesso si definiva. Un giorno di quell'estate, Podrecca dovette forzatamente rimpiazzare la cantante che dava la voce alla protagonista della *Bella dormiente* di Respighi. L'impresario Willy Marwod gli segnalò un giovane soprano irlandese, Cissie Vaughan che, allieva di Leoncavallo e di Adelina Patti, era in quel momento in forza al Covent Garden. Le proposero una scrittura. Il soprano si disse assai lusingata, accettò e cominciò a studiare lo spartito. Nessuno le aveva chiarito che si trattava di "doppiare" una marionetta.

«Dopo una settimana - ha raccontato Podrecca - Cissie si presentò alle prove e rimase come pietrificata alla vista dei suoi compagni. Erano piccini, avevano il viso stranamente immobile, avevano movimenti sciolti ma grotteschi».

Andò su tutte le furie. Avrebbe voluto ritirarsi. Ma c'era un contratto firmato. Cissie Vaughan cantò e finì per rimanere tutta la vita insieme ai Piccoli. «Donna intelligente e sensibile - ha scritto Podrecca - vide che le nostre teste di legno facevano sul serio, amavano il teatro e l'arte non meno di lei. Scoprì che colui che le aveva portate fin lì non giocherellava». Rimase e, divorziata, divenne la moglie di Vittorio. «Pensare! - commentò - Avevo giurato a me stessa di non sposare mai né un italiano né un cantante».

Si scelse anche un nome nostrano: Lia. E da quel giorno fu la dolce, attiva, partecipe compagna del lavoro di Podrecca, dei suoi entusiasmi, delle sue fatiche: il suo alter ego e, alla morte di Vittorio, la bandiera dei Piccoli che cercò di portare avanti fra mille peripezie.

Un mese di repliche al Coliseum e poi, nel pieno dell'estate, trasferita della Compagnia, debutto e ormai rituale successo all'Hippodrome Theatre di Manchester e di Bristol. Gli applausi, le ovazioni dell'Inghilterra aprono ai Piccoli la via degli Stati Uniti. Nella già citata intervista di Mario Labroca su "L'Idée Nazionale", Mario Fidora

racconta: «Appena giunsero in America le notizie dei nostri successi londinesi, sedici impresari americani partirono da New York per ingaggiare il Teatro dei Piccoli. Si svolse allora una violentissima battaglia radiotelegrafica per la precedenza dei contratti. Proposte e controproposte si seguivano senza posa; e vi assicuro che fra tante richieste eravamo davvero imbarazzati nella scelta, allorché si fece vivo Charles Dillingam, un ricchissimo proprietario di trenta teatri americani che telegrafò al suo agente di ingaggiare il Teatro dei Piccoli a qualunque prezzo. L'agente ci domandò quali spese di impianto aveva sostenuto la nostra impresa. Rispondemmo: "Circa 250 mila lire". "Ebbene", ci disse, "Dillingam vi dà 250 mila lire di premio se vi impegnate con lui". Capirete che, di fronte a simili proposte, non si poteva rimanere indifferenti e abbiamo così firmato il contratto. Partiremo il 25 agosto da Liverpool sul Cheltic. Saremo a New York il 2 settembre e il giorno 8 debutteremo al Teatro Dresden. Di qui intraprenderemo un lungo giro attraverso le principali città degli Stati Uniti: giro che non sappiamo quanto tempo potrà durare».

Ma la tournée inglese non era ancora finita e fioccarono continue scritte. Così, per fare fronte al duplice impegno, il Teatro dei Piccoli si divise in due compagnie. La prima, sotto la direzione di Vittorio Podrecca, rimase in Inghilterra: ottobre all'Olympia Theatre di Birmingham e all'Empire di Nottingham, al Grand Theatre di Birmingham e all'Empire di Wood Green; novembre all'Empire di Sheperd's Bush, al Coliseum di Londra, al Palace di Leicester, all'Alampra di Glasgow; dicembre al Playhouse di Cardiff, al Royal di Plymouth, al Devonshire Park di Eastbourne, al Pleasure Garden di Folkestone, all'Hippodrome di Manchester. La seconda compagnia debuttò al Frolic New Amsterdam Theatre di New York e tenne il cartellone per circa due mesi: settembre e ottobre. Successivamente diede spettacoli al Palace di Bridgeport e rientrò a New York alternando due palcoscenici: quello del Palace e del Riverside. Fu un successo ma non totale come era nei voti di Podrecca: un po' perché mancavano molti marionettisti chiave del Teatro dei Piccoli, ma soprattutto per il programma non perfettamente calibrato nelle scelte. Paul Mc Pharlin, nel volume "The Puppet Theatre in America", scrive di quel debutto dei Piccoli: «Per le sue tournée internazionali avrebbe dovuto rappresentare più numeri di varietà che operette. Mi dispiace dire che *Il gatto con gli stivali* di Cesare Cui fece sbadigliare il pubblico del Frolic, mentre questo mostrò le sue preferenze per *Salomè*, il *Jazz*, *La ballerina sulla corda* e la vivace scena di *Fortunello*». Così, la seconda compagnia, dopo quel primo assaggio americano, fu riassorbita dalla Compagnia madre.

Mentre i Piccoli di Podrecca lavoravano all'estero, la sala del Palazzo Odescalchi, che aveva conservato l'insegna di Teatro dei Piccoli, era stata mandata avanti dalla Compagnia dei "Fantocci di Santoro" sino al 25 giugno del '23, con spettacoli di repertorio e novità.

I Piccoli di Podrecca non tornarono più nella loro antica sede stabile che, nella stagione '24-'25, ospitò i concerti della Corporazione Nuove Musiche e, più tardi, la Compagnia "Teatro dell'Arte" diretta da Luigi Pirandello e fondata da Orio Vergani, un giovane scrittore che, per via di madre, era nipote di Podrecca.

L'espatrio dei Piccoli, la decisione di non rientrare a Roma e al natio Odescalchi hanno una precisa motivazione finanziaria. È un sacrificio necessario dettato dal bilancio. Se all'estero gli incassi permettono di vivere, l'Odescalchi è troppo piccolo per coprire, anche a platea piena, le spese della Compagnia: materiali, tecnici, marionettisti, orchestra, cantanti. Podrecca aveva chiesto al Comune di Roma una sovvenzione di cinque mila lire all'anno, impegnandosi a spettacoli gratuiti per gli allievi della scuola. Gli era stata negata, come, trent'anni dopo, le autorità, facendo orecchie da mercante, gli negheranno i contributi necessari per dare ai Piccoli una sede a Roma e trasformare la Compagnia in teatro nazionale delle marionette. E a nulla erano valsi gli allarmi lanciati dalla stampa.

Vita grama, dunque, dalla prospettiva finanziaria e obbligo, una volta conquistate le platee straniere, di continuare a battere le strade delle tournée in Europa e al di là dell'oceano. Qualche anno più tardi, lo stesso Vittorio ricordava: «La temporanea ma annuale emigrazione del Teatro dei Piccoli all'estero fu, a suo tempo, un'assoluta necessità (incoraggiata dalle accoglienze fervidissime che ogni nostro sforzo artistico trovò oltr'alpe e oltre mare); perché la piccola sala dell'egregio cav. Fornaciari al Palazzo Odescalchi, dove nel 1913 il teatrino nacque, non poteva bastare alla sua gestione. Anzi, al nostro ritorno dalla guerra verso il 1919, non avendo sussidi dal Governo, si dovette fare appello ad un gruppo di insigni amici i quali offrirono delle somme a mutuo per l'esistenza di questa istituzione. Tale aiuto ed il costante, incondizionato appoggio della stampa italiana,

tennero in vita l'istituzione. Ma occorre pur dire che prima dell'avvento del fascismo, che subito decorò con un diploma ufficiale e premiò con una somma (nda: una sovvenzione di 50 mila lire) il Teatro dei Piccoli, l'ausilio delle autorità, sia governative che locali, era praticamente nullo, e quasi si riduceva alla richiesta di biglietti di favore o di recite di beneficenza. Le tournées internazionali sono state necessarie a dare sviluppo e consolidamento a questa compagnia che comprende non solo gli ottocento attori di legno, ma una ventina di famiglie nostre impiegate fra cantanti, marionettisti, direttori d'orchestra, macchinisti, elettricisti, senza contare i musicisti, i pittori, i formatori, le sartorie, gli attrezzisti».

Lasciata così la sede di Palazzo Odescalchi, il Teatro dei Piccoli continuò a lavorare a Londra, sotto la direzione di Romano Fidora e di Vittorio Podrecca, al Coliseum Theatre e al Garrick Theatre.

Dopo Londra, per la stagione 1924-1925, i Piccoli passarono in Spagna, al Teatro Zarzuela di Madrid, dove tennero la scena da tutto ottobre a tutto dicembre. Non li seguì, in Spagna, il marionettista Ottorino Gorno, che si staccò dalla Compagnia insieme alla moglie Emma e al figlio Gioacchino. A Madrid, i Piccoli assunsero come cantanti i coniugi Cortada, baritono e soprano, ed Emilio Cabello baritono. Nel 1925, da gennaio a maggio, rimasero ancora in Spagna, debuttando al Coliseo di Bilbao, al Preda di Santander, al Principal di San Sebastiano, al Parisiana di Saragozza, al Rosalia de Castro di La Coruña, al Tamberlich di Vigo, al Lope de Vega di Valladolid, al Goya di Barcellona.

Dalla Spagna la Compagnia partì per il Sudamerica. Da maggio a settembre fu a Città del Messico, nel maggiore teatro della città, l'Esperanza Iris dove, come riferisce l'articolaista di "Commedia" del 1° ottobre '25, «Il teatro ha provveduto ad americanizzare parte del suo repertorio con numeri quali *Concerto da camera*, *Il jazz dei mori* e *Il duetto dell'ombrello*».

La Compagnia inaugurò il 1926 con un giro per le province di Cuba e, da febbraio ad aprile, fu a Santo Domingo e a Porto Rico. In maggio, debuttò al Nazionale di Caracas. Qui concluse la sua seconda tourné sudamericana e, dopo due anni di peregrinazioni, prese la via del ritorno.

In autunno, ed è l'inizio della stagione 1926-1927, il Teatro dei Piccoli si mette nuovamente in cammino sulla via della sua dorata emigrazione, fatta di successi e di resse al botteghino. Si comincia in ottobre, con una puntata in Svizzera al Grand Théâtre di Ginevra e al Kursaal di Montreaux. Poi da gennaio a luglio, per tutto marzo, con una parentesi viennese all'Apollo, è la volta della Germania. Il debutto è a Berlino, al Theater des Westens.

La Compagnia è formata dai marionettisti Luigi e Giuseppina Gorno, Mario e Santina Gorno, Giovanni e Giovannina Santoro, Pierino Forgioli, la famiglia Donati, Mario Corsi. Alla testa della Compagnia c'è ora anche Carlo Farinelli, figlio di primo letto di Lia Podrecca, che affianca Podrecca con compiti organizzativi.

La macchina teatrale dei Piccoli è sempre più complessa. È un piccolo esercito di 524 artisti: 500 di legno, cartapesta, stoffa e filo di ferro; 24 di cervello, carne ed ossa che fanno cantare, muovere, parlare tutto quel mondo di pupazzi. Il repertorio è sterminato. Nei suoi primi anni romani il Teatro dei Piccoli ha seguito la politica delle novità, ha stimolato marionettisti, librettisti, musicisti e scenografi a produrre, a rivangare la tradizione, a rispolverare dal dimenticatoio copioni e spartiti per adattarli al mezzo della marionetta, a pensare per il piccolo palcoscenico. Adesso che i tempi stretti, i ritmi ossessivi delle tournées obbligano più che altro a ripetere (ma non sarà mai una ripetizione stanca e meccanica), Podrecca può attingere, per il programma, a un collaudato e vastissimo repertorio.

Prima di ogni tourné, stabilisce uno spettacolo tipo, con parecchie varianti, per evitare una inflazione di bauli alla già stracarica Compagnia. Tutto ciò che non serve (scene, marionette, costumi, spartiti), insieme al materiale storico dei marionettisti scritturati da Podrecca e all'archivio, viene lasciato in un magazzino della milanese via Imbonati. È una sorta di "cambusa" dell'esercito di Podrecca e, insieme, un museo: andrà distrutto e incenerito nei bombardamenti dell'agosto 1943.

I programmi della tourné di quegli anni documentano che i Piccoli puntavano soprattutto sui numeri di varietà. *Serafina sulla palla*, *Il caporale con l'ombrello*, *Il clown meraviglioso*, *Bil Bol Bul*, *I re del charleston*, *Il pianista*, *I tre ladri in gabbia*, *Caccia alle farfalle*, *Gli ercoli del circo*, *Salomè*, *La ballerina negra* (parodia di Josephine Baker), *Duetto scozzese*, *Dieci minuti in Giappone*, *La tarantella napoletana* costituivano la spina dorsale dello spettacolo che, al centro, presentava comunque una favola lirica, come *La bella dormiente* di Respighi, *Ali Babà*

di Giovanni Battesini, *Cenerentola*, *Il gatto con gli stivali* o riduzioni di opere come *La serva padrona* di Pergolesi, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini e di operette come *Geisha* di Sidney Jones. Lo spettacolo si apriva e si chiudeva sempre, con *Il Prologo*, non più affidato alla recitazione di una marionetta ma alla colloquiale dizione dello stesso Vittorio Podrecca, e con *Il concerto da camera*. Se nel 1923 il Teatro dei Piccoli ha conquistato l'Inghilterra, il 1927 è l'anno della pacifica ma capillare invasione di quelli che, prima della guerra, erano gli Imperi Centrali. Si comincia con la tournée in Germania: cinque mesi di trionfi, battendo a tappeto le grandi come le piccole città. Dopo il debutto al Theater des Westens e subito dopo al Gloria Palas di Berlino, ecco i Piccoli al Kammerspiel di Colonia, allo Schauspielhaus di Düsseldorf, al Residenz di Wiesbaden e allo Stadttheater di Bonn, al Centralhallen di Stettino, al Centraltheater di Chemnitz, al Volkstheater di Monaco, al Friedrichsbau di Stoccarda, al Colosseum di Karlsruhe, all'Odeon di Dortmund, allo Schauburg di Munster, al Neues Operettenhaus di Hamm, al Thalia di Elberfeld, all'Apollo di Norimberga, all'Optimum di Darmstadt, allo Stadttheater di Aisemach e al Rosengarten di Mannheim.

In giugno approdano a Magdeburgo e per tutto il mese riempiono i 4500 posti della Stadthalle al Deutsches Theater-Austellung e i 2000 posti della Bach Saal alla International Musik-Austellung. Rientrano in Italia per il riposo estivo e l'11 ottobre inaugurano la stagione 1927-1928 in Ungheria, al Theatre Royal di Budapest.

Il quotidiano "Uj Nemzedék" del 12 ottobre riferisce: «Fu una serata di gala quella di ieri sera al Theatre Royal. Nei palchi, il governatore Nicola Horty, con la famiglia, e al suo fianco la legazione italiana. In platea i personaggi più illustri della vita ungherese: il Berzeviczy, i Wlassich, i Chonca e scrittori, artisti e musicisti e gente di teatro e nell'aria le parole italiane che sono una musica. L'immensa platea e le gigantesche gallerie erano stipate di spettatori venuti per vedere questa meraviglia della scena moderna: il teatro del signor Podrecca».

Il 1927 dei Piccoli si chiude in Germania e in Germania si apre per loro il 1928. Alcune città tedesche non hanno visto le marionette di Podrecca e altre chiedono il bis. A novembre i Piccoli tengono il cartellone del Kristallpalas di Lipsia, a dicembre tornano a Berlino, al Wintergarten. Agli inizi del 1928 sono al Volksoper di Amburgo, allo Staatstheater di Kassel, al Landestheater di Oldenburg e allo Stadttheater di Onasbruk. Un mese, quello di febbraio, in Olanda, con debutto al Princesse di Amsterdam (erano arrivati da qualche tempo in Compagnia il soprano Giulia Sacchi, il basso Augusto Galli, il tenore Giacomo Eliseo e le famiglie di marionettisti Geirola, Possidoni, Camerini) e di nuovo in Germania ad Hannover, Brema, Breslau, Kottbus. Dalla fine di marzo a tutto maggio, tre nuovi Paesi entrano nella geografia dei Piccoli: Danimarca, con spettacoli al Circus e all'Apollo di Copenaghen, Svezia, al Konserthuset di Stoccolma, Norvegia, al Casinò e al Coliseum di Oslo. Benché sottoposte, in questa continua altalena da una frontiera all'altra, ai sospettosi palpeggiamenti dei doganieri («Sulla piazza di Stoccolma - ricorda Podrecca - mentre scarichiamo le casse al monumentale palazzo dei concerti, tra la curiosità dei passanti, i doganieri prendono per il collo le marionette e le pesano una ad una»), le teste di legno reggono bellamente il ritmo forsennato delle tournée.

Giusto il tempo di riprendere fiato in Italia, nell'ozio di meritatissime ferie e con largo anticipo sul consueto ruolino di marcia, il Teatro dei Piccoli apre, in settembre, la stagione 1928-1929 in Polonia, a Varsavia. E fu l'ennesimo trionfo. Ad una replica assistette il Presidente della Repubblica, che era allora il grande pianista Jean Paderewski: «In un intervallo - ricorda Podrecca - fui chiamato nel suo palco ed ebbi la buona notizia che, considerato il carattere educativo ed artistico del nostro spettacolo, si decretava col Ministro delle Comunicazioni, pure presente, che fosse riservato alla nostra Compagnia un vagone-letto speciale per il percorso della tournée, che durò tre mesi in tutta la Polonia. Attenzione toccante e d'innegabile carattere pratico». Il prodigioso pianista di legno, che era una sorta di marchio che chiudeva lo spettacolo dei Piccoli, ricevette alla fine una fantastica ovazione. Lo stesso Paderewski salì sul palcoscenico a felicitarsi e a chiedere un autografo. La marionetta consegnò al musicista presidente un ritratto con questa dedica: «Al più grande, il più piccolo».

Dopo la Polonia, i Piccoli, nel dicembre del 1928, sono a Parigi al Théâtre des Champs Elysées. È il loro debutto in Francia. L'impresario non si è davvero sprecato in *affiches* e pubblicità. E, quando si alza il sipario, il teatro è mezzo vuoto. Va maluccio anche la replica successiva. Ma cominciano ad uscire le prime critiche. E ne usciranno, in pochi giorni, centocinque. «Centocinque - scrive il corrispondente de "Il Resto del Carlino" - nei quali, cosa

incredibile, fra gli elogi schietti e vivi non v'era neppure una goccia di quel sottile veleno, non un briciolo di quella pungente ironia, non una di quelle prudenti riserve a cui i francesi, anche quando fanno un panegirico, non sanno e sembra non possano rinunciare».

Sull'onda delle critiche entusiaste, esaltanti, arriva la folla a premere davanti al botteghino. I Piccoli erano scritturati per quindici giorni. Rimasero invece a Parigi tre mesi. Nel ricordo di quel successo, George Ravon, in un pezzo sul "Figaro Literaire" del 28 novembre 1953, ha scritto: «*La capitale etait a leurs pieds. Les critiques les plus séveres tissaient des couronnes pour leurs petites têtes. Le bon public était ravi. Les snobs renchérisaient. On ne trouvait plus de places pour les enfants. Un triomphe, une révelation. Vittorio Podrecca devint l'homme du jour*».

Perché l'esigentissima Parigi è "ai piedi" di Podrecca? «Perché "l'abilità" e l'affiatamento di queste deliziose marionette hanno realmente del prodigioso» spiega ai propri lettori italiani l'inviato Francesco Saitta in una corrispondenza del gennaio 1929. E continua: «Nascoste nell'alto delle quinte, ventitre persone reali hanno la destrezza di far muovere in basso, sul palcoscenico, cinquecentoventitre persone di legno! E ogni fantoccio è mosso da una quantità di fili, che in alcuni giungono fino a venticinque! Con questi mezzi di estrema semplicità gli attori invisibili sanno imprimere ai fantocci un'infinita varietà di movimenti e di espressioni... E tutto senza mai uno sbaglio, una sola disarmonia, di voci e di mosse. Il fantoccio aderisce all'azione, alla musica, alla mano e al pensiero del manovratore come se egli stesso avesse un'anima e seguisse un proprio impulso interiore».

Fu allora che André François Poncet, all'epoca Direttore generale alle Belle Arti, insignì Podrecca di quella "Legion d'Onore" che in seguito egli portò sempre all'occhiello. Nel discorso, pronunciato durante la cerimonia, Poncet disse: « ... conferendovi le insegne della Legion d'Onore, vi prego di riscontrarvi una prova della stima e della gratitudine che noi tutti abbiamo per la vostra persona, per il vostro magnifico sforzo d'arte». E Paul Leon, Accademico di Francia, aggiunse: «... Da tanti anni voi date all'arte delle marionette il vostro cuore e il vostro pensiero. Voi offrite, infine, a Parigi, tra applausi unanimi, l'apoteosi dell'arte vostra e del vostro meraviglioso repertorio ... Teatro e cinema non riflettono che noi stessi. Qui, invece, appaiono altri esseri, creature insieme assai esatte e assai irreali».

Nel corso della cerimonia, il Ministro dell'Educazione si avvicinò a Mario Gorno, inventore e animatore del pianista, per dirgli: «A Parigi, nei salotti aristocratici e fra il popolino, non si parla che di voi e della vostra marionetta».

Unica voce critica, ma a distanza di tempo, quella di Simone de Beauvoir: in una pagina del libro "L'età forte", ricorda che i Piccoli non le piacquero perché troppo realistici. Ed è singolare le sia sfuggita proprio la caratteristica cardine dello spettacolo: la carica di umorismo e di fantasia che la perfezione tecnica dava alle marionette di Podrecca, trasfigurate proprio nel loro verismo.

Dopo tre mesi di repliche, spesso con due recite al giorno, la Compagnia lascia Parigi, scritturata in Belgio e nuovamente in Svizzera. Poi la solita ma sempre più striminzita pausa estiva e, a settembre, l'apertura della stagione 1929-1930 in Grecia e in Turchia. «Mentre ci trovavamo, per circa un mese, a Costantinopoli - scrive Podrecca nei suoi ricordi - il nostro ambasciatore in Turchia ci portò da Ankara il simpatico appello di Kemal Pascià per dare un corso di recite alla nuova capitale turca, offrendoci viaggi e trasporti attraverso l'Asia Minore, ma difficoltà tecniche dovettero rinviare ad altra occasione questo viaggio, sicché *Il gatto con gli stivali* non poté stavolta apparire fra i celebri gatti di Angora».

La compagnia si trasferisce successivamente in Egitto, al Cairo, a Luxor e ad Alessandria. «Avremmo anche dovuto dare una recita alla Corte del re d'Egitto - raccontava Podrecca - ma purtroppo la sala al palazzo reale del Cairo non presentava sufficiente capienza per i nostri apparati scenici. Perché al contrario di quanto potrebbe credersi, il nostro piccolo teatro esige tecnicamente grandi palcoscenici ed una certa distanza dallo spettatore, per dare tutti i suoi effetti. Sempre al Cairo, sulla scena, ci onorò della sua visita l'alto Commissario inglese, il quale mi domandò dettagli sulla costruzione delle marionette. Dovetti rispondergli: "Vede, Eccellenza, le marionette sono fabbricate un po' qua, un po' là, ma i fili che le tirano sono tutti inglesi!" E non c'era alcuna allusione, politica, se non il chiarimento che realmente il filo che adoperiamo è filo di scozia».

È dal 1923 che il Teatro dei Piccoli è in giro per il mondo e non dà rappresentazioni in Italia. Vi riesce, a cavallo tra il '29 e il '30, di ritorno dall'Egitto: Palermo, Catania, Messina e Napoli, al Mercadante. Ma anche se lo volesse, ormai non può più piantare le tende in patria. C'è una pioggia di scritture, di contratti a cui far fronte. Il 2 febbraio, i Piccoli traslocano a Tolone, in Francia. Poi possono concedersi un breve periodo "in famiglia" (Torino e Genova) ma con i bauli al piede perché Nizza li aspetta. In aprile la Compagnia è di nuovo in Italia e ci resterà per tutto il mese: Milano al Dal Verne, Verona e Venezia alla Fenice.

Non c'è quasi il tempo di assaporare il successo. Il sipario cala sull'ultima rappresentazione alla Fenice e già sono pronti bauli e valigie per una tournée a Praga dal 1° al 20 maggio. Qui, Vittorio Podrecca è accolto dai maggiori esponenti del teatro cecoslovacco di marionette, con alla testa Joseph Skupa, il creatore di Speibl e Hurvinek, e Jindrich Vesely, redattore della rivista UNIMA, organo ufficiale dell'Unione Internazionale delle Marionette, fondata a Parigi nel 1929. Il primo numero di questa rivista era stato dedicato ad Anton Aicher, fondatore del teatro di marionette di Salisburgo. Il secondo fu interamente consacrato a Podrecca e raccoglie tutte le critiche rivolte dai giornali e dalle riviste cecoslovacche agli spettacoli dei Piccoli. Quella del "Narodny Listy" dice: «Il Teatro dei Piccoli è una meraviglia. Lo si può paragonare, per merito, al teatro russo, al teatro di Tairov. In poche parole si tratta testualmente di una manifestazione di quelle tendenze del teatro contemporaneo che in primo luogo pone la maestria operativa».

Vittorio Podrecca e la sua Compagnia hanno quasi fatto il callo agli applausi, agli inni dei critici, allo stupore ammirato degli addetti ai lavori, alle platee esaurite. Ma il successo che Praga decreta loro una componente in più: una sorta di trasporto sentimentale per le "fraterne marionette del sud", come le definisce una poesia di toccante ingenuità che, in una festa d'addio, una marionetta boema recita in onore e in saluto dei Piccoli.

Lasciata la Cecoslovacchia, la Compagnia approda a Parigi, per una serie di spettacoli pomeridiani e serali alla Salle Pleyel. È un ritorno a furor di botteghino. In parallelo viene allestita una mostra di bozzetti e figurini. Si interessano ai Piccoli e dibattono questo fenomeno teatrale "grandi firme" del mondo intellettuale e artistico, con in prima linea Paul Valéry, Maurice Ravel e Jacques Copeau.

Tracciare cronologicamente la storia dei Piccoli, negli anni in cui conquistano i teatri di quattro Continenti, obbliga a un frenetico esercizio di atlante e di mappamondo. La Compagnia sale e scende dai treni, dai piroscafi. È un Carro dei Tespi del Novecento. È una compagnia di ventura che anima i sogni, le fiabe, con un duro, ma incantato, magico lavoro di perfezionamento, di invenzione, stagione teatrale dopo stagione teatrale. Quella 1930-1931 si apre, per le teste di legno di Podrecca, a Budapest. Un mese di repliche, poi Turchia, Egitto, Atene e, in primavera, per circa novanta giorni, tournée italiana in Sicilia e a Napoli dove, a fine maggio, Podrecca dà il "rompete le righe" per una finalmente non risicata vacanza. L'appuntamento è fissato in settembre, con un ruolino di marcia, per la stagione 1931-1932, fatto di incalzanti scadenze (altalena fra Belgio e Francia fino al febbraio del '32) e aperto a un ritorno che emoziona i più vecchi della Compagnia, i marionettisti della "prima ora": Roma.

«Tra poche sere - scrive Mario Corsi sul "Messaggero" del 20 febbraio 1932 - il pubblico romano accorrerà certamente in folla a festeggiare il buon Vittorio Podrecca che, col suo bordone di pellegrino e le sue prestigiose marionette di legno, torna dopo 12 anni di assenza nella città che fu la culla del suo teatro: e vi torna con un anelito di perfezione e bellezza che il tempo non ha davvero affievolito».

È una fulminea puntata: due giorni, il 28 febbraio e il 1° marzo, al Quirino. Il successo è enorme. Il teatro rigurgita di prenotazioni che non possono essere accettate perché i Piccoli devono debuttare al Dal Verne di Milano e quindi a Padova, Vicenza, Brescia e Treviso. Il 3 maggio sono al Verdi di Trieste. Da qui, partono per Praga, dove lavorano un mese e dove Sol Hurok scrittura la Compagnia per una lunga tournée negli Stati Uniti.

La "protezione" di Hurok, impresario per l'America di Chaliapine, della Pavlova e dei balletti russi di Diaghilev, è quasi una garanzia di sfondamento. Nelle sue memorie, Hurok racconta come gli accadde di diventare lo "zio d'America" dei Piccoli: «Avevo l'intenzione di presentare la prima compagnia di balletto russo. Fu Nikita Balief, l'animatore di Chauve Souris, a mettermi sul chi vive. Mi disse: "Faccia attenzione, amico. Ma come? Ha la

possibilità di teatro di marionette, "I Piccoli di Podrecca", artisti di legno che recitano, ballano, guadagnano per lei e non le danno affanni. E lei mi va cercando il balletto russo"».

È il 1929. Hurok si precipita a Parigi, dove Podrecca trionfa al Théâtre des Champs Elysées. E ne rimase estasiato, tanto da definire Podrecca il "Diaghilev delle marionette". «Era - scrive nelle sue memorie - esattamente il genere di novità che mi piaceva. Era una cosa unica, che aveva stile e usciva dalla grande, antica, ma languente tradizione del teatro delle marionette. Erano circa 800 tra attori, stelle dell'opera, ballerine, virtuosi, acrobati, toreri, picadori, animali, domatori: una selezione di attrazioni e di divi del varietà. Una folla tale da far impazzire in una notte sola l'impresario che avesse osato metter quel teatro sotto contratto. Io lo feci. Ma non mi dettero la minima noia. Erano tutti di legno buono».

Nella stagione che a Praga si conclude per dare modo alla Compagnia di riposare in vista delle fatiche americane, le marionette sono state animate da Mario, Luigi e Arturo Gorno (i primi due, direttori tecnici della troupe di operatori), da Pirro Braga, Giannina Donati, Giuseppina Forgioli, Santa Possidoni, Francesco Rosagni, Pierino Forgioli, Matilde Serangeli e Silvio Vanelli.

Dal golfo mistico e dalle quinte hanno prestato voce e slancio canoro alle teste di legno il soprano leggero Lia Podrecca, i baritoni Emilio Cabella e Mario Serangeli, il soprano Irma Zappata, il mezzo soprano Rosina Zotti, il tenore Carlo Pessina. L'orchestra è stata diretta da Emilio Cardellini, con Mario Torre al piano. Ettore Borgogni ha dato le luci. Sarà questo stesso nucleo, con il rinforzo vocale del soprano Thea Carrugati, del tenore Giuseppe Costa, del basso Augusto Galli e con una bacchetta in più, quella del direttore d'orchestra Carlo Polacco, a partire per gli Stati Uniti nell'ottobre del 1932, dopo un mese di spettacoli, tanto per smaltire le tossine del riposo estivo, in Svizzera e in Francia. Il 1933 è, per i Piccoli, un anno tutto americano. È di Vittorio Podrecca questo racconto "dentro" la tournée.

«Il Teatro dei Piccoli è ben avvezzo agli imbarchi e agli sbarchi, avendo traversato parecchie volte l'Oceano. Ma naturalmente il carico e scarico, doganamento e sdoganamento dei nostri ottocento attori di legno, delle scene, delle attrezzerie, dei costumi, delle decorazioni e dei drappaggi, degli archivi di amministrazione, di musica, di materiale pubblicitario, degli apparati elettrici, degli strumenti speciali per certi numeri orchestrali, e soprattutto della immensa partita di legname e di ferramenta costituente il nostro palcoscenico portatile, il "castello" dalla grande piattaforma con ruote per allestirsi sulla scena locale; il "trespo" per le scene, i "principali", i rotoli, i "comodini", le gabbie di "spezzati" oltre ai bauli personali degli artisti in carne ed ossa, ed alle riserve chilometriche del filo che costituisce il sistema nervoso dei nostri personaggi di legno, tutto ciò rappresenta in ogni viaggio transoceanico una serie di pratiche ed operazioni pesanti e complicate, non disgiunte da esborsi rilevanti per trasporti, cauzioni, depositi, assicurazioni. Quanti porti hanno visto partire ed arrivare, in tanti anni, questo teatrino che, almeno per volume materiale, è un teatrone e spaventa sovente gli stivatori delle navi. (Quando caricano, mentre le gru volteggiano con gli enormi pesi, si sente esclamare: "altro che teatro di marionette! Ma questo è il Teatro della Scala, è un circo, un serraglio, il trasloco di un villaggio!...")».

«Dopo una settimana sull'Oceano - scrive Podrecca - una breve tappa nella nevososa Halifax, eccoci a New York. Si rinnova l'imponente fantastica impressione della sfilata fenomenale dei grattacieli, dolomiticamente svettanti tra l'Hudson e il Bronx, tra Brooklyn e Newark. A contrasto con la splendida visione, al momento dello sbarco le più rigorose pratiche da parte dell'Immigrazione. Le tournée diventano quasi eroiche!».

«Pare che il nostro impresario americano non avesse adempiuto preventivamente a tutte le formalità necessarie. Quindi telefonate al Consolato, all'Ambasciata, alle autorità amiche (varie personalità erano a bordo a riceverci) e finalmente liberazione dal minacciato rischio di dover passare una o più notti alla famosa Ellis Island, l'isola limbo dei non desiderati e dei non ancora "regolamentati" immigranti, le Forche Caudine dei nuovi arrivati. I 24 artisti viventi e gli 800 di legno possono infine posare sul suolo nordamericano...».

«I dieci giorni che precedettero il debutto servirono, oltre che alle prove di scena e d'orchestra e dei cantanti, alla revisione di tutto il materiale, prima dalle Dogane e poi dagli Ispettori del "Fuoco", i quali ci imposero di rinnovare tutta la ignifugazione delle scene e completamente sostituire l'impianto elettrico europeo con altro americano, pure costoso, ma indiscutibilmente più pratico (salassi finanziari a cui bisogna essere sempre preparati...)».

«Siamo a Broadway, "la strada bianca" di luce, scenario incantato di sogni e insieme caravanserraglio banale da fiera, tra i cento teatri, e tra i più importanti era il nostro, situato proprio nel punto più tipico della babelica città degli otto milioni. Il grande titolo "Piccoli", a lettere di fuoco, brillava lì, nell'incrocio tra Broadway, la Settima Avenue e Times Square, alla famosa Quarantaduesima Strada, dove s'incontrano a migliaia ogni minuto le folle, i miliardari, i poveri artisti e i fannulloni ... Lì, tra il porto pieno di navi e la Quinta Avenue riboccante di merci raffinate, di eleganze e di dovizie, tra il Paramount, il colossale teatro dove poi si sarebbe stati chiamati alcuni mesi dopo, e il Metropolitan, agone dell'arte lirica, tra un *Burlesque* esibente la gazzarra delle *girls* denudantesi e il New Amsterdam che presentava la rosea "Alice nel paese delle meraviglie"; tra il Capitol e l'Astor, il Palace ed il Lyceum, il Madison Square Garden, mecca dei pugilatori e la sinfonica Carnegie Hall».

«Quale impressione faranno i nostri Piccoli qua in mezzo? Questa era la ansiosa domanda che tutta la compagnia andava ripetendosi, dieci volte al giorno. Dovremo far fagotto tra una settimana? Non sempre i teatri americani possono attendere troppi giorni che il successo si affermi: le loro spese sono gravosamente impellenti, e costringono a sloggiare in furia la malcapitata compagnia che non raggiunge un certo incasso ...».

«Erano stati divulgati, è vero, nei giornali e in pubblicazioni speciali gli elogi al Teatro dei Piccoli, sottoscritti da cento celebrità. Ma ciò accresceva la responsabilità della presentazione di uno spettacolo che, pur contando ormai vent'anni di lavoro e di perfezionamento, offre sempre incredibili difficoltà, specie in un'epoca che anno per anno è divenuta giustamente più ardua ed esigente, durante il moltiplicarsi delle fastose "Revues", delle operette "à grand spectacle", e il progresso universale del cinema sonoro. Broadway avrebbe schiacciato le nostre marionette? Questa fiumana di pubblico vario e vasto, che rigurgita tra i grattacieli, avrebbe scrollato le spalle sdegnosa o indifferente davanti al nostro "teatrino" che presentavamo, dopo averlo per vent'anni architettato, animato, accarezzato, ripulito, colorito, musicato, raffinato, ora in una sala di 2000 posti nel cuore potente e gigantesco della metropoli? O in questo cuore mastodontico avremmo forse ritrovato un palpito cordiale, una gioia infantile, un battito caldo di ospitalità? Dalla porta del nostro teatro alzavamo quanto più si poteva la testa per squadrare il vertiginoso edificio di fronte a noi, tagliente come una lama smisurata, recante sulla vetta a lettere luminose la parola *Times*. Cosa avrebbe stampato, la notte del nostro debutto, il colossale giornale che ci saettava sul capo con il suo nome d'argento? E che cosa i cento altri periodici americani?».

«La sera del 22 dicembre 1932 la sala del Lyric si gremiva di una folla che affluiva dalle lucenti arterie della 42.ma strada e di Broadway. La gente si additava all'entrata le personalità e i critici più noti dei grandi giornali che accorrevano a giudicare questo *continental show, rage of Paris and London*, come dicevano le *advertising*. Dopo l'ouverture orchestrale, ogni parte, ogni numero dello spettacolo suscitò plausi fragorosi e quelle omeriche risate di marca anglosassone che rallegrano un intero uditorio con la loro esplosione schietta e sonora, col loro abbandono familiare, e quasi rurale o soldatesco, lietamente contrastante con la tenuta impeccabile degli abiti da società. Alla fine, a tutta la compagnia lirica e tecnica schierata sulla scena, una di quelle ovazioni alle quali siamo fortunatamente abituati, ma che stavolta assumeva più viva significazione. Pubblico acclamante da ogni posto, e che non correva al guardaroba ma restava ad applaudire e a gridare "bravo!" nei vari accenti. I giornali fecero il resto. Valanghe di articoli su due, su quattro colonne, sottoscritti dalle maggiori firme, osannanti alla "rivelazione"».

«Dopo la première magnifica, nuove incognite: le solite incognite della prosecuzione della stagione ... Si sa: la prima rappresentazione è gremita di pubblico entusiasta ... un comitato enorme, gli amici, i giornalisti ... E poi? Ecco la agrodolce interrogazione che tutti gli uomini di teatro sono abituati a farsi dopo il debutto anche trionfale. Fortunatamente il pubblico rispose, ed il Teatro Lirico rigurgitava di folla acclamante, e quasi ogni giorno si doveva dare anche uno spettacolo pomeridiano ...».

«Ecco, questo caleidoscopio che porta con sé in ogni programma l'antologia di un'opera in miniatura e venti diverse scene parodistiche di circo, di music hall, di jazz, di concerto, di balli; questa piccola giostra di sensazioni ha dunque preso il cuore di New York. La nostra vittoria ci riempie di gioia. Il *Times* (come pure l'*Herald* e tutti i grandi giornali) che aveva avuto la bontà di consacrarci già due lunghi e brillanti articoli del suo più autorevole critico, illustrati con quelle incisive trovate del cartoonist, ci riservava una nuova gradita sorpresa. Quasi contemporaneamente all'apparizione dei Piccoli nel turbine dei cento teatri di Broadway si apriva, preceduto dal

clamore più alto della pubblicità, il "Radio City Music Hall", il tipo di teatro *greatest in the world* di marca americana, istituzione privata bensì, ma nascente quale uno dei maggiori esponenti nazionali e mondiali dell'arte e dell'industria dello spettacolo. Dopo l'apertura di questo scenico mammoth, il Times pubblicava subito un articolo su tre colonne dal titolo "Wit opposed to magnificence", e in esso opinava che "spirito, passione e bellezza, base di ogni vero spettacolo, si ritrovano meglio nell'italiano Teatro dei Piccoli che nella enorme Radio City di Roxy e Rockerfeller", e ne spiegava argutamente le ragioni».

«Al giungere della primavera partimmo per la capitale degli Stati Uniti, Washington ... Ebbimo l'onore di ricevere un messaggio da parte di Mister Roosevelt, che salutava il nostro arrivo dolendosi di non poter intervenire in quei giorni al National Theatre dove ci presentavamo. Sfido! Ci fu poco da star allegri in quei giorni! Mentre noi alzavamo il sipario sulle piroette dei nostri piccoli attori, il Presidente Roosevelt emanava in decreto di chiusura di tutte le banche e il dollaro si andava avviando verso la metà del suo valore internazionale precedente, tanto che i Piccoli vedevano autenticamente rimpicciolito in quel periodo il pubblico e, definitivamente, la base dell'incasso. Pazienza e coraggio! Il pubblico veniva a teatro, senza spiccioli, pagando l'ingresso con assegni ... sulle banche chiuse!».

Dopo Washington, i Piccoli andarono a Boston, al Plymouth e al Metropolitan, quindi all'Opera di Filadelfia, a Cincinnati, Buffalo, Pittsburgh e Chicago, dove si trattennero circa un mese al Teatro Erlanger e all'immenso Chicago Theater, con l'afflusso di più di centomila spettatori in una settimana. Da Chicago a Kansas City, Los Angeles, San Francisco, Baltimora e Hollywood, dove, alla Foy Movietone City, per iniziativa di Laskij Lee, Berhman e J. Mayer, collaborarono al film *I am Suzanne* interpretato da Lillian Harvey. Tornarono poi ai palcoscenici di Chicago, prima di trasferirsi in Canada, a Toronto e Montreal.

Finisce così la stagione 1932-1933. All'inizio di quella successiva, la ventesima nella storia del teatro di Podrecca, la Compagnia è ancora al lavoro negli Stati Uniti. E vi rimane fino al 14 febbraio 1934. Una serie di recite al Metropolitan di New York, mentre in contemporanea veniva proiettato al Paramount il film *I am Suzanne*, chiude la felice avventura americana. In oltre un anno di debutti e di repliche, i Piccoli hanno dato fondo a tutto il loro repertorio e lo hanno arricchito di novità. Per generi, il loro lavoro può essere così sintetizzato.

Opere: *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, *Elisir d'amore* di Donizetti, *La gazza ladra* di Rossini, *Don Giovanni* di Mozart, *L'opportunità fa il ladro* di Rossini, *La serva padrona* di Pergolesi.

Favole: *Alì Babà* di Bottesini, *La bella dormiente* di Respighi, *Cenerentola* di Massenet, *Il gatto con gli stivali* e *Cappuccetto Rosso* di Cesare Cui.

Rivista e operette: *La Gheisha* di Jones, *Il matrimonio di Mickey Mouse*, *La corrida*, *Parodie* (Maurice Chevalier, Mistinguette e Josephine Baker), *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* da Monteverdi.

Varietà: *Serafina* (equilibrista sulla palla), *Blondinette* (equilibrista sulla corda), *Trio cinese* (equilibrista su una scala), *Bil Bol Bul* (acrobati), *Clowns* (fantasia), *Gli atleti*, *Il cane e la farfalla*, *La scimmia sapiente*, *Divertissement di balletto*, *La signora Legnetti*, *Crispino* (Duetto), *Tim Tom Tam* (trio tropicale), *Il caporale con l'ombrello*, *Una notte a Venezia*, *Gondolieri*, *Santa Lucia* (Vecchia Napoli), *Funicoli -Funicola*, *I tre ladri*, *Salomè* (danza equatoriale), *Il pianista*.

Al di là dei titoli, di questo elenco desunto dai programmi dell'epoca, occorre dire che l'esperienza americana segnò anche una radicale messa a punto e una profonda correzione di rotta nell'opera di Podrecca, sia dal lato tecnico sia da quello dei contenuti. La tecnica arrivò, allora, al massimo della perfezione. Fu regolato il meccanismo delle marionette fino a permettere movimenti quasi umani. Fu migliorata la disposizione delle luci, il sistema di diffusione delle voci dei cantanti e la perfetta sincronizzazione di luci, suoni e movimenti. Dal lato dei contenuti, Podrecca ebbe la riprova che bisognava dare più spazio al varietà, spostare ancora di più l'asse dello spettacolo dalla sfera colta ed elitaria (riduzione di opere liriche, marionette al servizio di spartiti d'avanguardia o recuperati dal dimenticatoio) ai temi mediati dal folklore e dall'attualità, ai numeri comici, alle imitazioni, ai numeri funambolici del circo.

Non fu una resa ai gusti più facili. Fu un aggiustamento formale del programma che, pur calibrandolo alle esigenze delle tournée e delle platee internazionali, non condizionò la natura, le fondamentali caratteristiche del

teatro di Podrecca: rappresentazione poetica, gusto del grottesco, del surreale e dell'ironia, interpretazione fantastica dei personaggi e delle situazioni.

Preceduti dal clamore degli osanna americani e caricati anche da due mesi di sospirato riposo, i Piccoli riattaccano a faticare l'8 maggio del 1934, al Lirico di Milano. Dodici giorni di esauriti nonostante la considerevole capienza del Lirico e, subito dopo, un treno per l'Inghilterra a rinnovare il successo del 1923, con tre mesi (giugno, luglio, agosto) di debutti e di repliche. Lo "Standard" scrive: «È una delle meraviglie del mondo moderno». Poi è la volta dell'Olanda, con lunghissime file al botteghino del Tivoli di Rotterdam, del Belgio, della Norvegia, della Danimarca al Vidunderteatret di Copenaghen.

Podrecca e i suoi Piccoli girano vorticosamente per l'Europa. Dieci giorni al Quirino di Roma (10-20 dicembre), sei al Politeama di Napoli e, nel gennaio 1935, altro treno. Un contratto li porta per nove mesi in Spagna e in Portogallo.

Intanto la storia, quella non sorridente e favolistica delle marionette di Podrecca, sfiora, attraversa l'avventura dei Piccoli che è vanamente messaggera di pace. Quando la Compagnia s'imbarca a Barcellona per rientrare in patria, c'è già aria di guerra civile in Spagna. Anche l'Italia è in guerra: l'impresa etiopica. I Piccoli continuano a dare vita ad un mondo di sogni, di buoni sentimenti. Ma il mondo, quello della realtà, comincia a rotolare verso l'eccidio.

Nel dicembre del '35, appena di ritorno dalla Spagna, il teatro di Podrecca tiene il cartellone del Margherita di Genova. È la prima tappa di una tournée italiana che tocca Asti, Torino, Treviso e altre piazze per concludersi all'Eliseo di Roma, dove i Piccoli debuttano il 2 aprile 1936. Poi ancora valigie e bauli perché le scritture li chiamano a Berlino, a Zurigo, Ginevra e Berna e a tre mesi di spettacoli in Polonia, a Katowice, Lodz e Cracovia.

Il 20 marzo del 1937, sono nuovamente a Roma, all'Eliseo e il successo è tale che gli impresari degli altri teatri, svuotati dal richiamo dei Piccoli, fanno voti perché Podrecca tolga le tende. Lo farà perché lo aspettano le platee del Cairo e di Alessandria d'Egitto, dove, oltre alle serate normali, impegnerà la Compagnia in recite per e nelle scuole.

Podrecca ha sempre rifiutato per i Piccoli l'etichetta di spettacolo solo per bambini e la realtà non gli ha dato torto. Ma ha anche sempre rivendicato, e a ragione, il ruolo pionieristico del suo teatro, sin dai tempi dell'Odescalchi, nel porre il problema dello spettacolo per i ragazzi. E, proprio mentre ad Alessandria la Compagnia lavora nelle "Scuole del Littorio", scrive una nota che chiarisce le sue idee su questo tema e che è stata pubblicata dalla rivista "Scenario" nel maggio del '37.

«È stato sempre arduo - dice - il problema dello spettacolo per ragazzi, persino nei tempi arcadici, nei quali il Guignol (il nostro Fagiolino o Gioppino o Pulcinella) ed il circo equestre rappresentavano il solo teatro dei bimbi. Tanto più oggi, quando il dinamismo moderno, le formazioni sportive statali, lo sviluppo del Cinema sonoro e dei disegni animati, della radio, dell'aviazione e dei viaggi, hanno dato alla psicologia giovanile altri palpiti, ed altri sapori, puri ed impuri. La comprensione di quanto ci deve essere di immortale ed eterno, e quanto di odierno e mobile nell'anima dello spettacolo e dello spettatore; la necessità di non essere pedanti, ma anche quella di non essere volgari e dilettanti; di non essere cerebrali e snobistici ma nemmeno sciatti e pappagalleschi, non accademici e predicatori ma neppure mestieranti e grossolani; evitare gli infiniti errori che hanno fatto deplorare, abortire e fallire numerosi tentativi del genere affidati, in varie parti del mondo, a gente che svisa e adultera la psiche del fanciullo e che del teatro non reca che il guittume e il tanfo bottegaio; ovvero a dei nebbiosi stravaganti che affliggono con insulsaggini gabellate per modernità ...: bastano queste difficoltà per far comprendere quanto arduo sia, nella ideazione e nella costruzione questo grande tempio dell'arte per i piccoli».

Aprile, maggio, un po' di giugno in Egitto. Poi un breve ritorno a casa. Giusto il tempo di ripulirsi, di dare una controllata al materiale di scena, di provare un nuovo numero dedicato al jazz ed è subito un'altra partenza, per una tournée che dovrebbe durare qualche mese e sarà, invece, lunga quattordici anni.

Il 20 giugno del 1937, un bastimento carico di marionette salpa per l'America del Sud. Sedici giorni dopo, i Piccoli debuttano a San Paolo, in Brasile, al Teatro di Piazza Tiratende per poi passare al Comedia. Successivamente recitano a Rio de Janeiro. Il 5 ottobre sono in Argentina, al San Martin di Buenos Aires, e il 3 novembre ancora a

Buenos Aires, all'Ateneo. Ci restano tutto il mese. In dicembre vanno in vacanza al Mar de la Plata, ma trovano la voglia di esibirsi in un Luna Park. Dal Mar de la Plata, i Piccoli iniziano una tournée locale: Nicocea, Baya Blanca (qui muore Mario Gorno, il creatore del pianista), Santa Fé, Rosario, Paranà, San Juan, con una puntata a Montevideo. È il 1938. La Compagnia rientra a Buenos Aires, al Teatro Ateneo. Altre repliche e altri successi. Poi, attraverso la Cordigliera delle Ande, Cile: Santiago il 18 agosto, Valparaiso, Vigna del Mar. Ed è la volta di Lima, in Perù, di Guaiachil e Quito nell'Ecuador, del Venezuela, della Colombia, di Panama, di Cuba.

Nel 1939, Podrecca, con il suo esercito di uomini e marionette e con le sue venti tonnellate di bagaglio teatrale, è in Messico. Ma ben altri eserciti stanno per muoversi. Hitler è già in guerra. Questa volta la storia è troppo brutale. Non solo attraversa il magico cammino dei Piccoli, ma lo condiziona, lo violenta. Dal Messico la Compagnia, verso la fine dell'anno, approda a New York, per una serie di spettacoli al Lirico. Il contratto prevede repliche al Roxy. Ma verranno cancellate. L'Italia è alla vigilia dell'entrata in guerra. Siamo nel maggio del 1940. Hitler ha scatenato il "blitz" contro la Francia. E l'impresario Hurok, padre putativo dei Piccoli, nel Nord America e nella trionfale tournée del 1933, preferisce evitare possibili contraccolpi.

Il clima, nel Paese, è di estrema tensione. C'è il pericolo che, da un momento all'altro, gli Stati Uniti prendano parte attiva al conflitto contro l'Asse. Prima o poi, appariva inevitabile l'internamento nei campi di concentramento dei cittadini italiani. Che fare?

Podrecca avrebbe voluto tornare in patria. Ma l'ambasciatore italiano lo sconsigliò. Non aveva in tasca contratti per un giro in Brasile? Che vi tenesse fede, perché tanto l'Italia sarebbe rimasta fuori dal conflitto e, comunque, la guerra sarebbe durata poco. Ma in Brasile si trattava di arrivarci. I Piccoli avevano visto svanire sicuri incassi del Roxy ed erano al verde. Fu Arturo Toscanini a risolvere la tragica situazione, con un prestito di duemila dollari, sufficienti per pagare il conto dell'albergo e per il viaggio da New York a Rio de Janeiro. In un articolo del 1951, Podrecca testimonia: «I miei Piccoli devono all'intervento pronto, energico, appassionato se evitarono la sciagura di lunghi anni di ozio, la disperazione e la distruzione. Le autorità statunitensi, misteriosamente, non si accorsero della presenza sul loro territorio di questo migliaio di persone dall'espressione immobile, le marionette, e di quell'altra ventina di persone dall'espressione angosciata, appartenenti tutte ad un paese nemico. Misteriosamente, questo migliaio di persone che affollava un convoglio di autocarri diretti al porto passò inosservato ai funzionari e agli agenti che tenevano gli occhi chiusi per non vedere il suo passaggio e il suo imbarco su un piroscafo che li avrebbe portati in Brasile. Fu una grande dimostrazione di solidarietà».

Nell'autunno del '40 e nei primi mesi del '41, i Piccoli, dopo quello di San Paolo, battono i palcoscenici del Brasile, dal Mato Grosso a Belem, alle foci del Rio delle Amazzoni, viaggiando sui vaporini che appartenevano al marito della mitica cantante Besanzoni. Ma anche il Brasile diventa stretto e pericoloso per la Compagnia italiana. Nel 1941, infatti, dichiara guerra all'Asse e i Piccoli devono emigrare in Argentina, alla ventura.

Ma la fama e il ricordo dei precedenti debutti sono tali che trovano subito una scrittura all'Ateneo di Buenos Aires. Vi rimarranno nove mesi, sempre con la sala pienissima. A novembre, dicembre e gennaio del '42, cioè nei mesi estivi per l'Argentina, uguale successo al Casinò di Mar de la Plata e, subito dopo, altri otto mesi al Teatro Baby di Buenos Aires, con punte di quattro recite al giorno. Nel programma, i rituali numeri di varietà, i balletti del folklore italiano e latino americano, e come "piatto" centrale soprattutto *Pinocchio*, *Cenerentola* e *Ventimila leghe sotto i mari*.

Ma Vittorio Podrecca non si limita a sfruttare il già collaudatissimo repertorio. Nell'autunno del '42, i Piccoli traslocano al Colon e mettono in scena, sotto la direzione di Josè Castro e con la supervisione dell'autore, una novità assoluta: *El retablo de Maese Pedro* di Manuel De Falla. La novità trionfa. Sul finire di novembre, esaurito il contratto con il Teatro Baby, la Compagnia lascia Buenos Aires e lavora a Mendoza, Nicocea, Cordova e altre piccole città dell'interno. Nel maggio del 1943 è ancora a Buenos Aires, per altri sei mesi. È di quel periodo la prima, al Casinò della capitale, del *Fausto* di Estanislao del Campo, un gaucho argentino: i Piccoli recitano in lingua criolla, sullo sfondo delle scene di Ettore Basaldia, scenografo del Colon. E sono di quegli anni, spesso precari e proprio da Carro di Tespi, le nuove invenzioni di Podrecca e dei suoi marionettisti che nella collaborazione hanno un mutuo cordone ombelicale: *L'orchestra viennese*, *La morte del cigno*, *I tre porcellini*,

Notte cubana, Spirituals, Il flautista Pifferetti. Nonostante gli affanni, i salti mortali per far quadrare il bilancio, Podrecca immagazzina idee e le rumina, le matura.

Le circostanze obbligano Podrecca a tenere la piazza Argentina e risfruttare tutte le occasioni per sopravvivere. Ed ecco, nella stagione estiva, i Piccoli tornano al Mar de la Plata e, per tutto il 1944, battere capillarmente le sale rionali di Buenos Aires. E, benché ormai inflazionato dagli spettacoli di Podrecca, il Paese risponde e non lo fa soltanto sul piano del pubblico. A mezzo della municipalità di Rosario, l'Argentina premia Podrecca con una medaglia d'oro, come propulsore della cultura e dell'arte, e gli conferisce la cittadinanza onoraria.

Nel 1945, la Compagnia lavora sul set del film *Donde mueren las palabras* diretto da Lucas Demare e Hugo Fregonese. Finisce la guerra, ma non è ancora tempo di tornare in Italia, perché la Compagnia non naviga affatto nell'oro e ha bisogno di contratti sicuri. Non può andare alla ventura e non ha neppure i quattrini per pagarsi il piroscalo. Così, nel gennaio del '46, ritroviamo i Piccoli all'Auditorium di Mar de La Plata a proporre *El retablo* di De Falla che aveva già ripreso nel 1945 alla "Società Wagneriana". E, qualche mese dopo, al Municipal di Buenos Aires dove, per la prima volta, portano sulla scena *La boîte à joujoux* di Debussy e *Ma mère l'oye* di Ravel.

Al di là di qualche non lunga tournée in Paraguay e Uruguay, il teatro di Podrecca, sino al 1950, fa centro su Buenos Aires in una continua altalena dai grandi palcoscenici alle sale rionali, oratoriali.

In una lettera aperta, pubblicata dal "Corriere Lombardo" in data 22-23 luglio 1950, Vittorio Podrecca raccontava: «I Piccoli stanno bene. Sono già più di 1200 oltre ai 25 fra tecnici, artisti, lirici e attori in carne ed ossa; il vecchio pianista è più arzillo che mai ed ha per compagno un zizzeruto violinista che minaccia di fargli una seria concorrenza. Greta Garbo è più pallida e più fatale di prima. In Argentina sono stati applauditi da più di un milione di spettatori. Abbiamo festeggiato la venticinquemillesima rappresentazione. Ci rivogliono nell'America del Nord, ma l'Italia... oh, l'Italia!...». Il violinista era stato creato da Giacomo Fefè, mentre il pianista Piccolowsky, nato dalle prodigiose mani di Mario Gorno e diventato una specie di marchio di fabbrica dei Piccoli aveva, in Argentina, preso il nome di Pingafogo.

All'inizio della stagione 1950-1951, quando Evita Peron decide di nazionalizzare tutte le imprese, Vittorio Podrecca, che non aveva mai potuto pagare i contributi per la Compagnia alla previdenza argentina, deve lasciare il Paese e passare in Brasile. È quasi una fuga. Il trasferimento avviene alla fine di dicembre del 1950; viene scelta come frontiera Salto, una località secondaria che confina con l'Uruguay. Attraverso Montevideo, la Compagnia arriva in Brasile e, il 1° gennaio 1951, debutta a Rio de Janeiro. Vi resta per sei giorni. Poi inizia una tournée all'interno, girovagando di paese in paese, di città in città: Niteroi, Petropolis, Belo Horizonte, San Paolo, Bauru, Lins, Araraquara, Campinas, Piracicaba, Americana Campinas, ancora Belo Horizonte e finale a Rio dal 10 al 20 settembre. È davvero il finale di quattordici anni trionfali ma anche grami: il 23 settembre il Teatro dei Piccoli s'imbarca per l'Italia. «L'11 ottobre saremo a Genova - scrive Vittorio Podrecca in un articolo per "Epoca", telegrafato in navigazione dal transatlantico - La fatica di questi giorni è stata terribile: quando si dice bagaglio si dice millecento marionette grandi più di un metro, vestite, dalle scarpe al cappello, di voluminosi e costosi costumi, più di trecento scenari da grande palcoscenico, un pauroso ammasso di attrezzature sceniche: ventimila chili di roba contenuta in trecento casse e gabbie per tacere del materiale che sarà caricato alla rinfusa. Questo è il mio bagaglio personale, che mi trascino dietro negli ultimi quattordici anni di America. Ora si ritorna in Italia, tutti ritorniamo in Italia. I miei incomparabili e fedeli marionettisti Gorno, Dall'Acqua, Braga e Santoro che sono con me da trent'anni e più, i miei valorosi cantanti Serangeli, Quaglia e Zani che sono con me da vent'anni, i miei bravi collaboratori tecnici, tutti ritorniamo in Italia. Prima di lasciare l'ospitale e cordiale suolo americano abbiamo dato qualche rappresentazione in alcune piccole città del Brasile. Le preghiere e le sollecitazioni della gente di questi piccoli centri sono state troppo vive e toccanti perché io potessi rifiutare come ho rifiutato le massicce proposte di Hollywood e del Sudafrica. Ritornerò a Hollywood, andrò nel Sudafrica, visiterò ancora tutte le grandi città d'Europa e del mondo, ma prima voglio rivedere l'Italia».

«Ritroverò in Italia qualcuno di quei pochi spettatori che applaudirono i miei pupazzi neonati all'Odescalchi di Roma nel 1914? Vorrei ritrovarli tutti e mostrare loro come le mie creature siano rimaste fedeli a quell'ideale di arte, di armonia, di universale concordia».

«Mentre son qui tranquillo, non posso fare a meno di riandare alle meravigliose avventure dei miei burattini attraverso il mondo; come essi seppero conquistare gli uomini più diversi per spirito e per lingua; come seppero conquistare anche me e imporsi anche a me che avevo dato loro la vita. Improvvisamente mi accorsi che essi erano diventati adulti: avevano otto anni di età quando mi accorsi di questo ed espressero subito una così risoluta personalità che da allora fu vano voler continuare ad imporre loro la mia. Posso dire di essere ora semplicemente il loro consigliere, un consigliere amato e rispettato dal quale si ascoltano i consigli e si accettano paternali e rabbuffi, ma nient'altro che un consigliere. Ormai sono loro che creano se stessi. Se chiudo gli occhi li vedo tentare una nuova figura, accennare un nuovo passo, abbozzare una caricatura. L'indomani o un altro giorno li chiamo sul palcoscenico e provo le loro creazioni, suggerisco una piccola modificazione, un particolare più incisivo, un atteggiamento più teatrale, di più immediata presa sul pubblico. A Londra, nel 1923, alla loro prima sortita dall'Italia, mi resi conto di essere diventato un buon vecchio padre di figli che sapevano ormai muoversi da soli nel mondo. Fu Shaw che, durante una prova, mi pose l'imbarazzante domanda: "Siete sicuro che i vostri burattini accetterebbero di portare sulle scene una pièce che non fosse di loro gradimento?"».

Due giorni dopo l'approdo a Genova, i Piccoli debuttano all'Augustus. Un lungo, commosso applauso saluta, al levarsi del sipario, il loro ritorno.

Vittorio Podrecca è a "casa", in patria, dopo quattordici anni di lontananza. Molti sono stati anni duri, nonostante l'affetto, la solidarietà del Paese che lo ha ospitato per tutto il periodo del conflitto, della forzata emigrazione e dell'immediato dopoguerra. Duri sul piano pratico e non soltanto su quello dei sentimenti della nostalgia. Anni quasi da profugo. E un profugo, con al seguito l'esercito dei Piccoli e con dentro l'ossessione di un teatro, di un'"idea" da salvare. Podrecca è tornato carico di gloria, ma leggero di quattrini e malfermo in salute. In Argentina ha dovuto sottoporsi a due operazioni di ulcera duodenale. Appena a Genova, deve subirne una terza, per cui non può assistere ai primi spettacoli della rentrée.

In quell'ulcera che, bisturi dopo bisturi, gli mangia lo stomaco, c'è lo zampino degli affanni finanziari, dei salti mortali per non arrendersi, dell'ansia quotidiana di portare avanti un teatro che, in tempi di esplosione del cinema e di nascente minaccia della televisione, sembra una scommessa, una testarda sfida.

Certo, i Piccoli sono carichi di gloria: 25 mila rappresentazioni e tutte fragorose di applausi, di lodi, di iperbolica ammirazione. Walt Disney ha parlato di magia, Charlie Chaplin ha scritto, senza freni di modestia: «Se si esclude Charlot, nessuno ha saputo creare uno spettacolo così geniale». Greta Garbo si è mossa dagli eremi del suo divismo per vedere la marionetta che la imita. Arturo Toscanini ha detto: «I Piccoli sono un fenomeno unico nella storia dell'arte teatrale: piacciono a me, alla mia famiglia, al mio autista, alla mia cuoca, ai bambini del mio autista e della mia cuoca».

La gloria, soprattutto adesso che è finito l'incubo della guerra, la situazione si è normalizzata e i Piccoli non sono più costretti a rosicchiare il solito e già spolpato osso argentino, assicura buoni incassi. Ma non è che i problemi di Podrecca siano risolti. La "macchina" dei Piccoli, fra la troupe fissa, le orchestre da ingaggiare (solo negli ultimi anni Podrecca si rassegnò ad una colonna sonora su nastro), le spese di trasporto dello sterminato materiale, è estremamente costosa e obbliga a continue capriole per assicurare la sopravvivenza della Compagnia.

Ma Podrecca ha la grazia di un poetico entusiasmo e un sorridente ottimismo della volontà. È vicino ai settanta. Ma non molla. Appena può alzarsi dal letto del suo terzo intervento chirurgico, si ributta al lavoro e raggiunge la Compagnia che, in quella sua prima tournée italiana dopo la lunghissima parentesi della guerra, ha impegni a catena e passa da un teatro all'altro, da una città all'altra: una settimana al Duse di Bologna, venti giorni all'Excelsior di Milano, tutto dicembre al Mercadante di Napoli, oltre due mesi al Quattro Fontane di Roma. Poi Lucca, Pisa, Livorno, Siena, Torino (tutto l'aprile del '52 al Teatro Alfieri), Piacenza, ancora Milano (dall'inizio di maggio a metà giugno), ancora Genova e chiusura della stagione a Tirrenia, dove i Piccoli girano da protagonisti due cortometraggi a colori, *Circo* e *Music Hall*, che saranno presentati e premiati alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia, al Festival del 1952. Podrecca tira le somme. La rentrée italiana è stata cadenzata dagli applausi, dall'entusiasmo, dal pieno consenso della critica che sottolinea soprattutto la modernità, la giovinezza, l'intatto fascino dei Piccoli, nonostante gli anni, e sono ormai trentotto, e le rapide, radicali metamorfosi del gusto, della cultura in quel non breve arco di tempo.

Renato Simoni, suprema autorità della critica teatrale, scrive sulla "Domenica del Corriere": «Ho udito molto lodare questo Teatro dei Piccoli per il valore educativo che ha. Al valore educativo faccio tanto di cappello, perché so che è una cosa utile e sana; ma più di esso amo la gioia luccicante, multicolore che illumina per noi, da quella ribalta, mondi geograficamente e storicamente lontani, ma soprattutto mondi più belli di quelli che esistono, nei quali le vite sono appariscenze che rifanno, burlandosene, i nostri gesti, meravigliose nascite di entità magiche dalla musica, che poi le riassorbe, o dal colore di luci fiabesche, entro il quale si trasformano, si compiono, si superano e paiono porgersi a noi e invece sono inafferrabili come i sogni più puri, più incantati, più veri e perciò più inesistenti. Certo in quel teatro ho assistito ad avventure senza pari; ho visto uomini di tutte le razze, bestie di tutte le qualità, suonatori che erano più bravi e divertenti dei suonatori in carne ed ossa, corride nelle quali l'imitazione dal vero era caricatura e commento e gara vittoriosa con quell'untorello che è il vero; ho visto mari luminosi, grotte portentose, incantesimi ai quali ho sentito il dovere di credere, deridendo la mia smaliziata incredulità».

«I Piccoli di Podrecca - scrive Giorgio Prosperi sul periodico "La Settimana Incom" - per fortuna hanno serbato quel loro candore, quel loro cordiale umorismo, scegliendo tra l'esotico che hanno acquistato al repertorio in tanti anni di peregrinazioni per il mondo, ciò che è schietto e poetico, sia negro, messicano, cubano, argentino, non ciò che è parossistico, rumoristico, il falco folclore inventato dai tenutari di tabarins. E in questo si sente il timbro di un poeta e di un vero conoscitore di musica, oltre che di uomo spiritoso, qualità di cui molti oggi si vantano e fanno sfoggio, scambiando per spirito la sfrontatezza e l'aridità...». E Orio Vergani sul "Corriere d'Informazione": «Era partito con i capelli neri, è ritornato con i capelli bianchi. Ma i suoi milleduecento personaggi sono sempre, bisogna dirlo, prodigiosamente giovani, così come giovane è lo spirito del loro "papà": colui che forse, con Walt Disney, è l'ultimo papà della fantasia in questo nostro secolo troppo realistico».

Silvio D'Amico, un protagonista della cultura teatrale italiana del Novecento, è ancora più esplicito nelle lodi. Parla di entusiasmo. Dai microfoni della Rai dice: «Vittorio Podrecca ha superato una delle prove più difficili che possono darsi nella vita di un artista o semplicemente d'un essere umano: quella d'un atteso ritorno, senza delusione dell'aspettante. Quante pagine sono state scritte sul sopravvenuto incontro con l'amico d'infanzia, con la donna che si era amata nella giovinezza: e che, idealizzati nel ricordo come d'una felicità perduta, alla loro nuova apparizione dopo venti, trenta e più anni si ritrovano scoloriti, insignificanti, se non addirittura ostili? E chi non sa che questa è, in singolar modo, la tremenda sorte degli attori, dei registi, degli scenografi, degli artisti, insomma di quella cosa altrettanto fulgida quanto effimera che si chiama teatro?... Ne avevano parlato i più giovani ai loro figli, i più vecchi ai nipotini, come d'un ineffabile incanto; di qualcosa non comparabile né alle più ammirate conquiste dei teatri cosiddetti normali, né alle vantate evasioni proposte da teatri d'eccezione, piccoli e grandi. Ed ecco che ora Podrecca, senza dubbio avvertendo anche lui, di là dall'Oceano dov'era rimasto così a lungo, la nostra nostalgia, ha caricato su un piroscampo i suoi milleduecento pupazzi e s'è ripresentato in mezzo a noi. Con quale effetto? Lo abbiamo già fatto intendere incominciando: "entusiasmo". I suoi spettacoli, quanto a contenuto, non sono esattamente simili a quelli d'una volta: sono più frazionati, meglio che dell'opera e della fiaba, tengono ormai della rivista, del circo, del varietà. Ma lo spirito è sempre lo stesso, e sempre uguale l'arte: siano scene del folclore internazionale, siano parodie di virtuosi della danza, del jazz, del flauto, del piano, siano ironiche rievocazioni del teatro d'una volta; il gioco è sempre quello, la trovata è sempre quella, utilizzare la tecnica dei marionettisti d'oggi, degni e perfetti successori di quelli di ieri, non contendendola nella mera imitazione dell'umanità, ma aggiungendole quel tanto di raffinata stilizzazione donde nasce la loro attonita magia».

Le somme artistiche sono dunque nettamente all'attivo. Tornano un po' meno quelle finanziarie, anche se le platee sono state sempre stracolme. Gli incassi coprono a malapena i costi di gestione, che sono saliti alle stelle. Nonostante l'ininterrotto successo, la Compagnia tira avanti praticamente alla giornata. Podrecca capisce che non bastano più il talento, la professionalità, la capacità di essere, insieme, un grande regista e uno straordinario organizzatore, un prodigioso capocomico e un inventore di favole. È necessario passare ore e ore nelle anticamere dei ministri, perdere giornate a scrivere lettere e relazioni per ottenere finanziamenti e per cercare

appoggi alla sua idea: quella di una sede stabile per le sue marionette e di un minimo di sicurezza economica per la Compagnia, garantito da un contributo annuale dello Stato.

Negli Stati Uniti ha imparato l'importanza vitale delle *public relations*. E si assume anche questo ruolo per aprire ai Piccoli la strada di nuove tournée all'estero, per arginare la concorrenza del piccolo schermo che invade l'Europa e per lanciare una campagna d'opinione sulla necessità che lo Stato, riconoscendo l'alto valore culturale del Teatro dei Piccoli, si faccia carico di qualche suo problema.

È in gioco una fra le espressioni più autentiche e colte della nostra tradizione teatrale, un incredibile patrimonio di intelligenza, di passione, di talento, accumulato e affinato in decenni di lavoro e di rigorosa professionalità che, neppure a successo consolidato, ha avuto momenti di routine. Così, seppure a malincuore e dopo una vita totalmente nomade, Vittorio Podrecca mette casa e ufficio a Roma, in via Ambaradam. Ha troppo lavoro "politico" ed è troppo stanco per sobbarcarsi le fatiche delle tournée. Sovrintenderà il suo teatro, che d'ora in avanti si chiamerà "I Piccoli di Podrecca", da Roma.

Per questo, affida a Carlo Farinelli la direzione sul campo, la quotidiana gestione della Compagnia, ma restando, come sempre, direttore generale e responsabile artistico. Solo Podrecca, infatti, poteva muovere i fili, non delle marionette, ma dell'intricato sistema di scambi culturali, che il governo dei Piccoli chiedeva, della direzione commerciale e dei programmi.

La Compagnia che, con alla testa Farinelli, riprende nel settembre del 1952, dopo la pausa estiva, il suo giro in Italia è formata dai marionettisti Giannina Donati (figlia d'arte, è con Podrecca dai primi anni romani), Rina Raimondo, Lisa Nardi, Vittoria Guidi, Angela Barbieri, Pirro Braga, Giacomo Fefè, Silvio Vanelli, Ernesto Vanelli, Giorgio Ansaldo, Roberto Gamonet. Giacomo Fefè e Silvio Vanelli hanno la responsabilità della direzione tecnica. Pirro Braga è direttore di palcoscenico. Mario Masetti è il tecnico elettricista. Nel golfo mistico lavorano il direttore d'orchestra Leoniero Comin, la pianista Lilia Petroselli e i cantanti Emma Lattuada, Lia Podrecca, Franca Corradi, Augusto Galli, Agostino Guidi, Gianni Pettinati, Antonio Quaglia, Dario Zani. La segreteria dipende da Eugenio Bizzozzero.

Dall'inizio di settembre del '52 a metà maggio del '53, i Piccoli battono l'Italia in lungo e in largo. Il 17 marzo, le creature del friulano Podrecca approdano a Udine e, qualche giorno dopo, sono a Cividale per due recite straordinarie al Teatro Adelaide Ristori. A guidare la Compagnia è Vittorio Podrecca. Non poteva mancare a questo che, per mai dimenticate radici e legami del cuore, dell'anima, è un debutto carico di motivi sentimentali e di dolci abbandoni della memoria. Fra la sua gente, nella "piccola patria", Podrecca dimentica gli affanni delle "scartoffie" romane, i problemi che immelanconiscono la sua vecchiaia. L'applauso che sale dalla platea del Ristori a salutarlo al proscenio ha qualcosa di più caro al suo cuore dei trionfi di quarant'anni intorno al mondo.

Dopo questo bagno di ricordi e di sentimenti, i Piccoli riprendono la loro peregrinazione. Debutto su debutto, in anni volgarotti e tesi a plagiare i modelli americani, portano il pubblico in un mondo, in un clima di favola, creativamente equilibrato fra tradizione e rinnovamento di temi e di tecniche del teatro delle marionette. Il programma tipo si snoda attraverso una ventina di brevi numeri: selezioni di quelle opere che, per circa vent'anni, i Piccoli hanno proposto quasi complete, balletti classici e folkloristici, varietà, parodie, pantomime e, a "firmare" lo spettacolo, il pianista Piccolowsky, il violinista e l'orchestra viennese.

Il cinema, soprattutto in Italia, è al suo boom; la televisione, con i suoi "Lascia o raddoppia" e il suo mito di collante familiare, di nuovo focolare, è alle porte. I Piccoli hanno quasi l'età del secolo e apparentemente fanno di vecchio, di anacronistico, di perdente rispetto alle facilonerie divagatorie del piccolo e grande schermo, della ribalta rivistaiola che furoreggia. Ma non perdono, proprio perché, per rigore professionale, perfezione degli allestimenti, senso moderno della tradizione, vanno controcorrente e parlano al cuore.

Anton Giulio Bragaglia, regista e uomo di teatro da anni in prima linea scrive: «Venti numeri. Sono un nutrimento vitaminico, plurimo di vera essenza teatrale. Chi trascura di recarsi a vedere i Piccoli non sa quello che perde. È lo spettacolo più perfetto - preciso ogni sera ugualmente - fra i migliori europei, vale a dire del mondo».

È un'epoca di molte sbracature. Ma i Piccoli non cambiano, non concedono niente all'andazzo dei tempi. Il loro segreto è quello di un antico, faticoso artigianato teatrale applicato al talento, alla cultura, al senso dello

spettacolo. Alto artigianato e non solo al momento di andare in scena e di manovrare dal "castello" il "bilancino" che anima le marionette, ma anche al di là, prima e dopo l'alzata e la chiusura del sipario.

In piazza Sant'Anastasia, a Roma, fra il Campidoglio e il Palatino, Podrecca ha affittato il vecchio granaio di un ex convento. È, come lui stesso la definisce, la "casa dei sogni". Qui, nei mesi di riposo, i marionettisti lavorano sul corpo dei personaggi, li mettono al mondo, rifiniscono le sembianze intagliate nel legno dagli scultori (molte delle più storiche marionette di Podrecca sono opera di Torello Agnolesi, maestro d'arte in un rifugio per minorenni a Trastevere) a seconda dei movimenti e degli effetti di animazione desiderati, mettono a punto la parte "meccanica" dei pupazzi con il complicato sistema dei fili (due ai lati della testa, uno sulla schiena, due ai polsi e un altro per le sopracciglia) da agganciare al "bilancino", smontano, creano, vestono, preparano parrucche, gambe, braccia. La magia del teatro di Podrecca comincia qui, dalla regola ferrea che solo l'"animatore" può creare l'"attrezzo" del suo mestiere, in vista dei movimenti, dei gesti, dei sentimenti che la marionetta deve esprimere.

Un duro, meticoloso lavoro di preparazione, senza il quale il talento teatrale di Vittorio Podrecca e del suo manipolo di "tecnici" dei sogni sarebbe rimasto astratto. E dopo, in scena, la fatica degli allenamenti, delle prove, delle recite con quel capocomico vigile ad ogni minima sbavatura. Solo così, al di là dei contenuti, si spiegano il successo e la "tenuta" dei Piccoli che, nella stagione 1953-1954, ripercorrono l'itinerario delle grandi tournée europee e, vent'anni dopo, si ripresentano al pubblico di Parigi e di Londra, forti anche di un aiuto finanziario del governo italiano come contributo alle altrimenti insostenibili spese dei viaggi. Dal 3 novembre al 3 dicembre: un mese di repliche e di ressa al botteghino del Théâtre des Champs Élysées, il palcoscenico del loro trionfale debutto parigino nell'ormai lontano 1928.

Da Parigi, «questa Compagnia errante di trenta artisti e tecnici, trascinandosi dietro dieci tonnellate di bagagli, quattrocento scene, milleduecento marionette, duemila costumi e chilometri di filo», come scrive Podrecca, si trasferisce ad Oxford, al New Theatre e, dal 31 dicembre al 24 gennaio, al Princess di Londra.

Mentre la Compagnia passa da una città all'altra, da un successo all'altro nella "riconquistata" Europa (Bruxelles, L'Aja, Amsterdam, ancora Oxford con un programma diverso, Dublino, Edimburgo, Glasgow, Newcastle, Manchester), Vittorio Podrecca segue da Roma la felice avventura della sua famiglia teatrale.

Di tanto in tanto, interviene a qualche spettacolo, va "in prima linea", come testimoniano le "osservazioni" di suo pugno alle recite di fine marzo ad Amsterdam. Ma per la maggior parte del tempo resta a Roma. È sicuro del perfetto funzionamento di ogni ingranaggio dei suoi Piccoli.

Mentre i Piccoli, nell'ottobre del 1954, celebrano al Teatro Italia di Roma i propri quarant'anni, il "Gruppo parlamentare dello spettacolo" onora Podrecca "educatore e portatore di italianità". Vittorio è raggiante. Sul palcoscenico dell'Italia, un folto gruppo di deputati di tutti i partiti festeggia il creatore dei Piccoli. Podrecca ringrazia, ricordando: «... c'è una via per giungere al cuore degli uomini di tutte le razze e di ogni angolo del mondo, ed è quella di toccare il loro sentimento; la via appunto che abbiamo seguito con i nostri animati pezzi di legno». Fanno festa al "papà" delle marionette anche le scuole di Roma e la neonata televisione che gli mette a disposizione telecamere per uno spettacolo dei Piccoli e le colonne del "Radiocorriere" per raccontare la storia del suo teatro.

Per tutta la stagione 1954-1955, i Piccoli alternano le piazze italiane ai palcoscenici d'Europa. Dopo Roma e una breve capatina a Colferro, sono a Grenoble, Parigi (quasi due mesi di repliche), ad Anversa, ancora all'Aja e ad Amsterdam, a Londra a Bergamo, a Torino, a Pavia, a Genova, a Berlino, a Zwickau, a Lipsia, a Rimini, a Fano. E concludono la stagione a Montecatini, il 24 luglio. Qualche settimana di vacanza e poi di nuovo treni, bauli, debutti per una tournée che prende le mosse da Ginevra, li porterà, dal 29 novembre al 26 marzo 1956, in Medio Oriente, in Grecia, in Spagna, in Francia, in Italia e si chiuderà al Casinò di Ginevra da dove si era iniziata.

Il successo del pubblico e di critica è quello strepitoso di un tempo. Ma i problemi si moltiplicano. I conti non tornano proprio più. Le rappresentazioni risultano in passivo dal punto di vista economico. Le spese bruciano gli incassi e diventano proibitive: troppo materiale da portarsi dietro, perché è necessario cambiare di continuo

programma, e di conseguenza troppi quattrini che se ne vanno nei viaggi, nei trasferimenti; orchestre da ingaggiare di volta in volta; aumenti nella gestione e nelle spese correnti.

La Compagnia si difende come può e lotta per la sopravvivenza. Ma non riesce più a mantenere la complessa organizzazione. Anche il bilancio personale di Vittorio e Lia Podrecca fa acqua. D'altro canto, Podrecca è stanco di fare il "politico", di combattere la vana battaglia per la sede stabile, di lottare contro il muro di gomma della burocrazia. Non aveva voluto fare l'avvocato anche per non vivere di scartafacci, di telefono, di scocciature impiegate. E ora vi è immerso sino al collo. Come è sempre stato, continua ad essere un sognatore e non può più vivere lontano dai suoi Piccoli. Ha bisogno del palcoscenico. Così, sia per la voglia insaziabile di creare, sia per la speranza di aprire una fonte alternativa di incassi, accoglie l'idea di formare un'altra Compagnia. Non un doppione dell'altra, ma un ritorno al primo amore: quello della marionetta applicata alla musica, all'azione scenica di opere, sinfonie, balletti.

Insomma, invece di arrendersi alle cifre o di passare la mano, Vittorio Podrecca raddoppia. Fa del granaio in piazza Sant'Anastasia il quartiere generale del Nucleo e chiama a sé, dalla Compagnia madre, i marionettisti Giannina Donati, Gioacchino Gorno, Elisa Leonardi, Guido Jannotta, a cui, di volta in volta e solo per il periodo di realizzazione e rappresentazione di questo o di quel programma, aggregherà altri elementi.

Il Nucleo è varato e Podrecca si butta al lavoro, come ai tempi dell'Odescalchi, quasi tornando alle origini. Mette in cantiere una riedizione del *Retablo* di Manuel De Falla e, unite dal giusto titolo *Visioni sinfoniche, Ma mère l'oye* di Maurice Ravel e *La boîte à joujoux* di Claude Debussy, favole sinfoniche che i Piccoli hanno già rappresentato in Argentina, e *Pierino e il lupo* di Prokofiev. Nel 1930, durante la prima stagione teatrale dei Piccoli a Parigi, era stato Ravel stesso ad offrire la sua opera a Podrecca, mentre la scrittrice Colette aveva messo a disposizione delle marionette italiane *L'enfant e le sortilege*, che lo stesso Ravel stava musicando.

Il Nucleo debutta il 12 marzo 1956, alla Piccola Scala di Milano, con il *Retablo*. Eugenio Montale, critico musicale del "Corriere d'Informazione", scrive: «Di questo capolavoro la Piccola Scala ha dato un'esecuzione che è finora la migliore dell'anno (grande Scala inclusa). Ben difficilmente in avvenire saranno presenti le condizioni che hanno reso possibile questo ammirevole insieme. Un maestro come Antonio Votto, un regista scrupoloso come Franco Enriquez, l'opportuno quadro scenico di Nicola Benois, le marionette di Vittorio Podrecca agli ordini del loro Mago, ed una cantastorie sbalorditiva come Teresa Querol, un Don Chisciotte come Italo Taio, stupefacente, formano uno di quei complessi che forse non potranno più ripetersi. Esecuzione miracolosa di un'opera in cui il gesto musicale è salito all'altezza del genio e in cui, veramente, suoni, parole e colori si confondono».

Sei mesi dopo, sempre a Milano, Podrecca presenta all'Angelicum *Visioni sinfoniche*. Critica e pubblico sono concordi nell'entusiasmo. Franco Abbiati, critico musicale del "Corriere della Sera", non usa alcun freno nelle lodi: «In queste tre fiabe, modestamente chiamate *Visioni sinfoniche*, il teatro dei Piccoli ha conseguito risultati di adamantina purezza rappresentativa; di più, le sue miracolose marionette, fatte di legno e mosse da fili, hanno tipicizzato un genere di teatro che forse non si vedrà mai più l'uguale, ed hanno valorizzato tre gioielli di musica strumentale difficilmente superabili, a un tempo cogliendone l'intima essenza favolistica e caricaturale, moralistica e trasfiguratrice».

Mentre il Nucleo è all'Angelicum, la Compagnia madre inizia la stagione 1956-1957 al Politeama di Napoli e, dopo una lunga tournée in Italia, Svizzera, Germania e Francia, la conclude a Linz, in Austria, il 30 giugno 1957. I Piccoli di Podrecca hanno ormai due teste. L'obiettivo del fondatore è che l'una aiuti l'altra, soprattutto dal lato economico. Il lavoro non manca.

Diretta da Carlo Farinelli, la Compagnia madre gira a ritmi frenetici, senza quasi concedersi pause. Inaugura la stagione 1957-1958 a San Sebastiano, è al Festival di Gigou dal 13 al 18 agosto, resta in Spagna sino al 17 febbraio del '58, per poi passare in Portogallo, in Italia (Teatro Manzoni di Milano), in Turchia e in Israele, dove chiude la stagione il 18 maggio a Tel Aviv per cominciare quella successiva, 1958-1959, senza neppure un giorno di pausa estiva. Sino al 23 novembre, la Compagnia madre lavora in Israele. Sulla via del ritorno recita a Smirne, Ankara, Istanbul e Malta. Verso la fine di marzo '59 è in Italia e riposa.

Sono più rari, perché più complessi e destinati ad un pubblico più selezionato, i debutti del Nucleo. Il 28 settembre 1957 ripropone *Visione sinfoniche* al Nuovo di Trieste e, il 16 dicembre, al Théâtre des Champs Elysées

di Parigi, ribalta amica nella storia dei Piccoli. Per Parigi, il Nucleo, che aveva per marionettisti e tecnici Giannina Donati, Gioacchino Gorno, Guido Jannotta, Michele Jannotta, Lisetta Leonardi, Otello Monticelli, Mirka Monticelli, William Monticelli e Nella Monticelli, rimpolpa il programma alla vecchia maniera, affiancando alle fiabe sinfoniche *Numeri da circo*, *Il maestro Piccolowsky*, *Chitarre*, *Da Venezia a Napoli* e *Le maschere* con musica di Mascagni. Sono azioni sceniche e balletti tratti dal repertorio e spesso rappresentati anche dalla Compagnia madre. Il 5 febbraio del '58, i Piccoli sinfonici sono a Firenze e successivamente ad Arezzo, Perugia, Siena, Gubbio, Assisi, Aquila, Sulmona, Montecatini e Caserta dove, il 9 e il 10 maggio, quattromila alunni delle elementari e delle medie imparano a conoscere Ravel, Debussy e Prokofiev attraverso le marionette.

È di quei giorni l'invito al XXI Festival della Musica Contemporanea, nell'ambito della Biennale di Venezia, e il Nucleo torna in gennaio al granaio di piazza Sant'Anastasia per preparare il programma che, nelle intenzioni di Podrecca, doveva comprendere, oltre alle già collaudate *Visioni sinfoniche*, una quarta e brevissima opera: *Genoveffa di Brabante* su musica di Erik Satie.

Se le lotte, i dolori, la lunga fatica avevano indebolito la sua fibra, Podrecca non cessava di far lavorare, e in modo vulcanico, il proprio cervello, per arricchire il repertorio dei Piccoli. E lo faceva in modo eclettico, con un occhio attento alle grandi esperienze della musica contemporanea e l'altro vigile ai suggerimenti dell'attualità. Era un divoratore di giornali che segnava a grandi colpi di lapis rosso e accatastava. Così, nei giorni in cui si impegna su Satie e il suo spartito, trova il tempo di spedire al suo segretario Alberto Farina, che si trova in Francia, un ritaglio su Peynet, il disegnatore, perché lo scovi e gli chieda l'autorizzazione a realizzare una coppia di marionette a immagine e somiglianza dei suoi personaggi, dei due poetici innamorati.

Farina è in Francia - è un altro segno del perfezionismo di Podrecca - per trovare una completa documentazione su *Genoveffa di Brabante* e sulle precedenti rappresentazioni in prosa del testo. A Parigi, Farina, giovandosi di numerose conoscenze fra gli impresari, combina per l'aprile del 1959 una tournée del Nucleo con debutti a Strasburgo, Avignone, Nizza Lione e Cannes. È una buona notizia, ma farà da miccia all'esplosione di polemiche e frustrazioni che da tempo covano sotto la cenere del rispetto al vecchio Podrecca e dello spirito di colleganza fra i due gruppi dei Piccoli.

La Compagnia madre si sente relegata ad un ruolo di serie "B". Mentre è in Medio Oriente, ingoia a fatica il debutto del Nucleo al festival di Venezia che il 13, 14 e 15 settembre 1958 ospita *Visioni sinfoniche* e *Genoveffa di Brabante* (direttore d'orchestra Umberto Cattini, cantanti solisti Jolanda Michieli e Giacinto Tositti) e al di là di qualche contestazione snobistica sulla presenza delle teste di legno a un rarefatto festival musicale, decreta un ulteriore successo dei Piccoli. Un successo che, per la prima volta nella breve avventura del Nucleo, è anche economico, perché le scritture a *cachet* non gravarono di spese imprevedibili i *borderaux*.

La nuova attività dei Piccoli, il loro impegno su due fronti hanno un'eco positiva al congresso dell'Unione Internazionale delle Marionette che si tiene a Praga. Vittorio Podrecca viene eletto vicepresidente dell'associazione, insieme a Sergiei Obrazov, il grande marionettista russo.

Mentre la Compagnia madre lavora in Israele e ha fitti contratti per debutti lungo la via del ritorno in Italia, il Nucleo, dopo le giornate veneziane, si prepara alla prevista tournée in Francia e a una ripresa del *Retablo* di De Falla che la Scala, sollecitata da Podrecca, ha messo in programma per il febbraio del 1959. Nel laboratorio in piazza Sant'Anastasia, i marionettisti tirano fuori dagli involucri di cellophane Carlo Magno e Rolando, il Moro e Melisenda e si allenano al "bilancino". Intanto a Tel Aviv, Askalon, Smirne, i Piccoli recitano davanti a platee gremite. Nonostante gli ormai abituali problemi economici, il panorama è abbastanza confortante.

Ci sono buone scritture per ambedue i gruppi. Per il 1959 il lavoro è assicurato. Ma scoppiano le invidie, vengono a galla grossi dissapori. Quando viene a sapere che il Nucleo reciterà alla Scala e in Francia, la Compagnia madre si rivolta contro Podrecca che, moralmente abbattuto per queste beghe e con troppi anni di ansia sul gobbo, soffre di uno stillicidio emorragico.

Vittorio ha quasi 76 anni. È stanco, malato. Ormai rimaneva quasi sempre a letto, che era diventato la sua scrivania. Si alzava all'ora di pranzo e, se la salute glielo permetteva, quando talune pratiche richiedevano la sua presenza in questo o quel ministero. Tutto il suo tempo era dedicato a leggere e scrivere. Ogni notte, lavorava

sino all'alba e, ogni mattina, Alberto Farina, il suo segretario, trovava su tanti foglietti di carta, marcati in un angolo "per Alfa Berry" (così Podrecca lo chiamava), idee, annotazioni, lettere da battere a macchina, promemoria.

Da queste carte mette conto riportare una sua lettera alla Compagnia madre: «(...) La Compagnia n. 1 deve lavorare in tournée transcontinentale e transoceanica, possibilmente come feci io, per anni consecutivi (...). La n. 2 deve lavorare sei mesi in tournée per pagare se stessa (e se possibile portare a casa quei soldi che la n. 1 non riesce a mandarci) e sei mesi in laboratorio ... Sono con portafoglio sfondato e debbo trovare al più presto (netti) 4.250.000 ...». In calce alla lettera, Podrecca aveva aggiunto: «Non voglio che sia un testamento, ossia desidero che si tratti non delle ultime, bensì delle prime mie volontà attuali».

Sono righe da cui trapela una grande pena. Egli sentiva che ormai i suoi Piccoli, quelli dell'Odescalchi, zoppicavano. Le lotte interne, la mancanza della sua sempre onniveggente e onnipotente presenza, che tutto risolveva con il suo cuore, il suo sorriso, la sua potenza pubblicitaria, ne minacciavano le basi, mentre il suo stato di salute non gli permetteva quasi più di muoversi e, negli occhi della sua fedele e coraggiosa Lia, leggeva un pari sgomento.

La polemica non si placò. Anzi aumentò di asprezza. La Compagnia madre reclamò la sua quota di sovvenzione statale, Podrecca, contabilità alla mano, dimostrò che non solo essa l'aveva già assorbita, ma che l'aveva superata, senza riconoscere nemmeno un centesimo alla sede di Roma, per le necessità familiari dei vecchi Podrecca e per la quota di spese di amministrazione e pubblicità. La Compagnia però non sentiva ragioni. Nel tentativo di calmare gli animi, e contro l'esplicito parere di Podrecca, Carlo Farinelli firmò un contratto con l'Etoile di Parigi, per la stessa epoca in cui il Nucleo avrebbe debuttato in Francia, all'Opera di Lione. Era, in pratica, una dichiarazione di concorrenza. Nere nubi si andavano dunque addensando sul futuro delle due Compagnie, battaglie epistolari e aspre polemiche assestarono gravi colpi alla salute e al morale di Podrecca. Quest'uomo, nato per "voler bene alla gente", si vide preso di mira da stoccate sempre più dolorose. In una lettera, scritta di suo pugno, si legge: «(...) quanto sarebbe più congeniale e più benefico, ovvero comunque meno malefico alla mia esistenza, il lavorare calmo e fecondo alla ricerca della produzione artistica e letteraria ed a quelle attività che più si conformano alla mia ormai vigilia della cagionevole fine dei miei giorni ed al mio notevole temperamento (che non tutti meritano) spirito e cultura d'arte e non alla perpetua "angosciosa ricerca di fondi", alle questue avvilenti alle quali non ero mai giunto, alla perversa e deleteria tendenza di quei facinorosi che si baloccano con malignità, maldicenze, opere non di bene ma di distruzione, mentre la nave va a fondo, e minaccia la rovina e la fame ...».

Ma il grande vecchio è ancora capace di colpi di coda, di orgogliose reazioni, di ottimismo. In una lettera successiva, spronando i suoi marionettisti al lavoro, scrive: «Voglio riconquistare, con il Nucleo, Londra!». Il 18 febbraio 1959, il Nucleo partecipa con il *Retablo* agli spettacoli della Piccola Scala. Questa volta, maestro concertatore e direttore è Nino Sonzogno. Don Chisciotte è interpretato da Nicola Rossi Lemeni. Un mese più tardi la stessa opera va in scena alla Cometa di Roma. Direttore d'orchestra è Nicola Rescigno, la regia è di Flaminio Bollini, scene e costumi sono di Pier Luigi Pizzi, e la coreografia è firmata da Lia Dall'Ara; dà la voce a Don Chisciotte Renato Cesari, Alfredo Bianchini a Mastro Pietro e Luciana Gasperi al cantastorie.

Terminati i suoi impegni in Italia, il Nucleo inizia il progettato giro in Francia, presentandosi al Municipal di Strasburgo. Intanto, la Compagnia madre da Malta dove, scrive Podrecca, «stavolta non ebbe fortuna finanziaria», s'imbarca per l'Italia per dirigersi in seguito a Parigi, mentre il Nucleo da Strasburgo si trasferisce a Nancy, Chambery, Mulhouse, Besançon, Nantes, Avignone, Nizza, Cannes e Lione.

Successi e insuccessi, date e teatri, lotte e polemiche si alternano sempre più rapidamente. Il 21 aprile, la Compagnia madre debutta all'Etoile di Parigi. È un vero infortunio.

Su "Art", un autorevole giornale letterario e teatrale, Yves Bonnat, poco fondatamente e con molta esagerazione, stronca lo spettacolo: «Da marionettisti come Podrecca e i suoi collaboratori, il pubblico si aspettava prova di una abilità da virtuosi e che fossero ingegnosi nella invenzione degli sketches e nella loro messa in scena, che, infine, dessero prova di buon gusto. Ora, se ci sono state stagioni nelle quali questa compagnia ci sorprende per la dimostrazione di tali qualità, o per lo meno della prima, il suo nuovo spettacolo ci lascia una grande disillusione».

Podrecca accusa il colpo e replica: «Yves Bonnat ha visto il nostro spettacolo in un giorno, forse, artisticamente debole. Anche Omero, talvolta, si addormentò, dicevano i latini. Io la ringrazio per le sue osservazioni molto acute e leggermente esagerate, di cui ritengo scrupolosamente tutto quello che può rappresentare per me un consiglio ragionevole, accettabile. Le assicuro che è uno strano mestiere (arte lunga, vita breve), difficile, complicato e costoso - soprattutto alla nostra epoca - quello di un teatro con teste di legno. Ne ho una particolare conoscenza e dura esperienza, pur essendo, come complimentosamente lei lo proclama, coperto di gloria e onori». E infine di suo pugno la nota finale, sempre gioiosa. «Autorizzate la correzione di ortografia e grammatica. Grazie». Ma è piena di amarezza una sua contemporanea lettera a Farinelli: « ... ricevo la tua e non puoi immaginare quanto dolore si aggiunge agli altri che "flagellano" la mia anima che tenta di ringiovanire sé e il nostro teatro. Speriamo che il corpo resista come l'anima. Il disastro dell'Etoile non mi giunge però inaspettato e l'avevo previsto ...».

Come non bastasse, giunge la notifica di una sentenza del Tribunale di Milano, che lo condanna al pagamento di una rilevante somma per un presunto arbitrario licenziamento di due artisti, nei giorni difficilissimi passati in Argentina durante la guerra. E Podrecca, in un brillante appello, si sforza di far comprendere la situazione del suo teatro che, in quei tempi di emergenza, era stato duramente impegnato in una lotta per sopravvivere e, per questo, aveva persino autorizzato i dipendenti a lavori extra, perché raggranellassero il necessario con prestazioni singole nei *music hall*, nei *night*, nei caffè, nelle trasmissioni radio.

Le grane, le amarezze non sono finite. Dopo l'Etoile, la Compagnia madre ripiega sul Bobino. La guerra continua. Una notte, mentre Podrecca è al lavoro nella sua stanza della casa romana di Largo Ambaradam, giunge una telefonata da Parigi. Farinelli comunica un vero e proprio ammutinamento. Se il Nucleo non viene sciolto, la Compagnia rifiuta di lavorare. Podrecca proibisce di toccare il repertorio e l'organico del Nucleo, che considera il suo unico paracadute, e l'indomani telegrafa a Farinelli: «Scrittotti espresso ieri mattina, prima inesplicabile tua telefonata minacciante domani improvviso pazzesco finimondo compromettente salute fisica e morale (...) spero alla triplice ulcera duodenale tipica dirigente non aggiungete una quarta forse fatale senza contare portafoglio pure ulceratissimo ...».

Le sue lettere, i suoi appunti di questo periodo sono pieni dell'amarezza che gli invade l'anima: «(...) e la vita teatrale nostra è un campo di battaglia, pena la sconfitta e lo sfacelo. E i buoni militi dell'autentico lavoro lo sanno»; «(...) non ne posso più di lavorare tanto per gli altri non degni di ciò; gli ultimi miei anni vorrei leggere, amare l'arte e guardare la natura e il cielo... vorrei avere ancora un prospetto (...) perché sono andato in rovina e sono stufo!».

Il 2 maggio così risponde a Jan Malik, segretario generale dell'Unione Internazionale delle Marionette che lo invita a partecipare all'Assemblea generale a Parigi dal 7 al 10 giugno: « ... Vorrei partecipare a tutte le riunioni e lavorare con i miei confratelli della Presidenza, ma temo che l'enorme lavoro che mi opprime diciotto ore tutti i giorni, per cercare di assicurare incessantemente l'avvenire alla mia difficilissima organizzazione e la responsabilità materiale e morale, artistica e finanziaria di un laboratorio, di un ufficio, di una compagnia molto numerosa e molto costosa, mi impediscano un qualsiasi riposo o una qualsiasi deviazione nel lavoro ininterrotto (...). Devo combinare altre tournée per le due compagnie e formare nuovi repertori nel laboratorio (...). Il mio spettacolo idealmente e praticamente è obbligato ad essere sempre di alta categoria scenica e musicale e, nello stesso tempo, deve riscuotere successo popolare e costa artisticamente e materialmente 300.000 lire al giorno, cioè 500 dollari al giorno».

Il 14 maggio, a Maria Signorelli che gli ricorda l'invito a recarsi a Parigi, aggiunge: «Forse farò una scappata a Parigi dove ho la Compagnia n. 1, ma le date corrono ed io sono tenuto qui per mille fili e mille impicci per mandare avanti... baracca e burattini e tenerci in vita!».

La mattina del 10 giugno, il segretario Alberto Farina, entrando in ufficio, trova sul tavolo di Podrecca una nota: «La prima volta che ho detto alla mia Lia che desidero morire (...)» e l'indomani un'altra: « ... sono stato portato al disonore e tutti alla rovina (...). Vado desiderando la fine!».

Intanto il Nucleo, tornato in Italia, si prepara ad una tournée in Svizzera, dove deve debuttare il 4 luglio al Grand Casinò di Ginevra. Una mattina Vittorio Podrecca entra a Sant'Anastasia come se avesse le ali. «Finalmente ce l'ho fatta - grida - Ho firmato il contratto con la Russia. E ora devo andare al Ministero del Turismo e Spettacolo per decidere con De Pirro. Voglio che a Ginevra vengano solo i vecchi, per riunirli ed inviarli, poi, in Russia. È la prima compagnia italiana invitata in Unione Sovietica».

Il 30 giugno Vittorio Podrecca si mette in viaggio. Si ferma a Milano. Deve prendere accordi con la Scala per altri spettacoli. Il 2 luglio è a Ginevra e subito accusa forti dolori addominali. Tenta di assistere alle prove della Compagnia. Ma non ce la fa. Nel tardo pomeriggio i dolori aumentano. Si chiede l'assistenza di un medico. Diagnosi: "subostruzione dell'intestino". Il giorno seguente, venerdì, subentra una congestione polmonare, con insufficienza cardiaca. È necessario il ricovero in clinica. I medici decidono l'intervento chirurgico. Ma nella notte tra sabato e domenica 5 luglio, Vittorio Podrecca si spegne. Attorno al suo letto di morte ci sono tutti i vecchi marionettisti, che lui stesso ha scelto per la tournée in Unione Sovietica, i vecchi collaboratori che lo hanno accompagnato per anni e anni nell'avventura dei Piccoli: Gioacchino Gorno, Pirro Braga, Giannina Donati, Fausta Braga, Giacomo Fefè, Roberto Gamonet, Silvio Vanelli, Guido Jannotta e l'amministratore Alberto Farina. Da Roma, arrivano Lia Podrecca, fedele e forte compagna di tutta una vita, di tutto il suo lavoro, e la nipote Didina. Ma troppo tardi per vederlo ancora in vita. Il giorno dopo, come dispongono le ultime volontà di Vittorio, Lia Podrecca è in teatro, per la replica dello spettacolo al Grand Casinò, e si pone alla testa dei Piccoli. Si alza il sipario. Le marionette riprendono a cantare, a ballare, a narrare. È un altro successo. La favola, sembra, può continuare.

Vittorio Podrecca viene sepolto al Verano di Roma. «Una grande, buona luce si è spenta in Europa: ma c'è sempre a sperare che i Piccoli non morranno e continueranno a distribuire saggezza e sorrisi» scrive Liliana Scalero. Qualche settimana dopo, Lia Podrecca e il figlio Carlo Farinelli, scelti dalle due Compagnie i marionettisti che lo stesso Vittorio aveva precedentemente designati, portano i Piccoli in Unione Sovietica.

La prima tappa è Mosca dove, il 5 agosto, i Piccoli debuttano al Teatro Majakowski. È il primo teatro italiano a varcare quella che ancora si chiamava "cortina di ferro". Sono mesi di applausi, di trionfi. Ventiquattro "chiamate" a scena aperta a Mosca. Interminabili ovazioni a Odessa, Leningrado, Kiev. «Sopravvive così - scrive Orio Vergani - uno spirito gentile, un'anima affettuosa, un artista per il quale fu avanzata dagli stranieri stessi la proposta del Nobel per la pace, di cui le antiche musiche e le antiche favole sembrano ancora il simbolo migliore (...)». Di ritorno dalla Russia, i Piccoli, il 14 ottobre del '59, commemorano Vittorio Podrecca al Valle di Roma, nella città da cui la sua straordinaria leggenda ha preso le mosse.

Continueranno, questa è la promessa, perché il ricordo di "papà Podrecca" è indissolubilmente legato alla continuità dei Piccoli. Ma non è un'impresa facile. I tempi sono fortemente cambiati. La televisione prosciuga le platee. Il vuoto lasciato da Podrecca è enorme.

I Piccoli, comunque, cercano di sopravvivergli. Partono in tournée per la Turchia, Israele, Spagna e Inghilterra. Qui, nel dicembre del 1960, una parte della Compagnia si scioglie. Gli altri proseguiranno per il Messico e, nel novembre del 1961, approdano negli Stati Uniti. Alla loro testa ci sono sempre Carlo Farinelli e, con qualche pausa di riposo nella natia Inghilterra, Lia Podrecca. La "firma" dei Piccoli fa ancora presa e non mancano le serate di successo, di platee piene. Ma la macchina teatrale costa sempre di più. Gli incassi non coprono le spese, la buona volontà non tampona le falle organizzative, le mille peripezie. Sono anni di pranzi e cene di caffè e latte. Nell'agosto del 1964, i Piccoli sono costretti a dare forfait. In cassa non ci sono neppure i quattrini per il trasporto del materiale in Italia che, del resto, serve a tacitare un creditore di Filadelfia.

I fili della favola teatrale di Vittorio Podrecca sembrano definitivamente spezzati. Ma non è così. Nel 1965, il materiale viene riscattato a proprie spese da alcuni marionettisti della vecchia guardia. Passano lunghi anni. Le marionette finiscono nella tomba di un magazzino e di un immemore silenzio sulla sorte di uno tra i più alti patrimoni culturali del teatro italiano. È una Regione e non lo Stato a riannodare i fili della favola e ad avviarla al suo "lieto fine".

Lo Stato, che era rimasto testardamente sordo alle richieste di sostegno di Podrecca per ottenere una sede stabile e un certo *plafond* economico, non muove un dito. È la Regione Autonoma Friuli-Venezia Giulia a farlo, sollecitata a questo dal Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia e da un gruppo di operatori culturali di grande sensibilità. La Regione Autonoma vota una legge per lo stanziamento di sessanta milioni da destinare al recupero del materiale e alla rinascita dei Piccoli.

Il 7 maggio 1979, il Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia rileva dunque le marionette "superstiti" e il materiale scenico, e ricostituisce il gruppo di marionettisti che hanno collaborato fino all'ultimo con Podrecca. Il 5 luglio dello stesso anno, nel venticinquesimo anniversario della morte di Podrecca, i marionettisti Giannina Donati, Silvio Vanelli, Etelvoldo Cagnoli, Edgarda Salici Previato, Contrando Picchi, Caterina e Antonio Quaglia, Renata e Claudio Del Papa, Valy Salata, Ugo Gambarutti, Fausto Braga, sotto la guida del costruttore Etelvoldo Cagnoli, dopo aver ricostruito il teatrino, con i punti di lavoro e i molti dettagli tecnici originali, hanno ridato vita ai Piccoli, allestendo, nel Teatro Ristori di Cividale, un primo spettacolo di varietà, con *L'orchestra viennese*, *Pierino e il lupo*, *La morte del cigno*, *Bil Bol Bul*, *Serafina*, *La corrida*, *Tarantella napoletana*, *Il violinista*, *Infernale*, *Rumba*, *Carnevalito*, *Il somaro sapiente*, *Il pianista*.

Non è un fuoco di paglia. Lo spettacolo si replica, va in tournée. E, intanto, si pensa di affidare ai marionettisti una scuola perché i Piccoli possano perpetuarsi. La poetica, gentile, geniale favola teatrale di Vittorio Podrecca continua.

Ed è grazie all'intervento del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia in favore dell'inestimabile patrimonio artistico di Podrecca, che per i Piccoli si è schiuso un nuovo, gioioso orizzonte.

Fin dal 1979, il lavoro eseguito dallo Stabile, si è svolto soprattutto nei termini del recupero attentamente rispettoso e filologico: sia per quanto riguarda il restauro dei materiali (le storiche marionette, i costumi, gli scenari dipinti), sia nell'ambito artistico, allestendo spettacoli di repertorio come *Varietà*, riutilizzando gli spartiti originali, riscrivendo (in veste di artisti e insegnanti i marionettisti che avevano vissuto e creato la grande stagione dei Piccoli), conservando le registrazioni originali. E anche nell'ideazione di nuovi spettacoli e di repertori inediti, non è stata mai violata la linea poetica di Podrecca, quella cui i Piccoli devono la loro meravigliosa originalità di creature fatte di fili, magia e musica: nei nuovi allestimenti, infatti, lo spirito dei Piccoli e il loro repertorio restano fortemente "musicali".

Fin dall'inizio, dunque, il Teatro Stabile - allora diretto da Nuccio Messina - si impegnò nella riproposta di spettacoli appartenenti alla migliore antica tradizione delle marionette, alternandoli a nuove creazioni, che spesso coinvolgevano artisti (registi, autori, scenografi) di pregio. Già nella stagione 1979-1980, ad esempio, l'apertura all'Auditorium di via Tor Bandena, spettò al più classico capolavoro dei Piccoli, il celebre *Varietà*: ottenuto il pieno consenso di pubblico e critica locale, i Piccoli si confermarono protagonisti fin da allora della programmazione dello Stabile sia nell'ambito del teatro-ragazzi che in quello della prosa tradizionale. Nella stessa stagione, al Politeama Rossetti, presero infatti parte a uno dei nuovi spettacoli di produzione: *Il marchese von Keith*, testo pre-espressionista, grottesco e surreale di Frank Wedekind, che "interpretarono" accanto a Pietro Biondi, Valeria Ciangottini, per la regia di Nino Mangano.

Le tournée continuarono ad alternarsi alla riproposta "in sede" dei numeri di repertorio, con immutato successo (nella stagione 1981-1982 si effettuarono 36 repliche per il consueto appuntamento alla Sala dell'Auditorium).

Ma una tappa davvero significativa nella storia "moderna" dei Piccoli, è rappresentata dalla stagione 1982-1983: lo Stabile infatti inserì, per la prima volta nel cartellone della stagione di prosa, due spettacoli di produzione inediti, di cui le marionette erano assolute protagoniste, sancendo così il definitivo rilancio del patrimonio di Podrecca. Si trattava di *Pinocchio ... così* e de *Il mondo della luna*: quest'ultimo (poi inserito nel repertorio dei Piccoli) fu premiato da un'accoglienza molto favorevole, sia in Italia che nella successiva tournée in Francia, Belgio e Svizzera.

Replicato all'Auditorium fra novembre e dicembre 1982, *Pinocchio... così* metteva in scena i momenti più vivaci e celebri del romanzo collodiano (riduzione a cura di Franco Gambarutti), accompagnando l'azione - come sempre piena di sorprese e virtuosismi - con una notevole selezione di brani musicali classici.

Fra gli animatori erano impegnati elementi "storici" della compagnia di Podrecca come Giannina Donati Braga, Caterina Raimondo Quaglia, Contrando Picchi, Silvio Vanelli e alcune "nuove leve" come Marino Ierman, Massimo Gambarutti, Lorenza Muran, Ennio Guerrato, Barbara Della Polla e Giampaolo Andreutti, che inizia a curare gli allestimenti degli spettacoli di marionette e successivamente ne curerà l'organizzazione.

Nella seconda parte della stagione (febbraio-aprile 1983) andò in scena invece *Il mondo della luna*, prezioso gioiello settecentesco, scritto da Carlo Goldoni proprio per le marionette (quelle del principe Nicolaus Esterhaz) e musicato da Joseph Haydn. Lo spettacolo, molto articolato, si svolgeva in un'atmosfera sospesa e fantasiosa, creata dal concerto della regia di Francesco Macedonio, dell'apparato scenico di Sergio D'Osmo e delle composizioni originali di Silvio Donati. *Il mondo della luna* necessitava di una decina di marionettisti e di un gruppo di attori che "offrivano" la propria voce: Orazio Bobbio, Lidia Braico, Grazia Gheller, Valentina Magnani, Natale Peretti, Ariella Reggio e Franco Zucca. Per allestire la "farsa poetica" goldoniana, furono create marionette nuove, tramandando così, oltre alla tradizione artistica e culturale, anche quella artigianale e più squisitamente tecnica, di cui i marionettisti di Podrecca erano depositari. All'Auditorium, fra l'ammirazione di critici e spettatori, *Il mondo della luna* fu replicato quarantotto volte e fu ripreso nella stessa sala nel corso della stagione successiva. Seguì una lunga tournée italiana e internazionale.

Con l'ennesima, felice ripresa di *Varietà*, nell'ottobre 1984, si concludeva l'attività dello Stabile regionale nel teatro di via Tor Bandena, che dovette esser chiuso per le difficoltà di adeguamento alle nuove norme di sicurezza. Prima della chiusura si riuscì comunque a organizzare un corso professionale per marionettisti patrocinato dall'Istituto per la Formazione Professionale (Irfop) e dalla Regione Friuli-Venezia Giulia.

La stagione 1984-1985, nonostante le difficoltà organizzative provocate dalla chiusura dell'Auditorium, fu per la Compagnia dei Piccoli uno dei momenti artistici più alti. Venne allestito, infatti, un nuovo spettacolo, che attingeva ancora all'incanto poetico della letteratura drammaturgica veneziana del '700 questa volta di Carlo Gozzi, per fornire alle deliziose marionette una partitura su cui costruire i loro straordinari virtuosismi. Fu scelta la favola de *L'amore delle tre melarance* (scritta in polemica con la riforma goldoniana, e dunque ricca di tutte quelle meraviglie, magie, effetti che appartenevano alla tradizione teatrale dell'arte e che ben si confanno al teatro di figura), nella versione scenica curata da Francesco Macedonio, che firmava pure la regia. E come per *Il mondo della luna*, i costumi e la scenografia furono affidati all'inventiva di Sergio D'Osmo. Lo spettacolo si rivelò ricchissimo e affascinante: dieci marionettisti (ancora un felice connubio di "vecchia scuola" e giovani leve, alcune delle quali uscite dal corso di formazione), dieci voci recitanti (Giampiero Bion, Luciano Del Mestri, Nico Pepe ...), arrangiamenti musicali di Silvio Donati e brani celebri (Prokofiev), per restituire una versione assolutamente seducente e originale dell'opera gozziana.

Anche nel 1986 uno spettacolo di produzione fu dedicato alla valorizzazione delle marionette: ospitati al Teatro Cristallo, i Piccoli interpretarono *L'Arcadia in Brenta*. Libretto d'opera di Carlo Goldoni, musiche di Baldassarre Galuppi (con arrangiamenti di Silvio Donati), la scelta non tradiva né il feeling ormai sperimentato con il repertorio settecentesco, né l'anima poetica e musicale delle creature di Podrecca. Ancora in locandina, il binomio Francesco Macedonio (regia) e Sergio D'Osmo (scene), mentre una novità era rappresentata dalla partecipazione del Coro delle Voci Bianche della Città di Trieste, per uno spettacolo caratterizzato da divertimento, sorprese, incantevoli soluzioni, capaci di rapire spettatori giovani e adulti.

Le tournée internazionali impegnarono a lungo i Piccoli tra il 1982 e il 1994: furono applauditi, tra l'altro, in Francia, Germania, Argentina, Russia, Stati Uniti, Messico, Canada, Venezuela, Brasile, Ungheria, Grecia e, a più riprese, in Jugoslavia, ritornando in quei paesi e spesso in quegli stessi teatri che mezzo secolo prima ospitarono Podrecca e la sua compagnia.

Nel 1988 le marionette di Podrecca parteciparono a una coproduzione con lo Stabile di Torino: si trattava del *Re Ubu* di Alfred Jarry, dove "recitarono" al fianco di Ugo Gregoretti (che curò anche la regia dello spettacolo) e di altri attori in carne ed ossa. Contemporaneamente, continuava a essere rappresentato *Varietà*.

Una prima assoluta invece, caratterizzò la stagione 1989-1990, quando per la regia di Macedonio i Piccoli misero in scena *Il viaggio incantato*, scritto da Furio Bordon (allora direttore artistico dello Stabile). Il viaggio, metafora del percorso di crescita di un giovane principe, dava adito a una serie di fantasiosi incontri, di piacevolissimi

episodi, che le marionette (create anche in questa occasione, come per tutti i nuovi spettacoli precedenti, da Renzo Possenelli) interpretavano nelle scene e nei costumi di Pier Paolo Bisleri. Un singolare evento fu il contributo musicale del cantautore Angelo Branduardi. Il 18 marzo, la recita si tenne - con lo stesso Branduardi in scena - al Politeama Rossetti: le repliche successive furono al Teatro Cristallo, prima della partenza per una lunga tournée nazionale.

Furio Bordon si appassionò alla magica espressività dei Piccoli e scrisse per loro un altro testo *In confidenza siamo marionette*, di cui curò pure la regia ('91). La pièce si basava su un singolare confronto, fra una giovane, l'attrice Nicoletta Corradi, e le fantasiose marionette: nel dialogo la recitazione si intrecciava al sempre affascinante idioma gestuale e musicale dei Piccoli.

Nella stagione 1991-92 si registra la nuova ripresa di *Varietà* (il riallestimento è stato curato da Giampaolo Andreutti). Lo spettacolo debuttò al Teatro Quirino di Roma il 2 gennaio prima di intraprendere una lunga tournée in Italia, in Slovenia e in Croazia. Nello stesso periodo furono ripresi altri due successi recenti dei Piccoli, *Il viaggio incantato* e *Il mondo della luna*: in alcune città quest'ultimo venne rappresentato assieme al tradizionale *Varietà*, in uno spettacolo di due tempi.

La Compagnia dei Piccoli ritornò al Politeama Rossetti ancora con *Varietà*, nel dicembre 1992, in occasione delle feste natalizie; due anni più tardi, nel febbraio 1995, lo spettacolo fu replicato a Venezia in occasione del Carnevale, mentre nel 1997 la compagnia si esibì per tre settimane al Teatro Verdi di Roma.

Una produzione di grande impegno, voluta dal direttore Mimma Gallina, fu la messinscena de *La bella dormiente nel bosco*: l'operina appartenente al repertorio classico dei Piccoli (ma che non venne mai ripresa dopo la morte di Vittorio Podrecca), richiedeva un rilevante organico artistico. Tratta dalla celebre favola di Perrault da Gian Bistolfi, fu musicata da Ottorino Respighi proprio per i Piccoli, nel 1920. Lo Stabile la riportò in scena al Rossetti, a settant'anni dalla prima, nel dicembre 1993, trovando - nell'ambito della rivalutazione e della conservazione del pregiatissimo patrimonio di Podrecca - ancora un altro spettro d'azione, quello cioè della riproposta di spettacoli "dimenticati", del vastissimo repertorio storico delle marionette. Regia di Roberto Piaggio, scene e costumi di Pier Paolo Bisleri, otto marionettisti sul ponte, la voce recitante di Antonella Caruzzi, un complesso orchestrale e una compagnia di canto. *La bella dormiente* - operazione molto coraggiosa e complessa - venne replicata, oltre che al Politeama Rossetti, alla Fenice di Venezia.

Nel dicembre 1994, le marionette hanno svolto il ruolo di filo conduttore dello spettacolo allestito in occasione del quarantennale del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia, andato in scena per tre serate al Politeama Rossetti, per la regia di Furio Bordon.

Anche nel corso della direzione di Antonio Calenda è rimasta costante l'attenzione del Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia nei confronti marionette di Podrecca: il richiestissimo *Varietà* ha continuato a essere replicato, incantando soprattutto il pubblico più giovane, e inserendosi nelle cornici di diverse manifestazioni di interesse nazionale come il Mittelfest di Cividale del Friuli e regionale, come l'edizione 1998 de "Le vie dei caffè". Va segnalata inoltre la mostra "Il Castello dei Sogni" svoltasi nella carceri del Castello di Gorizia e dedicata al magico mondo delle marionette di Podrecca.

Durante la stagione 1998-1999 i Piccoli hanno ricevuto un ulteriore prestigioso riconoscimento: in occasione delle repliche al Teatro Astra di Vicenza, alla compagnia è stata conferita la Maschera d'Oro. Nella primavera 1999, lo Stabile ha promosso un corso per animatori, nell'intento di perpetuare (anche dopo la scomparsa dell'anziana maestra Giannina Donati Braga) l'impareggiabile arte e l'artigianato dei marionettisti. Al corso, coordinato da Giampaolo Andreutti, hanno preso parte in qualità di insegnanti il marionettista Marino Ierman, lo scultore Renzo Possenelli e lo scenografo Sergio D'Osimo. E mentre i Piccoli continuano ad essere impegnati in tournée, col restauro del Politeama Rossetti, si prepara per loro un adeguato spazio dove saranno esposti e conservati e dove potranno "esibirsi" con continuità.

Il presente articolo è stato tratto dall'omonimo saggio di Maria Signorelli pubblicato nel volume "Podrecca e il Teatro dei Piccoli", Casamassima Editore (1979). La parte riguardante l'attività dei Piccoli dal 1979 a oggi è stata curata da Ilaria Lucari.