L'assedio di Cinecittà

Lo spettro della liquidazione incombe sulla nostra «Hollywood» Ridda di voci sul futuro mentre la Rai si tira indietro Con un'inchiesta cerchiamo di capire ciò che sta succedendo

ROMA — *Dodici ettari edificabili, nella zona brutta ma convulsamente commerciale della Tuscolana, a cinquanta metri dagli ultimi palazzoni e a pochi chilometri dai Castelli: è Cinecittà che li mette in vendita, grazie ad una modifica del Piano Regolatore. Come le due consorelle del Gruppo Cinematografico Pubblico, l'Italnoleggio e l'Istituto Luce, la società è in pieno collasso economico e a fine marzo pende la spada di Damocle della presentazione dei «libri» in Tribunale. Incombe, in altre parole, lo spettro della liquidazione. Su quei dodici ettari si gioca una partita grossa. C'è chi vorrebbe farne una zona «laica» nella quale intervento privato, pubblico e RAI s'intrecciano, in nome di un'industria dell'immagine Anni Ottanta: queste voci vengono da sinistra — Giunta comunale, partiti e cineasti — ma anche, e qui il colore è più indifferenziato, dal fronte interno del Gruppo. C'è chi, invece, è poco convinto del valore intrinseco di Cinecittà, perciò considera una mazzata finale il piano triennale approvato dalla RAI, nel quale, alla Tuscolana, non si fa il minimo accenno, e, tout-court, propone di vendere. Magari all'Italstat, società presieduta da Bernabei: le garanzie d'un utilizzo culturale dell'area in questo caso sono poche, ma la vendita appianerebbe i debiti urgenti. Quindici giorni fa è stato il Ministero delle Partecipazioni Statali che l'ha proposto ai sindacati: in risposta, un secco rifiuto.*

Dodici ettari, perciò, navigano come una zattera nel mare delle possibilità. Nel resto degli stabilimenti cinematografici, invece, si svolge intanto più sommessamente una piccola rivoluzione logistica. Armi e bagagli, i dirigenti e i dipendenti dell'Ente Gestione Cinema (che amministra le tre società), dell'Istituto Luce e dell'Italnoleggio si trasferiscono accanto ai loro colleghi degli stabilimenti di posa, del cinefonico e dello sviluppo e stampa. Tutto quanto esce dalla cinta muraria di Cinecittà è in vendita. La ristrutturazione è voluta da Gastone Favero, commissario democristiano per l'EGC e prevede che ci si concentri qui fra la primavera e l'estate. I quaranta ettari della Cinecittà vera e propria si trasformano perciò in una fortezza, e si fa strada l'immagine, anche geografica, del nesso profondo che esiste fra la crisi di questo stabilimento e quella, più generale, dell'intervento pubblico nel campo del cinema.

Hollywood sul Tevere, venne chiamata, ma la rapidità e la crudezza delle lotte fra majors qui non hanno trovato riscontro. L'idea, fin dalle origini, è più ambiziosa. Nel '37 questo primo nucleo del futuro Gruppo Pubblico sorge come una specie di «centro di condizionamento» del cinema per controllare dalle basi l'iniziativa privata. Accanto ai teatri di posa ci sono i locali del Luce, per la produzione vera e propria. Dopo la guerra, sconfitto il progetto propagandistico del fascismo, fra la decisa opposizione dei governi centristi e il successivo, più favorevole atteggiamento del centrosinistra, piano piano si afferma l'idea d'un cinema pubblico inteso come servizio.

Per questo nasce l'Italnoleggio, e anche la riforma del '71 è ispirata a questo principio. Però s'inceppa immediatamente: manca la voglia di realizzarla. Nel '74 ecco la definitiva crisi politica del Consiglio d'Amministrazione e, dal '75, per l'Ente c'è la gestione commissariale che ancora dura. Favero è qui dal '77, quando Bisaglia, allora ministro delle Partecipazioni Statali dichiara lo scioglimento e l'avvio all'«irizzazione», per le tre società. Se il progetto non passa perché le Camere chiudono in anticipo, solo quest'anno il Gruppo riappare di nuovo nel bilancio delle Partecipazioni Statali. Dunque, è ancora con questo nodo «d'identità» che si combatte. E intanto, esauriti gli stanziamenti, fatti debiti per diciotto miliardi, sono arrivati i finanziamenti-tampone.

«Molto meno della metà dei soldi è servita a fini istituzionali: listino, esercizio e produzione. In dieci anni, fra tutto, l'Ente ha versato alle società sessanta miliardi. Trentadue sono andati alle strutture, solo ventotto hanno trovato sbocco nelle attività — osserva Bruno Torri, dirigente dell'Ente Gestione —. E si arriva al punto che oggi l'Italnoleggio ha tre film d'alto livello in magazzino, Oblomov di Mikhalkov, Attori di provincia della Holland e Percival di Rohmer e non può farli uscire sugli schermi perché mancano soldi per l'edizione e la pubblicità. Ma forse è ancora più grave che l'esercizio si sia ridotto da trenta sale a due. Un nuovo pubblico non è stato raggiunto, e ci si è logorati anche sul fronte della distribuzione "di qualità". Quanto al Luce, ha mancato la grande possibilità del rapporto con gli Enti Locali...».

Il cittadino, insomma, ha tirato fuori i soldi, in nome d'un cinema pubblico che doveva garantirgli una produzione più controllata e un ruolo di spettatore diverso da quello imposto dai privati. Invece ne ha ricavato un pugno di mosche. Quanto ai lavoratori del Gruppo soffrono della sindrome da «licenziamento strisciante» diagnosticata dai sindacati: da seicento, quanti erano, nel gennaio di quest'anno ne sono stati conteggiati trecentonovantatrè. E Cinecittà?

Con 280 dipendenti, il settanta per cento del Gruppo, ha realizzato, nell'80, quattro miliardi di debiti sui sei del totale. Nacque con quell'idea, rivelatasi subito fallimentare, del ciclo completo («si entra con la sceneggiatura e si esce con la pizza del film»). La ristrutturazione degli Anni Settanta, figlia della legge di riforma è costata dieci miliardi e ha obbedito ancora a questa logica «esclusivamente» e «globalmente» cinematografica. Oggi, perciò, le attrezzature sono raffinatissime, e ricca la quantità: centinaia di migliaia i metri cubi coperti, tre piscine esterne e una coperta, ventiquattromila il voltaggio. Nel resto d'Europa non esiste niente di simile. Però, in attività, ci sono solo i teatri di posa e i registi da un po' di tempo preferiscono addirittura arrivare sul posto coi propri tecnici e i propri artigiani. I reparti stagnai e muratori, infatti, hanno chiuso già dal '79. Il mondo nuovo e Il marchese del Grillo *hanno fatto lavorare teatri e laboratori negli ultimi mesi, mentre* La Traviata *di Zeffirelli è per il prossimo turno. Si tenta di esorcizzare il pericolo che «San» Federico, coi suoi mondi di cartapesta da sempre protettore di questi stabilimenti, emigri in America. Cinecittà gode del vantaggio che i teatri di posa privati hanno chiuso da tempo o stanno per farlo, ma il fatturato è ancora basso: «È la crisi politica del cinema che causa quella economica di questo gigante. Manca un progetto di riforma, le commesse del Luce e dell'Italnoleggio sono bassissime», accenna Favero.*

Oggi, insomma, Cinecittà è una società «di servizi» che, pur lavorando, dati i costi altissimi di manutenzione succhia soldi alle sorelle; e il Luce e l'Italnoleggio ne trovano, perciò, ancora meno, da investire nella produzione d'interesse sociale. Il cerchio si chiude, con questo giro vizioso? Da gennaio Antonio Manca, socialista, è il nuovo amministratore unico sulla Tuscolana: lui e Favero promettono di dare battaglia ed espongono piani...

Maria Serena Palieri

(1 - continua)

Poche novità a Berlino: neanche James Stewart risolleva il clima

Sally Field giornalista spregiudicata in «Diritto di cronaca»

Dov'è finito Mr. Smith?

Dal nostro inviato

BERLINO — L'applauso più nutrito e prolungato del trentaduesimo festival cinematografico berlinese se l'è preso, l'altra sera, il settantaquattrenne James Stewart, volato qui dall'America per dar più credito alla rassegna dei suoi film e per rinverdire, almeno per un attimo, la fama dell'alacre vegliardo George Cukor, di cui per l'occasione è stato riproposto il convenzionale *Scandalo a Filadelfia* (1940). C'è da dire che un tale tributo l'attore americano l'ha avuto sull'onda di un'accoglienza tutta d'affezione, poiché, a stare a sentire quel che racconta, con quel suo atteggiamento dinoccolato e l'aria di uno capitato lì per caso, non ci sembra che meriti davvero alcun applauso.

Gli hanno chiesto di Reagan, del maccartismo. Insomma, mica cose da poco. Sapete che cosa ha risposto più o meno? Ecco: il maccartismo? Sì, lo so c'era un clima d'inquisizione, ma riguardava poche persone. Io, d'altronde, occupato come ero a lavorare, non me ne sono quasi reso conto. Reagan? Un brav'uomo e un presidente che sta facendo la politica giusta. Okay, signor Stewart abbiamo capito: quel suo vecchio personaggio di nome Smith che, sorretto dalla fantasia di Frank Capra, andava a Washington per ripristinare la vera democrazia faceva evidentemente solo per finta, oppure si è irrimediabilmente incanaglito. Comunque non gliene vogliamo, signor Stewart, ma ci levi un'ultima curiosità: a Berlino cosa ci è venuto a fare? Crederà mica ancora alla favole di Frank Capra?

Chi ha l'aria di non credere ad alcuna favola né vecchia, né nuova è un altro americano, il cineasta Sydney Pollack in lizza al trentaduesimo festival col film *Diritto di cronaca*, una storia di sporchi maneggi tra potere politico, apparato giudiziario e poliziesco e scandali giornalistici più o meno pilotati con ben precisi intenti antidemocratici. Anche Pollack, però, sbaglia per gran parte il bersaglio, poiché, fidando sul pur fascinoso occhiceruleo Paul Newman e sulla brava Sally Field, imbastisce un prolisso e chiacchieratissimo canovaccio tra il «giallo» e lo psicodramma per spiegare come e qualmente se il pubblico potere attenta ai diritti del singolo cittadino, questi deve sbrigarsela un po' da solo e senza andare troppo per il sottile. Che ciò accada ogni giorno tutti lo sanno, ma che anche si voglia legittimare questa pratica per lo meno «selvaggia» con una moraletta posticcia non ci sembra punto originale.

Meglio, molto meglio al confronto col pur collaudato cineasta americano Sydney Pollack, ha saputo fare infatti l'attrice svedese Ingrid Thulin, da qualche tempo convertitasi alla regia, che col suo lungometraggio a soggetto *Cielo agitato* recupera, anche con intravvedibili allusioni autobiografiche, l'ambiente e i drammi della condizione popolare nel nord della Svezia degli anni Quaranta sul filo di un racconto semplice e intenso di una ragazzina che, con trepidazione e paura, constata il disastro coniugale dei genitori e l'impietoso scontrarsi degli adulti vittime di passioni e rancori di cui non riescono a darsi nemmeno ragione. Dipanato con austera cadenza narrativa e movimentato da un montaggio sobrio ed essenziale, *Cielo agitato* non è, come si potrebbe supporre, apparentabile meccanicamente né ai tanti film di Ingmar Bergman interpretati dalla stessa Thulin, né ad altre opere tipiche del cinema scandinavo, ma si raccomanda proprio per le autonome risorse di una vena narrativa autenticamente ispirata e per una misura degli effetti e degli affetti quasi esemplare.

Per il resto, non ci sembrano minimamente rilevanti le altre novità qui giunte da diversi paesi. Il film americano *Butterfly* di Matt Cimber (pseudonimo sotto il quale si nasconde un regista italiano) è un pastrocchio pruriginoso divagante attorno a un caso di presunto incesto di cui sarebbe stata vittima, neanche troppo recalcitrante, una ragazzotta proterva incarnata per l'occasione da una giovanissima attrice che risponde al pomposo nome di Pia Zadora. L'opera tedesca occidentale *Una rivoluzione tedesca* di Helmut Herbst, pur rifacendosi ad un testo letterario incentrato sulla fervida parabola ideale ed esistenziale di Georg Büchner e prospettando uno scorcio storico interessante dei moti di rivolta sociale ottocenteschi, si estenua in troppi indugi estetici e in cadenze di insistita teatralità per risultare davvero convincente.

Analoghi discorsi vanno fatti per il film ungherese di Zoltán Fábri *Requiem*, una torbida vicenda di straziata memoria sentimentale soverchiamente infoltita di flash back e d'espedienti formali inessenziali, e per quello giapponese di Mitsuo Yanagimachi *L'addio*, intricatissimo e desolante rendiconto di un matrimonio distrutto da condizionamenti sociali rovinosi. Il trentaduesimo festival cinematografico di Berlino è giunto così pressoché alla sua conclusione e sinceramente non c'è da invidiare il lavoro dei giurati che dovranno scegliere tra i film finora visti i possibili vincitori.

Sauro Borelli

I colori della terra e i gioiosi piantatori di Edouard Pignon

I gesti primordiali del lavoro e dell'immersione nella natura in una vitale mostra del pittore francese che sembra avere un matissiano «sole nel ventre»

Pignon: «I piantatori di gelsomino (con sedia gialla)»; in alto: «I contadini (con albero nero)»

ROMA — Sarà, forse, per un profondo e inconsapevole risarcimento liberatorio che Edouard Pignon, nato a Bully da una famiglia di minatori, dopo aver esplorato, nel 1936, tutta l'orrida magnificenza del nero in dipinti memorabili come «Omaggio ai minatori delle Asturie» e «L'operaio morto»; da qualche anno sembra avere un matissiano sole nel ventre e liberi sempre nuovi colori vorticosi, lampeggianti, scorrenti come sangue e linfa. Già nei titoli il colore è dominante: il nudo rosso con i cactus, il nuotatore bianco, combattimento di galli neri e grigi e neri e blu, gli ulivi col cielo giallo, trebbiatura sulla collina blu, i piantatori di gelsomino (è un ciclo di dipinti recentissimo) con l'albero bianco e con l'ulivo nero e con la sedia gialla.

In una ricca serie di dipinti e acquarelli tra il 1951 e il 1981, presentata alla galleria «La Gradiva» (via della Fontanella 5), questa ossessiva, furente, gioiosa immaginazione dei colori del mondo si dispiega appieno. Pignon, che dipinge un albero o un corpo o un gruppo di figure umane al lavoro, si mette sempre dentro, nel cuore della gestualità e come pittore si comporta da mimo, anzi amplifica i gesti fino all'iperbole.

Tale gestualità gli deriva, forse, dell'Action Painting di Pollock e De Kooning e dall'Informale; ma Pignon ne dà una versione molto in sintonia e in armonia con la natura e sempre proiettata proprio come un organismo a vivere nello spazio e a cercarsi le condizioni naturali per la migliore espansione vitale (in qualche momento realizza una figurazione un po' affine a quella di Guttuso tra il 1940 e il 1945 e di un Gianquinto intorno al 1960-65).

Sotto la spinta del gesto il colore si dilata, si gonfia, sta stretto nella forma che finisce come un abito troppo stretto per cedere e allora il colore dilaga a ruscelli in pozze e laghetti. Questo rapporto tra forma e colore è sempre il punto critico del dipingere di Pignon. Quando la forma-colore ha a che fare, nell'immagine, con il mare è come se dei ruscelli di un'eruzione vulcanica finissero nell'acqua e qui Pignon la fa da padrone o, meglio, da nuotatore-mimo instancabile e inesauribile.

C'è, poi, la fitta serie dei piantatori di gelsomino, misteriosi e intensamente notturni e lirici che Pignon ha variato in tutti i gesti, quasi di rito magico, e in tutti i formati. Per ogni situazione dei piantatori Pignon ha un colore diverso e l'atto del lavoro si fa fantastico, arde di un'incandescenza interna e il colore saetta o rischiara lo spazio come fosse l'evidenza d'un canto sommesso o di un grigio ritmato (qui tra natura e uomo c'è una relazione attivante come in certi dipinti di van Gogh sia quelli del tempo dei «Mangiatori di patate» sia quelli solari delle grandi campagne del sud della Francia).

Pignon ama i gesti primordiali dell'uomo quando un piegarsi del busto o un levarsi di braccia somiglia tanto alle faticate forme che prende l'ulivo cercando la luce; e gli è caro pensare a un ritmo della vita umana sul ritmo della natura, delle stagioni e delle ore sue.

E nella ricerca della sincronia ora Pignon controlla i ruscelli di colore ora se li fa sfuggire per un eccesso di vitalismo e di gestualità. È una pittura di estrema naturalezza ma anche una pittura gioiosa e furente di colore difficile da dominare perché si strutturi in una immagine carica di energia in tensione. Perché il vero problema di Pignon è sempre quello del controllo dell'espressione dell'energia.

Dario Micacchi

L'arcobaleno a Villa Romana non fa bel tempo per l'arte

Roberto Berni: «Autoritratto», 1981

FIRENZE — Senz'altro da sottolineare con favore l'iniziativa dei responsabili di Villa Romana, una mostra, «Iride — Schedule d'arte» / Firenze 82 — grazie alla quale gli spazi dell'istituzione tedesco-federale sono stati generosamente messi a disposizione di un ampio gruppo di artisti operanti a Firenze. L'evento, realizzato in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze, più che, come vedremo, per il reale valore dei documenti presentati, si segnala come uno dei pochissimi patrocinati dagli Enti pubblici del capoluogo toscano in favore delle ricerche artistiche in corso.

Rispetto al passato, è superfluo farlo notare, molto se non addirittura moltissimo è stato fatto, ma con una discriminante di fondo: a Firenze, come del resto altrove, si è guardato più che altro alla cosiddetta mostra/spettacolo, al numero degli spettatori condotti in acritica contemplazione delle opere esposte, tanto spesso sottoprodotti o materiali raffazzonati nei capaci magazzini dei mercanti degli artisti illustri o, peggio ancora, degli eredi degli artisti, solitamente assai poco cauti nell'amministrazione del patrimonio lasciato dai loro blasonati genitori. Qualche anno or sono Mirò, più di recente Masson e il grandissimo Klee, per non parlare di Kokoschka in occasione della (si fa per dire) antologica romana, hanno fatto le spese di una politica culturale pressoché nulla sul piano dello studio e dell'acquisizione scientifica. Ancor meno si è fatto a Firenze nel settore della contemporaneità, con un museo di arte moderna in via di definizione urbanistico-architettonica ma privo a tutt'oggi di una chiara o per lo meno nota impostazione metodologica.

In più, a rendere ancor più difficile il lavoro e l'esistenza stessa degli artisti, gli ultimi due/tre anni hanno registrato una ridottissima attività delle gallerie private fiorentine, con una conseguente grave carenza nell'informazione e con l'impasse di un mercato che sembra privilegiare i sottoprodotti del provincialismo più asfittico.

In tale situazione, come già si è detto, ogni minimo segnale non può non venir registrato con indubbia soddisfazione e curiosità, come nel caso della manifestazione in corso in questi giorni a Villa Romana (via Senese 68), anche se poi alla prova dei fatti perplessità e riserve non possono mancare. Oltre cinquanta gli artisti invitati alla rassegna curata da Alessandro Vezzosi, ciascuno con un lavoro, in un arco generazionale che va da artisti ormai ben noti e maturi come Moretti, Chiari e Miccini, fra gli altri, a situazioni legate alla contemporaneità più immediata. Almeno per chi scrive l'ampiezza della entrata, cioè l'alto numero dei presenti, suona particolarmente ingiusta nei confronti di coloro — e ce ne sono — che sono stati lasciati fuori: se si doveva fare una scelta, scelta doveva essere, con tutte le parzialità del caso; così si è davanti ad un compromesso poco plausibile anche sul piano della filologia e della documentazione. Per quanto riguarda in concreto la mostra, che anche dopo molti giorni dall'apertura era senza catalogo, se può valere come un segnale per il futuro, andrà detto che la quantità dei presenti, come sempre accade, non evidenzia affatto, piuttosto finisce per mortificare, le punte emergenti che pur non mancano. Il panorama d'assieme (sicuramente estendibile ad altre realtà cittadine) risulta abbastanza deludente e prevedibile, oscillante tra un massimo di accademia (gli architetti radicali o postmoderni, i grafici, i poeti visivi, tutti ancorati a ricerche datate ed abbondantemente viste) e la truppa dei nipotini della transavanguardia, in trepidante attesa di un qualche imbarco e di un qualche passaggio (senza aver ancora capito che «quelli della transavanguardia» sono e resteranno cinque, più due o tre panchinari, come il loro «allenatore» aveva del resto decretato da tempo).

Infine, in aggiunta ai nomi già ricordati, è giusto segnalare un po' alla rinfusa i personaggi di maggior spicco, anche in rapporto ad un lavoro che non comincia certo oggi, da Barni a Guarneri, da Ranaldi a Corneli, da Granchi a Secci, con qualche punta di interesse in nomi meno conosciuti come Gattuso, Del Signore, Majoni e Franceschi.

Vanni Bramanti

I cento volti di Pinocchio nella fantasia dei burattinai

Il personaggio di Collodi è anche un protagonista del teatro popolare - Una rassegna a Venezia ce ne rivela le straordinarie incarnazioni

Pinocchio disegnato da Enrico Baj per il Porcospino

VENEZIA — *Ci sono diverse letture e interpretazioni di Pinocchio, ma tutte, quale più quale meno, si trovano a fare i conti con la sua natura di burattino, con il suo travestimento di legno. Perché Pinocchio è sopratutto un personaggio di teatro, un attore, nato per le scene, per sgambettare le sue straordinarie avventure dall'alto di un palco, dinnanzi a spettatori.*

Anche l'ambiente, in cui si muovono il ragazzino di legno e gli altri personaggi della storia, appare pensato come fosse fondali e quinte di un teatro. Valga come esempio la pentola con sotto il fuoco scoppiettante dipinta a grandezza naturale, come fosse vera, su una parete della casa di Geppetto, così ci viene descritta nel libro di Pinocchio.

Forse è per questa esplicita assonanza che il teatro si è immediatamente impossessato, al suo primo apparire, della storia del Collodi. Cosicché il burattino di legno, dal volto tondo e senza orecchie e dal naso che «appena fatto cominciò a crescere e cresci cresci diventò un nasone che non finiva mai» si è trovato, e a suo agio, nelle baracche di marionette, circondato dai Pulcinella, Arlecchini, dalla bella Armida, Pia de Tolomei, Genoveffa di Bramante ecc.

La documentazione dei cento volti assunti da Pinocchio per mano di abili burattinai e marionettisti, la storia delle sue fattezze e delle sue gesta recitate nelle piazze di tutta Italia, nell'arco di cent'anni, sono raccolte nella esposizione apertasi alla galleria della Fondazione Levilacqua La Masa, a Venezia, ad opera della Biennale e del Comitato per il centenario di Pinocchio e dalla casa Hsher. Sbaglieremmo a pensare che solo un pubblico infantile assisteva rapito, in quegli anni dell'Ottocento, alle recitazioni di burattini e marionette di Pinocchio. Sbaglieremmo per prima cosa perché in un'epoca di alto analfabetismo il teatro, la recitazione aveva una forza di attrazione e di comunicazione altrimenti negata. In secondo luogo perché il teatro dei pupi se è vero che da mezzo secolo ha dovuto cercare, per sopravvivere, gli spettatori nel mondo dell'infanzia, adattando a questo pubblico il proprio repertorio, ha avuto, prima di quella data un pubblico di corte, è entrato con tutti gli onori nelle case aristocratiche e borghesi.

Nell'Ottocento si aprono parecchi teatri per marionette in numerose città, con compagnie stabili e di giro, impegnate in vere e proprie stagioni teatrali. Nella seconda metà dell'Ottocento il teatro di burattini conquista il nuovo spazio — apertosi con il mutare delle condizioni sociali — della provincia e della campagna. E il teatro delle marionette è il primo a sfondare fra questo nuovo pubblico.

Pinocchio, una delle più fortunate e applaudite pièce, è fra i protagonisti della storia del teatro «minore» — come veniva chiamato —, del teatro degli attori di pezza, di cartapesta o di legno. Una delle più antiche marionette esposte a Venezia risale agli stessi anni in cui esce Pinocchio. Le fattezze del volto della marionetta sono quelle che gli diede Enrico Mazzanti, il primo illustratore di Pinocchio, nel 1883. Per una strana coincidenza però il volto del ragazzino scavezzacollo è ora montato su un corpo vestito della divisa dei tutori dell'ordine. Segno evidente di un riciclaggio, di una riutilizzazione delle parti buone di burattini all'interno della stessa baracca. Oppure, secondo altre ipotesi, segno di una libera interpretazione del canovaccio del Collodi. Pinocchio, comunque, è finito vestito da gendarme.

Dell'Ottocento sono anche le marionette prestate dalla compagnia i Lupi di Torino, una delle più antiche dinastie di marionettisti. La storia di questa compagnia e del loro teatro conferma il ruolo diverso — rispetto a quello che siamo soliti dargli oggi — svolto da questa forma di recitazione. I Lupi mettevano in scena coreografie, balli per marionette, ispirati a quelli rappresentati al Regio, utilizzando le stesse musiche e gli stessi scenari, i bozzetti che i pittori donavano alla compagnia.

Quasi tutte le compagnie attive oggi nella penisola, circa 150, hanno prestato i loro attori per questa mostra meeting di Pinocchi. Dal teatro dei Pupi Siciliani dei fratelli Pasqualino è arrivato un Pinocchio tutto speciale, imparentato con il mondo armato e guerresco dei Paladini di Francia, con Orlando, Rinaldo e Carlomagno.

La compagnia romana degli Acetella ha prestato le sue diverse generazioni di Pinocchio, anni 40, anni 60 e la versione attuale opera dello scultore Ferdinando Codognato.

Ricco di tutta l'umanità del suo burattinaio è il Pinocchio di Pietro Gani, analfabeta, che girò dagli anni Venti agli anni Cinquanta, con la sua baracca trasportabile su bicicletta e con i suoi burattini intagliati senza pretese, ma di rara espressività. Come tutti i suoi protagonisti anche Pinocchio entra nel repertorio, liberamente interpretato dal Gani.

Ghignanti e mostruosi i burattini disegnati da Enrico Baj per il teatro Porcospino di Milano. Nell'esposizione una intera sala è stata dedicata al riallestimento delle scenografie del Pinocchio disegnate da Baj. Emanuele Luzzati e Tonino Conte sono gli artefici dell'allestimento per il teatro Gioco Vita di Piacenza, ispirato al teatro d'ombre, e del teatro la Tosse di Pescia.

Sono esposti anche Pinocchio e i personaggi suoi compari del teatro di Vittorio Podrecca, con il quale collaborarono artisti come Depero, Prampolini, e i personaggi della compagnia dei fratelli Colla, di Franco Gambarutti, di Pierluigi Brigati, di Amy Luckenbach, della compagnia l'Uovo (dell'Aquila degli Abruzzi) dove Geppetto recita non tanto come padre, ma come costruttore di marionette. E poi, tutti ugualmente bravi e fantasiosi nel dare forma agli attori del Pinocchio, ecco il teatro sperimentale di Pontedera, il teatro del Setaccio con burattini e marionette create da Otello Sarzi Madidini, il teatro Marameo di Verona dove compaiono due macchine musicali, due carillons che agiscono dando movimenti a Pinocchio, muto per tutto lo spettacolo e in balia della volontà altrui.

Luciana Anzalone