

Bimbi-attori in scena fra Otto e Novecento

Andrea Simone

Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti – Pescara

DOI: 10.54103/st.256.c533

Abstract

Il saggio presenta una pista di indagine sui bambini-attori, protagonisti sui palcoscenici italiani e internazionali tra l’ultimo quarto del XIX secolo e il primo decennio del ’900, seguita nel corso di progetti di ricerca dell’unità teatina *Attori e attrici sulle scene abruzzesi (1848-1948)* e *Circuiti teatrali nell’Italia centro-adriatica della prima metà del Novecento: teatri, compagnie, attori*, promossi rispettivamente all’interno dei Prin 2017 e 2022, sotto la supervisione scientifica di Leonardo Spinelli. La ricostruzione della circuitazione di interpreti, compagnie e spettacoli di prosa nei maggiori teatri storici dell’area centro-adriatica ha infatti evidenziato la militanza di fanciulli e fanciulle in formazioni drammatiche costruite attorno al successo delle loro *performances*, con una drammaturgia *ad hoc*, in *tournées* nostrane ed estere che ripercorrevano le rotte tracciate dai Grandi Attori. Alla descrizione preliminare del fenomeno, già oggetto di pubblicazione, sono seguiti aggiornamenti significativi sulla sua ampiezza e diffusione. Le testimonianze raccolte profilano un caso di studio articolato e complesso, distinto dai precoci prodigi scenici degli attori di punta o dei figli d’arte più talentuosi, che merita ulteriori approfondimenti in considerazione dell’acceso dibattito di ordine critico, legislativo e medico-sanitario sollevato e dei suoi possibili legami con la “moda” di *troupes* infantili, stabili o itineranti, invalsa a livello europeo fra fine Settecento e primo Ottocento come documentano recenti studi di settore.

Parole chiave

Bimbi-attori; troupes lillipuziane; drammaturgia bambinesca

Child Actors on Stage between the Nineteenth and Twentieth Centuries

Abstract

The essay presents an investigation on child actors, protagonists on Italian and international stages between the last quarter of the 19th century and the first decade of the 20th century, followed during the research projects of the Theatine unit *Actors and Actresses on the Abruzzo Stage (1848-1948)* and *Theatre Circuits in Central-Adriatic Italy in the First Half of the 20th century: Theatres, Companies, Actors*, promoted respectively within Prin 2017 and 2022, under the scientific supervision of Leonardo Spinelli. The reconstruction of the circulation of performers, companies and prose shows in the major historical theatres of the central Adriatic area has in fact highlighted the militancy of boys and girls in dramatic formations built around the success of their performances, with an ad hoc dramaturgy, in domestic and foreign tours that retraced the routes traced by the Great Actors. The preliminary description of the phenomenon, which has already been published, was followed by significant updates on its extent and diffusion. The testimonies collected outline an articulated and complex case study, distinct from the precocious stage prodigies of the leading actors or the most talented offspring, which deserves further study in consideration of the heated critical, legislative and medical debate raised and its possible links with the “fashion” of stable or itinerant children’s troupes, which became fashionable in Europe in the late 18th and early 19th centuries, as documented by recent studies in the sector.

Keywords

Child Actors; Lilliputian Troupes; Juvenile Dramaturgy

Il contributo presenta gli sviluppi di una ricerca in corso sui bambini-attori presenti sui palcoscenici italiani e internazionali tra l’ultimo quarto del XIX secolo e il primo decennio del ’900, a partire dalla circuitazione di interpreti, compagnie e spettacoli di prosa nei maggiori teatri storici dell’area centro-adriatica. Varie testimonianze hanno infatti collocato sulle scene bambini e ragazzi di età compresa tra i tre e i sedici anni circa in formazioni

drammatiche costruite attorno ai loro successi, con una drammaturgia *ad hoc*, in *tournées* nazionali ed estere che ripercorrevano le rotte tracciate dai Grandi Attori¹. Alla descrizione preliminare del fenomeno sono seguiti aggiornamenti significativi sulla sua ampiezza e diffusione, che hanno profilato un articolato caso di studio, meritevole di approfondimenti anche in considerazione dei possibili legami con la “moda” di *troupes* infantili, stabili o itineranti, invalsa a livello europeo nel passaggio fra antico e nuovo regime, documentata da aggiornati studi di settore, in prevalenza di matrice transalpina e anglosassone, alla luce dei *childhood studies*².

Anche in Italia la presenza dell’infanzia nel mondo dello spettacolo è stata opportunamente registrata con numerosi riferimenti, sparsi nella bibliografia di settore – si pensi, in particolare, agli studi sul teatro cortigiano rinascimentale oppure a quelli sul teatro pedagogico gesuitico e oratoriano – senza tuttavia convogliarla ancora in uno studio complessivo e organico³. In questa prospettiva, l’incrocio di fonti eterogenee sull’attività teatrale

-
- 1 La pista di indagine si è aperta nel corso dei progetti di ricerca dell’unità teatina Attori e attrici sulle scene abruzzesi (1848-1948) e Circuiti teatrali nell’Italia centro-adriatica della prima metà del Novecento: teatri, compagnie, attori, promossi rispettivamente all’interno del Prin 2017 Il lavoro dell’attore italiano tra modelli nazionali e contesti internazionali: biografie, processi organizzativi ed esperienze artistiche (XVIII-XX secolo) e del Prin 2022 La scrittura delle attrici e degli attori italiani tra Italia e Europa: arte e memoria, sotto la supervisione scientifica di Leonardo Spinelli. Per una ricostruzione del fenomeno si veda Simone 2024a: 119-143.
 - 2 Si tratta di lavori che hanno mostrato chiaramente come il teatro svolga un ruolo fondamentale nella storia sociale dell’infanzia: dal teatro educativo della pedagogia illuminista, alle compagnie itineranti di bambini proliferate durante la Rivoluzione francese con la revoca dei monopoli teatrali, fino alle esperienze ottocentesche di teatro moralistico-commerciale fatto da bambini per un pubblico di famiglie borghesi, come il Théâtre Comte o Théâtre des Jeunes-Élèves. Si segnalano in particolare: Hemmings 1987; Picéus 2007; Lamb 2009; Yon 2017; Plagnol-Diéval 2022; Fayolle, Simien 2023. Per approfondimenti sul rapporto infanzia-palcoscenico si rimanda inoltre ai numeri monografici della rivista «Cahiers Robinson», “L’enfant des tréteaux” (2000), a cura di Francis Marcouin, e “Troupe et jeunesse” (2005), a cura di Christine Page, insieme al numero “Enfants artistes de scène (XVIIe-XIXe siècle)” della rivista «European Drama and Performance Studies» (2025 - 2, n° 25), che si propone di analizzare forme, luoghi e condizioni lavorative degli artisti bambini. Si ringrazia Livia Cavaglieri per le puntuali segnalazioni bibliografiche.
 - 3 Per un inquadramento generale dell’argomento si rimanda a “Fanciulli sulla scena” (1958). Fra i riferimenti al tema, sparsi nella letteratura scientifica, si veda, ad esempio, Majorana 2019: 201-216.

dell'area centro-meridionale, a partire dal primo Ottocento, ha permesso di recuperare notizie preziose. Dalla documentazione emerge un protagonismo infantile incardinato nelle abituali prassi organizzativo-gestionali adottate dalle *troupes* familiari, di piccolo-medio calibro, per adattarsi a un mercato insidioso con mirate operazioni a basso costo in cui i bambini sono spesso proposti come *clou* degli intrattenimenti.

Salvatore Di Giacomo (1891: 231-232) ci ricorda che a Napoli «nel 1810 un certo Tamberlani, impresario di una compagnia di fanciulli, radunava in un teatrino, all'angolo di Via Concezione, le Cuniberti e i Lambertini dell'epoca, facendoli recitare, ballare e morir di fame»⁴; in questo teatrino, chiamato di Donna Marianna, «dal nome della moglie del *comprachicos* Tamberlani», esordì giovanissimo da Pulcinella il futuro grande interprete della maschera Gaspere De Cenzo (1800-1875). La compagnia fu messa insieme da Vincenzo Tamberlani «incominciando col far recitare i propri figli» e poi «aggiungendovi degli “accantoncelli”» (Tamberlani 1982: 168), scugnizzi di strada⁵. L'iniziativa, originata dall'urgenza di contrastare le misere sorti comuni ai gestori dei piccoli teatri napoletani di inizio secolo, ebbe fortune alterne e vi concorsero altri talenti emergenti, oltre a De Cenzo, come i futuri coniugi Giuseppina Errico e Salvatore Petito (capostipite della celebre dinastia di comici napoletana)⁶.

Un carteggio fra l'intendente della Provincia di Abruzzo Citeriore e l'intendente della Provincia di Molise, compreso tra l'autunno del 1827 e l'avvio del 1828, ci informa dell'intenzione della Comica Compagnia di Carlo

4 I cognomi Cuniberti e Lambertini, citati non a caso da Di Giacomo, come vedremo a breve sono rappresentativi del boom fine ottocentesco dei bimbi-attori fra varie compagnie drammatiche familiari.

5 Raccogliendo ricordi familiari e dati storici sul meridione, l'attore Carlo Tamberlani (1899-1980) ricostruisce l'operato del suo avo Vincenzo, ex-funzionario dell'Intendenza di Finanza a Napoli caduto in disgrazia, che per sbarcare il lunario si riciclò come capocomico-impresario di scugnizzi. Della compagnia di fanciulli di Vincenzo Tamberlani parla anche Pietro Martorana (1865: 103-104).

6 De Cenzo, evidentemente memore del precoce esordio, nel prosieguo della sua carriera formò una sua compagnia di fanciulli, a partire all'incirca dal 1835, della quale fu primattrice, favorita dalla bassa statura, Chiara Grifoni, figlia d'arte e, dal 1848, seconda moglie del capocomico. La formazione, intitolata Compagnia dei Ragazzi di Prosa e Balletti, era composta in prevalenza dai figli della coppia De Cenzo-Grifoni ed è segnalata in attività nel circuito teatrale provinciale extra-partenopeo (Santa Maria Capua Vetere, Roma, Maddaloni, Gaeta, Foggia, Manfredonia, Monopoli) almeno fino al 1865. Per ulteriori indicazioni in proposito cfr. D'Arienzo 2024: 23-52.

Salimbeni di spostarsi dal capoluogo molisano a quello abruzzese. La consueta presentazione dell'elenco della formazione è quindi supportata dalle positive recensioni dell'intendente di Campobasso espresse, a richiesta, al suo omologo teatino. Fra gli elementi della compagnia, in una nota descritti tutti come “nuovi” per la città di Chieti, spiccano le “Parti da ragazzi”, attribuite a Clementina Bartoli e Angelica Perla, forse anche per interpretazioni *en travesti*⁷.

Un successivo avviso teatrale risalente all'ottobre del 1829 attesta un suggestivo intrattenimento filarmonico-drammatico estemporaneo promosso nel teatino Real Teatro San Ferdinando dalla compagnia lombarda di prosa guidata da Giovanni Battista Montebruni, di stanza nel teatro per un ciclo di recite, in collaborazione con il professore di musica napoletano Ignazio Folz, di passaggio per Chieti con i suoi bambini-prodigio: il figlio decenne Michele e il nipote Paolino di otto anni, talentuosi polistrumentisti fratelli germani. Il manifesto pubblicizza infatti un'accademia strumentale animata dai saggi di bravura dei due piccoli musicisti, impegnati in assolo al flauto (con variazioni e rondò) o in accompagnamento al padre, e un diversivo in prosa come finale⁸.

Si potrebbe poi menzionare il caso della compagnia di bambini e ragazzi reclutata e diretta da tale Lustrini, direttore delle poste a Roma (forse identificabile con l'ex attore Geminiano Lustrini), segnalata in attività nel capoluogo laziale nel corso degli anni Trenta. I piccoli componenti della *troupe* erano tutti figli d'arte. Primattrice ne fu la talentuosa dodicenne Carlotta Mander e vi esordì, a 8 anni, nel 1833, Luigi Garzes (figlio del capostipite familiare Francesco), che si distinse subito nelle parti comiche ottenendo calorosi consensi propedeutici all'avvio di un'ottima carriera da Primo amoroso e Primo attore⁹.

7 Si veda la lettera dell'intendente della Provincia di Abruzzo Citeriore all'intendente della Provincia di Molise, Chieti 25 settembre 1827, Archivio di Stato di Chieti (d'ora in poi ASC), Intendenza Abruzzo Citeriore, Polizia, b. 111, fasc. 85, segn. 369; ulteriori informazioni si desumono dalle lettere dell'intendente della Provincia di Molise all'intendente della Provincia di Abruzzo Citeriore, Campobasso 29 settembre 1827 e 5 gennaio 1828, *ivi*.

8 Cfr. Invito filarmonico – Accademia strumentale per la sera di Domenica 18 ottobre al Teatro ad un'ora di notte, Chieti 18 ottobre 1829, ASC, Intendenza Abruzzo Citeriore, Polizia, b. 282, fasc. 1.

9 Alcune notizie sulla formazione di Lustrini si ricavano da “Fanciulli sulla scena” (1958) e da Fagioli Vercellone 1999.

Il materiale autopromozionale delle formazioni itineranti plurifamiliari ci informa della presenza, al loro interno, di fanciulli e fanciulle titolari di ruoli *ad hoc*, di volta in volta indicati come “Bambini” oppure “Ragazzi” nelle istanze di presentazione alle piazze ospitanti. Fra varie occorrenze è il caso, ad esempio, della Drammatica compagnia di Raffaello Balduini e Salvatore Rosa, intenzionata ad aggiungere Chieti fra le tappe di un *tour* nazionale nel 1845. Nell'elenco nominativo della *troupe* troviamo la sezione “Bambini” dove sono indicati Elisa Zanardelli, Giovannino Serafini e Napoleone Garofali, plausibilmente figlioletti-attori degli omonimi interpreti adulti¹⁰. La sezione “Ragazzi” è presente anche nell'elenco dei componenti della Drammatica Compagnia diretta e condotta da Federico Gentili, impegnata in un ciclo di rappresentazioni teatine nel corso del 1851; vi sono iscritti gli attori Ernesto Gentili ed Ernesto Romanazzi, anche in questo caso, probabilmente, figli adolescenti delle coppie adulte della formazione¹¹. Si segnala poi, sempre in Abruzzo, in particolare nelle piazze di Lanciano e Vasto, fra il 1852 e il 1853, la toscana Compagnia comica di Cesare Carli, capocomico fiorentino. A farne parte, come evidenzia l'elenco, vi sono alcuni attori adolescenti: fra i “Ragazzi” si fanno i nomi di Cesarino Carli e Michele Altieri, mentre per le “Ragazze” figurano Giovanna Altieri e Rosina Usai¹².

In attesa di approfondimenti, queste elencate finora rappresentano sporadiche ma chiare attestazioni primottocentesche di un “impiego” dell'infanzia sulle scene di tipo routinario, non classificabile come fenomeno peculiare o *format* vendibile su vasta scala, cosa che invece accadde nell'ultimo quarto del secolo, quando al bimbo-prodigio fu eccezionalmente dato pubblico risalto grazie alla torinese Gemma Cuniberti (1872-1940), capostipite, accreditata da numerose fonti, nata in una famiglia di esperti comici piemontesi. A soli cinque anni, a partire dalla stagione 1876-1877, la bimba

10 Cfr. Elenco della Drammatica Compagnia di Raffaello Balduini e Salvatore Rosa diretta da Gaetana Rosa, in allegato alla lettera di Raffaello Balduini e Salvatore Rosa all'intendente della Provincia di Abruzzo Citeriore, Spoleto 26 maggio 1845, ASC, Intendenza Abruzzo Citeriore, Intendenza Teatro e spettacoli pubblici, b. II, fasc. 18.

11 Cfr. Avviso teatrale, Chieti, Tipografia Del Vecchio, 9 maggio 1851 e lettera di Federico Gentili al sindaco e presidente della Deputazione teatrale, Chieti 16 maggio 1851 (con allegato Elenco della Drammatica Compagnia diretta e condotta dall'attore Federico Gentili), ASC, Intendenza Abruzzo Citeriore, Teatro e spettacoli pubblici, b. III, fasc. 63.

12 Cfr. Elenco degli individui della Compagnia Drammatica diretta dal sig. Cesare Carli, Vasto 27 ottobre 1852 in Vasto. Per la compagnia drammatica diretta dal sig. Carli, ASC, Intendenza Abruzzo Citeriore, Teatro e spettacoli pubblici, b. III, fasc. 75.

iniziò a recitare regolarmente in produzioni concepite espressamente per lei, imponendosi gradualmente a pubblico e critica nazionali come il fenomeno teatrale più interessante del periodo, fino a guadagnarsi il soprannome di «piccola Ristori» (Salvestri 1879: 13). Le sue sorprendenti capacità mimetiche destarono l'attenzione di molti drammaturghi alla moda, che le dedicarono *pièce* d'occasione, dolciastre e retoriche, dove sostenne anche parti *en travesti*, come *Carlino e Marietta* (1879) di Giovanni Salvestri, *Goldoni bambino* (1881) di Eugenio Zorzi, *Maria e Mario* (1882) di Paolo Ferrari; *Così va il mondo, bimba mia* (1882) di Giacinto Gallina e *Gemma ha dei segreti* (1883) di Leopoldo Marengo¹³. Nell'arco di circa un quinquennio, grazie anche alle cure parentali, Gemma si qualificò come una stupefacente piccola grande attrice moderna. A dieci anni la sua fama, già diffusa nei centri maggiori e in provincia, si riverberò anche nelle *tournées* estere intraprese con la compagnia di famiglia, in particolare in America meridionale, dove ricalcò trionfalmente le orme grandattoriche¹⁴. Rientrata in Italia, all'apice della popolarità, continuò a mietere successi fino al biennio 1883-1884 quando, all'età di dodici anni circa, abbandonò gradualmente le scene per dedicarsi agli studi classici, complice la “perdita” delle straordinarie doti naturali dovuta a precarie condizioni di salute e ai fisiologici cambiamenti pubertari¹⁵. La sua brevissima ma folgorante parabola artistica segnò il sistema teatrale italiano dell'ultimo Ottocento, ponendo le basi di un vero e proprio divismo attorico infantile, parallelo a quello dei Grandi Attori.

Un fenomeno per cui si moltiplicarono le compagnie drammatiche incentrate sulle recite di uno o più fanciulli e fanciulle, di qualità, tuttavia, solo raramente paragonabile a quella della prodigiosa torinese. È il caso di Esterina Monti, esordiente a soli sette anni nel 1879, e poi protagonista di una Compagnia speciale a lei intitolata, unanimemente riconosciuta dalla critica come la sua emula più degna. Si segnalano poi i sei piccoli componenti della Compagnia dei Fratelli Lambertini (Luigia, Luigi, Achille, Dora,

13 Questa letteratura drammatica “bambinesca”, vitalizzata dalle eccezionali prove della fanciulla-prodigio, si raccordava, più in generale, alla moda dei racconti per l'infanzia, soprattutto di matrice anglosassone, che in Italia ebbe autori di spicco come Carlo Collodi (*Le avventure di Pinocchio*, 1881-1883) e Edmondo De Amicis (*Cuore*, 1886).

14 Lo evidenzia, ad esempio, una cronaca dei suoi successi a Rio de Janeiro nella primavera del 1882, cfr. “Artisti italiani in giro” (1882).

15 Per approfondire l'exkursus artistico-biografico di Gemma Cuniberti si veda Ascarelli 1985 e Simone 2024b.

Vittorio e Giorgio), compresi fra i 4 e i 12 anni, che a partire dalla stagione 1882-1883 le contesero il primato italiano e internazionale. Da ricordare è anche il quartetto di infanti della Compagnia dei Fratelli Faleni (Armando, Arturo, Alfredo e Italia), che raccolse con successo il suo testimone in Italia e in Sud America tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta del XIX secolo. Altre attestazioni del proliferare di attori “in miniatura” degni di nota riguardano le bimbe-prodigio Celeste Aida Zanchi (1886-1966) e Giulietta De Riso (1898-1988), i cui *iter* artistici, a differenza dei precedenti, proseguirono dopo le imprese infantili con buoni risultati ma senza provocare lo stesso clamore degli esordi¹⁶. Tutte queste mini-carriere attoriche, più o meno fortunate, originate dal fenomeno Cuniberti, rilanciarono la popolarità del *format*, che nel passaggio dall’Otto al Novecento si estese alle compagnie di canto e di operetta, alle scuole di ballo, alle *troupe* di acrobati e ai caffè-concerto¹⁷.

Il protagonismo dell’infanzia sulle scene raggiunse nel primo decennio del ’900 proporzioni tali da sollevare nel paese un acceso dibattito critico, legislativo e medico-sanitario. Significative testimonianze in merito sono gli articoli dell’eminente saggista teatrale Edoardo Boutet, editi a più riprese tra il 1887 e il 1913¹⁸. Reiterati appelli alla riflessione sulle

16 A questi casi paradigmatici se ne potrebbero poi aggiungere altri coevi, ancora da approfondire, come quelli di Emilietta Ainusa (1874), di Giuseppina Serandrei (1875), delle sorelle Ida Gardini (1882) e Desdemona Gardini (1884); di Paolina Pezzaglia (1886-1925); di Tina Parri (1897), detta “Fregolina”, emula-prodigio del grande attore-trasformista Leopoldo Fregoli; di Eugenio Testa (1892-1957); dei fratelli Alberto, Mario, Emma, Baldassarre e Cesare Bogino (compresi fra i 4 e i 12 anni, segnalati in attività fra il 1894 e il 1905) e di Natalina Petroni (1907).

17 Numerose cronache documentano la circolazione sul territorio nazionale nel primo decennio del ’900 di varie formazioni lirico-drammatiche, specializzate soprattutto in operette, composte esclusivamente di ragazzi e ragazze dai sette ai quindici anni e perciò spesso denominate “lillipuziane”. Si segnalano, in particolare, oltre alla già citata Compagnia De Riso, la Compagnia lillipuziana diretta da Ernesto Guerra, la Compagnia lirica lillipuziana dei Fratelli Billaud diretta da Guido e Arnaldo Billaud, la Compagnia Giraud, la Compagnia Calderoni e la Compagnia Città di Roma. Molto diffuse erano anche le esibizioni di bambine di dieci o dodici anni, spesso soprannominate “stelline” o “piccole chanteuse”, in canzonette, duetti e danze, talvolta licenziosi, sulle tavole di rinomati caffè-chantants o di cinematografi-concerto.

18 Boutet sollevò la questione dei bambini in palcoscenico soprattutto in considerazione delle conseguenze negative del precocissimo ingresso in arte sul naturale sviluppo psico-fisico, esortando ripetutamente le autorità competenti all’intervento legislativo a

finalità etico-professionali dell'arte drammatica a cui si aggiunsero i contributi scientifici di specialisti particolarmente sensibili alle condizioni lavorative del palcoscenico, come il medico del lavoro Luigi Carozzi, con *Sul lavoro dei fanciulli sui teatri* (1903), il medico-sindacalista Gaetano Pieraccini, con *Lo sfruttamento dei bambini sul teatro* (1908), e il patologo Alessandro Peri, con *La patologia professionale degli artisti drammatici* (1913). Un'inchiesta sullo sfruttamento dell'infanzia nel mondo dello spettacolo a cura di Ettore Reina, politico-sindacalista riformista membro del Consiglio superiore del lavoro, fu poi promossa fra il 1912 e il 1915 dal Ministero di agricoltura industria e commercio. L'indagine rese di pubblico dominio il delicato tema dell'ingresso in arte degli infanti, ma non produsse alcuna regolamentazione specifica, lasciando domande aperte sugli sviluppi della questione dei bimbi-attori anche in considerazione del loro massiccio impiego nel cinema¹⁹.

L'oblio in cui è caduto questo tema ci spinge a proseguire la ricerca. Una direttrice investigativa – percorribile grazie allo spoglio di storici periodici di settore fra cui «Comoedia» (1919-1934), «Il dramma» (1925-1945) e «Scenario» (1932-1943) – ci porterebbe a sondare più a fondo gli sviluppi del fenomeno nel primo Novecento, mettendolo in relazione con la nuova attenzione accordata all'infanzia dalla cultura positivista, con la nascita delle prime riviste illustrate specializzate di grande successo come «Il giornalino della Domenica» e il «Corriere dei piccoli» (in cui, ad esempio, trovarono largo seguito le storie del signor Bonaventura ideate dall'attore-fumettista Sergio Tofano), fino all'interesse del regime fascista per la creazione di un teatro per fanciulli di caratura nazionale, pensato sulla scorta delle esperienze *agit-prop* postrivoluzionarie sovietiche quali il Teatro proletario di bambini sperimentato nel biennio 1918-1919 presso il teatro cittadino di Örel dalla regista teatrale e pedagogista lettone Asja Lacis – che poi ebbe il supporto teorico di Walter Benjamin con il suo *Programma di un teatro proletario di bambini* (1928) – oppure del Teatro per bambini di Mosca, fondato e diretto dal 1921 al 1937 dalla regista teatrale russa Natalia Sats²⁰.

tutela di questa speciale categoria di lavoratori. Fra i vari contributi cfr. Boutet 1887, 1889, 1899a-b, 1908a-b, 1913.

19 La fortuna cinematografica dei bimbi-attori, documentata da riviste del settore e stampe popolari illustrate almeno a partire dagli anni Trenta, è esplorata da aggiornati saggi critici, fra cui Grazzini 1995 e Saponari 2020: 41-62.

20 Proprio all'esperienza pionieristica di Sats fa riferimento, come modello esemplare, Achille Fiocco (1933: 474-476) nell'invitare Sergio Tofano a riprendere l'interpretazione

Confermano questo auspicio del governo i suggerimenti di un commentatore autorevole come Achille Fiocco, che in parte si realizzarono con l'esperienza pluriennale del fiorentino Teatro della Fiaba (1927-1943) fondato e diretto da gentildonne-mecenati ed educatrici appassionate di teatro come Assunta Mazzoni, Flavia Farina Cini, Jole Vitali e Zaira Valgiusti, reclutando bimbe dai 5 ai 12 anni nelle scuole pubbliche fiorentine per allestire classici della letteratura per l'infanzia e fiabe sceniche comico-musicali di accreditati autori, fra cui Giuseppe Fanciulli (già fondatore e direttore a Milano, fra il 1919 e il 1923, del Teatro per ragazzi), Mario Pompei e Luigi Bonelli²¹.

Il bambino "attore" e "spettatore" è oggetto di ulteriori contributi sparsi nelle riviste di settore e nelle fonti bibliografiche in cui si evidenziano esperienze eterogenee comprese fra gli anni Venti e la metà degli anni Cinquanta, che allargherebbero il campo d'indagine dal "teatro di bambini" (fatto da fanciulli per un pubblico eterogeneo) al "teatro per bambini" (fatto da adulti per un pubblico prettamente infantile o adolescenziale). Si ricordano, ad esempio, gli spettacoli marionettistici della Compagnia dei Fantocci lirici di Yambo (alias Enrico Novelli), e del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca, in gran voga anche all'estero²²; oppure le fiabe-rivista allestite da

del signor Bonaventura, per assicurare ai «nostri Balilla e Avanguardisti, così sapientemente assistiti in mille guise dal Regime, [...] il loro teatro italiano e fascista, come quello è sovietico e russo», creando «una apposita compagnia di attori con proprio repertorio, scene, registi e persino pedagogi»: un teatro di «attori veri, adulti e riccamente dotati, per la rappresentazione di veri drammi, commedie, rispecchianti la realtà storica» che, per autoregolarsi e promuoversi al meglio, studia «sperimentalmente, direttamente sui bambini l'efficacia degli spettacoli» attraverso «l'osservazione individuale e d'insieme degli spettatori e le loro impressioni, i loro giudizi, con disegni e con lettere ed anche a voce e in riunioni plenarie, sull'opera rappresentata». Per approfondimenti si veda anche (Tofano 1937: 211-213). Sull'exkursus artistico-biografico di Asia Lacis si veda Lacis 1976 e 2021; sull'esperienza di Natalia Sats si rimanda a Sats 1985 e Victorov 1986; mentre sulla condizione degli innumerevoli bambini e ragazzini rimasti orfani, per la guerra civile e le carestie, nella Russia postrivoluzionaria, protagonisti dei laboratori teatrali citati, cfr. Mecacci 2019.

- 21 Un articolo di Luigi Bonelli (1943: 104-107), nel ricostruire sinteticamente l'attività pluriennale della compagnia di bambine e ragazze fiorentine, attesta l'interessamento del regime fascista per questa peculiare esperienza pedagogico-teatrale. Le tournéee nazionali della formazione, in particolare a Roma e Milano, fra fine anni '30 e primi anni '40, furono infatti promosse dalla Direzione generale del Teatro e dal Comando generale della Gioventù Italiana del Littorio.
- 22 Fra i contributi che ci informano della fortuna di queste forme di intrattenimento si segnalano, in particolare: Yambo 1906; Podrecca 1935a-b; Zuliani 1979; Vergani, Signorelli

un *ensemble* di bambini messo insieme da Daniele Chiarella, amministratore del Teatro Carignano di Torino, per supplire alla carenza di compagnie negli ultimi mesi del Secondo conflitto mondiale²³; oppure ancora le storie del signor Bonaventura, personaggio del fumetto creato da Sergio Tofano e da lui trasposto a più riprese in teatro fra il 1927 e il 1953²⁴. La ricerca dunque continua, sulla scorta del materiale documentario rinvenuto e delle nuove piste emerse, con l'obiettivo di approfondire e ampliare il campo di indagine in due direzioni: si tratterà, da una parte, procedendo a ritroso, di sondare le possibili tracce "genetico-premonitrici" del fenomeno dei "bimbi-attori" a partire dal *boom* di fine Ottocento, dall'altra di ricostruirne gli sviluppi e le eterogenee ricadute novecentesche, secondo un approccio "centrifugo" volto a scandagliare a fondo un complesso oggetto di studio profondamente radicato nella storia dello spettacolo.

Bibliografia

Angelini, F. (1988). *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*. Laterza.

"Artisti italiani in giro" (1882). *Il Corriere di Roma*, 8 (19), 14 maggio.

Ascarelli, R. (1985). Cuniberti, Gemma. In *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 31, Istituto della Enciclopedia Italiana, ed. online, www.treccani.it.

Bonelli, L. (1943). "Il Teatro della Fiaba". *Scenario*, XII (3), marzo, 104-107.

Boutet, E. (1887). "Cronache drammatiche. Bimbi attori". *Corriere di Roma*, 19 agosto.

e Vergani 1979; Camarotto 2013.

23 Ne parla, in particolare, Margherita Trezzi (1986: 39-40). Per approfondimenti su caratteristiche e sviluppi del teatro per ragazzi nel primo Novecento si rimanda a Gagliardi 2006. Per una ricostruzione storica degli sviluppi della scena italiana durante il fascismo si veda, almeno, Angelini 1988, Livio 1989: 233-262, Scarpellini 1989, Cavallo 1990, Pedullà 1994.

24 Fra i contributi bibliografici che ricostruiscono l'exkursus artistico-biografico di Tofano si segnalano in particolare Tinterri 2014, Tancini 2019, Menza 2004 e 2014. Lungo questo filone ibrido, pedagogico-letterario-teatrale, si arriverebbe, fra l'altro, alle suggestive proposte di Gianni Rodari, impegnatosi negli anni '70 a scrivere testi teatrali e a fare teatro per bambini e ragazzi (partendo dalle loro esperienze, invenzioni, parole), nell'ambito di un progetto sperimentale che coinvolse genitori, insegnanti e uomini di teatro.

Boutet, E. (1889). “Attori minuscoli e Attori maiuscoli”. *Don Chisciotte della Mancia*, III (187), 6 luglio.

Boutet, E. (1899a). “Bimbi attori I”. *Le cronache drammatiche*, I (IX), 28 maggio, 131-133.

Boutet, E. (1899b). “Bimbi attori II”. *Le cronache drammatiche*, I, (X), 4 giugno, 155-156.

Boutet, E. (1908a). “Infanzia abbandonata I”. *Le cronache teatrali di Caramba*, 1 (VIII), vol. I, 23 febbraio, 113-115.

Boutet, E. (1908b). “Infanzia abbandonata II”, *Le cronache teatrali di Caramba*, 1 (IX), vol. I, 1° marzo, 125-126.

Boutet, E. (1913). “Rassegna drammatica – Gli addetti ai pubblici spettacoli e le provvidenze sociali”, *Nuova Antologia*, (1007), vol. CLXVIII, 1° dicembre, 529-533.

Camarotto, V. (2013). Novelli, Enrico. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.78, Istituto della Enciclopedia Italiana, ed. online, www.treccani.it.

Carozzi, L. (1903). “Sul lavoro dei fanciulli nei teatri”. *Il lavoro: rivista di fisiologia, clinica e igiene del lavoro*, II (14), 209-215.

Cavallo, P. (1990). *Immaginario e rappresentazione. Il teatro fascista di propaganda*. Bonacci.

D'Arienzo, G. (2024). Rotte meridionali fra centro e periferia. Sulle tracce di un comico “scavalcamontagne”. In L. Spinelli (Ed.), *1861/1961. Un secolo di circuitazione teatrale in Italia: compagnie, spettacoli, piazze* (pp. 23-52). Tab edizioni.

Di Giacomo, S. (1891). *Cronaca del Teatro San Carlino: contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*. Di Giacomo.

Fagioli Vercellone, G.G. (1999). Garzes. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, ed. online, www.treccani.it.

“Fanciulli sulla scena” (1958). In *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. V, coll. 3-10. Roma: Le Maschere.

Fiocco, A. (1935). “Caro Sergio Tofano”. *Scenario*, IV (9), settembre, 474-476.

Gagliardi, M. (2006). Spettacoli per ragazzi. In *Enciclopedia dei ragazzi*, Istituto della Enciclopedia Italiana, ed. online www.treccani.it.

- Grazzini, G. (1995). *Dolci pestiferi perversi: i bambini nel cinema*. Pratiche.
- Hemmings, W. J. (1987). “Child Actors on the Paris Stage in the Eighteenth and Nineteenth Centuries”. *Theatre Research International*, 12 (1), 9-22.
- Lacis, A. (1976). *Professione: rivoluzionaria*. Feltrinelli.
- Lacis, A. (2021). *L'agitatrice rossa: teatro, femminismo, arte e rivoluzione*. A. Brinkmanis (Ed.). Meltemi.
- Lamb, E. (2009). *Performing Childhood in the Early Modern Theatre*. Palgrave.
- “L'enfant des tréteaux” (2000). *Cahiers Robinson*, (8), sotto la direzione di F. Marcouin.
- Livio, G. (1989). Il teatro fascista è esistito. In Id., *La scena italiana: materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento* (pp. 233–262). Mursia.
- Maddalena, M. (2004). *Bonaventura: racconto e immagine. Sergio Tofano (Sto) scrittore e illustratore per ragazzi*. Edizioni Seam.
- Majorana, B. (2019). “Santi, bambini, attori: Francesco Gizzio e il teatro degli oratoriani a Napoli nel Seicento”. *Bruniana e campanelliana: ricerche filosofiche e materiali storico-testuali*, XXV (1), 201-216.
- Martorana, P. (1865). *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*. Chiurazzi.
- Mecacci, L. (2019). *Besprizornye: bambini randagi nella Russia sovietica (1917-1935)*. Adelphi.
- Menza, M. (2014). *Sergio Tofano e il signor Bonaventura*. Kappa.
- Pedullà, G. (1994). *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*. Corazzano.
- Peri, A. (1913). “La patologia professionale degli artisti drammatici”. *Il Ramazzini*, VII (1-2), gennaio-febbraio, 90-132; VII (3-4), marzo-aprile, 211-252; VII (6-7), giugno-luglio, 434-471.
- Piéjus, A. (2007). *Plaire et instruire: le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*. PUR.
- Pieraccini, G. (1908). “Lo sfruttamento dei bambini sul teatro”. *Il Ramazzini*, II (5), 236-247.
- Plagnol-Diéval, M.-E. (2022). *L'Enfant rêvé. Anthologie des théâtres d'éducation du XVIIIe siècle*. Classiques Garnier.

Podrecca, V. (1935a). “Da Broadway a Hollywood (con “I Piccoli” attraverso il Nordamerica)”. *Scenario*, IV (10), ottobre, 530-534.

Podrecca, V. (1935b). “Da Broadway a Hollywood (con “I Piccoli” attraverso il Nordamerica)”. *Scenario*, IV (11), novembre, 580-584.

Reina, E. (1915). *I pubblici spettacoli e le provvidenze di legislazione sociale. Relazione di Ettore Reina all'On. Comitato Permanente del Lavoro per la discussione in merito a disposizioni legislative sul Contratto teatrale*. Cecchini.

Salvestri, G. (1879). *La piccola Ristori (Gemma Cuniberti): cenni biografici*. Brigola.

Saponari, A. B. (2020). “Piccole stelle crescono: la rappresentazione degli attori-bambini nelle riviste degli anni '30”. *L'Avventura*, (1), 41-62.

Sats, N. (1985). *Sketches from my life*. Raduga.

Scarpellini, E. (1989). *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista, nuova edizione riveduta e aggiornata*. La nuova Italia.

Simien, C., Fayolle, C. (2023). “L'enfance laborieuse, envers de la modernité.” *Annales historiques de la Révolution française*, 3 (413).

Simone, A. (2024a). Giri artistici di piccoli “Grandi Attori”. In L. Spinelli (Ed.), *1861/1961. Un secolo di circuitazione teatrale in Italia: compagnie, spettacoli, piazze* (pp. 119-143). Tab edizioni.

Simone, A. (2024b). *Gemma Cuniberti*. In Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI). Firenze University Press. <http://amati.unifi.it/>.

Tamberlani, C. (1982). “Pirandello nel teatro... che c'era”. *Quaderni dell'Istituto di studi pirandelliani*, Appendice, voll. 3-4, 165-176.

Tancini, F. (2019). Tofano, Sergio. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 95, Istituto della Enciclopedia Italiana, ed. online www.treccani.it.

Tinterri, A. (2014). *Sergio Tofano*. In Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI). Firenze University Press. <http://amati.unifi.it/>.

Tofano, S. (1937). “Recitare per i bambini”. *Scenario*, VI (5), maggio, 211-213.

Trezzi, M. (1986). “Cronache torinesi 1945-1955”. *Linea teatrale*, II (6), dicembre, 39-40.

“Troupe et jeunesse” (2005). *Cahiers Robinson*, (18), sotto la direzione di C. Page.

Vergani, G., Signorelli, M., Vergani, L. (1979). *Podrecca e il Teatro dei Piccoli: cronache di una famiglia*. Casamassima.

Victorov, V. (1986). *The Natalia Sats Children's Musical Theatre*. Raduga Publishers.

Yambo, pseud. di Enrico Novelli. (1906). *Il teatro dei burattini*. Scotti.

Yon, J.-C. (2017). "Théâtromanie, dramaturgie, société de spectacle. Une analyse alternative de l'histoire des spectacles". *Dix-huitième siècle*, 1 (49), 351-366.

Zuliani, V. (1979). *Vittorio Podrecca ed il teatro dei piccoli: breve storia*. Fulvio.

Documenti

Archivio di Stato di Chieti, Intendenza Abruzzo Citeriore, Polizia:

Lettera dell'intendente della Provincia di Abruzzo Citeriore all'intendente della Provincia di Molise, Chieti 25 settembre 1827, busta 111, fasc. 85, segn. 369.

Lettera dell'intendente della Provincia di Molise all'intendente della Provincia di Abruzzo Citeriore, Campobasso 29 settembre 1827, busta 111, fasc. 85, segn. 369.

Lettera dell'intendente della Provincia di Molise all'intendente della Provincia di Abruzzo Citeriore, Campobasso 5 gennaio 1828, busta 111, fasc. 85, segn. 369.

Invito filarmonico – Accademia strumentale per la sera di Domenica 18 ottobre al Teatro ad un'ora di notte, Chieti 18 ottobre 1829, ASC, busta 282, fasc. 1.

Archivio di Stato di Chieti, Intendenza Abruzzo Citeriore, Intendenza Teatro e spettacoli pubblici:

Lettera di Raffaello Balduini e Salvatore Rosa all'intendente della Provincia di Abruzzo Citeriore, Spoleto 26 maggio 1845, con allegato Elenco della Drammatica Compagnia di Raffaello Balduini e Salvatore Rosa diretta da Gaetana Rosa in allegato, busta II, fasc. 18.

Avviso teatrale, Chieti, Tipografia Del Vecchio, 9 maggio 1851, busta III, fasc. 63.

Lettera di Federico Gentili al sindaco e presidente della Deputazione teatrale, Chieti 16 maggio 1851, con allegato Elenco della Drammatica Compagnia diretta e condotta dall'attore Federico Gentili, busta III, fasc. 63.

Elenco degli individui della Compagnia Drammatica diretta dal sig. Cesare Carli, Vasto 27 ottobre 1852, in allegato al fascicolo Vasto. Per la compagnia drammatica diretta dal sig. Carli, busta III, fasc. 75.