

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XV, n. 53, 2026

Giuseppe Giacosa e il teatro di figura. La collaborazione con il «Giornale per i bambini»

Giuseppe Giacosa and Puppet Theatre: His Collaboration with the «Giornale per i bambini»

ALICE PETROCCHI

ABSTRACT

L'articolo ricostruisce la collaborazione di Giuseppe Giacosa con il «Giornale per i bambini» e analizza "Il filo. scena filosofico-morale per marionette", prodotto di tale collaborazione.

PAROLE CHIAVE: Teatro di figura, Giuseppe Giacosa, marionette, letteratura per l'infanzia

The article reconstructs Giuseppe Giacosa's collaboration with the «Giornale per i bambini» and examines "Il filo. Scena filosofico-morale per marionette," a work produced as part of this collaboration.

KEYWORDS: Puppet theatre, Giuseppe Giacosa, marionettes, children's literature

AUTORE

Alice Petrocchi è dottore di ricerca in Filologia, Letteratura italiana e Linguistica presso l'Università di Firenze. Si occupa di letteratura italiana tra Settecento e Novecento, con particolare attenzione al teatro.

alice.petrocchi@unifi.it

1. Giacosa e il «Giornale per i bambini»

Ida Baccini – una delle voci più autorevoli del panorama della scrittura per l'infanzia del secondo Ottocento e tra le più assidue collaboratrici del «Giornale per i bambini» – lamentava, dalle colonne di «Cordelia», l'assenza pressoché sistematica delle grandi firme della letteratura nazionale all'interno dei periodici educativi destinati ai più giovani. Secondo Baccini, gli autori e le autrici consacrati dal canone apparivano spesso «privi di tempo» oppure sprovvisti di quella particolare «attitudine» necessaria per rivolgersi a quei lettori senza compromettere, o ritenere compromessa, la propria statura intellettuale e il prestigio acquisito nel campo letterario. A sostegno di questa osservazione, la scrittrice portava un esempio concreto, enumerando i principali giornali educativi e rilevando come, nonostante la loro diffusione e importanza, essi risultassero sostanzialmente privi dell'apporto dei maggiori nomi della cultura:

Chi s'è guadagnato un bel nome, un nome glorioso nella storia della letteratura moderna, non scrive cose adatte a fanciulle. E lo provo: In Italia vi sono cinque buoni giornali educativi: Il *Giornale de' Bambini*, di Roma, diretto, se non di nome, almeno di fatto, da quella gentile, instancabile scrittrice che è la signorina Perodi: il *Giornale de' fanciulli*, diretto da *Cordelia*, un altro fior di gentildonna, i cui libri destano un vero fanatismo nel pubblico grande e piccino; le *Letture per le giovinette* di cui è anima coltissima ed elegante Della Rocca e – ultimo – la *Cordelia*. Or bene: Quanti articoli si pubblicano in tutti questi giornali, che siano firmati coi nomi del Carducci, del Panzacchi, del De Amicis, della Serao, del D'Annunzio, del Nencioni, della Lara, del Verga, del Capuana, del Barrili, del Vernandois [Verdinois], del Bersezio, del Bonghi, di Ferdinando Martini, di Giuseppe Giacosa?¹

L'appello di Baccini restituisce l'immagine di un sistema letterario che, a suo giudizio, relegava la scrittura per l'infanzia ai margini della produzione "alta", trattandola come un ambito secondario, più prossimo alla sfera educativa e domestica che a quella propriamente artistica. Tale giudizio polemico non era tuttavia privo di precedenti: la nascita stessa del «Giornale» aveva come obiettivo esplicito non solo quello di allietare i bambini, ma anche quello di «costringere gli scrittori più illustri a degnarsi di scendere fino a loro».² Il lamento di Baccini va dunque contestualizzato: non fotografa una realtà immobile, ma segnala una trasformazione ancora in corso, i cui esiti erano tutt'altro che scontati. A smentire in parte quella diagnosi basta osservare come gli stessi autori evocati da Baccini fossero in realtà già presenti,

¹ I. BACCINI, *Un'educatrice del secolo XVII*, in «Cordelia. Giornale per le giovinette», V, 21, 21 marzo 1886, p. 161.

² G. BIAGI, *Il babbo di 'Pinocchio': C. Collodi*, in *Passatisti*, La Voce, Firenze 1923, p. 113.

in misura variabile, proprio sulle pagine del «Giornale per i bambini»:³ D'Annunzio vi aveva pubblicato *I sogni di Jola* nel 1882, Serao e Capuana erano comparsi fin dal 1881, Giacosa, nel 1882, vi dava alle stampe *Il filo. Scena filosofico-morale per marionette*.⁴ Quest'ultima è una presenza tanto più significativa se si considera che, nella produzione complessiva dell'autore, non risultano opere concepite in modo programmatico per l'infanzia: autore poliedrico e figura centrale della vita culturale di fine Ottocento, Giacosa fu attivo in molteplici ambiti – teatro, narrativa, poesia, libretti d'opera, giornalismo – senza che nessuno di questi includesse una riflessione sulla letteratura per i più giovani.⁵ Le fiabe e poesie per bambini che si conservano tra le sue carte private erano destinate alla sola lettura delle figlie e non furono mai pensate per la pubblicazione.⁶ Eppure, il «Giornale per i bambini», sotto la direzione dell'amico Ferdinando Martini, annunciava la sua partecipazione per l'annata 1883:

Lo conoscete per fama Giuseppe Giacosa? Avete sentito la mamma e le sorelle maggiori pregare il babbo di condurle al teatro quando si rappresentano le sue belle commedie? Ebbene, ora il Giacosa scrive apposta per «Il Giornale per i Bambini» delle commedie che potreste recitare in famiglia, insieme coi vostri amici.⁷

Il frutto di questo sodalizio, che portò l'autore a «prestarsi a scrivere per i bambini»⁸ – sono queste le parole di un giovane lettore del giornale – fu un testo del tutto eccentrico rispetto al repertorio dell'autore: un'opera costruita intorno al teatro di figura, elaborata in stretto dialogo con Arrigo Boito e inserita nel dibattito europeo sulla natura e il valore delle marionette. La scelta del «Giornale per i bambini» come sede di pubblicazione non appare casuale: fin dal 1881, proprio su quelle pagine,⁹ aveva cominciato ad apparire a puntate il testo che avrebbe reso il burattino uno dei

³ Con lo stesso intento, anche il settimanale «Cordelia» radunava firme di primo piano, come Vittorio Bersezio, Carlo Collodi e Giuseppe Pitré. Cfr. P. BOERO, C. DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Laterza, Roma-Bari 2016, pp. 89-90.

⁴ G. GIACOSA, *Il filo. Scena filosofico-morale per marionette* in «Giornale per i bambini», II, 52, 28 dicembre 1882, pp. 818-822.

⁵ Sull'autore, cfr. P. NARDI, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Mondadori, Milano 1949; A. BARSOTTI, *Giuseppe Giacosa*, La Nuova Italia Firenze 1973; S. DORONI, *Dall'androne al tinello borghese. Il teatro di Giuseppe Giacosa*, Bulzoni, Roma 1998; L. GEDDA, *Giuseppe Giacosa commediografo e narratore*, Trauben, Ferrara 2000.

⁶ Le carte sono conservate presso l'Archivio Giacosa a Colletterto Giacosa, in provincia di Torino. La descrizione e storia dell'archivio si può trovare in P. G. GILLIO, *L'Archivio di Casa Giacosa: storia, stato attuale, prospettive di valorizzazione*, pp. 191-197, in *Giacosa e le seduzioni della scena. Fra teatro e opera lirica*, a cura di R. Alonge, Edizioni di Pagina, Bari 2008.

⁷ «Giornale per i bambini», II, 52, 28 dicembre 1882, p. 848.

⁸ *Lettera al giornale*, «Giornale per i bambini», III, 1, 4 gennaio 1883, p. 12.

⁹ Sul periodico, cfr. F. LOPARCO, *Il Giornale per i bambini: storia del primo grande periodico per l'infanzia italiana (1881-1889)*, Bibliografia e informazione, Pontedera 2016.

simboli della letteratura per l'infanzia, il *Pinocchio* di Carlo Collodi¹⁰. Era dunque un contesto editoriale, come vedremo meglio più avanti, già segnato dalla presenza del teatro di figura, e il *Filo* si inseriva in un dialogo che il «Giornale» aveva contribuito ad aprire, in compagnia di altre testate come la «Gazzetta del popolo della Domenica» e l'«Illustrazione popolare».¹¹

2. *Il filo. Scena filosofico-morale per marionette*

L'opera di Giacosa che appare sulle pagine del «Giornale» è un atto unico in versi martelliani, metro utilizzato con estrema facilità dall'autore. Anni prima aveva confessato all'amico Ferdinando Martini come lo scrivere in versi martelliani costituisse un autentico piacere nell'atto stesso del comporre: «In versi, perché a scrivere in versi mi piace di lavorare un pochino anche per me e non solamente per il pubblico».¹² L'opera vide la pubblicazione per la prima volta nell'edizione natalizia del «Giornale per i bambini» del 1882, per poi essere pubblicata in volume l'anno seguente per i tipi di Casanova;¹³ venne successivamente portata in scena il 19 gennaio 1883 al Teatro Carignano di Torino, con la partecipazione di Eleonora Duse nelle vesti di Colombina. L'atto unico si colloca all'interno della volontà di Giacosa di rivalutare il soggetto marionettistico e, proprio per questo, rappresenta una delle sue prove più singolari e moderne, approntata in anni in cui l'autore era ancora legato al repertorio teatrale dei proverbi drammatici e del dramma storico. La ricezione critica del testo non è stata favorevole, sebbene esso abbia riscosso una maggiore fortuna nell'ambito degli studi teatrali: qui, grazie all'edizione illustrata da Edoardo Calandra, l'opera costituisce un tassello rilevante per le ricerche iconografiche su Eleonora Duse.¹⁴

¹⁰ Con il titolo *Storia di un burattino*, il romanzo di Collodi apparve sulle pagine del «Giornale per i bambini» dal 7 luglio al 27 ottobre 1881, per poi essere pubblicato in volume con il titolo *Avventure di Pinocchio. Storie di un burattino* (Paggi, Firenze 1883). Sulla vicenda editoriale, cfr. O. CASTELLANI POLLIDORI, *Introduzione*, in C. COLLODI, *Le avventure di Pinocchio*, edizione critica a cura di O. Castellani Pollidori, Fondazione Carlo Collodi, Pescia 1983, pp. XIII-LXXXIV, p. XXI e ss.

¹¹ Cfr. D. MARCHESCHI, *Pinocchio fra letteratura e teatro delle marionette e dei burattini*, in *Collodi ritrovato*, ETS, Pisa, 1990, pp. 131-134.

¹² Lettera di Giuseppe Giacosa a Ferdinando Martini, Ivrea, 21 ottobre 1875, Biblioteca Nazionale di Firenze, Fondo Martini, Cassetta 14, Numero 39.

¹³ G. GIACOSA, *Il filo. Scena filosofico-morale per marionette*, Casanova, Torino 1883. Il testo è qui citato dall'edizione moderna ID., *Il filo. Scena filosofico-morale per marionette*, in *Teatro*, a cura di P. Nardi, Mondadori, Milano 1948, I, pp. 1017-1036, segnalata con l'abbreviazione IL FILO.

¹⁴ ID., *Il filo. Scena filosofico-morale per marionette*, con illustrazioni di Edoardo Calandra, Casanova, Torino 1883. Sull'importanza di questa edizione cfr. I. ROSSI, *La Colombina di Giacosa: un'immagine inedita di Eleonora Duse nelle illustrazioni di Edoardo Calandra per "Il Filo"*, in «Sinestesiaonline», Numero speciale, 5, novembre 2016, pp. 1-20.

La commedia ha come protagonisti le marionette che incarnano le principali maschere e i personaggi della Commedia dell'Arte: il Dottore, Florindo, Rosaura, Pantalone, Arlecchino e Colombina, a cui si affiancano due burattinai invisibili e altre marionette mute. L'autore rispetta la divisione tradizionale che vede le maschere esprimersi in veneziano e gli altri personaggi in toscano letterario. Il piemontese Giacosa, per poter portare a termine la stesura, dovette perciò trovare soccorso nell'amico Arrigo Boito che ne rivide il contenuto, il lessico e la metrica, guadagnandosi così, nella dedica, la riconoscenza dello scrittore:

Se in Italia usasse la collaborazione in opere d'arte, il tuo nome dovrebbe stare col mio sulla copertina di questo libricolo, perché quanto vi è scritto in lingua veneziana fu da te, non solo riveduto e corretto, ma in buona parte rifatto di sana pianta. E se rimase qualche sproposito, lasciamelo dichiarare, esso è dovuto a me solo che volli, anche a dispetto della lingua e della sintassi veneziana, serbare quali mi erano venuti di getto alla mente certi versi e certe arguzie arlecchinesche. E ciò premesso e confessato, ti ringrazio, e ti dedico quell'altra parte della scena che veramente mi appartiene.¹⁵

Questa collaborazione risulta particolarmente interessante, poiché, essendo documentata quasi interamente attraverso il carteggio tra i due scrittori, permette di osservare da vicino i processi di scrittura e di revisione delle varianti adottati da entrambi. Disponiamo infatti di quattro lettere – tre di Boito e una di Giacosa – che consentono di seguire le fasi di stesura e correzione dell'opera. Per la prima metà del testo (vv. 1-112) sono attestate esclusivamente le varianti introdotte da Boito, mentre per la seconda parte è conservato anche l'invio della prima stesura di Giacosa. Un manoscritto custodito presso l'Archivio Giacosa,¹⁶ tuttavia, offre un valido supporto anche per la prima sezione, permettendo un confronto sulla natura degli interventi correttori di Boito. Un saggio della tipologia delle correzioni e degli interventi di quest'ultimo si può osservare dal confronto tra le due redazioni dei seguenti versi di Pantalone. Nel manoscritto che attesta la prima redazione dell'opera, antecedente alle correzioni, leggiamo:¹⁷

Pantalone:
E co mi sero a chiave

¹⁵ G. GIACOSA, *Ad Arrigo Boito*, in *IL FILO*, p. 1019.

¹⁶ Il manoscritto è conservato presso l'Archivio Giacosa (ACG 12.59, cc. 266-278) ed è privo del prologo.

¹⁷ Per un'analisi più approfondita delle varianti mi permetto di rinviare a A. PETROCCHI, *Cronistoria di un'amicizia intellettuale*, in A. BOITO – G. GIACOSA, *Carteggio 1875-1905*, a cura di A. Petrocchi, SEF, Firenze 2025, pp. XXXI-XLII.

I leggi, o perdo i oci a pensar i zechini,
 O li conto sul tavolo per sentirne el din din
 Co bastono la dona de casa, co me staco
 Ai rampin de la lege, co naso el mio taco
 Co fo tanto de inchino al sor coregidor
 Co siedo, co camino, co prendo un rafredor
 Go un filo, che me alacia go un filo che me sostien?
 Sor dotor le xe ciacole... ciagole digo ben?¹⁸

Boito riscrive questi versi restituendoli a una più corretta veste dialettale veneziana e mutandoli però anche nel contenuto, migliorandone la metrica, il ritmo e la veste letteraria:

Dunque se sero a chiave
 El scrigno, se me strùssio a pesar el zechin
 El crosòn, el bisanto, el tàlaro, el fiorin,
 Se bastono la serva de casa, se me straco
 A negoziar, e tiro la presa de tabaco,
 Se me inchino co passa el sior Procurator,
 Se camino, se magno, se ciapo un rafredor
 Go un filo che me mena? Go un filo che me move?
 Dotor queste xe ciacole! Mi voggio le prove!¹⁹

I suggerimenti di Boito contribuirono non solo alla riscrittura dei versi veneziani, ma comportarono anche varianti macrostrutturali. L'ambientazione dell'opera, infatti, è costituita dal magazzino delle marionette, dove i personaggi pendono dai propri fili in attesa di essere animati; tale scenografia comportava – secondo Boito – alcune difficoltà di comprensione per il pubblico. Si tratta, in primo luogo, di una commedia per fantocci destinata a essere interpretata da attori in carne e ossa. A ciò si aggiunge un ulteriore elemento di complessità: l'azione si svolge a sipario chiuso, rappresentando il teatro nel momento del riposo. Questo significa che il sipario non viene utilizzato secondo le consuetudini: la commedia inizia quando questo è abbassato e termina proprio con la sua apertura. Per ovviare a tali complessità e ridurre le «oscurità»,²⁰ l'autore inserì, su suggerimento di Boito, un prologo affidato alla prima donna. Questo espediente non ha solo funzione chiarificatrice, ma funge da manifesto d'intenti: nel prologo si specifica che, trattandosi di un argomento serio, la recitazione è affidata ad attori veri e non a burattini di legno; si descrive l'ambientazione e, soprattutto, si introduce il nucleo concettuale

¹⁸ ACG 12.59, c. 269.

¹⁹ Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Giacosa, [ante 24 novembre 1882], in *ivi*, pp. 49-50.

²⁰ Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Giacosa, [post 24 novembre 1882], in *ivi*, p. 65.

dell'opera, ovvero il confronto tra l'uomo e la marionetta. L'opera si inserisce così in un filone di riflessione dal lungo percorso, le cui radici affiorano già nel celebre saggio *Über das Marionettentheater* di Heinrich von Kleist (1810), in cui la marionetta diventa paradossalmente il modello di una grazia che all'attore in carne e ossa è preclusa. Nel corso del Novecento, il parallelismo tra uomo/attore e marionetta verrà ripreso e approfondito dalle sperimentazioni di Edward Gordon Craig²¹ e Vsevolod Mejerchol'd,²² che ne faranno un nodo cruciale della riforma teatrale moderna, fino a trovare spazio anche nel teatro italiano, come testimonia *Siepe a nordovest* del futurista Massimo Bontempelli.²³

Il soggetto del *Filo* prende avvio dalla lettura, da parte del Dottore, di un libro in cui si afferma che la filosofia è patrimonio esclusivamente umano, mentre la «pro-sàpia burattina»²⁴ sarebbe priva di autonomia decisionale, poiché ogni suo gesto e pensiero risulterebbero guidati da un filo manovrato dagli uomini. La rivelazione suscita stupore tra le marionette: davvero le loro gesta eroiche e i loro amori – come le imprese cavalleresche di Florindo o le avventure sentimentali di Arlecchino – non sarebbero altro che artifici imposti dall'esterno? La conversazione si sposta così sul tentativo dei piccoli protagonisti di ribaltare la prospettiva: dimostrare che, in realtà, sono gli uomini a essere guidati da un filo invisibile o meglio dai numerosi fili dell'agire umano: l'amore, l'avarizia e la vanità. La riflessione sull'agire umano, così come sulle scelte dolorose e non convenzionali, occupa un posto tutt'altro che marginale nella produzione dell'autore: già presente nelle prime opere, essa si sviluppa pienamente soprattutto nella più matura *Tristi amori*, dove le decisioni dei personaggi coinvolti nel triangolo adulterino rispecchiano la complessità della fitta rete di fattori che interferiscono e orientano le scelte.²⁵

3. Una riscoperta e rivalutazione del teatro di figura

L'interpretazione dell'opera deve inoltre necessariamente confrontarsi con *l'Elogio delle marionette*,²⁶ conferenza tenuta da Giacosa a Milano nel dicembre 1881 e dedicata alla ricostruzione e valorizzazione del piccolo teatro. Il testo si inserisce

²¹ E. G. CRAIG, *On the Art of the Theatre*, Heinemann, London 1911.

²² *L'attore biomeccanico*, Testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 1993.

²³ M. BONTEMPELLI, *Siepe a nordovest*. Rappresentazione. Prosa e musica di Massimo Bontempelli. Illustrazioni di Giorgio De Chirico, Stab. Tip. R. Garroni, Roma, 1924.

²⁴ IL FILO, p. 1026.

²⁵ Sull'opera cfr. F. MAZZOCCHI, *Introduzione*, in G. GIACOSA, *Tristi Amori. Il manoscritto originario*, Costa & Nolan, Milano 1999, pp. 9-60.

²⁶ La conferenza, tenuta a Milano il 4 dicembre 1881, venne pubblicata nel 1882 sulle pagine dell'«Illustrazione italiana»; si legge ora in G. GIACOSA, *Elogio delle marionette*, in *Conferenze e discorsi*, a cura di I. Cappa, Cogliati, Milano 1909, pp. 53-85.

all'interno di un rinnovato interesse storico-teorico che, a partire dagli anni Ottanta, attraversa tutta Europa: in Francia era stata determinante la pubblicazione *dell'Histoire des marionettes en Europe* di Charles Magnin,²⁷ mentre tra i contributi italiani sull'argomento, spicca la *Storia dei burattini* di Pietro Ferrigni, in arte Yorick,²⁸ redattore del «Giornale per i Bambini».²⁹

Per Giacosa, lo spettacolo marionettistico appartiene a pieno titolo al mondo della finzione e merita pertanto lo stesso rispetto riservato alle forme d'arte maggiori. Nel testo, dopo aver ricostruito la storia del teatro per marionette e burattini, sostiene che ogni personaggio d'invenzione – sia esso tragico o comico, destinato al piccolo o grande teatro – abbia diritto a una considerazione seria.³⁰ In entrambi i casi, infatti, gli elementi scenici concorrono involontariamente alla rottura della quarta parete: se nel teatro tradizionale tale funzione è assolta dal suggeritore e dagli attori – definiti, in una successiva intervista ad Ojetti «freni meccanici» che «stringono» e «deformano» il teatro³¹ – così, nel teatro marionettistico, sono i fili stessi e la natura fittizia dei burattini a svelare il meccanismo dell'artificio.

Altro elemento chiave della conferenza sono le riflessioni dedicate ad Arlecchino; è interessante soprattutto notare come Giacosa, per illustrare le caratteristiche della maschera, prenda come massimo esempio uno scritto di Arrigo Boito. Egli inserisce infatti una scena tratta da *Basi e bote*, commedia in musica a lungo rimasta inedita, ambientata nella Venezia del Settecento, che recupera i legami con l'opera buffa e con la tradizione lirica per marionette. Le parole di elogio qui presenti, come la scelta stessa dell'inserimento, rivelano una diretta dipendenza dell'autore dai modelli offerti da Boito per la rappresentazione della maschera.³²

Il confronto tra i due testi rivela corrispondenze precise: la stessa tesi centrale dell'Elogio - che la marionetta, in quanto essere di pura finzione, meriti considerazione artistica alla pari del teatro tradizionale - trova nel Filo la sua trasposizione drammatica, dal momento che le marionette protagoniste non sono macchiette comiche ma portavoce di una riflessione filosofica sull'autonomia e sul determinismo; e la maschera di Arlecchino, che nella conferenza Giacosa illustrava attraverso i versi

²⁷ C. MAGNIN, *Histoire des marionettes en Europe: depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Michel Lévy Frères, Paris 1853.

²⁸ YORICK FIGLIO DI YORICK (P. Ferrigni), *La storia dei burattini*, Fieramosca, Firenze 1884.

²⁹ Cfr. anche G. PETRAI, *Maschere e burattini*, Perino, Roma 1885.

³⁰ G. GIACOSA, *Elogio delle marionette*, cit., p. 54.

³¹ U. OJETTI, *Alla scoperta dei letterati*, Bocca, Milano 1899, p. 282.

³² L'autore aveva in realtà in mente, come termine di confronto marionettistico, un'altra opera di Boito: *Canard*, testo che prevedeva l'impiego di marionette, rimasto però inaccessibile poiché Boito non era più in possesso del manoscritto. Cfr. A. PETROCCHI, *Cronistoria di un'amicizia intellettuale*, cit., p. XXVI.

di Boito, torna nel testo drammatico come personaggio centrale, quasi a sigillare la continuità tra riflessione teorica e pratica creativa.

La scelta di pubblicare *il Filo* proprio sul «Giornale per i bambini» appare dunque coerente con questo progetto di riabilitazione. Rivolgendosi a un pubblico infantile, il periodico si poneva in diretto dialogo con il destinatario privilegiato e più naturale del teatro dei burattini; ma era anche, sotto la direzione di Ferdinando Martini prima e di Carlo Lorenzini (Collodi) poi, un contesto editoriale in cui l'immaginario marionettistico occupava un posto tutt'altro che secondario, rinvigorito dal successo della *Storia di un burattino*. La presenza continuativa di contributi dedicati al teatro di figura – racconti,³³ manuali tecnici per teatrini domestici,³⁴ copioni³⁵ – testimonia una maturazione del genere che coinvolge anche autori lontani dalla pratica performativa. La pubblicazione del *Filo* si colloca dunque in un momento in cui il teatro di figura e la letteratura per l'infanzia smettono di essere visti come letteratura minore,³⁶ trovando spazio anche nella produzione di un autore come Giacosa, la cui traiettoria creativa sembrava destinata a ben altri palcoscenici – ed era proprio questo, in fondo, ciò che Ida Baccini reclamava.

³³ C. SCOTTI, *Ai burattini*, «Giornale per i bambini», VII, 35, 1° settembre 1887, pp. 548-550; VII, 36, 8 settembre 1887, pp. 569-570; VII, 38, 22 settembre 1887, pp. 602-603.

³⁴ IL BURATTINAIO, *Come si fa un teatro di burattini*, «Giornale per i bambini», IV, 27, 3 luglio 1884, p. 423.

³⁵ L.G. PICCARDI, *La commedia dei burattini*, «Giornale per i bambini», II, 33, 17 agosto 1882, pp. 513-516; II, 36, 7 settembre 1882, pp. 574-575; II, 41, 12 ottobre 1882, pp. 654; II, 44, 2 novembre 1882, p. 702; II, 45, 9 novembre 1882, p. 714; II, 49, 7 dicembre 1882, p. 769-771; III, 5, 1° febbraio 1883, pp. 74-75; III, 6, 8 febbraio 1883, p. 91-92; III, 10, 8 marzo 1883, pp. 153-155; III, 13, 29 marzo 1883, pp. 204-206; III, 15, 12 aprile 1883, p. 233-235. ID., *Filippo. tiranno di Spagna. Tragedia in cinque atti in versi per marionette*, V, 21, 21 maggio 1885, pp. 321-323; V, 22, 28 maggio 1885, pp. 347-349; V, 23, 4 giugno 1885, pp. 355-357; V, 25, 18 giugno 1885, p. 387; V, 26, 25 giugno 1885, pp. 410-412.

³⁶ Cfr. C. GRAZIOLI, *Punti critici ed equilibri dinamici: studiare la Storia del Teatro di Figura*, «Móin-Móin», II, 16, 2016, pp. 39-53.