UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE

DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI SUL PATRIMONIO CULTURALE

XXXI CICLO

Elisabetta Vinci

Teatri di figura a confronto.

La tradizione viennese di Richard Teschner e quella dell'opera dei pupi. Conservazione e proposte di fruizione multimodale

Tesi di dottorato

Tutor
Chiar.ma Prof.ssa Grazia Pulvirenti

INDICE

Abstract p. 4
Introduzione p. 7

Capitolo I
Teatro di figura e tradizione marionettistica in Europa.
Figure, pubblico, empatia p. 12
Burattini, marionette e altre figure. Una premessa necessaria p. 13
I.1 Origini p. 20
I.1.1 In Oriente: antiche origini fra reperti archeologici e fonti scritte p. 20
I.1.2 In Occidente: fonti letterarie tra mondo antico e moderno p. 23
I.2 Sviluppi del teatro di figura in Europa p. 28
I.2.1 Tra sacro e profano p. 28
I.2.2 Il ruolo dell'Italia p. 31
I.2.3 La svolta nell'Ottocento p. 40
I.2.4 Il teatro di figura mitteleuropeo p. 43
I.2.5 Burattini e marionette in Italia p. 54
I.2.6 Brevi considerazioni preliminari sulla marionetta
nei primi anni del Novecento p. 65

Capitolo II
Alla ricerca della totalità perduta.
Richard Teschner e la Vienna di fine secolo p. 67
Premessa p. 67
II.1 Contesto storico-culturale p. 68
II.1.1 Praga e Vienna p. 68
II.1.2 La marionetta: da Kleist alla Vienna primonovecentesca p. 81
II.2 Richard Teschner e le sue *Stabfiguren* p. 101
II.2.1 Vita, modelli e suggestioni p. 101
II.2.2 Caratteristiche del teatro di Richard Teschner tra Oriente e Occidente p. 115
II.2.3 Figure mute, spettatori incantati p. 126

Capitolo III

L'opera dei Pupi tra rito e realtà **p. 149**

Premessa p. 149

III.1 La Sicilia tra Ottocento e Novecnto p. 150

III.1.1 Cenni storici p. 150

III.1.2 Economia e società p. 154

III.2 L'opera dei pupi p. 155

III.2.1 Nascita, sviluppi e rappresentazioni p. 155

III.2.2 Teatri e pubblico p. 164

III.2.3 Catania e Palermo: tecniche a confronto p. 169

III.2.4 Il Teatro Machiavelli di Catania p. 174

III.2.5 I personaggi p. 181

III.2.6 Le fonti p. 188

III.2.7 Repertorio: fra leggende e attualità p. 196

Capitolo IV

Proposte di valorizzazione.

Il Teatro Machiavelli di Catania e il *Theatermuseum* di Vienna **p. 208**

Premessa p. 208

IV.1 Un patrimonio comune p. 209

IV.2 Il *Theatermuseum* e la valorizzazione dell'opera di Richard Teschner p. 212

IV.2.1 *Palais Lobkowitz* e la nascita del *Theatermuseum* p. 212

IV.2.2 *Der Teschner Raum* p. 216

IV.2.3 Valorizzazione dell'opera di Teschner p. 220

IV.3 L'opera dei pupi al Teatro Machiavelli p. 230

IV.3.1 L'opera dei pupi oggi p. 230

IV.3.2 Teatro Machiavelli, spazio storico di Catania p. 234

IV.3.3 Gestione e attività p. 239

IV.3.4 Stratificazioni archeologiche p. 241

IV.3.5 Mostra di reperti archeologici p. 245

IV.3.6 Mostra Pupi e Marionette p. 246

IV.3.7 *Izi.travel* p. 249

IV.3.8 Multimodalità e patrimonio culturale p. 251

IV.3.9 *Audience development* p. 256

Conclusione p. 261
Appendice p. 265
Bibliografia p. 301

Abstract

La ricerca intende analizzare due particolari espressioni del teatro di figura, una afferente all'area culturale mitteleuropea ovvero il teatro di Richard Teschner, e un'altra prettamente mediterranea, l'opera dei pupi siciliana, in particolare catanese. Le due forme, che fanno riferimento a modelli e fonti molto diversi tra loro e che si concretizzano nella realizzazione di figure e nella messa in scena di spettacoli altrettanto diversi, mostrano nonostante tutto dei punti di contatto riconducibili a quelle che sono le radici comuni di tale forma artistica e all'importanza della marionetta come metafora dell'essere umano declinata in maniera differente nelle varie culture e società.

La dissertazione ha un duplice scopo, da un lato quello di rintracciare nella marionetta, seppur nelle sue numerose e variegate versioni, uno strumento atto a rappresentare e superare una crisi di tipo sociale o culturale, come è accaduto nei due casi presi in esame anche se lontani tra loro sia dal punto di vista geografico che culturale; dall'altro riscoprire una forma d'arte che fino agli inizi del secolo scorso, in particolare fino alla Grande Guerra, è stata molto in auge in gran parte dell'Europa e cui veniva riconosciuta una propria dignità, salvo poi declinare verso l'oblio divenendo esclusivamente un intrattenimento per bambini e turisti, e formulare delle ipotesi di valorizzazione appropriate a far sì che il teatro di figura venga nuovamente considerato e apprezzato per la sua importanza artistica e sociale.

Dopo un primo capitolo dedicato alla definizione delle molteplici tipologie di figure e a una breve storia del teatro di figura mitteleuropeo e di quello italiano e delle loro rispettive caratteristiche, si indagheranno in maniera più dettagliata i due casi che si è scelto di porre al centro dello studio. Successivamente si esplicheranno le tecniche di valorizzazione messe in atto nel caso del teatro di Teschner, le cui figure e teatri sono conservati ed esposti al *Theatermuseum* di Vienna, e si proporranno delle ipotesi da poter realizzare nel caso dell'opera dei pupi. Per quanto riguarda la parte siciliana di questa ricerca, si è individuato un luogo simbolo dell'opera dei pupi a Catania, il Teatro Machiavelli di Palazzo San

Giuliano, un tempo residenza della famiglia dei Paternò Castello e teatro di Angelo Grasso, oggi di proprietà dell'Ateneo di Catania, che potrebbe diventare uno spazio deputato alla valorizzazione del teatro di pupi tramite l'utilizzo di diverse tecnologie e strumenti, alcuni dei quali già realizzati e fruibili. A conclusione del lavoro un'appendice con immagini di archivio relative ai lavori di Richard Teschner e foto scattate nella bottega dei Fratelli Napoli di Catania permette di comprendere meglio la genesi e il lungo lavoro necessario alla realizzazione della magia della marionetta.

English version

This research analyses two particular traditions of puppetry, one related to the cultural area of Central Europe, that is the theatre of Richard Teschner, and the other one that is purely Mediterranean, the Sicilian *opera dei pupi*. These two expressions, referring to deeply different models and sources and resulting in diverse staging, nevertheless show points of contact that can be traced back to the common roots of this artistic form and to the importance of the marionette as a metaphor for the human being, declined in different ways in various cultures and societies.

The dissertation has a double purpose, on the one hand, it aims to find in the marionette a privileged tool to represent and overcome a social or cultural crisis, as happened in the cases analysed, even if they are very distant from one another both geographically and culturally; on the other hand, it aims to revalue an art form that was popular until the beginning of the last century, in particular up to the First World War, but then declined becoming exclusively an entertainment for children and tourists, and to formulate appropriate hypotheses to ensure that puppetry will be again appreciated for its artistic and social relevance.

After a first chapter dedicated to the definition of the multiple types of puppets and marionettes and to a brief history of the Central European and Italian puppetry, the study will focus on the two cases chosen as main topics.

Subsequently, the enhancement techniques used in the case of Teschner's theatre, whose *Stabfiguren* are preserved and exhibited at the *Theatermuseum* in Vienna, will be explained; moreover, hypotheses concernig the case of the *opera dei pupi* will be proposed. As far as the Sicilian part of this research is concerned, a symbolic place of the puppet theatre in Catania has been identified: the Teatro Machiavelli in Palazzo San Giuliano – once the residence of the Paternò Castello family and theatre of Angelo Grasso, now owned by the University of Catania – which could become a space dedicated to the enhancement of Sicilian puppet theatre through the use of different technologies and tools, some of which have already been put into practice. At the end of the work, an appendix with archive images of the works of Richard Teschner and pictures taken in the workshop of *Marionettistica Fratelli Napoli* in Catania allows us to better understand the genesis and the long work necessary to achieve the magic effect of marionettes.

Introduzione

Marionette e burattini incantano, con la loro magia, il pubblico di tutto il mondo e sono infatti presenti in tutte le culture e a tutte le latitudini. Il teatro di figura rappresenta una tradizione antichissima grazie alla quale si può risalire a un terreno comune europeo per quel che concerne la nascita della tradizione dei burattini, lo sviluppo delle marionette e la loro diffusione, la presenza di personaggi e di modelli narrativi simili che si rintracciano in luoghi lontani tra loro geograficamente e culturalmente. In questo lavoro si indagheranno in particolare due forme di teatro di figura, con le loro tecniche e il loro repertorio, le fonti e le suggestioni che le animano, il raffinato teatro di Richard Teschner, artista boemo vissuto a Vienna tra Ottocento e Novecento, e l'opera dei pupi siciliani, inserita nella lista UNESCO dei patrimoni orali e immateriali dell'umanità. Duplice è lo scopo che ispira questa dissertazione: da un lato si evidenzierà che, pur contraddistinti da differenze, i due casi presi in esame mostrano un minimo comune denominatore alla base del teatro di figura, che vede la marionetta come strumento privilegiato per l'espressione del superamento di una crisi di tipo sociale e/o culturale; dall'altro, data l'importanza non solo artistica di questa forma espressiva, si mostrerà la necessità di valorizzare un patrimonio culturale che è alla base del teatro europeo e rischia di cadere nell'oblio. Per questo scopo, da una parte si indagheranno e presenteranno le metodologie messe in atto al *Theatermuseum* dedicate alla salvaguardia dell'opera dell'artista Teschner e alle idee per migliorarne e ampliarne la fruizione; dall'altra si stileranno delle proposte di valorizzazione dell'opera dei pupi, patrimonio che rischia di venire dimenticato, all'interno di un luogo che è stato uno snodo cruciale per l'opera catanese, il Teatro Machiavelli, e che potrebbe diventare un museo atto a ospitare la memoria storica del luogo stesso.

Nel primo capitolo si delineeranno le caratteristiche del teatro di figura europeo, contestualizzando diversità e similitudini delle varie figure esistenti, burattini, marionette, ombre. Esse presentano peculiarità differenti a livello tecnico che

influiscono sulla tipologia di manovra e spesso anche sul repertorio. Dopo di che si presenteranno gli esiti della ricerca condotta sulla nascita del teatro di figura, impresa ardua dal momento che si tratta di una forma d'arte molto antica, per la quale risulta spesso impossibile risalire alla sua prima manifestazione. Ci si servirà delle fonti letterarie classiche, greche e latine, per trovare testimonianze su burattini e marionette che dimostrino il loro uso già in epoche lontane, e si farà tappa in Oriente, probabilmente la patria delle marionette a filo. Un momento cruciale per il teatro di figura è la nascita della Commedia dell'arte, fenomeno tutto italiano che molto ha condizionato la creazione di personaggi diffusi poi in tutta Europa. Ci si soffermerà sull'influenza che la Commedia ha avuto grazie allo spostamento degli attori, spesso girovaghi, che talvolta, oltre a impersonare le maschere della Commedia, si esibivano in spettacoli di marionette nei "casotti" costruiti in modo piuttosto raffazzonato in occasione di fiere e mercati. Ci si concentrerà poi su due aree geografiche, quelle in cui si sono sviluppate le forme di teatro di figura analizzate nel corso del lavoro, la Mitteleuropa, in particolare Boemia, Germania e Austria, e l'Italia. In tal modo si avrà un quadro generale del fenomeno che permetterà di collocare il teatro di Richard Teschner e l'opera dei pupi all'interno di un contesto più ampio.

I due capitoli successivi, invece, saranno dedicati ad approfondire i due casi presi in esame. Si tratterà delle figure e dei teatrini creati dalle mani di Richard Teschner, della sua costante tendenza alla perfezione per realizzare, in forma di *Gesamtkunstwerk*, un microcosmo di cui essere il demiurgo, non prima però di aver parlato della marionetta nella Vienna di fine secolo. In quel periodo è infatti ricorrente in letteratura, pittura e teatro, il riferimento alle figure inanimate come metafora dell'uomo del periodo che vive la crisi in atto, particolarmente caro alla cultura viennese. Al grande fermento culturale che interessò arti e scienze, che vide la nascita della la *Wiener Moderne* e la diffusione delle teorie di Sigmund Freud, si accompagnava una fortissima crisi, quella politica dell'impero asburgico che si dissolverà con la Prima Guerra Mondiale, quella del soggetto che vede crollare tutte le proprie certezze e punti di riferimento e non riesce più a rapportarsi con il mondo esterno. In questo clima di disorientamento, in cui il

linguaggio verbale appare agli artisti non più in grado di dare voce al loro sentire, si privilegiano gli elementi visivi come strumenti che – a differenza delle parole – vengono percepiti senza alcuna mediazione. In quest'ottica la marionetta assume un duplice valore: da un lato detiene la possibilità di esprimersi principalmente tramite il corpo e il movimento, venendo percepita soprattutto tramite la vista; dall'altro si presta a essere interpretata come metafora dell'uomo in balia degli eventi e incapace di agire in autonomia. Alla luce di ciò, si leggerà l'opera di Teschner come espressione della volontà di creare un mondo idilliaco alternativo alla realtà. Fondamentale per la stesura di questo capitolo sono state le ricerche condotte presso la biblioteca dell'Università di Vienna e quella del *Theatermuseum*, in cui sono reperibili diverse monografie su Richard Teschner, nonché materiali d'archivio, quali disegni, foto, manoscritti attraverso i quali è stato possibile ricostruire la carriera dell'artista e l'evoluzione della sua opera in relazione al contesto in cui ha vissuto e lavorato. Inoltre il museo ospita la mostra permanente delle figure e dei teatri teschneriani, che dagli anni Novanta sono stati resi fruibili al grande pubblico tramite la loro esibizione e l'allestimento di spettacoli realizzati recuperando le procedure messe in atto dall'artista. Queste esperienze costituiscono un esempio di buone pratiche nella valorizzazione di un patrimonio silente, che altrimenti rischierebbe di scomparire dalla coscienza comune.

Il capitolo sull'opera dei pupi prende avvio dalla ricostruzione della nascita di questo fenomeno in Sicilia, avvenuta nel corso del Diciannovesimo secolo: dopo aver delineato le caratteristiche delle due scuole principali, quella palermitana e quella catanese, si concentra sulle fonti e sul repertorio, fondamentali per comprendere il ruolo sociale dell'opera. Gli spunti che animano i teatrini siciliani, infatti, provengono da luoghi e tempi lontani. Si parla dei paladini di Carlo Magno, di dame e giardini incantati, elementi che dalla medievale *Chanson de Roland* giungono in Sicilia per vie traverse, grazie alla mediazione rinascimentale dei romanzi e dei poemi epico-cavallereschi, creando una atmosfera distante dalla quotidianità delle classi popolari siciliane che frequentavano l'opera dei pupi. La scelta di questo materiale narrativo, che da una parte è indice dell'escapismo

insito nelle rappresentazioni, è soprattutto specchio dei valori che i siciliani ammirano ma che non sono presenti nel loro mondo. Preziosi per la stesura del capitolo sono stati da una parte i già esistenti studi sull'opera dei pupi – come quelli di Ettore Li Gotti (*Sopravvivenze delle leggende carolinge in Sicilia*), Carmelo Alberti, (*Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*) Bernadette Majorana (*Pupi e attori, ovvero l'opera dei pupi a Catania*) e i numerosi testi di Antonio Pasqualino – dall'altra materiali e informazioni forniti dagli artisti della Marionettistica Fratelli Napoli, nonché lo studio diretto della loro prassi esecutiva.

Il capitolo finale è dedicato alla valorizzazione delle due forme di teatro di figura prese in esame. Si accennerà al tema dell'empatia, fondamentale nel teatro perché alla base del legame tra attore e spettatore, palco e platea. L'empatia è un elemento chiave anche nel teatro di marionette e, soprattutto nei casi presi in esame, si vedrà come contribuisce a far immergere il pubblico nella rappresentazione tanto da considerarla alla stregua del mondo reale. Per tale ragione, il meccanismo empatico va preso in considerazione anche in previsione di una valorizzazione che possa avere un forte impatto sul pubblico. Per quanto riguarda Richard Teschner, si illustreranno le iniziative organizzate per mantenere viva l'opera dell'artista, le attività di restauro, le proposte per il futuro che sfruttano le nuove tecnologie, realizzate dal *Theatermuseum* di Vienna. Nel caso dell'opera dei pupi siciliani, invece, si ipotizzeranno delle proposte di valorizzazione da realizzare a Catania, in uno spazio che ha rappresentato molto per l'opera dei pupi della Sicilia orientale, il Teatro Machiavelli di Palazzo San Giuliano. Si esporranno in dettaglio alcune proposte già realizzate e altre da poter mettere in atto in futuro basate sulla multimodalità nella fruizione del patrimonio culturale e su un'attenta analisi dei pubblici al fine di creare un modello *audience oriented*.

Infine, nell'appendice, una serie di materiali iconografici, che supporta e completa la descrizione delle due forme di teatro di figura, aiuta a comprendere il lungo lavoro necessario a raggiungere quell'effetto magico presente sulle scene. In particolare si troveranno foto e digitalizzazioni dei disegni fatti a mano da Richard Teschner, che illustrano le figure e gli strumenti tecnici da lui utilizzati,

fornite dal *Kunsthistorischesmuseum* e dal *Theatermuseum* di Vienna. Molti materiali si riferiscono alla pantomima *Prinzessin und Wassermann*, di cui è stato possibile rintracciare in archivio bozzetti, foto delle figure, piani di proiezione, illuminazione e regia, rendendo così possibile una ricostruzione completa dei passaggi compiuti dall'artista per arrivare all'esito finale della rappresentazione. Per quanto riguarda l'opera dei pupi sono state inserite delle foto scattate da Gaetano Vinci nella bottega della Marionettistica Fratelli Napoli, un pezzo di cultura e tradizione siciliana nel cuore di Catania, che ha gentilmente aperto le sue porte per permettermi di vedere da vicino pupi, cartelli e attrezzi che continuano a prendere vita grazie al lavoro di tutti i membri della famiglia.

Capitolo I

Teatro di figura e tradizione marionettistica in Europa. Figure, pubblico, empatia

[La marionnette] est une fille naturelle de la poésie[1]
Jacques Chesnais

Questo capitolo si propone di tracciare un quadro generale del teatro di figura, argomento molto ampio e complesso, la cui storia è difficile da ricostruire. Si prenderanno le mosse dalla definizione delle diverse figure, utilizzate in svariate aree geografiche e in numerosi contesti culturali, al fine di spiegare le differenze tra le varie tecniche, per poi passare ai cenni sull'origine di questa forma artistica rintracciabile in Oriente. In seguito si delineeranno i caratteri generali del teatro di figura europeo, mostrando i punti di contatto tra personaggi e repertorio ed evidenziando l'importanza dell'influenza italiana, soprattutto della Commedia dell'arte. Infine, dal momento che oggetto di questa tesi sono due tradizioni legate a due aree geografiche differenti, Mitteleuropa e Italia, si accennerà al teatro di figura di queste realtà per poi trattare, nei capitoli successivi, i due casi particolari oggetto di questo lavoro, il teatro di figura di Richard Teschner, nato e sviluppatosi nella Vienna *fin de siècle*, e l'opera dei pupi siciliana – apparsa nel corso del secolo Diciannovesimo – in cui confluiscono la tradizione francese medievale della *Chanson de Roland* e quella italiana rinascimentale dei poemi epico-cavallereschi. La nascita e la massima fioritura delle due forme teatrali sono quasi contemporanee e coincidono con il periodo che precede la Prima Guerra Mondiale: la gestazione delle figure e delle opere di Teschner, come testimoniato dai materiali d'archivio e dagli appunti dell'artista, risale ai primi anni del Novecento e le pantomime, sebbene furono aperte al pubblico negli anni Trenta,

[1] J. Chesnais, *Histoire générale des marionnettes*, Bordas, Paris 1947. «La marionetta è figlia naturale della poesia».

già molto prima erano accessibili a un gruppo di privilegiati amici dell'artista; l'*opira* siciliana si sviluppò a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, raggiungendo l'apice del successo ai primi del Novecento per poi avviarsi verso il declino tra gli anni Trenta e i Cinquanta.

Burattini, marionette e altre figure. Una premessa necessaria

Il teatro di figura ha origini remote. Prima di approfondire le possibili ipotesi sulla nascita di questa forma artistica e sul suo sviluppo in Europa, si ritiene necessario delineare le caratteristiche delle diverse figure che possono essere utilizzate al fine di comprenderne le principali differenze a livello tecnico, che spesso influiscono anche sul repertorio. Come fa notare Sordi,[2] la principale distinzione riguarda la posizione del manovratore: si possono distinguere infatti le figure mosse dal basso e quelle mosse dall'alto. I due macrogruppi, a loro volta, si diramano in sottocategorie, per cui tra le figure mosse da sotto rientrano i burattini a guanto, a bastone, e i fantocci. Angelini[3] invece amplia la lista ai burattini a mano vera e alle cosiddette "grandi figure". I burattini a guanto sono mossi direttamente dalla mano del manovratore che "calza" il burattino e costituisce l'ossatura della figura. L'indice sostiene e permette i movimenti della testa, che, solitamente realizzata in legno o cartapesta, rappresenta la parte più espressiva del burattino; il pollice e il medio riempiono le braccia della figura. Naturalmente i movimenti sono limitati dalle possibilità della mano e del braccio del manovratore, per cui la struttura della rappresentazione e la tecnica stessa ne risentono. I movimenti seguono infatti tre criteri, indicati da Angelini come semplificazione, amplificazione ed elusione.[4] Per quanto riguarda la semplificazione, un esempio è quello della rotazione sull'asse verticale, unico gesto che serve per esprimere diverse situazioni come il cambio di direzione dello sguardo ma anche quello del busto o della testa; l'amplificazione, che compensa

[2] Cfr. I. Sordi, *Burattini, marionette, pupi: la tradizione italiana*, in P. G. Bogatyrëv, *Il teatro delle marionette*, a cura di M. Di Salvo, Grafo Edizioni, Brescia 1980, p. 9.
[3] Cfr. L. Angelini, *Le tecniche del teatro di figura*, in L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Carocci editore, Roma 2012, pp. 25-45.
[4] *Ivi*, pp. 27-28.

in qualche modo la semplificazione, consiste nell'esagerare alcuni gesti, come i sobbalzi, gli svenimenti, il movimento del respiro durante il sonno che simula il russare. L'elusione, infine, è dettata dalle limitazioni della figura e consiste nel trovare delle strategie alternative per sopperire a tali limiti. Alcuni esempi sono mangiare fuori dalla scena dal momento che il burattino non può muovere la bocca e dormire di spalle non avendo la possibilità di chiudere gli occhi. Dal momento che, come si è visto, i movimenti sono piuttosto essenziali, un ruolo importante è ricoperto dalla parola che accompagna tutti i momenti dello spettacolo e ha la funzione di esplicare e amplificare i gesti. I burattini a bastone, come suggerisce il nome, sono mossi grazie a un'asta che sostiene il corpo e la testa, e possono essere di due tipologie: in un caso le braccia si muovono passivamente seguendo i movimenti del corpo e sono quindi snodate alla spalla per potersi muovere liberamente; nel secondo caso, delle bacchette o dei fili permettono di definire i movimenti degli arti.[5] Queste figure presentano il busto molto rigido, a causa del bastone che lo sorregge, ma in compenso hanno una maggiore libertà nel movimento delle braccia che diventano strumento espressivo privilegiato. In questa seconda categoria rientrano le figure del teatro giavanese chiamate *wayang golek*, di cui si parlerà in modo più approfondito nei capitoli successivi per la loro influenza sulla tradizione europea. I burattini a mano vera sono manovrati da due mani, una che permette di muovere il busto e la testa, un'altra che sporge dalla manica e diventa la mano del burattino stesso, permettendogli così di afferrare gli oggetti e di avere a disposizione uno strumento espressivo in più rispetto a quelli a guanto. La struttura del burattino e i suoi movimenti limitati vincolano la messa in scena; la sua progettazione tiene conto delle azioni che dovrà eseguire in scena, azioni facilmente codificabili dal pubblico che conosce e riconosce l'attitudine di ogni personaggio. I fantocci sono invece poco mobili perché solitamente presentano un busto di legno. Infine, le grandi figure sfruttano la stessa tecnica dei burattini a bastone ma, essendo di grandi dimensioni, i manovratori sono più di uno e ognuno di essi sostiene e

[5] Cfr. I. Sordi, *op. cit.*, p. 10.

muove uno dei bastoni. Tali figure vengono utilizzate sia nel teatro che nelle azioni di strada.[6]

Della categoria delle figure mosse dall'alto fanno parte le marionette, manovrate tramite fili, e i pupi, che si differenziano dalle marionette principalmente per la presenza di una bacchetta di ferro in luogo dei fili.[7] Le marionette sono spesso antropomorfe, rassomigliano quanto più possibile all'uomo. Il loro busto è, nella maggior parte dei casi, intagliato nel legno e costituisce un unico blocco; le braccia e le gambe, così come mani e piedi, possono essere articolate diversamente a seconda delle tradizioni e dei periodi storici. Una componente fondamentale dal punto di vista tecnico è la bilancia, la parte in cui si raccordano i fili che sostengono e muovono la figura. Essa ha il compito di «controllare l'assetto principale della marionetta con un unico fluido movimento della mano e agevolare, mediante leve, bracci alternati e sottobilancieri staccabili, il comando dei fili che imprimono i movimenti espressivi alla marionetta».[8] Per quanto riguarda invece la posizione dei fili, solitamente se ne trovano due ai lati della testa, due alle spalle, uno al coccige, due alle ginocchia e due ai polsi: tali filature consentono i movimenti basilari della figura come la camminata, il moto delle braccia, l'inclinazione della testa. Sono poi i singoli marionettisti a decidere, aggiungere, modificare la collocazione dei fili in base ai gesti che desiderano far compiere alle loro creature.

Le ombre appartengono ancora a un'altra tipologia, quella delle figure manovrate da dietro, sebbene per certi versi si possano assimilare ai burattini a bastone perché vengono mosse grazie al supposto di bastoncini, uno dei quali sostiene il corpo e gli altri manovrano gli arti o la testa. Il teatro delle ombre è chiamato così perché la proiezione di un raggio luminoso sulla sagoma posta dietro a uno schermo fa sì che lo spettatore, posizionato di fronte allo schermo,

---

[6] Angelini cita, come esempi di azioni di strada, il *Bread and Puppet Theater* e i *Cabezones* diffusi in Spagna e America centrale. Cfr. L. Angelini, *op. cit.*, p. 31.

[7] Una descrizione dettagliata della tecnica di costruzione dei pupi si troverà nel capitolo terzo. Si rimanda a: R. Perricone, *I ferri dell'Opra. Il teatro delle marionette siciliane*, in «Antropologia e teatro. Rivista di studi», 4, 2013, pp. 210-234; A. Pasqualino, *L'opera dei pupi*, Sellerio, Palermo 1978.

[8] L. Angelini, *op. cit.*, p. 33.

veda soltanto l'ombra della figura, ottenendo un effetto particolarmente suggestivo. Le figure utilizzate sono per lo più bidimensionali e possono essere opache o traslucide: nel primo caso la loro ombra sarà uniforme e scura sullo schermo, nel secondo caso, presenterà delle sfumature cromatiche. L'elemento più importante è la fonte luminosa che può produrre, a seconda delle sue caratteristiche, diversi effetti sulla proiezione. Un caso particolare sono invece gli automi, i quali, a differenza delle marionette, si muovono grazie a un congegno meccanico. Anche se il "soffio vitale" viene dall'uomo, l'immagine che ne deriva è quella di un essere auto-animato che imita gli umani ed esercita per questo grande fascino.

Un'ulteriore classificazione tra le figure, indicata da Sordi,[9] può derivare dalla loro differente modalità di azione, distinzione che non coincide con la precedente poiché è trasversale alle tipologie sopraindicate. La differenza riguarda le modalità dell'azione, esistendo figure che possono agire sulle altre presenti in scena, ad esempio i burattini che durante le scene di combattimento si avvicendano uno contro l'altro, e figure che non possono agire direttamente sulle altre, quindi più limitate nel rapporto con altri personaggi, come i burattini a bastone che hanno capacità di movimento ristrette. Le differenze tra burattini e marionette coinvolgono anche i manovratori, dal momento che le dimensioni delle figure e dei teatrini sono diverse, rispondono a esigenze diverse e richiedono modalità differenti di gestione. Se il burattinaio può lavorare in autonomia o con un solo aiutante, il marionettista in genere si muove con un gruppo, una vera e propria compagnia. Gli spettacoli di burattini sono infatti abbastanza semplici, non richiedono molti oggetti di scena né scenografie, e sfruttano pochi personaggi – in genere in scena non appaiono più di due burattini contemporaneamente poiché è lo stesso burattinaio a manovrarli con le sue due mani. I marionettisti, invece, costruiscono decine, centinaia di marionette, elaborano spettacoli più ampi e utilizzano fondali scenografici, costumi e oggetti vari funzionali alla rappresentazione, con l'impegno di più persone, sia per portare in giro tutti i

[9] I. Sordi, *op. cit.*, p.10.

materiali che per mettere in scena lo spettacolo. A questo si ricollega anche l'utilizzo della voce che, nel caso dei burattini, viene data dallo stesso manovratore, mentre per le marionette ci sono molti casi in cui il manovratore non coincide con colui che dà voce alle figure, come accade nell'opera dei pupi. Differente è anche l'effetto prodotto dalle figure. Il burattino è concepito spesso come comico, caricaturale, grottesco; la marionetta, nell'immaginario collettivo, è invece sofisticata.

Scrive Malamani:

> I burattini sono la caricatura dell'uomo; le marionette ne sono l'imitazione. I primi, più democratici, vagabondano per le piazze con un modesto castello, e camminano senza piedi perché li tengono imprigionati nelle mani possenti del loro padre burattinaio. Le seconde, più aristocratiche e quindi più vane, non si mostrano che in veri teatrini, con palchetti d'ingresso; hanno le membra complete, camminano con leggerezza mirabile, e ricevono sempre dall'alto il verbo e la norma delle loro azioni.[10]

Tra le affermazioni di Malamani ci sono anche molti luoghi comuni, che, come fa notare Giunchi, sono estremamente diffusi riguardo all'opposizione burattini-marionette: «le marionette sarebbero incorporee e idealistiche, i burattini grevi e materiali, le marionette imiterebbero fino alla stucchevolezza gli esseri umani, mentre i burattini darebbero espressione al mondo simbolico ed emozionale».[11] Tale differenziazione sarebbe compendiata nella frase: «marionette aristocratiche e burattini popolari».[12] Certo è, al di là del luogo comune, che la caratteristica che contraddistingue la marionetta e la differenzia dal burattino è la "leggerezza", derivante dall'opposizione tra la forza di gravità che attrae verso il basso e quella del manovratore che viene dall'alto.[13] È infatti il marionettista che deve creare

---

[10] V. Malamani, *Il teatro drammatico. Le marionette e i burattini a Venezia nel secolo XVIII*, in «Nuova Antologia», 1 marzo 1897, pp. 124-127.
[11] S. Giunchi, *Il teatro di figura e la cultura popolare*, in L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 87-106, qui p. 87.
[12] *Ibidem*.
[13] Cfr. L. Angelini, *op. cit.*, p. 33.

l'illusione della gravità e far sì che le figure poggino i loro piedi sulla terra ma l'impressione che si ha è comunque di vedere delle figure eteree che fluttuano nello spazio scenico. Si crea dunque una contrapposizione tra l'apparenza della marionetta, solitamente simile all'uomo, e la sua intrinseca levità nel movimento, elemento che genera stupore negli spettatori in quanto essa non è caratteristica propria dell'essere umano. A tal proposito così Chesnais descrive la magia esercitata dalla marionetta:

> La marionetta è la figlia naturale della poesia. Tutte le fate del mondo sono venute ad assistere alla sua nascita, portando doni meravigliosi. Diverte i bambini, incanta i grandi, tocca le anime semplici, offre piaceri sottili e delicati anche agli scettici e ai corrotti. Fra gli uomini assolve a un compito meraviglioso: dimostrare che l'essenza della poesia è la modestia.[14]

La stessa caratteristica che incanta l'uomo può talvolta impressionarlo negativamente, o meglio, destare una sorta di diffidenza, facendo scaturire un sentimento quasi assimilabile a quello del sublime prediletto dai romantici.[15] Il giornalista e scrittore Cesare Giardini scrive in uno dei suoi racconti:

> Confesso che verso la marionetta ho sempre nutrito una certa diffidenza. Tra le cose spaventose delle quali la nostra infanzia si compiace, essa mi sembra la più terribile, perché la sua terribilità è celata. La marionetta è ambigua e beffarda; essa non ha nulla di comune col mondo di noi, poveri mortali. Qualche osservatore superficiale potrà asserire che la marionetta somigli

[14] J. Chesnais, *op. cit.*

[15] Edmund Burke afferma che il sentimento provocato dal sublime in natura è lo stupore, quello stato in cui tutti i moti dell'anima sono sospesi e subentra un pizzico di orrore. «The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror […] Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree». E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful,* 2nd Ed., R. and J. Dodsley, London 1859, Part II, chapter 1. Per i romantici il sublime era collegato specialmente alla percezione della natura come potenza annientatrice di fronte alla quale l'uomo prende coscienza della propria finitezza e prova sentimenti contrastanti: da un lato smarrimento, dall'altro consapevolezza di essere in qualche misura superiore persino alla natura. Cfr. anche I. Kant, *Critica del giudizio* (1790), trad. it. di A. Gargiulo, Laterza, Roma-Bari 1997.

> all'uomo più del burattino […] Ma basterà ch'io faccia riflettere al modo veramente ipocrita e subdolo di cui usano le marionette nel camminare, perché ciascuno veda chiaro quanto sia giustificata la mia diffidenza verso questo ambiguo sollazzo della nostra infanzia. La marionetta cammina quasi sempre a qualche centimetro dal suolo: la credete un essere della terra o fatto a somiglianza degli esseri della terra, ed essa è sempre pronta a involarsi come uno spirito dell'aria.[16]

La grandiosità della marionetta è stata espressa infinite volte, con parole colme di stupore e ammirazione, come nel caso di Eleonora Duse, la quale, in un dialogo con Silvio D'Amico, affermò di aver imparato molto dalle figure animate e, ai dubbi mostrati da D'Amico, rispose: «Ho visto marionette romantiche, drammatiche e addirittura tragiche; alcune m'hanno spaventato, altre m'hanno fatto piangere».[17] Sebbene burattini e marionette presentino oggettive differenze strutturali che condizionano la messa in scena, dal punto di vista del repertorio si riscontrano molte similitudini, dato che la storia di queste due forme di teatro di figura procede in parallelo e si nutre spesso delle stesse suggestioni. Il repertorio del teatro di burattini e marionette, fa notare tra gli altri Roberto Leydi, «è il più vasto, il più vario e il più ricco che si possa immaginare».[18] I materiali narrativi spaziano dalla mitologia alla storia patria, dalle avventure dei cavalieri alle vite di santi e ai drammi religiosi, dalle fiabe popolari ai cicli cavallereschi, a volte giungendo alla ripresa e all'adattamento di romanzi, novelle o melodrammi.

Nel paragrafo successivo si delineeranno le origini e le "migrazioni" del teatro di figura al fine di preparare il terreno per la discussione sulle declinazioni di questa forma artistica su cui il lavoro si concentrerà, il teatro di Richard Teschner e l'opera dei pupi. Entrambe deviazioni dalle forme classiche, traggono dalla tradizione la loro linfa vitale e, pur nella loro estrema lontananza – geografica e tematica – mostrano dei punti di contatto. Si ritiene dunque necessario fornire un

---

[16] C. Giardini, *Realtà dei burattini*, Alpes, Milano 1925, pp. 9-18.
[17] S. D'Amico, *Teatro del mio cuore*, in «Scenario», VI, n.11, 1937.
[18] R. Leydi, R. Mezzanotte Leydi, *Marionette e Burattini. Testi dal repertorio classico italiano e del Teatro delle marionette e dei burattini con introduzione, informazioni e note*, Collana del Gallo Grande, Milano 1958, p. 32.

quadro della diffusione e dei "movimenti" delle marionette, dei burattini, delle ombre a partire dalle loro ancora oscure origini.

I.1 Origini

I.1.1 In Oriente: antiche origini fra reperti archeologici e fonti scritte

Le origini del teatro di figura sono antichissime e proprio per questo le fonti a riguardo sono frammentarie e lacunose. Ci sono teorie discordanti sull'origine del teatro di marionette e sul suo approdo in Europa: alcuni studiosi sostengono che si sia trattato di una migrazione culturale da est verso ovest, altri, viceversa, da ovest verso est[19]. Quest'ultima teoria è sostenuta da Hermann Reich, che identifica la patria delle marionette con la Grecia; a supporto della sua tesi la vicinanza tra il termine medio-greco *koukla* (pupazzo/burattino), il turco *kukla*, l'espressione cinese *k'uei-lei* (teatro con figure), la parola giapponese *kwairaishi* (burattinaio). Sebbene sia dimostrata una radice linguistica comune alla base alcune espressioni utilizzate per definire il teatro con figure,[20] è però più probabile che le forme più antiche di tale arte si siano sviluppate tra India e Cina, come dimostrano diverse testimonianze. In India, infatti, si trovano le tracce più antiche documentate, anche se non è possibile affermare con certezza che queste corrispondano alle prime in assoluto. Nella valle dell'Indo sono state ritrovate delle figure databili al II-III millennio avanti Cristo, ma non ci sono gli elementi necessari per ritenere che fossero burattini o marionette, dal momento che potrebbe trattarsi di giocattoli.[21] Si può comunque supporre un uso delle figure, sin dai tempi più remoti, basandosi anche sulle testimonianze dei poemi epici come il *Mahabharata,* sulle raccolte di leggende come il *Brhatkhatha* e il *Panchatantra*, testi nei quali si citano spesso

[19] Per una panoramica delle diverse teorie riguardo alla provenienza di marionette, burattini e altre figure in Europa si veda: H.R. Purschke, *Die Anfänge der Puppenspielformen und ihre vermutliche Ursprünge*, Deutsche Institut für Puppenspiel, Bochum 1979.
[20] Purschke mostra le similitudini etimologiche relative al teatro di burattini, prendendo ad esempio le definizioni del termine tedesco *Handpuppe* (burattino) in diverse lingue, sottolineando la radice comune tra mediogreco, turco, russo, bulgaro, cinese. Cfr. *Ivi*, pp. 80-81.
[21] Cfr. D. Plassard, *L'Asia e il Maghreb*, in L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 251-275.

bambole, figure danzanti e parlanti o, ancora, sulle scoperte archeologiche che testimoniano la presenza di aree dedicate alla recitazione, al teatro, alle danze, già nel III secolo a.C. Inoltre, la forma teatrale con figure è probabilmente alla base del teatro indiano stesso, come si può dedurre dal termine sanscrito *Sutradhara* che, pur indicando il direttore del teatro, letteralmente significa "colui che tiene i fili".[22] Questa ipotesi non è completamente verificata, dal momento che lo stesso termine potrebbe indicare «colui che applica i principi stabiliti dai sutra»,[23] con un'accezione distante dalla precedente. Ad ogni modo è certo che l'impiego di figure in India risale a epoche molto antiche e che fosse collegato, come spesso accade in molte civiltà arcaiche, al rito sacro e alla sfera della magia. Le trame delle rappresentazioni traevano infatti spunto da racconti sacri; gli spettacoli seguivano un calendario che andava di pari passo con le cerimonie religiose, all'interno delle quali la marionetta era intesa come portatrice di spiritualità.

In Cina, invece, le tracce di teatro con figure sono meglio documentate: i ritrovamenti archeologici permettono di datare le prime forme a partire dal terzo secolo avanti Cristo. All'era della dinastia Han, tra il 206 a. C. e il 220 d. C., risalgono figure in legno o terracotta ritrovate nelle tombe, così come rappresentazioni con marionette tenute in occasione di matrimoni e funerali. Anche il teatro con le ombre cinese ha origine probabilmente in questo periodo. Durante l'epoca della dinastia Tang (tra gli anni 618 – 907 d.C.), gli spettacoli divennero più numerosi e accurati, si svilupparono diverse forme di teatro con burattini, marionette sia manovrate da fili che da aste, secondo una tradizione fiorente particolarmente nelle epoche Song e Yuan, tra il Decimo e il Quattordicesimo secolo, che vedono anche un arricchimento delle tecniche e una diversificazione del repertorio.[24] All'XI secolo, durante l'era Song, risalgono le fonti scritte riguardanti il teatro con ombre che, nato secoli addietro, appare in quest'epoca come il frutto di una tradizione già consolidata. I temi trattati dai

[22] Oxford Reference Dictionary,
http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100544601
[23] D. Plassard, *op. cit.*, p. 252.
[24] Cfr. A. Cipolla, *Il teatro di figura internazionale*, in A. Schiavetti (a cura di), Catalogo della mostra *Burattini & Marionette. Il meraviglioso mondo del teatro di figura*, Fondazione Hermann Geiger, Bandecchi & Vivaldi Editore, Pontedera Pisa 2012, pp. 42-45; D. Plassard, *op. cit.*

marionettisti e burattinai cinesi sono spesso tratti dai materiali di opere tradizionali, leggende, adattamenti di cronache oppure riprendono i racconti dei cantastorie basati sulla vita di Buddha, su biografie di uomini celebri, storie fantastiche, tematiche amorose.

È interessante notare come le forme di intrattenimento con figure nelle altre aree asiatiche siano tutte derivate o influenzate dalla Cina o dall'India. In Birmania, per esempio, il teatro di marionette compare nel XV secolo e si distingue per la presenza di figure molto definite e realistiche, che vengono manovrate in modo tale da non toccare mai terra e rimanere sospese; in Cambogia il filone narrativo principale trae origine dalla versione cambogiana del *Ramayana*. Se ci spostiamo ancora più a est, in Giappone, vediamo che gli spettacoli di marionette sono giunti tramite la Cina o la Corea tra il VII e l'VIII secolo. Le figure, in legno e mosse da fili, venivano utilizzate durante riti sciamanici, ma anche per spettacoli di intrattenimento. Anche nel repertorio è presente l'elemento sacro: le trame derivano dai racconti dei monaci itineranti che narravano la vita di Buddha, di altre figure sacre o episodi di miracoli. Nel Vicino Oriente, come si è visto per India e Cina, le testimonianze di spettacoli con marionette sono molto antiche. Secondo Erodoto, già nel V secolo a.C. ci sarebbero state due tipologie di figure, le grandi statue mobili portate in processione e altre di piccole dimensioni impiegate per rappresentazioni di intrattenimento.[25] Se si fa affidamento alla testimonianza di Erodoto, si può affermare che nell'antico Egitto la marionetta si sia sviluppata prima ancora che in Cina, almeno stando alle fonti scritte che, ad ogni modo, sono lacunose e non sempre precise. Il teatro delle ombre, invece, giunse in Egitto tramite Cina e India, grazie agli scambi commerciali di seta e spezie, e dall'Egitto si spostò in Turchia dove era già sviluppato il teatro di marionette e burattini.

[25] Cfr. D. Plassard, *op. cit.*, p. 267.

I.1.2 In Occidente: fonti letterarie tra mondo antico e moderno

È probabile, come si è visto, che la terra d'origine del teatro di figura sia l'Oriente ma, dal punto di vista letterario, molti documenti anche in area occidentale dànno testimonianza dell'esistenza di burattini e marionette in epoche molto antiche. Volendo tracciare una linea cronologica, si dovrebbe partire dai testi greci e romani. La fonte più antica citata dai vari studiosi che si sono cimentati nella ricostruzione della storia del teatro di figura è il *Simposio* di Senofonte, del IV secolo avanti Cristo, in cui si ritrova il termine *neurospasta*, letteralmente "mossi da nervi o da fili", che dunque molto probabilmente si riferisce a marionette o a qualcosa di simile, anche se non è certo che si trattasse di marionette per come le intendiamo oggi. Il riferimento ai burattini è invece esplicito nella *Repubblica* di Platone: nel noto racconto della caverna vi è un paragone tra il muro su cui i prigionieri vedono proiettate le ombre delle cose e delle persone che si trovano al di fuori e lo schermo su cui i burattinai fanno agire i burattini:

> Dentro una dimora sotterranea a forma di caverna, con l'entrata aperta alla luce e ampia quanto tutta la larghezza della caverna, pensa di vedere degli uomini che vi stiano dentro fin da fanciulli, incatenati gambe e collo, sì da dover restare fermi e da poter vedere soltanto in avanti, incapaci, a causa della catena, di volgere attorno il capo. Alta e lontana brilla alle loro spalle la luce d'un fuoco e tra il fuoco e i prigionieri corra rialzata una strada. Lungo questa pensa di vedere costruito un muricciolo, come quegli schermi che i burattinai pongono davanti alle persone per mostrare al di sopra di essi i burattini.[26]

Anche nello scritto di Ateneo di Naucrati, *Deipnosofisti* o *I dotti a banchetto*, opera più tarda rispetto alle precedenti citate, dato che apparve nel II secolo dopo Cristo, si trova la figura di un marionettista chiamato Potheino che allestisce i suoi spettacoli nei teatri. Un'altra fonte spesso citata, e forse più nota, è il *Satyricon* di

[26] Platone, *Repubblica*, libro VII, 514a-514b.

Petronio (I sec. d. C.), in cui, durante il banchetto di Trimalchione, fa la sua comparsa un oggetto particolare: «Dunque, mentre noi stavamo bevendo e stavamo ammirando con grandissima attenzione quel lusso, un servo portò uno scheletro d'argento costruito così che le articolazioni e le vertebre snodate si potessero piegare in ogni parte».[27] Lo «scheletro» snodabile non presenta, almeno dalla descrizione che ne fa Petronio, alcun tipo di filatura quindi non è assimilabile a una marionetta vera e propria ma si comporta come una figura animata con sembianze umane. In questo caso, la presenza della figura è funzionale a diventare metafora dell'essere umano, come spesso accade quando si tratta di burattini e marionette. Si capisce bene leggendo il passo successivo: «Avendolo gettato una prima volta e una seconda sulla tavola, e assumendo quel congegno mobile pose diverse, Trimalchione aggiunse: "Ahi! Come siamo miseri, che nullità è l'ometto! Così saremo tutti, dopo che l'Orco ci porterà via. Quindi viviamo finché è possibile stare bene"».[28] Ecco che si esplica il parallelismo tra l'uomo e la marionetta, nella misura in cui l'essere umano rivela la sua caducità e impotenza dinanzi al sopraggiungere dell'Orco, la divinità infernale identificata con Plutone, quindi la morte, che lo ridurrà a scheletro e che tiene le fila delle nostre vite. L'utilizzo della marionetta come metafora dell'essere umano è molto frequente nelle fonti antiche. Alcuni esempi sono le *Leggi* di Platone, in cui il paragone fa leva sul fatto che l'uomo «mirabile marionetta, costruita dagli dei, non si sa se per gioco o per qualche serio motivo»,[29] è mosso dalle passioni così come la figura dai fili; le *Satire* di Persio («"Ma io sono libero!"» Da che lo deduci, soggetto a tante schiavitù? Conosci soltanto il padrone che ti libera con la bacchetta?»[30]), quelle di Orazio («Tu che comandi a me, sei un servo infelice di altri che ti muovono come una marionetta, con fili esterni»[31]). Del resto, l'impiego

---

[27]Petronio, *Satyricon*, 26, 34, 8. «Potantibus ergo nobis et accuratissime lautitias mirantibus larvam argenteam attulit servus sic aptatam ut articuli eius verte braeque laxatae in omnem partem flecterentur».

[28] *Ivi*, 26, 34, 9. «Hanc cum super mensam se meliterumque abiecisset, et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adiecit: "Eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est! Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus. Ergo vivamus, dum licet esse bene"».

[29] Platone, *Leggi*, I, 1644d-e.

[30] Persio, *Satire*, V, vv. 125 e sgg.

[31] Orazio, *Satire*, II, 7.

del burattino o della marionetta come metafora permane anche ai giorni nostri; non è infatti infrequente definire marionetta una persona che non ha autonomia decisionale o dare del marionettista, burattinaio, a chi tenta di governare le azioni e le decisioni altrui. Numerosi sono, tra le fonti classiche, gli accenni ad automi che, a differenza di burattini e marionette, si muovono da soli. Esempi sono presenti nell'*Iliade*, in cui Omero dà notizia di treppiedi costruiti da Efesto ma semoventi; nel *Menone* di Platone in cui si parla delle statue di Dedalo quasi dotate di spirito vitale,[32] nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio in cui appare Talos, una specie di robot in bronzo costruito per difendere Creta, nella *Metafisica* di Aristotele in cui si trova il termine *thaumata* ad indicare marionette semoventi: «[…] Infatti, come abbiamo detto, tutti cominciano dal meravigliarsi che le cose stiano in un determinato modo: così, ad esempio, di fronte alle marionette che si muovono da sé nelle rappresentazioni, o di fronte alle rivoluzioni del Sole o alle incommensurabilità della diagonale al lato [...]».[33] In questo caso, la marionetta è concepita come elemento strabiliante che, in un primo momento, fa scaturire meraviglia e solo successivamente viene osservato analiticamente e razionalmente dall'uomo che ne comprende il meccanismo. Questa accezione della figura come portatrice di meraviglia si riscontra anche nell'età moderna, ad esempio nel *De subtilitate* di Girolamo Cardano del 1550. Nel libro diciottesimo, dedicato alle cose meravigliose (*De mirabilibus et modo repræsentandi res varias præter fidem*), Cardano inserisce, insieme a funamboli, illusionisti e prestigiatori, le figure in legno. Un secolo dopo, nello scritto *Della christiana moderatione del theatro* di Ottonelli, ancora una volta ci si riferisce allo stupore suscitato dalle rappresentazioni con le figure, soprattutto ombre e marionette.[34] Rimanendo nell'ambito delle fonti letterarie, molto noto è il brano del Don Chisciotte in cui Mastro Pietro dà spettacolo portando in giro il suo "casotto" e una scimmia che prevede il futuro. Questo episodio viene spesso citato come una delle più antiche testimonianze moderne relative al teatro di figura, il che farebbe supporre

[32] L. Allegri, *L'antichità e il medioevo*, in L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 177-186, qui p. 178.
[33] Aristotele, *Metafisica*, I, 2, 983a.
[34] Cfr. L. Allegri, *L'antichità e il medioevo*, cit., p. 189.

un'influenza spagnola nella diffusione di questa forma d'arte nell'Europa occidentale.[35]

Tra la fine del Sedicesimo e il Diciassettesimo secolo viene meno lo stretto rapporto tra la marionetta e la metafora di riferimento a causa del declassamento del teatro di burattini e marionette a spettacolo popolare di piazza: il burattinaio si trova spesso a fianco di imbonitori di fiera e attori girovaghi. All'Ottocento, il secolo del G*rand Tour* e dei viaggiatori che si spostano in giro per l'Europa, risalgono i resoconti di viaggio in cui si fa cenno ai teatrini e agli spettacoli di marionette e burattini, soprattutto per quanto riguarda l'Italia. È il caso dei testi di Stendhal, che descrive i teatri di Roma, di Gautier, che racconta la propria esperienza a Domodossola. In quest'epoca si viene a creare una discrepanza tra l'idea di burattino e quella di marionetta. Il primo si radica maggiormente nella cultura popolare e viene concepito come divertimento per le classi più basse, mentre la marionetta si distingue per la sua grazia ed è considerata aristocratica. Nel Novecento si fa invece più stretto il legame tra marionetta e cultura alta, poiché la figura viene percepita come un potenziale nuovo attore portatore «di un movimento puro, di un gesto essenziale e definito, al riparo dall'eccesso di coscienza e di psicologia della tradizione teatrale ottocentesca».[36] È l'accezione che la marionetta assume ad esempio ne *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello, nell'episodio in cui Adriano Meis (alias Mattia Pascal) e il signor Paleari si recano a uno spettacolo di marionette che rappresentano l'*Elettra* di Sofocle. Durante la messinscena Paleari si chiede cosa accadrebbe se improvvisamente, mentre Oreste compie la vendetta uccidendo la madre, si aprisse nel cielo di carta uno strappo. La risposta che egli stesso si dà è che Oreste, accorgendosi dell'imprevisto e portato a riflettere sulla realtà esterna, diventerebbe Amleto, personaggio moderno attanagliato dai dubbi e privo di certezze. L'episodio funge da pretesto per giungere all'enunciazione finale del narratore in cui traspare la concezione pirandelliana:

---

[35] Nei capitoli successivi si accennerà a questa teoria in riferimento alla diffusione dei pupi in Sicilia.
[36] L. Allegri, *L'idea di marionetta*, in L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 15-23, qui p. 19.

> Beate le marionette su le cui teste di legno il finto cielo si conserva senza strappi! Non perplessità angosciose, né ritegni, né intoppi, né ombre, né pietà; nulla! E possono attender bravamente e prender gusto alla loro commedia e amare e tener se stesse in considerazione e in pregio, senza soffrir mai vertigini o capogiri, poiché per la loro struttura e le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato.[37]

Qui la marionetta si contrappone all'attore in particolare e all'uomo in generale, quale esempio di creatura priva di autonomia di pensiero e di coscienza e per questo avvantaggiata. Se l'attore riuscisse a comportarsi come la marionetta, si avvicinerebbe a una purezza che, in quanto essere umano, non può raggiungere. Si ritrova, in questo brano, un'eco del saggio ottocentesco di Kleist sul teatro di marionette di cui si tratterà nel capitolo successivo. Accenni alla marionetta come modello utopico di essenzialità e assenza di coscienza si rintracciano anche nell'opera di Bruno Schulz *Trattato dei manichini* (1934), in cui si esplica l'idea di «caratteri a una dimensione»:

> Le nostre creature non saranno eroi di romanzi in più volumi. La loro parte sarà breve, lapidaria, i loro caratteri a una sola dimensione. Spesso, per un solo gesto, per una sola parola, ci prenderemo la briga di chiamarli alla vita un unico istante […]. Riporremo le nostre ambizioni in questo fiero motto: un attore per ogni gesto […]. In una parola – concludeva mio padre – noi vogliamo creare una seconda volta l'uomo, a immagine e somiglianza di un manichino.[38]

Dunque, oltre alla caratteristica essenzialità del manichino, alla riduzione al necessario nell'opera d'arte, emerge il concetto di uomo come creatore che, come Dio dà vita agli uomini, può dare vita a delle figure seppur dalle possibilità limitate. I manichini sono infatti frutto ed espressione di stilizzazione. Da tale

[37] L. Pirandello, *Il Fu Mattia Pascal*, Treves, Milano 1919, p. 177.
[38] B. Schulz, *Trattato dei manichini, ovvero secondo libro della genesi*, in Id. *Le botteghe color cannella*, Einaudi, Torino 1991, pp. 29-30.

semplificazione può derivare la sensazione di grottesco che talvolta viene esperita in presenza della marionetta, quel disagio che nasce dalle espressioni invariate, dunque innaturali, dei personaggi, come secondo Oskar Zich, che riconduce il sentimento del grottesco alla contraddizione tra la materia inanimata, di cui le figure sono composte, e la pretesa di somigliare all'uomo.[39] Se lo spettatore osserva le marionette come semplici pupazzi che anelano a imitare l'uomo, ecco che scaturisce il senso del ridicolo. Se invece si prova a dare loro credibilità, rivelano tutta la meraviglia e il mistero di cui sono capaci. D'altra parte la componente "magica" è stata fondamentale nella percezione delle figure animate sin dalle loro lontane origini in Oriente.

I.2 Sviluppi del teatro di figura in Europa

I.2.1 Tra sacro e profano

Non è chiaro come e quando il teatro di figura sia giunto in Europa, dal momento che le fonti sono scarse e lacunose. Si può comunque presupporre un movimento da oriente a occidente dovuto agli scambi commerciali e al trasferimento di uomini e merci. Ad ogni modo, dopo il loro approdo, le marionette e i burattini si sviluppano in tutta Europa costituendo diverse tradizioni e assumendo caratteristiche distintive seppur si possa riscontrare un fondo di somiglianza sia per quel che riguarda la tipologia dei personaggi che la struttura degli spettacoli.

Anche in Europa, le origini del teatro di figura sono legate all'elemento magico e rituale, che in qualche misura si tramanda e permane fino ai giorni nostri. Inizialmente marionette, burattini, ombre erano dei simulacri utilizzati durante le cerimonie religiose, i riti animisti, le processioni. Pian piano la via si biforca, dando luogo a due tipi di tradizione: quella che vede nella marionetta un oggetto quasi divino, che rimane collegato alla sfera religiosa; l'altra che considera la figura – il burattino e il pupazzo soprattutto – quale oggetto da intrattenimento.

[39] Cfr. O. Zich, *Psicologia del teatro di marionette* (1923), in P. G. Bogatyrëv, *op. cit.*, pp. 94-95.

Come si evince da alcune delle fonti già citate, in particolare per quanto riguarda quelle greche e romane, entrambe le declinazioni coesistono per un periodo di tempo che si ferma al Medioevo, epoca in cui usi e costumi vengono profondamente influenzati dalla massiccia diffusione della religione cattolica. La Chiesa, infatti, osteggiava alcune forme di spettacolo, e di teatro in particolare, per via dell'idolatria che esso avrebbe favorito, dell'importanza che avrebbe accordato al corpo e alla corporeità, dell'amplificazione delle passioni. A questo si aggiunga che la cultura cristiana medievale non poteva accettare il principio che dei comuni esseri umani potessero essere in grado di animare oggetti, equiparandosi così a Dio. Marionettisti e burattinai, insieme agli attori, venivano socialmente degradati, emarginati, confinati a esibirsi nelle piazze e a girovagare per dare spettacolo in occasione di fiere e mercati. Di contro, però, marionette e burattini continuarono a essere prediletti come metafore per esprimere concetti filosofici, come avveniva già nei testi dei Padri della Chiesa, ad esempio nello *Stromata* di Clemente Alessandrino in cui, a proposito di un giudice, si legge: «deve essere padrone delle proprie decisioni e non essere tirato da corde come le marionette».[40] Contemporaneamente le figure venivano utilizzate nelle rappresentazioni sacre, recuperando l'antico legame con la sfera del rito. Tali figure erano però inanimate, molto più simili a fantocci che a marionette. Il teatro medievale è soprattutto teatro sacro, sebbene inteso come rito e non come rappresentazione, e lo spazio scenico è la chiesa. Una delle prime forme di teatro liturgico è la *Visitatio sepulchri* (X sec.), l'ufficio religioso della notte di Pasqua, che narra della resurrezione di Cristo a partire dalla domanda che l'Angelo pone alle donne e agli apostoli recatisi al sepolcro, ormai vuoto: *Quem quæritis?*[41] Con l'ampliamento dell'ufficio, prenderà avvio il percorso che porterà alla nascita del dramma liturgico. Il primo passo è rappresentato dalla trasformazione del tropo,

[40] Clemente Alessandrino, *Stromata*, IV, 79, I.

[41] L'ufficio prevedeva uno scambio di battute tra il sacerdote e i chierici secondo il seguente schema, tratto dai libri liturgici di Montecassino: Sacerdote (nel ruolo dell'angelo): Quem quæritis? (Chi cercate?) / Chierici (nel ruolo delle donne): Jesum Nazarenum crucifixum, o Cælicole (Gesù Nazareno crocifisso, o Dio / Sacerdote: Non est hic. Surrexit sicut praedixerat. Ite et nuntiate quia surrexit de sepulchro. (Non è qui. È risorto così come aveva predetto. Andate e annunziate perché è risorto dal sepolcro) / Chierici: Alleluja.

composizione di testo applicato ai canti liturgici, che diventa dialogato cioè tende a farsi drammatico. Nel Basso Medioevo si sviluppano i *Mystery* e i *Morality Plays*, diffusi in gran parte dell'Europa. I primi si basavano prevalentemente su racconti di episodi biblici, di miracoli e soprattutto della Passione di Cristo, tanto che in Italia questo tipo di dramma è noto con il termine di *Passione*. I *Moralities*, invece, erano dei drammi allegorici a scopo didattico, che si proponevano di guidare ed educare l'uomo. Le tematiche trattate erano infatti il conflitto tra bene e male, il *memento mori*, e la punizione prevista per coloro i quali si allontanano da Dio. Il più noto tra i *Morality Plays* inglesi è *Everyman* (*Ognuno*), titolo emblematico di un'opera il cui protagonista, come indicato dal nome "ognuno", può essere un qualsiasi individuo: il dramma si configura allora come universale dell'umanità. *Everymen* viene convocato dalla morte, ma non è preparato alla dipartita; si rivolge ad "Amicizia", "Ricchezza", "Bellezza" che prontamente lo abbandonano. Dopo il pentimento per le sue cattive azioni terrene, soltanto "Buone Azioni" e "Conoscenza" rimarranno con lui. Spesso questo tipo di rappresentazioni avveniva tramite l''impiego di figure, non a caso le prime notizie relative all'uso di burattini e marionette in Europa sono collegate proprio a questi riti, come il *Mistero di Dieppe* del 1443, durante il quale, molto probabilmente, vennero usate delle figure a filo. Figure simili erano usate spesso per la rappresentazione di vite di santi e della passione di Cristo in tutta Europa.

Per quanto riguarda invece l'impiego di figure nel teatro di intrattenimento, la prima fonte è un'immagine che si trova nel manoscritto *Hortus deliciarum* della Badessa Herrad von Landsberg, databile al XII secolo. L'immagine, conosciuta come *ludus monstrorum*, ritrae due figure di cavalieri che si scontrano su un tavolo, manovrate da corde rette lateralmente da due persone. In un altro manoscritto più tardo, del XIV secolo, *Li romans du bon roi Alixandre* sono presenti due immagini che raffigurano spettacoli con burattini. La carenza di testimonianze è dovuta, in questo caso, al fatto che marionette e burattini erano considerati indegni e l'attività di burattinaio del tutto negativa, dunque, salvo il caso di figure inserite in un contesto religioso, tutte le altre erano considerate appartenenti a un ambiente degradato. Prevale invece, a dispetto di burattini e

marionette, la presenza delle marotte: bastoni con una testa in cima, generalmente utilizzati dai buffoni, che non sono figure animate ma rappresentano una sorta di doppio caricaturale del giullare.[42] Nel periodo del Rinascimento, le testimonianze relative all'impiego di burattini e marionette, seppur non in numero cospicuo, permettono di affermare che tali figure fossero già diffuse in tutta Europa, sia in ambiente sacro che profano. Le due sfere, infatti, finirono per influenzarsi man mano che spettacoli un tempo religiosi si spostavano nelle piazze perdendo quella loro aura sacrale. I teatrini diventarono attrazioni da fiera, una forma di intrattenimento, alla stregua di quella fornita da saltimbanchi e imbonitori. Nel periodo di fioritura delle arti e della cultura umanistica, con le nuove scoperte geografiche – su tutte quella dell'America – cambiò il modo di intendere il viaggio, non più pellegrinaggio religioso, ma strumento conoscitivo. Crebbe il desiderio di conoscere mondi lontani, diffuso anche per la stampa delle prime guide ed esperienze di viaggio. Tale nuovo clima favorì gli spostamenti che diedero luogo, tra l'altro, a una contaminazione artistica anche per quanto riguarda i teatrini di burattini e marionette, contaminazione che diverrà ancor più manifesta nel Seicento.

I.2.2 Il ruolo dell'Italia

I burattinai erano per lo più girovaghi e trasportavano le loro creazioni nei Paesi in cui di volta in volta si recavano, disseminando così le tracce della loro arte. In questo gioco di scambi un ruolo fondamentale fu ricoperto dall'Italia. Molti dei marionettisti e burattinai provenivano infatti dal Bel Paese, terra ricca di tradizioni variegate e patria della Commedia dell'arte, che è un tassello importantissimo nella storia del teatro di figura. La locuzione Commedia dell'arte si trova per la prima volta nell'opera goldoniana *Il teatro comico* del 1750, ma la Commedia è in voga in Italia già dalla fine del Cinquecento. Dal momento che arte indica, oltre a una creazione umana, l'esito dell'espletamento della professione teatrale, la dicitura Commedia dell'arte indica il teatro di attori di professione. Essa

[42] Cfr. L. Allegri, *L'antichità e il medioevo*, in L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 177-186.

rappresenta inoltre una forma più evoluta degli spettacoli dei giullari medievali che si tenevano nelle piazze durante le fiere. Gli attori che recitavano la Commedia erano dunque professionisti, non più dilettanti a caccia di elemosina, ed erano organizzati in compagnie. Altre denominazioni per definire questo tipo di forma teatrale sono "Commedia all'improvviso", "Commedia degli Zanni", "Commedia buffonesca", " Commedia di maschere". Dal XVII secolo in poi sarà nota in Europa come "Commedia italiana", dal Paese in cui ha avuto origine. Le molteplici definizioni ci dànno delle chiare indicazioni sulla tipologia di spettacolo: ad esempio "Commedia all'improvviso" si riferisce alla tecnica di recitazione; "Commedia di maschere" rimanda al fatto che lo spettatore riconosce dei personaggi fissi; "Commedia dell'arte" indica la condizione sociale degli attori, i quali tentavano di guadagnarsi da vivere facendo teatro.[43] Ognuna di queste definizioni ci dà dunque un'informazione in più sul fenomeno, ma quello che più interessa in questa sede è comprendere come la Commedia dell'arte abbia influito sul teatro di figura e come l'Italia, in cui il fenomeno ha avuto origine, abbia rappresentato per questo uno snodo fondamentale nella tradizione del teatro di marionette e burattini. La peculiarità della Commedia dell'arte è quella di essere basata su personaggi fissi e canovacci. I protagonisti sono delle maschere ben precise, identificate da un nome che diviene simbolo del carattere che il personaggio incarna. Così Arlecchino, Pantalone, Colombina, Balanzone – solo per citare alcuni dei più conosciuti – indicano rispettivamente il servo furbastro, il mercante infoiato, la servetta, il serioso e presuntuoso. Le maschere originarie della Commedia sono soltanto quattro: Pantalone e il dottor Graziano, Arlecchino e Scapino, i primi due Vecchi, gli altri due Zanni, come scrive Riccoboni nella sua *Storia del Teatro Italiano*.[44] Man mano si aggiunsero altri personaggi come gli Innamorati, così chiamati perché interpretavano scene d'amore, che facevano da contrappunto alle parti comiche. Tra gli Innamorati più famosi, sia uomini che donne, si ricordano Flavio, Rossaura, Flaminia, Fulvio, Celia, Delia, Cinzio, Fabrizio. Bisogna considerare inoltre il fatto che con maschera non si intende

[43] Cfr. C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Mondadori, Milano 1985, p. 9.
[44] L. Riccoboni, *Histoire du théâtre italien*, Parigi 1728.

l'oggetto utilizzato per coprire il volto, bensì la "parte" recitata dagli attori. Il termine "parte" designa il personaggio della Commedia, così anche "maschera" indica, per estensione, l'attore che solitamente è mascherato nel senso che indossa un costume di scena, ma la parola contiene una sfumatura in più, come sottolinea Molinari: «la maschera non è dunque semplicemente una parte, nel senso generico del termine, ma non è nemmeno un personaggio: è, se così possiamo dire, una pre-condizione del personaggio, che si realizza di volta in volta non nel singolo attore, ma nella singola commedia».[45]

Le notizie sulla Commedia dell'arte sono soprattutto a carattere iconografico, dal momento che sono state tramandate moltissime immagini che raffigurano le piazze colme di giullari e attori, mettendo a fuoco l'eterogeneità del fenomeno. Dal punto di vista dei testi esistono i decreti governativi, che dànno un quadro sulla situazione del teatro di strada, i canovacci e le raccolte di commedie scritte appositamente per questo genere. Gli spettacoli non seguivano dei copioni ma si basavano appunto sui canovacci, tracce su cui gli attori improvvisavano dialoghi e azioni. Le scene si alternavano, si passava da una scena che porta avanti l'azione a una di tipo riflessivo; inoltre avevano luogo i cosiddetti "lazzi", brevi intermezzi solitamente divertenti che man mano andarono codificandosi in un vero e proprio repertorio. In verità, sebbene l'azione fosse improvvisata, alcune delle parti venivano imparate a memoria dagli attori. Ciò non toglie che il testo portato in scena era il risultato di un agire collettivo e non esito della volontà di un unico autore o attore.[46] I canovacci sono chiamati anche scenari. A differenza dei copioni in cui si trovano battute e didascalie, gli scenari contengono soltanto didascalie, sulla base delle quali gli attori improvvisano le battute. Un'altra peculiarità riguarda la recitazione, descritta sia da Gozzi – osservatore e teorico della Commedia dell'arte – sia da molti viaggiatori stranieri che assistettero agli spettacoli in Italia, come vivace e brillante, caratteristiche riconducibili all'improvvisazione che rendeva la rappresentazione più spontanea. A questo

[45] C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 23.
[46] Cfr. K. Miklasevskij, *La Commedia dell'Arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Marsilio, Venezia 1981.

proposito Riccoboni, oltre a evidenziare l'intensità della recitazione, sottolinea la naturalezza, dovuta proprio all'assenza di parti imparate a memoria e alla conseguente maggiore autonomia dell'attore. Sebbene il sintagma Commedia dell'arte venga citato per la prima volta da Goldoni, essa non è un fenomeno esclusivamente veneziano. Compagnie di attori si ritrovano anche a Roma, in piazza Navona, o a Napoli. Le compagnie più famose si esibivano anche a corte, ad esempio a Mantova, Torino, Parma, e persino fuori dal territorio italiano, come si evince da testimonianze a riguardo di spettacoli a Fontainbleau e a Vienna. Solitamente si recitava nelle piazze, insieme a saltimbanchi e giocolieri, a volte in luoghi chiusi, non sontuosi, per lo più di stanzoni dove veniva eretto un palco alla meglio. La differenza però con lo spettacolo di piazza è sostanziale poiché per assistere alla rappresentazione al chiuso si doveva pagare un biglietto, mentre all'esterno la richiesta di denaro non necessariamente veniva accolta dagli avventori che non avevano alcun effettivo obbligo. In alcune città vennero adibite a teatri delle sale pubbliche, in modo da permettere alle compagnie itineranti di avere un luogo di riferimento in cui esibirsi. Inoltre, sorse la figura dell'impresario, fondamentale per lo sviluppo del teatro. Gli impresari, infatti, prendevano contatti con le compagnie e organizzavano delle vere e proprie stagioni teatrali. Importante fu anche il ruolo dei Signori: nel XVII secolo la corte dei Gonzaga a Mantova fu il centro pulsante della Commedia dell'arte, affiancata da quelle degli Estensi a Ferrara e dei Farnese a Parma. Le corti estere si rivolgevano a quelle italiane per accogliere delle compagnie ai loro palazzi, sicché gli stessi Signori svolgevano indirettamente il ruolo di impresari.[47] Dall'Italia, gli attori della Commedia si spostavano in giro per l'Europa e gli artisti locali prendevano spunto o imitavano i nuovi personaggi che vedevano apparire sulle scene. Ad esempio, già nel 1569 una "Commedia all'improvviso all'italiana" venne messa in scena alla corte di Baviera, sintomo del fatto che le compagnie avevano già iniziato a spostarsi. Nel castello di Trausnitz, proprio in Baviera, sono stati realizzati degli affreschi ispirati a una rappresentazione di Commedia

[47] Per una trattazione più approfondita si rimanda a: C. Molinari, *Il Duca di Modena, imprenditore teatrale*, in C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 179-182.

dell'arte: ritraggono infatti personaggi in costume da Pantalone e Zanni. In generale l'Italia, o meglio il territorio italiano, dato che l'Italia non era ancora uno stato nazionale, era per molti aspetti un modello culturale per altri stati europei. Intellettuali e artisti italiani frequentavano le corti europee; il melodramma nato in Italia veniva esportato raggiungendo notevoli risultati all'estero, come a Vienna; a Parigi si intensificarono gli scambi culturali e artistici con l'Italia dal momento che lì vissero due regine italiane, Caterina e Maria De' Medici. Fu proprio a Parigi che la Commedia dell'arte riscosse un enorme successo, trovandovi una seconda patria, sia per quanto riguarda la presenza di ricchi mecenati che per la considerazione di cui godette.[48] Nel 1648 fu emanato un editto reale, noto come *Règlement de la Dauphine*,[49] riguardante proprio la Commedia. Il documento concedeva il permesso di recitare anche in francese, contrariamente a quanto accaduto sino ad allora.[50] Ciò spianò la strada a compagnie di attori francesi che poterono recitare nella loro madrelingua senza temere la concorrenza degli italiani. Un ruolo importante per la diffusione dei personaggi comici ebbero gli italiani Domenico Locatelli e Tiberio Fiorilli, che recitavano in coppia, ed erano noti rispettivamente come Trivelin e Scaramouche.[51] Il primo ricordava Arlecchino e portava un costume simile, con toppe colorate e una maschera nera; Scaramouche invece non portava alcuna maschera, ma aveva il viso truccato in modo che la sua bocca andasse da un orecchio all'altro. Il suo ruolo era simile a quello dello Zanni che tenta di farsi beffa di tutti, venendo però beffato a sua volta. L'interesse per la Commedia italiana e la sua diffusione in Francia sono dimostrati dal fatto che molti documenti sulla Commedia sono in francese e che a

---

[48] C. Molinari, *Parigi atto primo: gli italiani "attori ordinari" del re*, in C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 213-224, qui 213.

[49] Madame de La Dauphine era l'appellativo riferito a Maria Anna Cristina Vittoria di Baviera, figlia dell'elettore di Baviera Fernando Maria e di Enrichetta di Savoia. Nel 1680 sposò Luigi Delfino di Francia, erede di Luigi XIV, divenendo così Delfina di Francia.

[50] Cfr. C. Molinari, *Parigi atto primo: gli italiani "attori ordinari" del re*, cit., p. 218. Si rimanda anche a C. Mazouer, *Le théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII siècle*, Schena Editore, Presses de l'Université de La Sorbonne, Paris 2002.

[51] C. Molinari, *Parigi atto primo: gli italiani "attori ordinari" del re*, cit., pp. 218-219; Si veda anche la voce Tiberio Fiorilli in Dizionario Biografico degli Italiani, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma http://www.treccani.it/enciclopedia/tiberio-fiorillo_(Dizionario-Biografico)/ 07/06/2018.

Parigi fu addirittura fondato un teatro stabile italiano, mentre nel resto dell'Europa le compagnie svolgevano delle tournée più o meno lunghe. Quel che ci interessa evidenziare in questa sede, è notare come i caratteri interpretati dagli attori della Commedia vennero traslati e adattati ai teatri di burattini e marionette: la stessa compagnia spesso era impegnata a realizzare spettacoli sia con attori che con figure, motivo per cui le maschere della Commedia dell'arte si trovano anche nella versione miniaturizzata per figure di teatrini di strada e piazza. A volte furono le ristrettezze economiche a far sì che gli impresari ripiegassero su marionette e burattini piuttosto che su attori, dal momento che le compagnie erano composte da circa una decina di persone che richiedevano un compenso e il pagamento dei costi di viaggio e alloggio. Da ricondurre agli strascichi della Commedia dell'arte è la presenza di personaggi e di pezzi comici alla fine di spettacoli di marionette, che, come si vedrà in seguito, si rintraccia anche nell'opera dei Pupi siciliana.

Un esempio lampante della contaminazione è quello fornito dal personaggio di Pulcinella, maschera napoletana che, dopo essersi diffusa in tutti i teatrini d'Italia, migrò in Francia, Inghilterra, Olanda, Germania e Austria, cambiando nome e assumendo caratteristiche diverse rispetto all'originale. Pulcinella fu inventato dall'attore napoletano Silvio Fiorillo nella seconda metà del Cinquecento, ma fu quando entrò a far parte della Commedia dell'arte che raggiunse notorietà, divenendo uno dei personaggi più noti, anche se soprattutto nel Meridione d'Italia, unica zona dove le compagnie napoletane svolgevano le loro tournée. Il suo ruolo in teatro è dunque prevalentemente legato a questo territorio, in cui Pulcinella veste sempre i panni del secondo Zanni. Le origini del personaggio sono in verità più antiche: alcuni studiosi, come Margaret Bieber,[52] le fanno risalire addirittura al IV secolo avanti Cristo, precisamente alla figura di Maccus, un personaggio delle farse romane che rappresentava un servitore con indosso una camicia bianca, il naso aquilino, le guance arrossate, la pancia gonfia a causa della

[52] Cfr. A. Torno, *Un carnevale senza Arlecchino. Così spariscono le vecchie maschere*, in «Corriere della Sera», 20/02/2012, https://www.corriere.it/cultura/12_febbraio_20/torna-carnevale-senza-arlecchino_bb2dd2fc-5bb8-11e1-9554-12046180c4ab.shtml

sua passione per il cibo. Le caratteristiche effettivamente coincidono con la maschera tutt'oggi conosciuta, il cui costume si diffuse nella seconda metà del Settecento grazie all'attore Salvatore Petito e a suo figlio Antonio, grande interprete di Pulcinella. La maschera di Pulcinella era infatti nota per essere impersonata da attori in carne e ossa; le cosiddette pulcinellate si erano già diffuse in tutta Napoli a partire dal Seicento, ma fu con i Petito che fu creato il tipico costume tutt'oggi noto, composto da camicione bianco, maschera nera e cappello bianco afflosciato. Negli spettacoli della compagnia di Petito, Pulcinella cambiava spesso ruolo, divenendo a volte servo, altre falegname, non essendo un personaggio di spicco dal punto di vista della recitazione né della parte. Tuttavia era fortemente caratterizzato, come fa notare Molinari,[53] per via del costume, un costume irreale, bianco, che ricorda un fantasma.

Il nome Pulcinella invece potrebbe derivare da quello di un contadino campano, Puccio D'Aniello, ritratto da Ludovico Carracci e con le sembianze tipiche del Pulcinella. Per quanto riguarda le peculiarità caratteriali, Pulcinella è in tutto il mondo riconosciuto come l'incarnazione degli istinti più bassi, costantemente affamato, furbetto, ingannatore, canaglia, opportunista e, naturalmente, bastonatore: lo strumento che lo caratterizza è proprio il bastone con cui percuote gli altri personaggi. Pulcinella esiste però in varie versioni, nasce come personaggio in carne e ossa ma molto nota è la variante di burattino, che è lievemente diversa da quella della Commedia. Il Pulcinella burattino è più pungente e utilizza maggiormente il bastone per picchiare. Come accade di solito per le figure comiche, presenta delle deformità fisiche: oltre al naso adunco e al ventre prominente cui si è già accennato, ha anche una gobba. A Napoli è usuale trovare Pulcinella tra i protagonisti delle guarattelle, spettacoli con burattini molto piccoli scanditi dal ritmo musicale dell'azione e dai movimenti rapidi delle figure.[54] Questa breve digressione su Pulcinella, carattere conosciutissimo, è funzionale a comprendere i rapporti tra l'Italia e il resto d'Europa, tanto per quel

[53] Cfr. C. Molinari, *Pulcinella: da Fiorillo a Petito*, in C. Molinari, *La Commedia dell'arte*, cit., pp. 201-208.
[54] Cfr. A. Cipolla, *L'Italia*, in L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 187-219.

che riguarda la trasformazione delle maschere della Commedia dell'arte in burattini, quanto per quel che riguarda la crescente affermazione del teatro di figura. Le stesse caratteristiche del personaggio napoletano si rintracciano infatti nella figura francese di Polichinelle e nell'inglese Punch – diminutivo di Punchinello – del *Punch & Judy show*. La versione francese si discosta per l'abito che, anziché totalmente bianco, è variopinto, mentre l'azione rimane simile a quella del burattino meridionale. Il Punch inglese, invece, nasce come marionetta nel Seicento e diviene burattino soltanto nel tardo Ottocento.[55] Gli spettacoli del *Punch & Judy show* mescolano tradizione anglosassone e tradizione italiana: la figura di Punch, come Pulcinella, rappresenta un soggetto furbo che riesce sempre, in qualche modo, a scampare alla morte e a salvarsi insperatamente. Uno dei comprimari di queste rappresentazioni è Scaramouch, anch'esso derivato da una maschera napoletana, Scaramuzza, trasformatasi nella toscana Scaramuccia e divenuta nota in Francia grazie al suo interprete Tiberio Fiorilli, cui si è già accennato. In generale, si può affermare che il modello della figura comica del servo affamato e concentrato delle pulsioni più basse sia nato in Italia e, da qui, sia stato poi esportato e diffuso in tutta Europa, come verrà evidenziato nella sezione relativa a burattini e marionette della Mitteleuropa. Un'ulteriore prova dell'influsso italiano è *Guignol*, termine francese che indica ormai il burattino per antonomasia, ma fu coniato per definire la figura creata a Lione da Laurent Morguet e che ricorda, anche etimologicamente, Gerolamo, Gianduia, Gioppino, maschere dell'Italia settentrionale. Dopo le prime apparizioni nei teatri di strada ai primi dell'Ottocento, Guignol si diffonde sempre più, arrivando a Parigi dove diverrà molto simile a Pulcinella fino a sostituirlo, incarnando delle peculiarità caratteriali e linguistiche specificamente francesi. Contemporaneamente ai teatri di piazza, si diffusero nel Settecento teatrini presso le abitazioni delle famiglie nobili. Spettacoli di marionette avevano luogo nei salotti aristocratici e a corte ed erano seguiti dalle classi colte, che traevano gradimento dal teatro di figura importandolo dalle piazze. Molte famiglie fecero realizzare piccoli teatri

[55] J. McCormick, *L'Europa dal Seicento all'Ottocento*, in L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 220-250, qui pp. 244-245.

all'interno dei loro palazzi e, se non li avevano, invitavano delle compagnie a tenere delle serate per allietare loro e i loro ospiti. Le cosiddette marionette da salotto erano abbigliate finemente e curate in tutti i dettagli, agivano all'interno di teatrini portatili in cui le scene cambiavano con l'inserimento di fondali diversi.[56] In questo periodo si riscontra l'inserimento di tematiche tratte dall'opera, dalla *Comédie Française*, dalla *Comédie Italienne* molto apprezzate dal pubblico dei teatrini. Il melodramma, ancora una volta invenzione italiana, ebbe grande influenza sul teatro di figura, soprattutto negli spettacoli che si tenevano nelle case nobiliari. Questo tipo di rappresentazione mirava, infatti, a intrattenere e stupire un pubblico colto per cui il sodalizio, o meglio, la contaminazione con il mondo dell'opera poteva essere fruttuosa, come scrive Cipolla: «non un caso, dato che sia l'opera lirica che lo spettacolo marionettistico tendono a una trasfigurazione del reale attraverso l'esaltazione del meraviglioso».[57] Oltre alle trame, anche scenografie e personaggi prendevano spunto dal melodramma, come vedremo anche nel caso dell'opera dei pupi. A Roma il librettista Acciaiuoli e il cardinale Ottoboni scrissero delle opere melodrammatiche affinché fossero interpretate da marionette, persino il compositore Haydn compose melodrammi per il teatro di figura che avrebbero dovuto andare in scena nel teatro privato degli Esterhazy in Ungheria.

Nel Settecento convivevano, in Europa, due tipologie di spettacoli con figure, quella rivolta al pubblico patrizio e quella rivolta al popolo, che cercava di attrarre i passanti e intrattenerli per qualche minuto guadagnando maggiore visibilità rispetto agli altri giocolieri e imbonitori di fiera. Tra i più famosi marionettisti si ricordano Alexandre Bertrand e Nicolas Bienfait a Parigi, Martin Powell, che dopo aver aperto un teatro a Bath si spostò a Londra dove rimase in attività per poco tempo, riscuotendo comunque un buon successo tra il pubblico colto. Egli presentava sia parodie di opere che spettacoli basati sul classico repertorio popolare con protagonista Punch. A Dublino era attivo Randal Strech, le cui

[56] Cfr. A. Schiavetti (a cura di), *Burattini & Marionette. Il meraviglioso mondo del teatro di figura. Catalogo della mostra*, cit. p. 30.
[57] A. Cipolla, *L'Italia*, cit., p. 189.

rappresentazioni erano molto simili a quelle di Powell. A Lisbona si ricorda Antonio José da Silva che metteva in scena i suoi spettacoli al teatro Barrio Alto. Col passare del tempo, le rappresentazioni andarono spostandosi da strade e piazze a luoghi chiusi, soprattutto nelle grandi città, mentre gli artisti abbandonavano le aree periferiche e rurali per spostarsi nei centri urbani, come faceva gran parte della popolazione. In Francia fu aperto un teatro con ottocento posti a sedere in cui andavano in scena spettacoli con figure di un metro e venti. Anche in altri paesi furono realizzati edifici teatrali, come nel caso di Strasburgo, dove Johann Wilhelm Krah aprì un teatro attivo da fine Settecento a metà Ottocento. Gli impresari erano per lo più italiani, come colui su cui si hanno maggiori notizie, Pietro Aggiomonti: le fonti lo dànno ancora in Italia, precisamente a Reggio Emilia nel 1655, un anno dopo a Monaco, dove allestisce spettacoli per la corte, a Francoforte nel 1657, successivamente a Colonia e Norimberga, poi a Vienna e nuovamente a Monaco. In alcuni documenti viene chiamato Gimonde, Signor Bologna o Sieur de Bologne, a seconda dei luoghi e delle lingue parlate, e viene descritto come interprete di Pulcinella. Questo è un caso esemplare e documentato che dà prova di una prassi di spettacolo diffusa nel Settecento in tutta Europa, quando il pubblico interessato agli spettacoli con le figure era in crescente aumento.

I.2.3 La svolta nell'Ottocento

L'Ottocento fu un momento chiave per il teatro di figura europeo. Fu un secolo di grandi cambiamenti, di rivoluzioni politiche e sociali – dai moti del 1820 e 1821 a quelli del 1848, dalla Rivoluzione industriale al Risorgimento che condusse all'Unità di Italia – che ebbero ripercussioni, come sempre accade, sulla sfera artistica. Anche nel teatro di burattini e marionette ci si ritrovò dinanzi a dei sostanziali cambiamenti. Nacquero nuovi personaggi ma, soprattutto, cambiò e si arricchì il significato della figura. Si è visto come le marionette si prestino a interpretare varie esigenze, a rispondere a determinati bisogni, a supportare la rappresentazione sacra, o a intrattenere adulti e bambini. Nel Diciannovesimo secolo la marionetta divenne veicolo di protesta, strumento per esprimere

disappunto, disapprovazione nei confronti di un mondo che si stava trasformando. Di conseguenza, marionettisti e burattinai iniziarono ad avere una pessima reputazione, in quanto girovaghi squattrinati, considerati alla stregua dei briganti, per cui pure coloro i quali possedevano un capitale e facevano della loro arte una professione evitavano di registrarsi come manovratori di figure.[58] Anche se le regole erano diverse in ogni Paese, in generale, diventava sempre più complicato ottenere i permessi per esibirsi, dal momento che era necessario dimostrare di non essere un criminale o vagabondo, ma persona di buona moralità e costumi integri. Nell'Ottocento le fonti si fanno più numerose per cui è possibile tracciare un quadro dei marionettisti attivi in Europa: ciò è in parte dovuto al fatto che il teatro di figura si allontanò lievemente dalla cultura esclusivamente popolare e iniziò a essere concepito, dagli stessi manovratori, come un'arte individuale e di pregio. Una dimostrazione è data dalla presenza dei nomi degli autori sulle locandine degli spettacoli, a voler mettere in evidenza l'importanza della fonte letteraria. Questo avvenne, ad esempio, con l'artista itinerante tedesco Georg Geisselbrecht. Egli si definiva *mechanikus* e il suo repertorio comprendeva settantacinque spettacoli di vario tipo, alcuni dei quali, per l'appunto, scritti appositamente per il teatro di marionette, come *König Violon und Prinzessin Clarinette* di Mahlmann. Un altro marionettista noto in territorio tedesco era Joseph Schütz, il cui repertorio si basava su pezzi popolari e temi religiosi, spesso tratti dalla Bibbia. Il protagonista dei suoi spettacoli era la figura comica incarnata da Kasperle, che verrà approfondita nei paragrafi successivi. In Francia nacque la compagnia Lorgie, che fu molto attiva anche in Germania. I suoi spettacoli coinvolgevano attori in carne e ossa insieme alle figure in legno. Le testimonianze – manifesti e locandine – dànno notizia di *theatrum mundi* allestiti dalla compagnia Lorgie prima o dopo le rappresentazioni principali. In Gran Bretagna era invece molto nota, per i suoi spettacoli itineranti, la famiglia Lawrence. I membri della famiglia si servivano di un teatrino meccanico che portavano in giro e, alla fine dell'Ottocento, accostarono allo spettacolo di figure la proiezione di immagini in

[58] Cfr. J. McCormick, *L'Europa dal Seicento all'Ottocento*, p. 234.

movimento, una sorta di film *ante litteram* che si alternava al movimento delle marionette. Un ruolo di spicco per il teatro di figura europeo ebbe la compagnia Holden. Le prime tracce su John Holden risalgono al 1830, anno in cui egli fu presente alla fiera di Londra dove si esibiva sia come soffiatore di vetro che come marionettista.[59] Intorno al 1870, uno dei membri della famiglia, Thomas Holden, si spostò in America dove riscosse notevole successo per poi ritornare in Europa ed esibirsi in Polonia, Romania, Austria, Francia, Germania, Italia e, più tardi, anche in Sud America.[60] Gli Holden sono famosi per aver ispirato molti altri marionettisti nella costruzione delle figure: utilizzavano un bilanciere a forma di T al quale erano collegati i fili per il movimento di testa, mani e spalle della marionetta, e un altro bilanciere per manovrare le gambe. In tal modo la figura poteva compiere movimenti complessi ma, d'altro canto, poteva rendere necessaria la presenza di più manovratori per una sola figura. La loro opera rappresentava una novità e la loro fama crebbe, anche grazie alla loro capacità di promozione e abilità a porre l'accento sui segreti della loro arte.[61]

Alla fine del secolo si svilupparono soprattutto i teatrini meccanici e gli automi che permettevano una maggiore facilità di spostamento da un luogo all'altro trasportando i loro materiali per le esibizioni. In relazione alla nuova funzione della marionetta e dei burattini come espressione di dissenso, di cui si è detto, è interessante notare come, con il cambiamento del concetto di figura, cambiò pure il ruolo della figura stessa sulle scene, con una sostanziale trasformazione da carattere stereotipo a personaggio individualizzato. In particolare, i nuovi personaggi non erano più servi, come gli Zanni nella Commedia dell'arte, bensì artigiani, commercianti, lavoratori, seppur non molto ricchi. Non erano più delle maschere con caratteristiche fisse ma diventarono più realistici – quantomeno nel carattere – favorendo una maggiore identificazione dello spettatore che, sul palcoscenico, riconosceva un personaggio simile a sé, che incarnava le stesse

---

[59] *Ivi*, p. 237.
[60] Cfr. la voce Thomas Holden, in *UNIMA, World Encyclopedia of Puppetry Arts*, https://wepa.unima.org/en/thomas-holden/ (10/06/2018).
[61] Cfr. J. McCormick, B. Pratasik, *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 71.

caratteristiche ed esprimeva le medesime problematiche. I personaggi derivanti dalla Commedia dell'arte vennero relegati a ruoli secondari per poi sparire quasi del tutto. I nuovi caratteri invece diventarono simboli della condizione umana del tempo, esseri simili in cui riconoscersi e da cui poter essere rappresentati. Tale affermazione è vera soprattutto per l'Italia, paese in cui la tradizione di burattini e marionette è variegata e raggiunge sviluppi interessanti sia dal punto di vista tecnico che narrativo.

I.2.4 Il teatro di figura mitteleuropeo

Dal momento che questo lavoro intende trattare nello specifico la questione del vivificante rapporto fra tradizione e innovazione, che è fenomeno diffuso in tutta Europa, oltre che in Italia, e riguarda oltre che l'opera dei pupi siciliani, anche il teatro di figura teschneriano, che si nutre di molteplici spunti e fonti di ispirazione, un accenno al teatro di animazione mitteleuropeo può essere funzionale a far meglio capire come da un lato Teschner si sia servito della tradizione, dall'altro se ne sia distaccato dando vita a un esempio di teatro di figura innovativo e inimitabile. Inoltre, sarà possibile cogliere, ancora una volta, la mediazione italiana nello sviluppo di questa forma artistica. La trattazione si concentrerà sui principali marionettisti e burattinai che con le loro invenzioni sceniche e personaggi hanno segnato la storia di questa arte soprattutto in area germanofona.

Come si è visto ci sono teorie contrastanti sull'origine del teatro di marionette e sul suo approdo in Europa, sebbene la più accreditata sembra essere quella che vede la nascita delle marionette in Oriente. Per quanto riguarda l'area geografica di interesse di questo lavoro, si può affermare che una delle prime tracce documentate di teatro di figura in Austria risale al 1479, quando in casa del cancelliere Kaspar Schlick venne messo in scena il cosiddetto *Himmelreich.* Questo termine si trova spesso nelle fonti tedesche con riferimento a una forma di spettacolo non ben definito, che prevedeva l'uso di pupazzi o di *Guckkasten*, diorami che si trovavano spesso nelle fiere e al cui interno era possibile ammirare stampe di paesaggi esotici o panorami di città europee. Nel caso dell'*Himmelreich*

le immagini riguardavano soprattutto la creazione del mondo e temi delle sacre scritture.[62] Il termine veniva usato in riferimento a varie categorie di nomadi, come i funamboli. L'umanista tedesco Frischlin, ad esempio, utilizzò il lemma *Himmelreich* per tradurre la locuzione *ludus puparum*, mentre in altre fonti si ritrova lo stesso termine per descrivere le attività di vagabondi,[63] per cui il campo semantico di riferimento è molto vasto. Inoltre, non sono chiare le ragioni alla base della scelta di questo nome. Potrebbe derivare dai venditori di indulgenze e di reliquie che millantavano di regalare il regno dei cieli (appunto *Himmelreich*). Tuttavia le opinioni sulle origini e il significato restano contrastanti: secondo Frisch[64] la motivazione risiede nel fatto che i burattinai viandanti muovevano le figure dall'alto; per i Grimm[65] invece la ragione sta nel contenuto degli spettacoli che trattavano di tematiche spirituali; per Purschke[66] è da ricondurre agli accampamenti a cielo aperto dei girovaghi e alla loro condizione di prossimità alla morte, dunque al cielo, visto il loro status di fuorilegge; o ancora sarebbe da far derivare dal soffitto dei teatrini medievali poiché *Himmel* può indicare anche il tetto o la volta.

Nella Mitteleuropa il teatro di figura era strettamente legato alle fiere e ai mercati, era infatti proprio in occasione di questi eventi che i giocolieri, giostrai e burattinai nomadi si esibivano nelle piazze. Per potersi esibire però era necessario il consenso dell'imperatore che stabiliva anche dei tempi ben precisi per gli spettacoli, ad esempio per il *Pfingstsmarkt* (Mercato di Pentecoste) e il *Katharinenmarkt* (Mercato di Santa Caterina), le *performance* potevano avere luogo da quattordici giorni prima dell'inizio delle fiere fino ai quattordici giorni

---

[62] Cfr. F. Hadamowsky, *Richard Teschner un sein Figurenspiegel*, Eduard Wancura Verlag, Wien-Stuttgart 1956, p. 22.
[63] Hadrianus Junius nel 1577 ha tradotto la parola greca *agyrta* (vagabondo) con il tedesco "Landstreicher der Himmelreich macht", letteralmente "girovago che fa Himmelreich", Hadriano Iunio Medico Auctore Antuerpia, MDLXXVII (1577), cit. in H.R. Purschke, *Die Anfänge der Puppenspielformen...*, cit. p. 27.
[64] J.L. Frisch, *Teutsch-Lateinisches Wörter-Buch*, Berlin 1741.
[65] J. & W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Leipzig bd. 2 1860, bd 4, abt. 2 1877.
[66] H.R. Purschke, *Die Anfänge der Puppenspielformen...*, cit. p. 27.

successivi.[67] Ancora durante il XVI secolo si utilizzavano burattini e *Stabpuppen*, mentre dopo la Guerra dei Trent'anni, quando le compagnie itineranti olandesi e inglesi furono sostituite da gruppi provenienti da Italia, Francia e Germania, si diffuse l'uso di marionette sia nell'attuale Austria che in territorio cecoslovacco. A far conoscere le marionette in terreno germanofono fu infatti l'italiano, Pietro Aggiomonti.[68] Egli aveva girovagato per l'Europa, introducendo le marionette a Londra prima di spostarsi in area tedesca. All'inizio del XVII secolo risalgono le testimonianze di piccoli casotti di burattinai nelle piazze viennesi, indice che il teatro di marionette stava diventando sedentario. Tra i principali artisti ricordiamo: Blasius Manfredi da Malta; Stefan Landolfi; Johann Pelcio, e particolarmente Pietro Resoniero, italiano nato a Vicenza che giunse a Vienna dopo aver lavorato a Venezia e Praga e, a partire dal 1659, stabilì la sua baracca a Judenplatz dove rimase per quarant'anni; Joachim Geibinger, il cui teatrino si trovava al Freyung; Johann Carl von Ehrenberg che operò anche lui a Judenplatz dal 1726. Grande importanza ricoprirono i burattinai e marionettisti italiani che contribuirono alla diffusione di caratteri e figure che divennero tipici della tradizione mitteleuropea. È infatti risaputo che, sebbene ogni paese abbia la propria tradizione marionettistica, ci sono state delle influenze reciproche. In Italia la tradizione del teatro di figura aveva carattere popolare ed era molto diffusa, inoltre, il confine tra marionettista e attore era, fino al Diciottesimo secolo, molto labile, pertanto molti attori si dedicavano spesso anche al teatro di figura, come accadeva per alcuni interpreti della Commedia dell'arte, come Angelo Beolco, Andrea Calmo e Francesco Cherea. L'eco della Commedia si può ritrovare nel repertorio marionettistico del tempo, come dimostrano anche i punti di contatto tra le maschere della Commedia dell'arte e i personaggi che si diffusero in territorio mitteleuropeo. Un genere ricorrente è ad esempio il cosiddetto *Policinellspiel* o *Opera del Policinello*, che, come è evidente, prende il nome dalla maschera napoletana Pulcinella, entrata anch'essa a far parte del repertorio della Commedia

[67] U. Sümegi, *Vom Puppenspiel zum Gesamtkunstwerk. Die Entwicklung des österreichischen Puppentheaters vom 17. bis zum 21. Jahrhundert*, Dissertation Universität Wien, Vienna 2006, p. 26.
[68] Cfr. *supra*, p. 34.

dell'arte in qualità di corrispettivo meridionale del personaggio del secondo Zanni, ovvero il servitore sciocco, di cui Arlecchino è l'esempio più noto. L'introduzione di questo personaggio sulle scene di Vienna e Praga, databile alla seconda metà del XVII secolo, si deve probabilmente a Blasius Manfredi e a Pietro Resoniero anche se si diffuse maggiormente grazie a Johann Peter Hilverding, il quale nel 1688 si candidò per lavorare alla Corte viennese, dichiarando tra le referenze di aver servito il suo precedente signore, l'arcivescovo di Salisburgo, esibendosi con il "*Polcinello-Spiel*". La sua candidatura ebbe successo e Hilverding divenne *Kammertafeldecker* per il conte Carlo I, il futuro imperatore Carlo VI.[69] I *Policinellspiele* erano delle rappresentazioni comiche, piuttosto triviali composte da battute rozze unicamente finalizzate al divertimento del pubblico. Il personaggio di Pulcinella quindi mantenne le caratteristiche della maschera italiana, apparentemente furba ma in fondo sempliciotta e credulona, come anche i connotati fisici che rimasero simili, come il tipico naso aquilino e la pancia, sebbene sparì la maschera nera.

Altre figure chiave per la nascita di nuovi personaggi ormai noti del teatro di figura furono Joseph Anton Stranitzky e Johann Laroche. Dopo aver vissuto a Graz, Augsburg e a Monaco, Anton Stranitzky si stabilì a Vienna dove iniziò a recitare nella piazza del Freyung presso un *Pawlatschentheater*, teatrino improvvisato costruito alla meglio con assi e tavole di legno, e successivamente in un baracchino a *Neuer Markt* insieme a Johann Hilverding, parente del già citato Peter, prima di diventare attore al *Kärtnertortheater*, nonostante la sua professione fosse quella di dentista. A Stranitzky si deve l'ingresso del personaggio di Hanswurst nel teatro popolare viennese, sebbene la figura di Hanswurst era ad ogni modo presente sulla scena dei teatri itineranti già dal Cinquecento. Persino Martin Lutero nel 1530 utilizzò il nome Hans Worst nel suo scritto *Vermahnung an die Geistlichen, versammelt auf dem Reichstag zu Augsburg*[70] come dispregiativo riferito al duca Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel e scrisse

---

[69] F. Hadamowsky, *Das Puppenspiel* in M. Hürlimann (a cura di), *Atlantisbuch des Theaters*, Atlantis Verlag, Zurigo 1966, pp.920-944, qui p. 928.
[70] M. Lutero, *Vermahnung an die Geistlichen, versammelt auf dem Reichstag zu Augsburg*, Hans Lufft, Wittenberg 1530.

un saggio intitolato proprio *Widder Hansworst*. Nella cultura popolare fu proprio Stranitzky a renderlo famoso, tanto che anche l'imperatore Carlo assistette a «einer in Policinello von dem so genannten Hannswurst gehaltenen Burlesque».[71] L'Hanswurst creato da Stranitzky indossava gli abiti tradizionali dei contadini salisburghesi, cioè:

> Un'ampia giacca rossa con i bordi a punta giallo-blu, sulle bretelle rosso-verdi la toppa blu sul petto con un cuore verde, sul quale si possono vedere le iniziali HW, i pantaloni larghi e gialli, decorati da bordi seghettati blu, arrivano solo fino alle caviglie (come nel caso dello Zanni della Commedia dell'arte), una larga cintura di cuoio con una grossa fibbia, attorno al collo il colletto arricciato, come copricapo il cappello a punta verde dei vaccari, nella cintura un bastone di legno (pistolese) come spada.[72]

Oltre alla classica giacca rossa, alle bretelle e ai pantaloni gialli alla caviglia, simili a quelli dei vari Zanni, una peculiarità di Hanswurst è la barba corta e nera, che si ritrova anche nella sua versione di burattino. In verità Hanswurst non è un'invenzione di Stranitzky nè di Hilverding, bensì una figura che riunisce caratteristiche di altri personaggi del teatro popolare come Pickelhering e Arlecchino. Come la maschera bergamasca e Pulcinella, Hanswurst è un carattere comico che attira le simpatie del pubblico. Con la circolazione delle idee illuministe, nel XVIII secolo, la figura di Hanswurst, in quanto simbolo di istinti primitivi, venne declassata fino a sparire. Nel frattempo Maria Teresa, nel 1752, varò un regolamento molto rigido per ottenere le autorizzazioni alle esibizioni, per cui divenne sempre più problematico per gli artisti continuare a esprimersi e a vivere della loro creatività. Inoltre, i mestieri di attore, marionettista, musicista, così come lo stile di vita dei girovaghi erano malvisti e non garantivano la

---

[71] F. Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, cit., p. 24. «Uno spettacolo con figure tenuto dal cosiddetto Hannswurst».
[72] H.R. Purschke, *Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländer Europas. Ein historischer Überblick*, Eigenverlag, Frankfurt a.M. 1984, p. 65. Dove non indicato diversamente, le traduzioni sono mie.

sussistenza al punto che molti artisti, per sopravvivere, erano costretti a svolgere altre professioni.

Un ultimo personaggio cui si ritiene necessario accennare è Kasperl, maschera molto nota nella cultura germanofona. La sua fama si deve a Johann Laroche (o La Roche) che, nelle sue esibizioni, impersonava Kasperl. Anche Laroche, come era tipico degli artisti, aveva vissuto in diverse città prima di spostarsi a Vienna dove divenne appunto popolarissimo. A partire dal 1781 lavorò al *Leopoldstädtertheater* con Karl von Marinelli. Il suo personaggio è – ancora una volta come il secondo Zanni della Commedia dell'arte – un servitore ingenuo, scansafatiche, talvolta sciocco talatra furbo. Con la sua smodata passione per il cibo e il vino, egli rappresenta gli istinti e i bisogni primordiali di ogni uomo. Il suo costume è costituito da una blusa da contadino e da un cappello a punta. Inoltre, immancabile è il bastone, elemento che ricorda Pulcinella. Con la morte di Laroche, avvenuta nel 1806, il personaggio di Kasperl scomparve dal grande palcoscenico ovvero non venne più interpretato da attori in carne e ossa, ma si trasferì al teatro di figura divenendo un carattere fondamentale nella cultura mitteleuropea. Il buffo Kasperl, inizialmente personaggio secondario, sostituì l'ormai scomparso Hanswurst diventando protagonista delle rappresentazioni. Dal punto di vista estetico numerose sono le similitudini della figura di Kasperl con le maschere della Commedia dell'arte: oltre al bastone che richiama Pulcinella, egli è dotato di un lungo naso aquilino che ancora una volta fa pensare al personaggio napoletano; inoltre il suo costume – diverso dalla versione umana di Laroche – composto da stoffe di vario colore ricorda Arlecchino. Altri tratti distintivi di Kasperl sono le guance rosse, gli occhi a mandorla contornati da una linea nera e la sua statura lievemente inferiore a quella degli altri burattini. Kasperl è presente sia in forma di burattino che di marionetta; non è ben chiaro quale delle due versioni sia nata prima e non è rilevante definirlo in questa sede, è però certo che le due forme abbiano radici distinte e separate e che nel *Marionettenkasperl* emergono anche delle similitudini con Brighella.[73]Anche in territorio ceco era

[73] Cfr. U. Sümegi, *op. cit.*, p. 163.

diffusa la figura di Hanswurst, conosciuta però con il nome di Pimperl. Uno dei più noti marionettisti della zona era Matěj Kopecký (1775 – 1847), diventato leggendario. Si narrava persino che fosse stato lui a modificare il nome di Hanswurst in Kasperl, ma è noto che anche il Kasperl ceco è un erede di quello viennese, inserito poi nella tradizione folcloristica ceca al punto che pure il personaggio Gaspar (Kaspar) dei Re Magi veniva presentato, nelle rappresentazioni natalizie, come figura comica.[74] In Boemia il teatro di figura è stato rilevante anche alla luce della questione nazionale, esso infatti, in quanto unica forma teatrale recitata in una lingua diversa dal tedesco, ha contribuito ad alimentare, prima ancora della politica, la tensione nazionalistica.[75]

Nella seconda metà del XVIII secolo si svilupparono nuove tipologie di teatro di figura, il teatro meccanico e il teatro automatico, che differiscono l'uno dall'altro. Il secondo infatti non contempla l'intervento dell'uomo se non nel dare avvio a un meccanismo che, una volta innescato, porta avanti l'azione; il teatro meccanico invece, prevede lo sfruttamento di strumenti meccanici quali leve, rotelle, binari al servizio del manovratore. Jacques de Vaucansons, Pierre e Henri-Louis Jaquet Droz e Jean Frederic Lechot raggiunsero notevoli risultati di sviluppo tecnico. In ambito austriaco i più importanti esponenti di questa forma d'arte furono Matthias Tendler, Johann Georg Geisselbrecht ed Enkel Tschuggmall.

Qualche cenno deve senza dubbio rivolto anche al *Krippenspiel*. Si tratta, come suggerisce il nome, della rappresentazione della natività, una sorta di presepe, le cui origini risalgono al Medioevo e si possono ritrovare in tutta Europa. Anticamente il *Krippenspiel* si svolgeva all'interno delle chiese durante la notte di Natale e le rappresentazioni potevano essere di diverso tipo: potevano contemplare l'uso di marionette e burattini manovrati da uomini oppure mossi da un meccanismo automatico (in questo caso si parla di *Krippenautomaten*) o ancora i personaggi potevano essere interpretati da attori. Nel 1751 Maria Teresa vietò di mettere in scena spettacoli con attori durante il periodo natalizio e, nel

[74] J. Malík, *Das Puppentheater in der Tschekoslowakei*, Orbis, Prag 1970, p. 12.
[75] F. Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, cit. p. 26.

1780, Giuseppe II impose anche il divieto di allestire gli spettacoli meccanici. Tali provvedimenti riguardarono tutti i territori dell'Impero asburgico e favorirono, di conseguenza, la nascita di teatrini privati in cui poter proseguire le esibizioni.[76] L'usanza si sviluppò quindi – soprattutto in Austria e Boemia – al di fuori degli edifici religiosi, allontanandosi dalla mera riproduzione della natività e includendo figure della vita quotidiana di paese, divenendo così *theatrum mundi*. Nel 1789 si ha testimonianza del *Krippenspiel* di Johann Georg Bauernschober a Margarethen, primo di una lunga serie di di artisti che fecero del *Krippenspiel* un genere prettamente austriaco.[77] Il più antico *Krippentheater* austriaco, tuttora in attività, è quello della città di Steyr, fondato nel 1800.

Come si è visto, i marionettisti e burattinai erano per lo più viandanti e si spostavano di Paese in Paese: questo spiega dunque la diffusione di caratteri simili all'interno di tradizioni differenti e i punti di contatto tra palcoscenici di varie città, ad esempio Vienna e Praga, su cui si è prevalentemente concentrata la trattazione. La città boema, in particolare, era un centro importante per l'arte marionettistica, dove, ancora al passaggio tra il XIX e il XX secolo, erano in attività molti teatrini di stile barocco – composti da palcoscenici rettangolari con punto di fuga centrale – e in cui anche in occasione di feste familiari si poteva assistere a rappresentazioni simili. Ad ogni modo, a partire dalla seconda metà del diciannovesimo secolo, si verificò una decadenza della tradizione artistica popolare, divenuta prettamente una parodia del grande palco, complice anche la diffusione sempre più massiccia del teatro meccanico che provocò una diminuzione dell'interesse per il teatro di marionette e burattini.[78] In risposta a questa crisi, complice anche il graduale tramonto del teatro meccanico, alcuni artisti cercarono di donare nuova linfa al teatro di figura, ridotto ormai a mero intrattenimento popolare, rimaneggiando il materiale narrativo. Un ruolo di spicco in questo processo ebbe Franz von Pocci, tedesco di nobili origini italiane, che mise per iscritto più di quaranta pezzi per il teatro di marionette, creando una

[76] Cfr. E. Kratochwil, *Deutsches Puppen- und Maskenspiel bis 1900*, ProBusiness, Berlin 2015, pp. 120-121.
[77] F. Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, cit. p. 26.
[78] *Ivi*, pp. 22-23.

apposita letteratura a cui poter attingere. I suoi testi avevano come protagonista Kasperl, ma i temi erano tratti da antiche fiabe e saghe, inoltre il personaggio creato da Pocci, che viene chiamato Kasperl Larifari, differisce leggermente dalla figura tradizionale poiché è un personaggio più moderato; come il suo antecedente ama il cibo e il vino ma non mangia sulla scena né è mai ubriaco; è adatto a far divertire i bambini ma ha perso la rozzezza e il turpiloquio del classico Kasperl al fine di diventare una figura quasi pedagogica. Grazie alla mediazione di Pocci, Josef Leonard Schmid, noto come Papa Schmid, fondò nel 1858 il teatro di marionette di Monaco (*Münchner Marionettentheater*) che, utilizzando le *Kasperlgeschichte* scritte da Pocci, mirava a intrattenere sia bambini che adulti associando una finalità educativa al teatro di figura. Sul modello di Papa Schmidt, all'inizio del Novecento, si svilupparono diversi palcoscenici volti a elevare la qualità artistica delle rappresentazioni. Si tratta dei teatri di Paul Brann, di Ivo Puhonny, di Anton Aicher e anche di Richard Teschner, considerati i più importanti artisti marionettisti del XX secolo. Come afferma Elke Krafka, è avvenuto un cambio di paradigma:

> Presto però vennero aperti in luoghi stabili dei teatrini che operavano con volute pretese artistiche, così ad esempio il *Marionettentheater Münchner Künstler* (teatro di marionette dell'artista di Monaco) fondato da Paul Brann nel 1906, il *Künstlermarionettentheater* (il teatro di marionette artistico) di Ivo Puhonny (1911) e quello di Anton Aicher (1913) che oggi è conosciuto come *Salzburger Marionetten* (marionette di Salisburgo). La denominazione dei teatri sorti in questo periodo rispecchia la mutata esigenza: l'obiettivo è adesso la creazione artistica, il contributo creativo personale è in primo piano. Si è verificato un primo cambio di paradigma, dall'artigianato riproduttivo a quello artistico».[79]

[79] E. Krafka, *Alles neu insceniert! Richard Teschners Figurentheater,* in K. Ifkovits (a cura di), *Mit diesen meinen zwei Händen, Die Bühne des Richard Teschner*, Österreichisches Theatermuseum – Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2013, pp. 183-195, qui p. 183.

In Boemia furono inoltre pubblicati i primi testi sulle tecniche marionettistiche come l'*Handbuch der Puppenspielpraxis* e nacquero diverse associazioni con lo scopo di riabilitare il teatro di figura «da un lato attraverso la raffinatezza tematica e l'innalzamento del registro linguistico dei testi inscenati, dall'altro attraverso un livello di riproduzione più pretenzioso che si era liberato del falso pathos».[80] A Praga, che rimase il centro culturale principale boemo, la riforma del teatro di figura si snodò in due diverse direzioni: da un lato la riscoperta e la tutela della tradizione – via seguita ad esempio da Arnošt Kraus che, insieme al poeta Jaroslav Virchlický, rielaborarò la versione per marionette del Faust – dall'altro l'emancipazione del teatro di figura come arte con una propria dignità. Si verificò dunque una rinascita di questa forma artistica che ebbe come fulcro l'affinamento dei temi e del livello linguistico e la trasformazione di palcoscenici e marionette in veri e propri oggetti artistici. A questo si aggiunga lo sviluppo di un nuovo gusto influenzato dalla nascita del nuovo stile *Jugend* e dal diffondersi del *Kitsch*, che ebbe influsso anche sul teatro. Paul Brann e Richard Teschner, che come si è detto furono nomi fondamentali per la rinascita del teatro di figura, si incontrarono proprio a Praga nei primi anni del Novecento e intrattennero un interessante scambio epistolare, in cui Teschner gli sottoponeva anche i suoi primi esperimenti con le marionette. In una lettera del 1906 il boemo espresse lo stato di declino in cui versava il teatro di marionette e rese manifesto l'entusiasmo per l'intento artistico condiviso:

> Am Marionettenth. wie es jetzt auf Jahrmärkten und in böm. Dörfern von primitiven Leuten vorgeführt wird, ist ja nichts gut als das Princip. Die herrlichen Qualitäten des M., die nur ganz wenig feinnervige Leuten ahnen, gehen natürlich alle verloren. Bei dieser plumpen u. Unkünstlerischen Ausführung. Die Ziele dieser Marionettenmenschen sind ja ganz falsch. Man darf natürlich nicht versuchen, mit den beschränkten Mitteln des Figurentheaters das große Theater nachahmen zu wollen. Im bewussten Gegensatz zum wirklichen Theater, dieser größten, Geschmacksverirrung

[80] J. Malík, *op. cit.*, p. 14.

> unserer Zeit ist das Ziel eines künstlerischen Marionettentheaters zu suchen, nicht wahr? [...] Ein künstl. Marionettenth. wäre, so was wie Theater für Lyrik, nicht? *Alles wäre Kunst!* Die Figuren Symbole, künstlerische Bildwerke mit goldenen Haaren, Emailaugen und mit streng verhaltenen Bewegungen. [...] Und Figuren könnte man bringen! *Die märchenhaftesten Dinge, die sich nie auf der großen Bühne zeigen dürfen*, Riesen u. Gnomen, Embrionen u. Teufel splitternackte Prinzessinen mit goldenen Schamhaaren u. Brustwarzen aus Rubinglas, die Geilheit, die Pest und den violetten Tod; Nicht zu vernachlässigen wäre.[81]

È evidente quindi ai primi del Novecento l'attenzione rivolta alle potenzialità peculiari del teatro di figura e delle marionette e l'interesse affinché venissero affinate e valorizzate per mettere in atto una «rivisitazione colta del teatro popolare».[82] Da questi presupposti nasceranno, qualche anno dopo, i suoi teatri e le sue *Stabfiguren*, che tuttavia non si sarebbero sviluppate senza l'esistenza di una tradizione precedente, nei confronti della quale il lavoro di Teschner rappresenta una reazione e una evoluzione. Si è infatti ritenuto significativo accennare alle figure che hanno caratterizzato il teatro di figura popolare e tradizionale perché esse hanno avuto importanza nella formazione di Teschner e per poter successivamente cogliere gli elementi di distanza.

---

[81] R. Teschner a Paul Brann 1906, *Archiv der Sammlung Puppentheater München Stadtmuseum*, Monaco, Paul Brann 469, cit. in K. Ifkovits, *Mit diesen meinen zwei Händen*, cit., pp. 62-65, corsivo mio. «Nel teatro di marionette come viene condotto adesso, da uomini primitivi nelle fiere annuali e nei villaggi boemi, non c'è nulla di buono se non il principio. Le magnifiche qualità delle marionette, che soltanto alcune persone dalla sensibilità raffinata comprendono, vanno naturalmente perdute in queste rappresentazioni grossolane e rozze. Gli obiettivi di questi manovratori sono del tutto errati. Non si può tentare di imitare il grande teatro con i mezzi limitati del teatro di figura. In consapevole opposizione al teatro reale, questa più grande aberrazione del gusto del nostro tempo è cercare lo scopo del teatro di marionette artistico, non è vero? […] Un teatro di marionette artistico sarebbe come il teatro per la poesia no? *Tutto sarebbe arte!* Le figure sarebbero simboli, opere d'arte con capelli dorati, occhi smaltati e movimenti rigorosamente controllati. […] E che figure si potrebbero utilizzare! *Le cose più favolose che non si dovrebbero mai mostrare sul grande palco*, giganti e gnomi, embrioni e diavoli, principesse completamente nude con peli pubici dorati e capezzoli di vetro rubino, la libidine, la peste e la morte violetta; niente sarebbe risparmiato».

[82] M. Bassi, *Poetica del silenzio e anime letterarie nel teatro per marionette di Richard Teschner*, in «Comunicare Letteratura», n. 5, Osiride Edizioni, Rovereto, 2012, pp. 85-102, qui p. 90.

I.2.5 Burattini e marionette in Italia

In questa sede è interessante trattare la diffusione del teatro di figura italiano poiché uno dei due casi su cui si concentrerà l'analisi nel presente lavoro è l'opera dei pupi siciliana, sviluppatasi nel Sud della penisola, con sostanziali differenze e peculiari caratteristiche rispetto ad altre tipologie di teatro con figure. Per iniziare è necessario ricordare la distinzione terminologica tra marionette e burattini a indicare una diversificazione della tradizione e una conseguente complessità nel districarsi fra le specifiche fonti e i materiali relativi ai due fenomeni. In relazione a ciò, Alfonso Cipolla[83] sottolinea l'esigenza di distinguere tra una storia delle marionette e una storia dei burattini in Italia. Gli spettacoli di burattini si svolgono in casotti o baracche che imitano i teatro tradizionali, naturalmente con strutture più semplici. La scenografia, ad esempio, è composta da quinte di stoffa e fondali dipinti che possono essere cambiati velocemente durante la rappresentazione; l'altezza del palco fa sì che le mani dei burattinai vengano nascoste e che appaiano in scena solo i pupazzi.[84] Un oggetto tipico nel teatro di burattini, non soltanto in Italia, è il bastone, considerato uno dei protagonisti delle commedie su cui spesso si fa affidamento per lo scioglimento della situazione scenica: il bastone, che ha una lunghezza di circa quaranta centimetri, appare a volte improvvisamente tra le mani del protagonista, viene impugnato dal burattinaio e utilizzato per percuotere l'altro personaggio in scena fino a tramortirlo. Talvolta l'arma viene contesa tra due personaggi che dànno vita a una lotta comica. In genere, colui che ha la meglio non si accontenta di aver sconfitto l'avversario ma lo ridicolizza infierendo e facendosi beffa del cadavere.[85] Solitamente lo spettacolo di burattini si conclude con un ballo tra il protagonista maschile e quello femminile, anche se la scena può essere del tutto slegata dalla vicenda narrata. Per quanto riguarda la classificazione dei burattini ci si serve di una distinzione enunciata da Angelo Brofferio nella sua opera del 1857,[86] distinzione

[83] A. Cipolla, *L'Italia*, cit.; A. Cipolla, G. Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, Pisa 2011.
[84] Cfr. I. Sordi, *op. cit.*, p. 16.
[85] *Ivi*, pp. 18-19.
[86] A. Brofferio, *I miei tempi*, Botta, Torino 1857.

che non riguarda direttamente i burattini bensì i burattinai, e permette di cogliere le differenze di azione, repertorio e pubblico. Brofferio distingue tra burattinai di sala, di strada e di piazza. I primi, come suggerisce il termine, si esibiscono in un luogo chiuso per accedere al quale è necessario pagare un biglietto, di conseguenza il pubblico non è casuale ma è composto da persone che hanno scelto di assistere allo spettacolo. In genere, i biglietti hanno costi diversi a seconda dell'ordine dei posti, dunque il pubblico variegato si dispone inevitabilmente in posizione diversa in base al ceto. Ne risente pure il repertorio che, dovendo rivolgersi anche a un pubblico borghese, attinge a materiale narrativo non esclusivamente popolare. Un esempio è il repertorio di Francesco Rossi, che si ispira alla Commedia dell'Arte, alle fiabe di Carlo Gozzi, all'epica. Peculiarità del teatro di Rossi, bergamasco in attività tra Piemonte e Lombardia nel XVIII secolo, è quella di portare in scena mondi esotici e lontani dalla quotidianità del pubblico presente in sala, caratteristica che si ritroverà e diverrà fondamentale nel teatro di figura italiano ed europeo e, in particolare, nelle due tradizioni prese in esame, quella dei pupi siciliani e quella di Richard Teschner. Per comprendere meglio a cosa ci si riferisce si riportano le parole di Cipolla:

> Lo spettacolo di Rossi è il primo esempio documentato di una caratteristica che sarà poi generalizzata in molte produzioni per marionette, quella cioè di portare davanti agli occhi del pubblico ciò che normalmente il pubblico non può vedere, ma solo immaginare: terre lontane ed esotiche, i protagonisti delle cronache, la rappresentazione dei grandi avvenimenti che accadono nel mondo.[87]

La categoria dei burattinai di strada comprende invece quegli artisti ambulanti che girano per le città con i loro teatrini portatili e pochi personaggi e che si esibiscono sempre nella stessa rappresentazione: il repertorio infatti non può essere più ampio dal momento che tutta l'attrezzatura deve rientrare nel bagaglio che il burattinaio porta con sé. Il pubblico, in questo caso, è quello occasionale

[87]A. Cipolla, *L'Italia*, cit., p. 193.

composto da ragazzini e persone di passaggio che dedicano scarsa attenzione allo spettacolo. A tal proposito diventa importante l'uso della pivetta come strumento di richiamo del pubblico, oltre che elemento distintivo utilizzato dal personaggio Pulcinella.

Infine, i burattinai di piazza si distinguono da quelli di strada perché, benché agiscano entrambi all'aperto, i primi sono stanziati in un luogo ben preciso della città, in cui ogni giorno si esibiscono portando avanti le storie iniziate nei giorni precedenti. Il pubblico si differenzia da quello distratto dai burattinai di strada perché la stabilità permette di conquistare degli spettatori che diventano abituali e dunque spingono il burattinaio a variare il repertorio per non ripetersi. Il materiale narrativo è tratto dalla tradizione epico-cavalleresca, da saghe e leggende nordiche, dalla storia locale, come dimostra il *Libro delle Commedie* di Angelo Cuccoli, che raccoglie circa duecentocinquanta testi utilizzati dai burattinai che comprendono, tra le altre, le storie quali *Guerino il Meschino* – che ritornerà nell'opera dei pupi – *Edipo re di Tebe*, *La fondazione della Torre degli Asinelli*, *La nascita di Fagiolino all'Isola del Sole*. Fagiolino è uno di quei nuovi personaggi nati nell'Ottocento che incarnano i desideri e i bisogni del pubblico, tipico furbetto bolognese, bonaccione, amante delle tagliatelle e paladino della giustizia, ideali per i quali non rinuncia a utilizzare il bastone. Dunque, anche questi personaggi, sebbene differenti e più vicini agli spettatori, conservano alcuni elementi stereotipi ricorrenti nella storia del teatro di burattini, o oggetti canonici, come il bastone. I nuovi personaggi, che in un primo momento apparvero sia sotto forma di burattini che di marionette, si diversificarono successivamente assumendo caratteri differenti a seconda delle scene che calcavano. Intorno alla metà dell'Ottocento, che come si è visto fu un periodo fondamentale per l'evoluzione del teatro di figura, si creò una dicotomia che contrapponeva burattini e marionette. Queste ultime, infatti, si elevarono cercando di attirare un pubblico borghese e di ceti più alti, mentre fino a questo momento erano state appannaggio di tutti. I burattini rimasero legati al sostrato socio-culturale più basso, al territorio locale e facevano uso di un codice ormai riconoscibile che puntava a ristabilire la giustizia, a creare un mondo in cui il bene trionfa sempre

sul male. A proposito del legame con il territorio e dell'identificazione, si cita una battuta di Cesare Zavattini in relazione agli spettacoli con burattini emiliani: «erano quasi dei personaggi del mio paese, io vedevo là delle facce della mia gente».[88] Il burattino rimase quindi ancorato all'animo popolare e assunse diverse declinazioni a seconda del territorio in cui si sviluppò.

La marionetta, invece, si trova all'incrocio fra teatro colto e popolare, ed è proprio la sua doppia natura che ha dato esiti multiformi, due dei quali – espressione del doppio percorso su cui si muove questa forma d'arte – saranno approfonditi nei capitoli successivi di questo lavoro. A tal proposito scrivono Cipolla e Moretti:

> Il teatro colto – dal Barocco alle Avanguardie del Novecento – ricorre alla marionetta in quanto attratto dalla sua meccanica artificiosa, e quindi dai concetti di "doppio" e di interpretazione sintetica della realtà. Il teatro popolare, invece, ne fa un mezzo per gettare un ponte verso quel meraviglioso insito nella Storia come nella cronaca, nell'esotismo di luoghi lontani o addirittura nel teatro stesso.[89]

Dunque la marionetta si differenzia dal burattino non solo per la tecnica di costruzione e manovra, ma anche per il significato attribuitole dal suo creatore in primo luogo e, successivamente, dal pubblico. Il teatro di marionette è caratterizzato da tre elementi, l'importanza attribuita alle innovazioni sia tecniche che contenutistiche, evidente dall'attenzione dedicata dai marionettisti al perfezionamento delle loro figure, dall'invenzione di trucchi scenici e dall'arricchimento del repertorio; la complessità delle marionette che ha portato alla realizzazione di spettacoli che puntano più sui movimenti e le acrobazie che sul contenuto narrativo; l'accuratezza dei costumi, realizzati con stoffe pregiate, ben rifinite, a volte arricchite da gioielli e pietre preziose. Oltre alla complessità delle figure, anche lo stesso teatro ha bisogno di una struttura molto articolata,

---

[88] Zavattini pronunciò questa frase durante un'intervista telefonica, pubblicata su R. Bergonzini, C. Maletti, *Burattini & Burattinai*, Mundici e Zanetti, Modena 1980, p. 5.
[89] A. Cipolla, G. Moretti, *op. cit.*, p. 79.

scenografie dipinte finemente, dotazioni tecniche che permettono di riprodurre effetti speciali sulla scena. È alla fine del Settecento che le marionette riscossero molto successo in Italia, al punto che le rappresentazioni aumentarono esponenzialmente nelle città del Nord e portarono alla fondazione di teatri specializzati in spettacoli di marionette e teatri stabili di questo tipo, come il San Moisè a Venezia, il Teatro delle Vigne a Genova, il Nosadella a Bologna, per fare alcuni esempi.[90] Nel Nord Italia si fecero strada due compagnie molto importanti, attive fino ai giorni nostri, la famiglia Colla e la famiglia Lupi. La vicenda dei Colla[91] è singolare, poiché, discendenti da un ricco commerciante, avevano adibito a teatrino una parte del loro palazzo milanese e fatto costruire appositamente delle marionette che utilizzavano per l'intrattenimento privato. Dopo poco però, non è ben chiaro per quale motivo, la famiglia fu costretta a lasciare Milano. Se ne persero le tracce fino al 1835, anno in cui i Colla si esibirono nella piazza di Borgo Vercelli e da lì iniziarono la loro nuova attività di marionettisti. Singolare era anche il loro repertorio, che non aveva punti in comune con quelli delle altre compagnie, e quindi probabilmente interamente originale o riconducibile a fonti sconosciute agli altri artisti, forse legate a tradizioni popolari poco note nelle città come dimostrerebbe il personaggio protagonista delle rappresentazioni dei Colla, Famiola. Dopo la morte del capostipite i suoi tre figli diedero vita ad altrettante compagnie, due delle quali perdurano fino a oggi, adattandosi ai tempi moderni e portando sia in Italia che all'estero la tradizione. I Lupi[92] iniziarono l'attività teatrale in proprio nel 1823, anche se il capostipite Luigi Lupi si era unito a una compagnia teatrale già nel 1780 lasciando il lavoro di droghiere. Divennero famosi a Torino, città in cui sorgeva il loro teatro. Fu però il figlio di Luigi, Enrico, a portare in giro per l'Europa gli spettacoli, rinnovando il repertorio e traducendo nuovi testi, riscuotendo un grande successo di pubblico. I protagonisti erano i tradizionali personaggi come Gianduia e Arlecchino. Anche i Lupi, come i Colla, sono stati

[90] Per un approfondimento si rimanda al saggio di A. Cipolla, *L'Italia*, cit.
[91] Si rimanda al sito ufficiale della compagnia *Carlo Colla & Figli*, https://www.marionettecolla.org/it/compagnia/viewstoria (16/06/2018).
[92] Sito *Marionette Lupi*, http://www.marionettelupi.net/index.htm (16/06/2018).

abili ad adeguarsi ai cambiamenti storici e sociali, affiancando alle rappresentazioni con marionette altri tipi di spettacoli, e ampliando il loro repertorio con l'inserimento di soggetti moderni conosciuti dai più piccoli come *La Sirenetta* e *Peter Pan*. Sia i Lupi che i Colla ebbero molto successo per la fastosità dei loro allestimenti che richiamavano quelli dei grandi teatri lirici. Nel 1884 Yorick scriveva che sul suolo italiano erano presenti

> oltre quattrocento edifizi di marionette fra grandi e piccini […]. Non parlo, ben inteso, delle baracche informi, dei castelli miserabili rizzati pei trivi da un povero diavolo burattinaio ambulante che, infilzati sulla punta delle dita due fantocci che chiamano *capoccielli*, trattiene sul campo delle fiere e dei mercati una turba magna di monelli, di villani e di borsaiuoli, collo spettacolo di Pulcinella che giuoca a testate col Diavolo o col Carabiniere. Quelli sono due o tre volte più numerosi; […] Io parlo di qui soltanto degli *intraprenditori* di spettacoli di marionette, dai più perfetti ai meno informi, quelli che esercitano l'industria con un piccolo capitale, che girano di città in città [...][93]

La situazione nel Sud Italia era leggermente diversa rispetto al Nord, nel Meridione infatti erano più numerose le baracche di burattini, si pensi ad esempio alle pulcinellate di Napoli. Intorno alla metà dell'Ottocento, nel Regno delle due Sicilie, si sviluppò il teatro di pupi, cui sarà dedicato il capitolo terzo, versione del tutto originale, sia per tecnica che per contenuto, delle marionette, che affonda le sue radici nelle problematiche storico-culturali del regno borbonico.

Dopo il periodo d'oro, il teatro di figura subì un duro colpo dovuto alla diffusione di nuove tipologie di spettacolo e intrattenimento come il varietà, che riusciva ad attirare un maggior numero di spettatori ed era più semplice da portare in tournée, raggiungendo un numero ben più alto di platee. In verità la crisi non fu esclusivamente dovuta a questo, ma ci furono altri fattori contingenti che contribuirono a una decadenza del teatro con figure, in parallelo, non a caso, con

[93] Yorick, *La Storia dei Burattini*, Bemporad, Firenze 1902, pp. 194-195.

quella del melodramma. Queste due forme di spettacolo, che avevano caratterizzato il secolo Diciannovesimo, risentirono della nascita del teatro borghese realista, molto distante per contenuti e modalità espressive. Il dramma borghese, infatti, mirava a mettere in scena personaggi per lo più appartenenti alla classe sociale di riferimento e a trattare temi in cui questo ceto poteva riconoscersi e rispecchiarsi in modo tale da essere educato tramite la forma teatrale. Si mettevano in scena spaccati di vita quotidiana finalizzati a indagare i rapporti familiari e interpersonali e a mostrare la decadenza dei valori, l'incomunicabilità, micce che esploderanno poi nel Novecento, mentre gli spettacoli di marionette e l'opera inscenavano mondi e sentimenti lontani dalla quotidianità, inverosimili, anzi improbabili. A ciò si aggiunga la diffusione di marionette di diverso tipo, quelle degli Holden, nominate precedentemente, che grazie all'innovazione tecnica – ovvero l'uso esclusivo di fili in luogo della barra di comando centrale – creavano l'illusione scenica di figure semoventi, dal momento che i fili erano quasi invisibili e permettevano alla marionetta di simulare un movimento autonomo. A causa del successo ottenuto dagli Holden anche in Italia, i marionettisti cercarono di adeguarsi e di sperimentare nuove forme per attirare e rinnovare il loro pubblico. È il caso di Enrico Salici e Giovanni Santoro, i quali «rinnovano letteralmente l'offerta di spettacolo, accantonando il repertorio marionettistico dell'Ottocento, fatto di drammi, commedie, farse e balli-pantomima, per puntare su un varietà lirico, composto da quadri musicali, intermezzi, duetti, operette e numeri circensi e di folclore».[94] Un passo successivo fu compiuto da Vittorio Podrecca, che riparte dalla letteratura per l'infanzia, comprendendone appieno l'importanza e fondando prima una rivista intitolata «Primavera», il cui scopo era quello di far conoscere i capolavori della letteratura ai più giovani e, successivamente il Teatro dei Piccoli, in cui mettere in scena spettacoli di marionette rivolti principalmente ai ragazzi, ma non per questo meno importanti.

[94] A. Cipolla, *L'Italia,* cit., p. 209.

Come accennato in precedenza, le marionette furono anche strumento prediletto dalle avanguardie del Novecento. Filippo Tommaso Marinetti scrisse un testo dedicato ai fantocci intitolato *Poupées électriques* e uscito anche in versione italiana con il titolo di *Fantocci elettrici*. I fantocci, utilizzati in alternanza con gli attori, rappresentano per i personaggi protagonisti una sorta di doppio su cui essi proiettano tutte le caratteristiche che non vorrebbero possedere, facendoli diventare una specie di *alter ego* negativo. Anche D'Annunzio mostrò interesse per le marionette e ipotizzò di scrivere una serie di opere per il teatro di figura, ipotesi però mai realizzata. Sempre in Italia, Felice Tosalli realizzò delle sculture di stampo simbolista ispirate alle fiabe di Carlo Gozzi e i fratelli Latis crearono delle marionette che richiamavano il gusto espressionista. Per fare qualche esempio riguardante l'estero si può citare Paul Klee, che oltre a dipingere un'opera intitolata *Teatro delle marionette*, costruì dei burattini con materiali di recupero e un teatrino per intrattenere il figlio Felix. Anche artisti come André Breton, Wassily Kandinsky, Fernand Léger e Oskar Schlemmer dedicarono la loro attenzione alla marionetta per tre ragioni principali:[95] essa può essere intesa in primo luogo come simbolo di una connessione tra il teatro rituale europeo e quello non europeo, in secondo luogo come fulcro di una tradizione popolare con potenzialità di sperimentazione e, infine, come elemento centrale di quella che Léger definisce «esthétique de la machine» («estetica della macchina»),[96] secondo cui l'arte deve prendere spunto e sfruttare in maniera creativa i principi delle macchine, dando vita a una nuova idea di bellezza che prediliga l'utilità sull'estetica. Nel primo dopoguerra esplose la crisi del teatro di figura. Tutta la cultura popolare in generale subì un duro colpo e vide tramontare alcune delle sue manifestazioni, compreso il teatro di burattini e marionette che pian piano iniziò a scomparire. Con il sopraggiungere del cinema, e della televisione più tardi,

---

[95] Cfr. J. Bell, *Puppets, Mask, and Performing Objects at the End of the Century*, in «The Drama Review», 43, 4, 1999, pp. 15-27, qui p. 16.

[96] Nel suo saggio *L'Esthétique de la machine: l'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste*, apparso per la prima volta sul «Bulletin de l'Effort Moderne» nel 1924, Léger afferma la sua visione dell'arte che, a suo avviso, deve sfruttare in modo creativo i principi che dominano le moderne macchine. Cfr. R.L. Herbert (a cura di), *Modern Artists on Art: Second Enlarge Edition*, Dover Publications, New York 1999.

sembrava che gli spettacoli con figure fossero destinati al totale declino, tant'è che Roberto Leydi, importante studioso di fenomeni culturali popolari e autore di una monografia sul teatro di figura[97] scrisse, nel 1958:

> Anche a rischio di recare un grosso dispiacere a chi ancora s'illude in un'imminente rinascita di popolare interesse per le marionette e i burattini, bisogna onestamente riconoscere che, non soltanto questa nobile forma di spettacolo è oggi agli ultimi giorni della sua lunga agonia, ma, ciò che è assai peggio, le sue tante memorie di cronaca e di storia si van purtroppo spegnendo fra il disinteresse più palese, sì che fra pochissimi anni saranno certo del tutto scomparse.[98]

Al momento in cui Leydi scriveva queste parole, il teatro di figura era effettivamente in declino e tutt'oggi è molto difficile, come si è visto, ricostruire una storia organica e completa, poiché le memorie delle compagnie si sono perdute, gli stessi manufatti, come scenografie e figure, i copioni finirono spesso per essere distrutti lasciando irrisolte molte questioni sulla sua misteriosa natura. Per fortuna però questa forma artistica non è completamente caduta nell'oblio. Il teatro di figura, infatti, a partire dagli anni Sessanta, è diventato oggetto di riscoperta da parte del pubblico borghese che lo concepisce non più come intrattenimento per sé o per i più piccoli, bensì come strumento portatore di una tradizione da preservare e di un linguaggio che si contrappone a quello dei nuovi mezzi di comunicazione. A tal proposito è ancora Leydi a spiegare che «la marionetta e il burattino sono prima di tutto un linguaggio, poi un repertorio».[99] Negli anni Sessanta dunque si assiste a una rinascita dell'interesse per tale tradizione, come testimoniato dall'esperienza di Maria Signorelli, che già nel 1947 fondò l'Opera dei burattini, e che organizzò nel 1961 il primo festival internazionale di burattini e marionette, svoltosi tra Roma e L'Aquila con la partecipazione di compagnie e artisti sia italiani che stranieri di grande fama. Nel

[97] R. Leydi, R. Mezzanotte Leydi, *op. cit.*
[98] *Ivi*, p. 13.
[99] *Ivi*, p. 20.

1970 fu la volta del *Festival di Burattini e Marionette* di Bologna e, poco dopo, del *Festival di Morgana* con sede a Palermo e di *Arrivano dal Mare* a Cervia. Giovanni Moretti fondò nel 1967 la Compagnia dei Burattini di Torino, in cui attori e marionette si mescolavano creando uno stile ibrido mirato a rinnovare il teatro di animazione. Per qualche decennio si verificarono esperienze simili finalizzate a cambiar volto a una tradizione considerata minore o popolare o ancora rivolta ai bambini; concezione errata, come scrive Leydi:

> Sarebbe errore assai grave il considerare il teatro dei burattini e delle marionette una sorta di ingenua *dépendance* infantile del teatro cosiddetto maggiore e i piccoli attori di legno e di pezza quasi un geniale surrogato degli altri veri, in carne ed ossa, il mondo meraviglioso delle marionette e dei burattini, invece, incomincia proprio là, al confine estremo dello spettacolo teatrale, dove fallisce l'ultimo sforzo di stilizzazione espressiva e d'astrazione logica del corpo umano.[100]

Si tende quindi a riscoprire il valore di una forma teatrale in decadenza, grazie a realtà quali il Teatro Gioco Vita di Piacenza, il Teatro del Buratto a Milano, il Teatro delle Briciole a Reggio Emilia, la Compagnia Drammatico Vegetale a Ravenna, in cui «marionette e burattini escono dai loro tradizionali contenitori scenici e, attraverso una rottura dei piani narrativi e della finzione, si mescolano agli attori e agli animatori, tentando un approccio diverso col pubblico. Queste esperienze segnarono la nascita definitiva del moderno teatro di figura»:[101] lo scopo era quello di modificare le regole non scritte di questa forma d'arte senza intaccarne il linguaggio che la caratterizza, ma agendo su una nuova relazione con gli spettatori, sollecitando una reazione diversa da parte di questi ultimi. Oltre ai festival, che nacquero proprio con l'intenzione di diffondere e far conoscere nuovamente una tradizione antichissima, negli anni Ottanta vennero anche allestite diverse mostre volte a valorizzare il teatro di figura in Italia. Si tratta di

[100] *Ivi*, p. 14.
[101] A. Cipolla, *L'Italia*, cit., p. 216.

Burattini Marionette Pupi, tenutasi a Milano, e *Burattini e Marionette in Italia dal Cinquecento ai giorni nostri*, svoltasi a Roma. Nello stesso periodo venne istituita la sezione italiana – voluta da Maria Signorelli – di un importante ente, l'*Union Internationale de la Marionette*, nota con la sigla *UNIMA*, fondata a Praga nel 1929. L'associazione ha lo scopo di riunire compagnie e singoli marionettisti, oltre che appassionati, al fine di raccogliere, preservare e valorizzare testi, manufatti e, più in generale, le tradizioni del teatro di figura nel mondo. *UNIMA* ha anche curato, con il patrocinio dell'Unesco, l'enciclopedia mondiale delle arti della marionetta,[102] disponibile anche *online* in lingua inglese, in cui è possibile trovare informazioni e notizie su artisti di tutto il mondo.[103] Nel 1975 fu fondato a Palermo il *Museo Internazionale delle Marionette*, che prese il nome di Antonio Pasqualino, antropologo e cultore della tradizione siciliana, che raccolse materiali afferenti al teatro di marionette, salvandoli dall'oblio, e fu tra i fondatori dell'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari. Al Museo è possibile anche consultare la biblioteca "Giuseppe Leggio", che raccoglie circa settemila volumi sul teatro di figura e sulle tradizioni popolari. Il progetto alla base del Museo non è soltanto quello di conservare marionette, materiali video e audio relativi alle tradizioni di diversi paesi del mondo, bensì quello, in linea con le altre realtà cui si è accennato, di mantenere viva, seppur rinnovandola, la tradizione. Per questo il museo ha incoraggiato la produzione di nuovi spettacoli coinvolgendo artisti contemporanei come Italo Calvino, Francesco Pennisi, Luciano Berio, Renato Guttuso, al fine di creare materiali di grande interesse artistico culturale e di mescolare la tradizione con una concezione più moderna del teatro di figura.[104]

---

[102] *Encyclopédie Mondiale des Art de la Marionnette*, UNIMA, L'Entretemps, Parigi 2009.
[103] *World Encyclopedia of Puppetry Arts*, https://wepa.unima.org/en/
[104] Cfr. *Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino*, https://www.museodellemarionette.it/index.php?option=com_content&view=article&id=113:easy-customization&catid=84&lang=it&Itemid=643 (18/06/2018).

I.2.6 Brevi considerazioni preliminari sulla marionetta nei primi anni del Novecento

Nei due casi che saranno presi in esame si vedrà come la figura funge da catalizzatore di un problema e, ancor di più, da mezzo per far fronte alla crisi e tentare la sua risoluzione. I pupi siciliani nascono in un momento in cui la Sicilia e il Meridione attraversano una situazione particolare, in cui tra le classi popolari domina un senso di insoddisfazione e di mancanza di fiducia nelle istituzioni, sia prima che dopo l'Unità di Italia. Il nuovo regno viene addirittura visto dai più come una disillusione. La rappresentazione con i pupi diventa, in questo determinato momento storico, un'alternativa alla realtà, un luogo fisico in cui i personaggi incarnano i valori e gli ideali irraggiungibili. A Vienna, invece, dove fiorisce il teatro di Richard Teschner, lo scenario politico, sociale e culturale è molto diverso, ma anche lì si attraversa una fase di forte crisi. Il fermento culturale in pittura, letteratura, musica, architettura, medicina, biologia è segnato dalla dissoluzione in termini tanto politici, con il collasso dell'impero asburgico, quanto storici, con le drammatiche vicende della Prima Guerra Mondiale. La crisi coinvolge tutti gli aspetti della società e gli artisti cercano di affrontarla o, quanto meno, di esprimere il loro disagio. Lo stesso soggetto è in crisi e non riesce più a rapportarsi con il mondo esterno, a trovare corrispondenza tra cose e parole, entrando in un circolo vizioso in cui il linguaggio verbale viene deprivato di ogni potere. Ed ecco che entra in gioco, anche qui, la marionetta: espressione dell'uomo incapace di governare se stesso e dunque in balia degli eventi esterni, essa diviene lo strumento per esprimere ciò che il linguaggio non può fare. Lo dimostrano numerose opere letterarie e pittoriche in cui la marionetta diviene elemento centrale per esprimere, tramite il corpo, ciò che non può essere detto a parole. La marionetta, quindi, puro corpo, pura materia, diventa mezzo prediletto nella Vienna di fine secolo. Ancora più evidente è il ruolo della marionetta per Richard Teschner, artista eclettico e multiforme, che trova nel teatro di figura la sua massima espressione. Se da un lato, anche per Teschner, la marionetta è un sostituto del linguaggio, in quanto permette di mettere in scena soltanto movimenti accompagnati da musica, luci e colore, dall'altro, essa permette

all'uomo di assurgere al ruolo di demiurgo, creatore di un mondo altro, idilliaco e ideale, in cui tutto si può gestire e controllare. Contrariamente a quanto accade nella realtà, nel mondo alternativo del *Figurenspiegel*, il manovratore ha il pieno controllo del suo microcosmo in cui inseguire una totalità che nella modernità non è più ravvisabile. La marionetta diviene dunque simbolo del soggetto in crisi, ma contemporaneamente è essa stessa tentativo di risposta e superamento della crisi, nonostante le sue molteplici sfaccettature che si concretizzano in altrettante tradizioni nazionali e regionali. In tal senso, come l'attore funge da specchio per l'uomo, può essere intesa quale dispositivo universale per rendere manifesto un bisogno e in quanto tale, può fungere da supporto per trovare una risposta e risolvere le problematiche a esso connesse, grazie al meccanismo di rispecchiamento che viene attivato. Così la marionetta assume importanza anche da un altro punto di vista, che avvalora la sua rilevanza come patrimonio comune europeo.

Capitolo II

Alla ricerca della totalità perduta. Richard Teschner e la Vienna di fine secolo

[…] Deshalb ist auch der Umgang mit Marionetten so fesselnd;
wer sich einmal mit ihnen eingelassen hat,
kommt so leicht nicht wieder von ihnen los.[105]

Richard Teschner

Premessa

In questo capitolo verranno tratteggiate la figura e l'opera di Richard Teschner, personalità artistica poliedrica ed eccentrica, che ha operato nella prima metà del Novecento nell'area geografica che convenzionalmente denominiamo Mitteleuropa, in particolare a Praga e, successivamente, soprattutto a Vienna. Si è scelto di trattare l'opera di Teschner limitatamente al teatro di marionette, poiché quest'ultimo, oltre ad avere un elevato valore artistico, rappresenta una forma espressiva molto diversa da ogni altra forma di teatro di figura del tempo, come anche dell'opera dei pupi: in tal modo è possibile effettuare un'analisi comparativa che dia conto della varietà di tradizioni di teatro di figura in Europa e della maniera in cui esse vengono utilizzate e rivisitate, permettendo, allo stesso tempo, di individuare un minimo comune denominatore. Emerge da tale indagine comparativa la funzione della marionetta come elemento chiave per rispondere a una crisi radicale, storica, sociale e culturale, che viene percepita da due diversi gruppi sociali, in due luoghi distanti e in due modalità differenti, trovando nella scena popolata di marionette uno spazio di evasione in cui le problematiche vengono risolte tramite l'azione teatrale.

[105] «Perciò la gestione delle marionette è così avvincente; chi ci si imbatte una volta difficilmente riesce a separarsene».

Nel corso del capitolo, dopo una parte introduttiva sul contesto storico-culturale in cui Teschner visse, ovvero quello di Praga e Vienna tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, si indagheranno le ragioni che portarono a una fioritura dell'interesse per la marionetta nel discorso culturale dell'epoca per poi addentrarsi nel merito dell'opera teschneriana e darne una immagine quanto più completa possibile, al fine di comprendere appieno la particolarità di questo artista e, non ultimo, evidenziare quelli che possono essere i punti di contatto e le differenze con altre tradizioni che condividono il medesimo attraversamento della crisi primonovecentesca, come l'opera dei pupi. Fondamentali sono stati i materiali d'archivio, in parte inediti, conservati presso il *Theatermuseum* di Vienna, che hanno permesso di tracciare un quadro completo dell'evoluzione artistica di Teschner, di cogliere i rapporti che intratteneva con gli intellettuali dell'epoca e di comprendere meglio alcuni aspetti della sua opera.

II.1 Contesto storico-culturale

II.1.1 Praga e Vienna

Per comprendere appieno l'opera di Richard Teschner è necessario tracciare un quadro del contesto storico-culturale in cui l'artista visse e operò, poiché è proprio dall'interazione con le città e con l'ambiente in cui trascorse la sua vita che derivano molti spunti per la sua produzione artistica. Due sono quelli che potremmo definire i luoghi dell'anima per Teschner: la sua terra natale, la Boemia – in particolare la città di Praga – e Vienna, sua patria di adozione, dove rimase per la maggior parte della sua vita. Entrambe le città erano, al tempo della nascita di Teschner, parte del multietnico Impero austro-ungarico, dove la lingua egemone era il tedesco. Richard Teschner appartiene, insieme a Franz Kafka e Rainer Maria Rilke, alla cerchia di artisti boemi di lingua tedesca, e ciò è rilevante, come si vedrà in seguito, al fine di osservare come la madrelingua abbia influito sulla ricezione di questo artista da parte del pubblico e della critica. Si inizierà allora a indagare più a fondo i legami con Praga, dove Teschner si trasferì per la prima volta a sedici anni al fine di frequentare i corsi dell'Accademia di

Belle arti, anche se questa fu solo una breve parentesi prima di ritornare al paese natale. Fu il secondo soggiorno a Praga, iniziato nel 1902, che lo segnò profondamente, introducendolo all'ambiente culturale della città. Teschner entrò in contatto con gli artisti dello *Jung-Prager Kreis*, che ebbe occasione di conoscere durante una serata, il *Recitationsabend moderner Prager Autoren*,[106] a cui parteciparono i maggiori esponenti della cerchia di artisti praghese che tentava di aprirsi alle novità artistico-letterarie internazionali, rifuggendo l'isolamento nella realtà provinciale. Il loro modello era Rainer Maria Rilke, allora già emigrato da Praga e "viandante" in Europa. Del gruppo facevano parte Oskar Wiener e Paul Leppin, che divennero intimi amici di Teschner come dimostrano diverse opere dei due autori a lui dedicate, Hugo Steiner-Prag, Emil Orlik, Rudolf Walter, Karl Wilfert, Wilhelm Klein e, seppure un po' distaccato, Gustav Meyrink. Il gruppo dello *Jung-Prag*, detto anche *Frühlingsgeneration*, si contrapponeva alla vecchia generazione di artisti riunita nell'associazione «Concordia». Teschner però, pur essendo vicino allo *Jung Prag* con cui realizzò le sue prime esposizioni, non rinunciò a seguire altre strade, collaborando anche con alcuni esponenti della «Concordia». Tra loro trovò diversi mecenati e sostenitori, come l'architetto Anton Hellmessen e la moglie Gustave, pittrice.[107] Intorno al 1903, un anno dopo il suo arrivo a Praga, Teschner era perfettamente integrato nelle cerchie di artisti che si riunivano in città e apprezzato, come dimostra un'affermazione di Steiner-Prag: «Le più grandi opere come improvvisatore di grande talento ha però compiuto il pittore poliedrico e versatile Richard Teschner, la cui maestria si manifesta sempre in nuove e diverse forme».[108] A Praga Teschner ricevette sovvenzioni da parte della *Gesellschaft zur Förderung deutscher Kunst, Wissenschaft und Politik*, organizzazione che vedeva nella rivista «Deutsche Arbeit» il proprio veicolo di espressione privilegiato, in cui apparvero diverse recensioni e molteplici interventi sull'opera di Teschner.

---

[106] Cfr. K. Ifkovits, *Richard Teschners Prager Jahre*, in K. Ifkovits (a cura di), *Mit diesen meinen zwei Händen. Die Bühne des Richard Teschner*, Österreichisches Theatermuseum – Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2013, pp. 16-41, qui p.18.
[107] *Ivi*, p. 19.
[108] H. Steiner-Prag, *Fröhliche Erinnerung* in Gesellschaft Deutscher Bücherfreunde in Böhmen (a cura di), *Aus einer Kneipzeitung des Verein deutscher bildender Künstler 1896*, Praga 1933, p. 11.

L'organizzazione non forniva un sostegno di natura esclusivamente economica dal momento che metteva in contatto fra loro i membri dell'*élite* culturale praghese e inoltre permetteva agli artisti di conoscere dei potenziali finanziatori o committenti. Uno dei mecenati di giovani artisti praghesi era Wilhelm Klein, professore ordinario di archeologia classica alla *Karls-Universität*. Certamente, quindi, l'ambiente culturale era molto vivace – alcuni artisti fondarono persino un'accademia, la *Deutsche Kunstakademie*, si potrebbe dire, internazionale, in cui Teschner teneva corsi di acquaforte e Wilfert di scultura. Non solo Teschner stesso conosceva bene la scena artistica tedesca (è probabile che abbia anche trascorso dei periodi di studio a Monaco e Dresda[109]) ma in generale i letterati praghesi avevano rapporti con gli intellettuali di Amburgo, dove ebbe luogo, nel 1907, una mostra del *Verein deutscher bildender Künstler*. Inoltre, a Praga giungevano, sebbene in ritardo, le tendenze parigine da un lato, quelle dell'arte scandinava dall'altro: si pensi ad esempio alla ricezione delle opere di Edvard Munch, la cui esposizione a Praga lasciò tracce indelebili. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, diversi artisti, tra i quali Karel Purkyne e Victor Barvitius, si recarono in Francia per studiare da vicino le opere e lo stile dei maestri del Realismo e dell'Impressionismo e per confrontarsi con essi. In particolare furono colpiti dalle tele, considerate scandalose, di Gustave Courbet. Ad ogni modo, questi soggiorni consentirono di assorbire e portare in patria le tendenze dell'avanguardia di Parigi, città che era recepita in modo ambivalente dai praghesi, come esplica chiaramente Otto Urban:

> A Praga come nelle altre grandi città mitteleuropee, Parigi veniva recepita in modo ambivalente – da una parte come città progressiva portatrice di molte novità, gusto ricercato ed eleganza, dall'altra come un luogo che tollera rivoluzioni e cambiamenti indesiderati dell'ordine costituito.[110]

---

[109] K. Ifkovits, *Richard Teschners Prager Jahre*, cit.,p. 22.
[110] O. Urban, *Richard Teschner und die Kunst in Böhmen um die Jahrhundertwende. Einflüsse – Quellen – Inspirationen*, in K. Ifkovits (a cura di), *Mit diesen meinen zwei Händen,* cit., pp. 42-61, qui p. 43.

Se da un lato essa rappresentava un modello di progresso, innovazione, gusto ed eleganza, dall'altro era il luogo per eccellenza in cui si ribaltava l'ordine costituito e la tradizione. Parigi veniva recepita in maniera discordante, anche alla luce della questione nazionale e linguistica esplosa nella città boema alla fine dell'Ottocento, che vide contrapporsi un gruppo di conservatori, i quali sostenevano l'urgenza di focalizzarsi sul compimento di un percorso artistico specificamente nazionale a un alto livello qualitativo, e un gruppo progressista favorevole invece al confronto con la cultura contemporanea di altri paesi e all'inserimento dell'arte boema in un contesto europeo. In questa prospettiva, l'apertura del teatro nazionale nel 1883 assunse un forte significato simbolico in quanto rappresentava, agli occhi di molti artisti, l'apice del ridestarsi dei sentimenti nazionalistici, ponendo le basi per la discussione sugli sviluppi dell'arte nazionale. Fu in questo ambiente che si crearono le condizioni per la nascita della Secessione praghese, la quale si contrappose fortemente all'affermazione delle tendenze nazionali in favore di un'apertura e di un interscambio con diverse tradizioni. Un ruolo determinante ebbe lo scritto di Karel Hlaváček del 1896, *Nationalismus und Internationalismus* [*Nazionalismo e Internazionalismo*], in cui si esplicitava il desiderio di fuggire il provincialismo e la limitazione nei confini nazionali. Per gli artisti della Secessione il concetto di "origine", sia nazionale che sociale, non aveva alcuna importanza. Essi erano affascinati dalle opere letterarie che venivano pubblicate a Parigi, Londra, Berlino, Vienna, nelle quali si riconoscevano. Molti capolavori di artisti stranieri, come Oscar Wilde, Stéphane Mallarmé, Gabriele D'Annunzio, Karl Huysmans, furono infatti tradotti in ceco in questi stessi anni. Il dibattito sulle finalità dell'arte moderna dilagò prima di tutto nelle riviste letterarie, su tutte «Moderní revue», periodico edito da Arnošt Procházka e Jiří Karásek, privilegiato da molti esponenti del simbolismo decadente boemo, schierato a favore dei secessionisti e del loro cosmopolitismo. In questa rivista apparvero tra l'altro alcune poesie in tedesco di Rainer Maria Rilke e scritti di Paul Leppin, amico di Richard Teschner. Ciononostante, come scrive Neil Stewart,

> La rivista «Moderni Revue» appare oggi degna di nota non tanto per la qualità letteraria dei contributi ma come piattaforma di discussione e mezzo di scambio culturale, un catalizzatore che accelera il metabolismo del sistema culturale assorbendo influenze straniere e stimolandone la digestione critica. [...] La rivista spicca soprattutto come istituzione che promuove una vasta gamma di attività culturali.[111]

Su questo tipo di riviste venivano recensite e discusse anche opere d'arte figurative di Gauguin, Rodin, Munch, Toroop. L'apertura verso l'innovazione si concretizzò tramite l'accoglienza di nuovi artisti nella cerchia culturale praghese, come nel caso del paesaggista Julius Mařák e del simbolista Maximilián Pirner, i quali esponevano opere e idee innovative all'interno dei loro atelier. Fu certamente grazie al movimento della secessione che l'arte sviluppatasi in ambiente ceco divenne parte di un movimento internazionale ed europeo, favorendo la contaminazione e i contatti con le varie correnti artistico-letterarie europee quali l'espressionismo tedesco, il cubismo, il surrealismo. Diverse furono le personalità di spicco nella Praga di fine Ottocento:[112] oltre ai già citati Hlaváček, disegnatore, poeta e critico, la cui opera più significativa è *Prostibolo duše*, ciclo di disegni in cui emerge come tema principale l'endiadi amore/morte, che sarà più volte ripresa in ambito psicologico, e Pirner, figura chiave del simbolismo boemo, molto noto anche in ambiente viennese, bisogna ricordare Bílek, Schweiger, Panuška e Preissig. František Bílek fu autore di un gesto eclatante ed esemplare agli occhi dei suoi contemporanei: lasciò l'Accademia come segno di ribellione per sperimentare un proprio percorso creativo che lo avvicinò al Modernismo, di cui divenne un importante esponente. Hanus Schweiger, pittore e disegnatore, studente dell'Accademia Viennese, è invece conosciuto per i suoi disegni di mondi e motivi fiabeschi, in particolare quello del

---

[111] N. Stewart, *The Cosmopolitanism of Moderní revue (1894 – 1925)*, in M. Cornis-Pope e J. Neubauer (a cura di), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and disjuntures in the 19th and 20th centuries*, John John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2004, pp. 63-69, qui p. 66-67.

[112] Per una trattazione completa si rimanda al saggio di Otto Urban *Richars Teschner und die Kunst in Böhmen um die Jahrhundertwende*, cit.

pifferaio magico che ricorre in numerose sue opere. I suoi viaggi in Belgio e Olanda lo portarono ad ammirare i dipinti di Bosch e Bruegel, da cui trasse spunto per la sua produzione artistica. La sua influenza fu importante perché diversi artisti si ispirarono a lui e alle figure fiabesche da lui create. Una figura un po' fuori dagli schemi fu invece Jaroslav Panuška, pittore e illustratore che studiò all'Accademia di Praga sia sotto la guida di Pirner che di Marak, sebbene i protagonisti delle sue opere fossero demoni e spiriti maligni, simili a quelli di Alfred Kubin, anche se, a differenza di quest'ultimo, Panuška si ispirava a saghe e ballate antiche. Un motivo frequente è quello del vampiro, che viene rappresentato non come un uomo bello e tenebroso, bensì come un essere amorfo, mutante con caratteristiche in parte umane, in parte animali, che veniva fuori dal proprio sepolcro per irrompere in casa delle vittime. È dunque evidente il carattere grottesco e oscuro che caratterizza i suoi lavori e che si ritrova in altre opere del periodo, come quelle del già nominato Kubin o di Meyrink. Infine va ricordato il ruolo di Vojtěch Preissig, tipografo e disegnatore, che si interessò all'aspetto artistico dell'impostazione grafica dei libri. Egli aveva infatti lavorato a Parigi con Alfons Mucha, le cui pubblicazioni illustrate avevano suscitato grande interesse, favorendo la realizzazione e ricezione dei manifesti e, più in generale, della grafica come forma in sé compiuta d'arte. Molto famose divennero le sue illustrazioni (*Broučci* in ceco, ovvero piccoli scarafaggi) che vedevano come protagonisti degli insetti antropomorfi tratteggiati con una linearità tipica dello *Jugendstil*, che si ritrova anche nelle sue opere grafiche in cui ritrae la città di Praga. Alle suggestioni fornite da queste figure, si deve aggiungere la presenza di circoli occulti e spiritici presenti nella città dalle cento torri, come quello che si riuniva nell'atelier di Ladislav Šaloun, che contribuì alla diffusione di motivi legati alla magia e all'astrologia.

Rilevanti sono anche i temi che accomunano diverse opere dell'epoca e che si possono ricondurre al terreno comune in cui gli artisti si formarono. Ifkovits pone l''accento su due motivi in particolare, la fuga dalla realtà e l''indagine del sé.[113] Il

[113] Cfr. K. Ifkovits, *Richard Teschners prager Jahre*, cit., pp. 22-23.

primo motivo si configura come ricerca di rifugio nel fiabesco, caratteristica che deriva dal periodo *Biedermeier* e che è presente anche nella produzione artistica di Teschner, come si vedrà nei paragrafi seguenti. Essa si ricollega anche all'esotismo come fuga in mondi lontani, anch'esso elemento presente nell'opera di Teschner. In tale prospettiva, Rudolph Thetter definisce Teschner come un nuovo tipo di romantico tedesco, che ricerca un altrove per fuggire dalla realtà quotidiana:

> È fuga dal mondo – chi vede altro non gli rende giustizia – fuga dalla realtà della vita e dello spirito. Per questo egli fugge anche la grandezza e il sublime nello splendore, nel fasto e nella raffinatezza.[114]

L'indagine del sé è un *fil rouge* che unisce tutte le forme d'arte del Modernismo europeo e il motivo della sua diffusione è da ricercare nel cambio di paradigma che fece emergere un relativismo dilagante in tutti i campi, modificando anche la percezione che l'individuo ha di se stesso. Nel trattare questa tematica è inevitabile parlare della seconda città rilevante nella vita di Teschner, ovvero di Vienna, metropoli che, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, fu il fulcro di una dilagante crisi da cui nacquero un significativo fermento sia artistico che scientifico e una radicale trasformazione e innovazione dei linguaggi espressivi.

Prima di delineare il panorama della Vienna *fin de siècle*, però, è necessario sottolineare che il trasferimento di Teschner nella capitale non segnò per lui un distacco dalle suggestioni e dai modelli assorbiti a Praga, anzi, egli stesso affermò di "aver portato Praga con sé", e con essa il bagaglio della sua formazione. Il trasferimento a Vienna, infatti, fu dovuto prevalentemente alla ricerca di un mercato più grande e di un luogo maggiormente adeguato alla sua crescita artistica. Anche se egli si era ben integrato nell'élite culturale praghese, bisogna considerare che nel 1909, data del suo trasferimento, il gruppo dello *Jung-Prag* si era molto indebolito e diversi intellettuali boemi erano emigrati in altre terre, a

[114] R. Thetter, Richard Teschner, Gesellschaft für graphische Industrie, Wien 1920, p. 17.

seguito dello scoppio della questione nazionale che, portando alla separazione tra istituzioni ceche e tedesche diede inizio alla frantumazione di quella perfetta unità che riuniva molteplici aspetti e nazionalità, anticipando il similare fenomeno che, a partire dalla Prima Guerra Mondiale, segnò la fine di un'epoca feconda per tutto l'impero asburgico.

Dal momento che Vienna divenne la patria elettiva di Teschner e che anche la temperie culturale della città condizionò la sua opera così come influì, per certi aspetti, sugli artisti praghesi, si ritiene necessario descrivere, come anticipato, alcuni tratti della Vienna *fin de siécle* che la resero la capitale della *felix Felix Austria*. Mosaico di culture e religioni, Vienna aveva raggiunto quasi i due milioni di abitanti all'inizio del Novecento, grazie alle ondate migratorie da diverse parti dell'Europa orientale che riguardarono soprattutto gli ebrei. Discriminati in molti paesi, essi trovarono a Vienna terreno fertile per proseguire le loro carriere e, d'altro canto, ebbero un ruolo importantissimo nel cambiamento dell'assetto architettonico, politico e culturale della città. Come sottolineato da Leone, gli ebrei «avevano dimestichezza con gli affari, erano egemoni nella stampa e nella produzione teatrale, molto attivi in politica e rappresentanti in tutto il sistema dell'istruzione».[115] Si tratta, ad esempio, dei Rotschild, dei Bloch-Bauer, dei Gutmann, famiglie benestanti corteggiate dall'Impero per finanziare infrastrutture e fabbriche di vario tipo in cambio di titoli nobiliari che avrebbero permesso alle loro figlie di sposare degli aristocratici cattolici ed entrare a far parte della cosiddetta "Second Society", la ricca borghesia cittadina, composta da un'oligarchia di famiglie strettamente legate tra loro sia da matrimoni che da interessi comuni. Questa *élite* culturale, amante della cultura tipicamente viennese in tutte le sue manifestazioni, assidua frequentatrice dei teatri cittadini, abitava negli eleganti edifici della nuova *Ringstrasse* e dei suoi dintorni. Molti dei suoi membri diventarono mecenati e committenti di grandi artisti, che, senza il loro supporto probabilmente non avrebbero avuto la stessa notorietà e fama, dal momento che la loro ricerca di nuove forme espressive non incontrava il gusto e il

[115] C. Leone, *Antisemitismo nella Vienna fin de siècle: la figura del sindaco Karl Lueger,* Giuntina, Firenze, 2010, p. 62.

favore dell'Accademia. Oltre ai mecenati, gli spostamenti all'interno dell'impero portarono a Vienna grandi artisti e scienziati, come Sigmund Freud dalla Moravia, Gustav Mahler dalla Boemia. Sono questi gli anni in cui si sviluppa la *Wiener Moderne*, il modernismo viennese, in cui nasce la *Secession* che porterà alla ribalta Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Koloman Moser, Otto Wagner. Ciò che caratterizza il fermento culturale viennese è l'interscambio e, si potrebbe dire, l'interdisciplinarietà dei saperi.

I caratteri del Modernismo si svilupparono infatti contemporaneamente in diverse discipline, grazie ai contatti tra umanisti e scienziati che si riunivano negli storici caffè come il *Central* e il *Griensteidl*, o che si ritrovavano nei salotti della città come quello di Bertha Zuckerkandl o di Eugenie Schwarzwald. Tra i frequentatori di spicco di questi luoghi ricordiamo Hermann Bahr, Peter Altemberg, Stefan Zweig, Arthur Schnitzler, Karl Kraus, Sigmund Freud, Gustav Klimt, Emil Zuckerkandl. Grazie a personalità come queste, la ricerca in campo artistico e quella in campo scientifico si affiancano, mescolando la scienza alla vita quotidiana. È indubbio infatti che molte opere annoverabili tra quelle del Modernismo abbiano subito i condizionamenti del progresso scientifico, elemento riconducibile all'interesse per la scienza che fece di Vienna «il centro medico del mondo».[116] Grandi progressi si ebbero in ambito biologico, grazie agli studi dei fratelli Przibram che operavano al *Vivarium*, Istituto di biologia sperimentale; in ambito medico grazie a Karl Rokitansky ed Emil Zuckerkandl che introdussero il modernismo Modernismo in medicina mettendo in relazione l''analisi patologica con l'analisi clinica; in ambito neurologico grazie a Theodor Meynert che approfondì lo studio dell'anatomia del cervello per comprendere le malattie mentali e a Richard von Krafft-Ebing, il quale si dedicò all'indagine delle psicopatologie della vita sessuale. Si diffuse allora il desiderio di scoprire cosa si celasse al di là della superficie, e ciò valeva non solo in campo scientifico ma anche per le arti. Non a caso sia nella letteratura che nelle arti figurative, si favorì

[116] A. Janick, S. Toulmin *La grande Vienna. Nella Vienna di Schönberg, di Musil, di Kokoschka e del dottor Freud la formazione intellettuale del grande filosofo Wittgenstein*, Grazanti, Milano 1980, p. 31.

l'indagine dell'interiorità dell'individuo, al fine di rivelarne le pulsioni e le emozioni nascoste nella profondità della psiche. Ovviamente, di grande rilevanza furono le teorie freudiane che influenzarono ampiamente l''ambiente culturale viennese in particolare ed europeo in generale.Se da un lato, la vita culturale era pulsante, dall'altro si percepiva un profondo senso di crisi, che si espresse a diversi livelli e in molteplici ambiti, creando un sentimento diffuso di malinconia che caratterizzò il periodo di transizione tra Ottocento e Novecento, la cosiddetta *Jahrhundertwende* o *fin de siècle*. Sebbene siano stati coniati diversi termini per definire il periodo in questione, è «gaia apocalisse»[117] l'espressione – coniata da Hermann Broch – che meglio riassume le contraddizioni dell'epoca, pervasa da un senso di smarrimento diffuso, dovuto in primo luogo alla trasformazione sociale, ovvero alla repentina crescita a dismisura delle città, come Parigi, Berlino e la stessa Vienna. La capitale asburgica era diventata una metropoli industriale, la popolazione era aumentata notevolmente, come si è visto, anche per via della forte ondata migratoria dai territori slavi dell'Impero, che destabilizzò l'equilibrio urbano. Inoltre, malgrado l'integrazione degli ebrei, il focolare dell'antisemitismo venne alimentato da personaggi influenti, come il sindaco Karl Lueger. Inoltre, la fiducia nel progresso appariva tradita: gli operai avevano visto peggiorare le loro condizioni di vita; la ricca borghesia aveva subito lo *shock* del crollo della borsa del 1873. L'ordine e la sicurezza, valori chiave della Vienna borghese, erano dunque minati dalle contraddizioni intrinseche alla società oltre che dall'indebolimento della monarchia francogiuseppina. Si può dunque affermare che i fattori scatenanti della fioritura culturale furono gli stessi che condussero alla crisi. Il sentimento di *Unbehaustheit* è un altro dei motivi che viene reso manifesto dagli artisti del tempo nelle loro opere. Il disorientamento conduce al venir meno della sintonia tra soggetto e mondo esterno, nonché all'impossibilità di cogliere la totalità, e quindi di esprimerla, provocando una forte crisi del linguaggio. Non c'è più corrispondenza tra parola e oggetto nel mondo fattuale, il

[117] Hermann Broch scrisse un saggio intitolato *Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880*, consultabile in G. Wunberg & J.J. Braakenburg (a cura di), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stoccarda 2000, pp. 86-97.

significante non coincide con il significato, per cui non c'è via percorribile per poter conoscere e descrivere il mondo. *Ein Brief* [*Lettera di Lord Chandos*] di Hofmannsthal può essere considerato il testo che meglio esterna tale sentire, in cui il fittizio autore dichiara:

> Mein Fall ist, in Kürze, dieser: es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen».[118] A differenza che in passato quando «geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden […] und in aller Natur fühlte ich mich selber», adesso «die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urtheil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.[119]

Emblematici, ancora, i seguenti passaggi:

> Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.[120]

Dall'incapacità delle parole di essere portatrici di significato, nasce allora l'esigenza di un nuovo e diverso strumento, un linguaggio metaforico in grado di comunicare immediatamente, senza il tramite della parola:

---

[118] H. von Hofmannsthal, *Ein Brief*, in G. Wunberg & J.J. Braakenburg (a cura di), *op. cit.*, pp. 431-444, qui p. 436. «La mia situazione in breve è questa: ho perduto completamente la capacità di pensare o parlare di qualsiasi cosa in modo coerente».

[119] *Ibidem.* «Il mondo spirituale e quello corporeo non mi apparivano come contrapposti […] e in tutta la natura mi sentivo me stesso, le parole astratte, di cui la lingua deve naturalmente servirsi, per dare qualsiasi giudizio al giorno, mi si disgregavano in bocca come funghi marci».

[120] *Ivi*, pp. 437-438. «Mi si disgregava tutto in tante parti, e le parti in altre parti ancora e nulla più si lasciava ricondurre a un concetto. Le singole parole giravano intorno a me; si addensavano in occhi che mi fissavano e in cui io dovevo a mia volta guardar dentro: sono vortici che mi danno le vertigini, che ruotano senza sosta e attraverso essi si giunge al vuoto.»

> weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische, noch die italienische oder spanische ist, sondern eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zuweilen zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde.[121]

La lingua in cui «parlano le mute cose» è fatta di immagini, perché l'immagine, unione di colore e forma – a differenza delle parole – crea un ponte immediato con l'osservatore. In tale prospettiva, la *Lettera di Lord Chandos*, manifesto della crisi, allo stesso tempo contiene la risoluzione della crisi stessa. A questa problematica è da ricondurre anche l'affermazione di Hermann Bahr, sull'insalvabilità dell'io:

> Das ich ist unrettbar. Es ist nur ein Name. Es ist nur eine Illusion. Es ist ein Behelf, den wir praktisch brauchen, um unsere Vorstellungen zu ordnen. Es gibt nichts als Verbindungen von Farben, Tönen, Wärmen, Drücken, Räumen, Zeiten, und an diese Verknüpfungen sind Stimmungen, Gefühlen und Willen gebunden. Alles ist in ewiger Veränderung.[122]

Anche il soggetto diviene qualcosa di fluido e indefinito, immerso in una realtà inafferrabile. L'influenza di Ernst Mach, fisico e filosofo, ha un ruolo di rilievo nella cultura *Fin de siècle*. Nel suo saggio *Die Analyse der Empfindungenund das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*[123] [*L'Analisi delle sensazioni e il rapporto tra fisico e psichico*] pubblicato nel 1886, egli indaga le sensazioni come base della conoscenza: il mondo circostante altro non è che il risultato della

---

[121] *Ivi*, p. 444. «Poiché la lingua, in cui mi potrebbe esser concesso non solo di scrivere ma anche di pensare, non è la latina né l'inglese, l'italiana né la spagnola, ma una lingua in cui mi parlano le mute cose, e di cui forse, una volta nella tomba, sarò responsabile dinanzi a un giudice ignoto».
[122] H. Bahr, *Das unrettbare Ich,* in *Dialog vom tragischen,* Fischer Verlag, Berlino 1904, p. 97. «L'io è insalvabile. È solo un nome. Solo un'illusione. È un ripiego di cui abbiamo bisogno per ordinare i nostri concetti. Non ci sono nient'altro che connessioni tra colori, suoni, calori, pressioni, spazi, tempi e a tali connessioni sono legati stati d'animo, sentimenti e volontà. Tutto è in perpetuo cambiamento».
[123] E. Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Fischer Verlag, Jena 1922.

percezione soggettiva. In sintesi, secondo Mach, quelli che chiamiamo i corpi, le cose, sono l'esito di una combinazione di elementi quali colore, materiale, spazio, tempo, e sono definiti dalle sensazioni. Più precisamente, le cose come l'individuo le conosce sono l'esito di sensazioni, cosicché, gli elementi del mondo oggettivo esistono solo come fenomeni soggettivi della percezione. A questo punto la nozione stessa di io viene meno, in quanto anch'esso, stando a Mach, non ha consistenza ontologica bensì è un'istanza derivante dalla costruzione e dal legame tra i vari elementi percettibili che lo compongono. Nel momento in cui viene a mancare la validità gnoseologica della percezione sensoriale, il principio della soggettività, che ne è il prodotto, viene meno. In un mondo inconsistente e fugace, l'io è quindi insalvabile. La realtà è del tutto soggettiva e relativa, priva di un principio ordinatore.

La filosofia di Mach ebbe una grande influenza sul gruppo dello *Jung Wien*, circolo di letterati e intellettuali che si riuniva attorno alla figura di Hermann Bahr. Proprio a Bahr si deve la diffusione delle novità letterarie provenienti dalla Francia; egli inoltre lanciò il manifesto *Die Überwindung des Naturalismus*, in cui predicava il superamento del Naturalismo attraverso le innovazioni nella visione del mondo scaturite dalle opere di Mallarmé, Baudelaire, Gide, opere che tradotte e pubblicate sulla «Wiener Rundshau» divennero patrimonio della cultura viennese,[124] così come avveniva quasi contemporaneamente a Praga. Del gruppo facevano parte anche Peter Altenberg, Karl Kraus, Felix Salten, Alfred Polgar, Richard Beer-Hofmann e il giovanissimo Hugo von Hofmannsthal. Il gruppo recepì a fondo la filosofia di Mach, che contribuì senz'altro ad alimentare quel senso di crisi, disillusione e mancanza già diffuso tra gli intellettuali viennesi. In breve, all'assoluto relativismo si reagiva con il rifugio in un passato idealizzato, con la nostalgia, con la malinconia.

Questi sintomi divennero evidenti nelle opere letterarie di Arthur Schnitzler, del già citato Hofmannstahl, del boemo Rainer Maria Rilke, nelle liriche di Georg Trackl, così come nelle arti figurative. Si è già accennato ai tre grandi pittori

[124] G. Farese, Introduzione a A. Schnitzler *Opere,* Meridiani Mondadori, Milano 1988, p. XII.

divenuti simbolo della Vienna di fine secolo, Klimt, Schiele e Kokoschka, che, con la loro pittura di rottura, hanno espresso quella frattura che presto si sarebbe materializzata agli occhi di tutti con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale. I nudi, i ritratti e i numerosi autoritratti di Schiele, le donne sensuali e affascinanti di Klimt sono manifestazione di un mondo che inevitabilmente è spinto al cambiamento, un mondo che pone al centro dell'attenzione il soggetto con tutte le sue contraddizioni e pulsioni. Inoltre, non solo nelle opere figurative di Klimt e Schiele, ma anche in molte novelle e *pièce* di Schnitzler o di Stefan Zweig, ad esempio, si nota la centralità dei soggetti femminili, che è da ricondurre all'interesse per il corpo e la sessualità dell'essere umano in generale, e della donna in particolare, diffusosi anche a seguito della pubblicazione degli Studi sull'isteria di Freud e Breuer.

Quanto qui brevemente tracciato, costituisce il clima di fermento da un lato e di crisi dall'altro che si respirava a Vienna tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, con notevoli ripercussioni sulla cultura della non lontana Praga e, nello specifico, sull'opera di Teschner.

II.1.2 La marionetta: da Kleist alla Vienna primonovecentesca

Alle marionette sono stati dedicati diversi testi da parte di autori di lingua tedesca sin dal Settecento. Ne *Die Leiden des jungen Werthers* [*I Dolori del Giovane Werther*] del 1774, Goethe utilizza il termine marionetta (*Marionette*) per indicare un sentimento di distacco e alienazione rispetto al mondo:

> […] Ich stehe wie vor einem Raritärenkasten und sehe die Männchen und Gäulchen vor mir herumrücken, und frage mich oft, ob es nicht optischer Betrug ist. Ich spiele mit, vielmehr, ich werde gespielt wie eine Marionette und fasse manchmal meinen Nachbar an der hölzernen Hand und schaudere zurück.[125]

[125] J.W. von Goethe, Die Leiden des jungen Werther, Kapitel 2, Am 20. Januar, in Projekt Gutemberg http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-leiden-des-jungen-werther-3636/2. «[...] sto come davanti a una vetrina di curiosità: vedo piccoli uomini e piccoli cavalli che corrono dinanzi a me, e spesso mi domando se non è un''illusione ottica. Mi diverto, o meglio essi si divertono con me

In questo caso, l'accenno alla marionetta è marginale rispetto al resto del testo, ma è comunque interessante notare l'accezione che le viene attribuita e che di lì a poco ricoprirà un ruolo di spicco nella letteratura tedesca, in cui i temi del doppio e dell'automa divennero cruciali. Anche nel successivo *Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister* [*Wilhelm Meisters Lehrjahre*] – in cui il teatro di marionette sarà fondamentale per la vocazione artistica del protagonista – Goethe ritorna a utilizzare il concetto di marionetta riferendosi a un essere umano, Mignon, i cui movimenti di scatto vengono accostati a quelli delle figure in legno, come si evince dagli aggettivi e dalle espressioni a lei riferiti: «unaufhaltsam, wie ein Uhrwerk», «wie Pulcinellpuppen», «Holzpuppen».[126]

Se in queste due opere la marionetta appare come termine di confronto rispetto alle percezioni del protagonista, Heinrich von Kleist dedica interamente al teatro di marionette il suo celebre scritto del 1810 intitolato proprio *Über das Marionettentheater* [*Sul teatro di Marionette*]. Secondo Arthur Roessler, primo biografo di Teschner e grande estimatore di Egon Schiele, che considerava il teatro di marionette «una questione da prendere sul serio, di alto valore artistico per persone adulte»,[127] Kleist avrebbe espresso il pensiero più profondo mai scritto in lingua tedesca sull'argomento. È di fatto una riflessione molto complessa e articolata quella che viene presentata dall'autore sotto forma di dialogo tra la voce narrante e il signor C., certamente intrisa di filosofia meccanicista – si pensi a La Mettrie – e condizionata dalla questione che animava l'epoca ovvero il dualismo corpo-mente. Kleist infatti riflette sulla grazia, apparentemente inspiegabile, espressa dal movimento delle marionette, facendo mostra inizialmente al suo protagonista di stupore e perplessità nei confronti del signor C., ballerino dell'opera, il quale affascinato dai teatrini visti in piazza,

---

come con una marionetta, e talvolta io stringo al mio vicino la sua mano di legno, e rabbrividisco», J.W. von Goethe, *I dolori del giovane Werther*, Rusconi Libri, Santarcangelo di Romagna 2008, p. 51.

[126] Cfr. J.W. von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, DigiBib.org, pp. 46, 132-133, http://www.digbib.org/Johann_Wolfgang_von_Goethe_1749/Wilhelm_Meisters_Lehrjahre_.pdf. Cfr. anche M. Henn, H. Pausch, *Body Dialects in the Age of Goethe*, Rodopi, Amsterdam-New York 2003, p. 410.

[127] A. Roessler, *Richard Teschner 1879-1948*, Gerlach & Wiedling,Vienna 1947, p. 27.

riguardo alla pantomima e alle marionette «ließ nicht undeutlich merken, dass ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von ihnen lernen könne».[128] Leggendo interamente il testo si comprende che l'ammirazione non è rivolta all'abilità del marionettista che riesce a manovrare i suoi pupazzi, bensì alle stesse marionette. Esse, infatti, sono avvantaggiate da un lato dall'assenza di gravità che permette loro di sfiorare semplicemente il terreno:

> Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanz entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt. [...] Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu streifen [...].[129]

D'altra parte, ciò che rende i loro movimenti così fluidi è la totale assenza di coscienza, caratteristica che le pone su un piano diverso rispetto agli uomini. Kleist traccia un paragone tra uomo, animale e marionetta da cui emerge che l'uomo è colui che più si allontana dalla leggiadria perché la sua *vis motrix* non è sempre concentrata sul baricentro ma si trova spesso in altri punti del corpo, perdendo così la grazia. L'animale, invece, privo di capacità di riflessione, è più aggraziato dell'uomo, come dimostra l'esempio dell'orso, che riesce a schivare i colpi dello schermitore. In una scala ascendente la marionetta occupa il gradino più alto, avendo un centro di gravità stabile che permette lo svolgimento di movimenti perfetti, e non conoscendo la capacità di pensiero autonomo. Sono proprio la conoscenza e la consapevolezza della condizione umana che fanno perdere l'innocenza originaria, poiché la coscienza del sé trascina l'uomo in un narcisismo senza via d'uscita: solo un essere supremo, come Dio o, al contrario, un essere privo di coscienza potrà raggiungere uno stato simile alla grazia, per cui

---

[128] H. von Kleist, *Über das Marionettentheater,* in «Berlin Abendblatter», Julius Eduard Hitzing Verlag, Berlin 1810, pp. 247-261, qui p. 247. «Lasciò intendere chiaramente che un danzatore che vuole formarsi potrebbe imparare molto da loro ».

[129] *Ivi*, p, 253. «Dell'indolenza della materia, la più avversa alla danza tra tutte le qualità, non sa nulla: poiché la forza che la eleva in aria è più grande di quella che la àncora a terra. […] Le marionette hanno bisogno del terreno solo, come gli elfi, per sfiorarlo».

è solo allontanandosi dal sé che si potrà avere esperienza della perfezione. Scrive Curran:

> Kleist definisce la coscienza razionale stessa come forza che tiranneggia sulla soggettività, usurpando il ruolo del fato. […] La marionetta ad ogni modo è dipendente da una forza esterna a se stessa – il marionettista – che fornisce l'impulso iniziale per poter dimostrare la sua grazia superiore. La relazione tra marionetta e manovratore è analoga alla relazione dell'uomo con Dio prima della caduta, come suggerisce il personaggio kleistiano.[130]

Il rapporto tra la marionetta e il manovratore è simile a quello dell'uomo con Dio prima della cacciata dall'Eden, momento in cui l'uomo è guidato da un essere superiore senza esserne però consapevole. Come chiarisce Kleist in chiusura:

> Wir sehen, dass in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, dass sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewusstsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.[131]

---

[130] J.V. Curran, *Bodily Grace and Consciousness: from the Enlightment to Romaticism*, in M. Henn e H.A. Pausch, *Body dialect in the age of Goethe*, Rodopi, Amsterdam – New York 2003, pp. 409-420, qui p. 414.

[131] H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, in H. Sembdner (a cura di), *Sämtliche Werke u. Briefe*, Carl Hanser Verlag, Monaco 1970, II, p. 345. «Noi vediamo che nella misura in cui nel mondo organico la riflessione si fa più debole e oscura, la grazia vi compare sempre più raggiante e imperiosa. Ma così come l'intersezione di due linee, vista da un punto dato, dopo aver traversato l'infinito, d'improvviso si ritrova dall'altra parte di quel punto, o l'immagine dello specchio concavo, dopo essersi allontanata all'infinito, d'improvviso ci ricompare vicinissima davanti; così si ritrova anche la grazia, dopo che la conoscenza, per così dire, ha traversato l'infinito; così che, nello stesso tempo, appare purissima in quella struttura umana che ha o nessuna o un'infinita

Senza approfondire oltre le teorie filosofiche che sottostanno alla trattazione kleistiana, che obbligherebbero a una digressione senz'altro più complessa, e soffermandosi sull'importanza data alla marionetta in questo scritto, si può affermare che la posizione del signor C. mette in chiaro che il teatro delle marionette non ha nulla a che fare col teatro drammatico legato alla parola, né con l'intrattenimento rivolto soltanto ai bambini, bensì è l'arte che lascia emergere pensieri e sentimenti tramite il movimento ritmico, come verrà esternato da quel gruppo di marionettisti che tenterà di risollevare le sorti del teatro di figura all'inizio del Ventesimo secolo.

È inevitabile pensare anche a *Der Sandmann* [*L'uomo della sabbia*] di E.T.A. Hoffmann, racconto del 1815 in cui uno dei personaggi principali è Olympia, automa che viene scambiato da Nathaniel per un essere umano al punto che il giovane se ne innamora. Questo racconto ha avuto un'enorme importanza non solo perché è diventato parte del canone letterario tedesco, ma anche poiché Freud ne parla ampiamente nel suo saggio sul perturbante [*Das Unheimlich*, 1919]. Proprio basandosi sul testo di Hoffmann, infatti, il fondatore della psicanalisi tratteggiò i caratteri di quel sentimento, intraducibile in italiano, innescato dalla visione di qualcosa di familiare che improvvisamente non appare più come tale, «il perturbante, quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»,[132] Prima di Freud però era stato Ernst Jentsch a descrivere la stessa sensazione nel suo scritto *Zum Psychologie des Unheimlichen* [*Sulla psicologia del perturbante*] del 1906 fornendo un esempio in questa sede rilevante, poiché chiama in causa l'automa: egli affermò infatti che in letteratura il perturbante scaturisce spesso dal dubbio che un essere inanimato, quindi con sembianze umane, ma privo di vita, sia in realtà animato o, viceversa, da che un essere che sembra animato e si rivela un automa. A sostegno di questa tesi Jentsch citò Hoffmann come esempio di autore che utilizzava spesso questo tipo di artificio in maniera efficace. È dunque Jentsch, più che Freud, a concepire la

---

coscienza, cioè nella marionetta, o in Dio». H. von Kleist, *Il teatro di marionette*, Il melangolo, Genova 1978, p. 22.

[132] S. Freud, *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino1991, pp. 269-307, qui p. 270.

figura dell'automa come fautrice del perturbante. Sigmund Freud, infatti, nella sua analisi de *L''uomo della sabbia*, più che sulla reazione suscitata dall'automa Olimpia, concentra l''attenzione sul timore della perdita dell'occhio, corrispondente, secondo il fondatore della psicanalisi, al complesso di castrazione. Questa parentesi sul perturbante in relazione all'automa è funzionale a far capire come, a partire da Kleist e Hoffmann, la marionetta e l'automa si imposero nel discorso culturale non soltanto letterario, fino a giungere nella Vienna fine secolo, dove ricoprirono un ruolo di spicco per alcuni drammaturghi e pittori che sfruttarono questo elemento per indagare il rapporto tra artista e opera d''arte, soggetto e oggetto della creazione, ma anche per mostrare, sotto forma di essere inanimato, la società contemporanea attraverso un suo doppio.

Hermann Bahr, personalità centrale dell'ambiente culturale viennese cui si è accennato nel paragrafo precedente, scrisse un breve saggio intitolato *Marionetten* [*Marionette*] in cui, riprendendo il testo kleistiano, elogiava le caratteristiche delle figure in legno. Anche Bahr infatti fa riferimento alla grazia incomparabile delle marionette, («[si muovono] mit einer so subtilen Grazie, in so edlen Linien, so schamhaft schön dar, wie man es noch nicht gesehen hat»[133]), sostenendo che qualunque artista potrebbe imparare qualcosa assistendo a un simile spettacolo. Inoltre, come Kleist, sottolinea l'impossibilità, da parte dell'attore, di avvicinarsi a quella soavità che contraddistingue la marionetta e che scaturisce dall'essere inconsapevoli:

> So kräftig schön und von so schöner Kraft sind die Gebärden der Schauspieler nie; immer sagen Marionetten mehr, indem sie es edler sagen. Das hat schon Heinrich von Kleist bemerkt, […]; und er hat auch die Ursache erkannt, gar wohl wissend, "welche Unordnungen in der natürlichen Grazie der Menschen das Bewußtsein anrichte". Es ist in der Tat der Zauber

[133] H. Bahr, *Marionetten*, in *Das Hermann Bahr Buch,* Fischer Verlag, Berlin 1913, pp. 214-220, qui p. 214. «Si muovono con una grazia così sottile, con linee così nobili, così raffinatamente belle, come non si è mai visto».

der Marionetten, dass sie unbewusst sind: sie folgen der Schwere und die Anmut der Natur wird durch keinen Gedanken verstört.[134]

Non esercitandosi ore e ore davanti allo specchio, bensì soltanto in condizione di ira, amore o estasi, ovvero quando la consapevolezza del sé svanisce, ci si avvicina alla grazia. Si deduce quindi l'alta considerazione rivolta a questo tipo di spettacoli dagli intellettuali del tempo, che ne riconoscono il valore artistico.

Per quanto riguarda invece l'impiego delle marionette in letteratura e pittura è doveroso citare la trilogia teatrale di Arthur Schnitzler intitolata proprio *Marionetten*. Dopo aver scritto *Zum grossen Wurstel: Burleske in einem Akt* [*Al gran teatro dei burattini: spettacolo in un atto*] nel 1901, Schnitzler lo fece confluire, nel 1906, nella trilogia composta da altri due atti unici, *Der Puppenspieler. Studie in einem Aufzug* [*Il burattinaio: studio in un atto*]*; Der tapfere Cassian: Puppenspiel in einem Akt* [*Il coraggioso Cassian: Spettacolo in un atto*]. Già dai titoli si intuisce che le marionette sono al centro della narrazione. In *Der Puppenspieler* la marionetta è una metafora dell'uomo che, in determinate condizioni, soprattutto se in preda ai sentimenti, può essere sopraffatto e manovrato da altre persone; inoltre è funzionale a mostrare la falsità dei rapporti umani nella Vienna di Schnitzler: ciò che appare naturale a un primo sguardo, si rivela essere frutto di macchinazione in una costante e labile dicotomia tra realtà e illusione. Apparentemente la situazione che si presenta è la seguente: Georg Merklin, cui si riferisce il titolo, ha architettato un piano per far credere a un vecchio amico, Eduard, che Anna fosse innamorata di lui. Dopo anni Georg ed Eduard si rivedono e Georg scopre che la storia tra Eduard e Anna è proseguita e che la coppia ha persino un figlio. A questo punto Georg decide di rivelare il suo segreto:

---

[134] *Ivi*, pp. 215-216. «I gesti degli attori non sono mai così potentemente belli e di un così forte impatto; le marionette dicono sempre qualcosa in più, e in maniera più nobile. Lo aveva già notato Heirich von Kleist […], e ha aveva anche riconosciuto la causa di ciò, sapendo benissimo "quali disordini crea la coscienza nella grazia naturale degli uomini". La meraviglia delle marionette è infatti quella di essere incoscienti: esse seguono la gravità, e la grazia della natura non viene turbata da alcun pensiero».

> *Georg* Ja. Es war eine abgekartete Sache. Die Kleine, die so zärtlich mit dir war, tat einfach, was ich wollte. Ihr wart die Puppen in meiner Hand. Ich lenkte die Drähte. Es war abgemacht, daß sie sich in dich verliebt stellen sollte. Denn du hattest mir immer leid getan, Eduard. Ich wollte in dir die Illusion eines Glücks erwecken, damit dich das wahre Glück bereit fände, wenn es einmal erschiene. Und so hab' ich – wie es Leuten meiner Art wohl gegeben sein mag – vielleicht noch tiefer gewirkt, als ich wollte. Ich habe dich zu einem andern Menschen gemacht. Und ich darf wohl sagen: es ist ein edleres Vergnügen, mit Lebendigen zu spielen, als Luftgestalten im poetischen Tanze herumwirbeln zu lassen.[135]

Si potrebbe pensare allora che Eduard sia stato vittima di Georg e Anna, la attuale moglie complice del *Puppenspieler*. Leggendo oltre si scoprirà che sia Anna che Eduard erano a conoscenza del piano e hanno tentato di sfruttarlo a proprio vantaggio. Anna era infatti invaghita di Georg, e sperava di farlo ingelosire concedendosi a Eduard, il quale invece ha approfittato delle circostanze sposando Anna, e considerando la situazione come personale trionfo al punto da affermare: «Unangenehm? Mir? Du bist aber komisch. Ja merkst du denn nicht, daß ich soeben den größten Triumph meines Daseins erlebe?».[136]

Il secondo testo, *Der Tapfere Cassian*, sembra essere concepito proprio come opera per marionette, come esplica il sottotitolo *Puppenspiel in einem Akt* e fu infatti messo in scena come tale sia al *Kleines Theater* di Berlino che al cabaret *Fledermaus* di Vienna.[137] Anche in questo caso uno dei personaggi cerca di manipolare gli altri; in dettaglio Martin fa credere a Sophie di essere innamorato

---

[135] A. Schnitzler, *Der Puppenspieler. Studie in einem Aufzug,* in *Marionetten. Drei Einakter,* Fischer Verlag, Berlin 1906, pp. 27-28. «Sì, è stato un complotto. La piccola, che era così dolce con te, faceva semplicemente ciò che volevo. Voi eravate burattini nella mia mano. Io dirigevo I fili. Era concordato che si dovesse innamorare di te. Poiché tu mi hai sempre fatto del male, Eduard. Io volevo destare in te l'illusione di una felicità, cosicché la vera felicità fosse a portata di mano una volta apparsa. E così – come fanno le persone della mia specie – ho agito ancora più a fondo, quando ho voluto. Ti ho fatto diventare un altro uomo. E posso ben dire: è un grande piacere giocare con i vivi, è come far volteggiare figure d'aria in una danza poetica».

[136] *Ivi*, p. 40. «Spiacevole? Io? Ma tu sei ridicolo. Sì, non ti accorgi che ho appena vissuto il più grande trionfo della mia vita»,

[137] N.J. Timpano, *Body Doubles; The Puppe as Doppelgänger in Fin de siècle Viennese Visual Culture* in D. Asher Barnston (a cura di), *The Doppelgänger*, Peter Lang, Bern 2016, pp. 119-146, qui p. 128.

di lei soltanto per approfittarne in attesa della donna che realmente ama, la ballerina Eleonora Lambriani. Alla fine però sarà lui a essere manipolato sia da Eleonora, *femme fatale*, che lo ha irretito con la sua danza e che gli farà pagare con la vita il suo amore, sia da Sophie e Cassian. In *Zum großten Wurstel*, ambientato nel parco di divertimento viennese, il *Wurstelprater*, si assiste a un avvicendamento di uomini e marionette, difatti tra i personaggi in elenco figurano sia personaggi in carne e ossa che marionette. L'azione ruota attorno a una rappresentazione in un teatrino e si apre proprio con l'apparizione del direttore del baracchino che presenta lo spettacolo. Per tutto lo svolgimento dunque le battute degli uomini, spettatori, si alternano a quelle dei pupazzi sul palco, ma la cosa bizzarra è che questa *pièce* è stata messa in scena con degli attori per cui, nella finzione scenica, alcuni di loro interpretano il ruolo degli spettatori e altri quello delle marionette: sono allora gli esseri umani a diventare doppio della marionetta e non il contrario.[138] È già assai indicativo che Schnitzler faccia interpretare le marionette a degli attori, rendendoli così dei pupazzi manovrati dall'esterno, ma ancora più significativa è la conclusione della *pièce* in cui un personaggio chiamato "lo sconosciuto" (*Der Unbekannte*) taglia i fili delle marionette, spezzando la loro vita sul palco e ponendo fine allo spettacolo. Questa figura potrebbe essere interpretata come la morte o il fato o, più in generale, come una ogni forza che condiziona l''uomo, il quale non è mai libero di agire seguendo esclusivamente il proprio libero arbitrio. O ancora, rifacendosi a Kleist e Bahr, potrebbe trattarsi di una riflessione sulla ragione che impedisce all'uomo di abbandonarsi agli istinti; in tal senso le marionette in questione diventano davvero metafora dell'umanità. Un attimo prima dell'ingresso dello sconosciuto che reciderà i fili, le marionette recitano:

Ei, nun tun wir, was wir wollen!
Reden, singen, tanzen, tollen!
Publikum ist uns egal
Alles geht nach unsrer Wahl!

[138] *Ivi,* p. 125.

Ist der Dichter ganz von Sinnen,
Laßt uns unser Spiel beginnen![139]

Dopo di che l'uomo, caratterizzato da capelli ricci neri e avvolto in un mantello blu, risponderà alla domanda del poeta sulla sua identità nel seguente modo:

Du fragst zu viel. Was ich bedeuten mag –
Ich weiß es nicht. Seit manchem Erdentag
Bin ich verdammt, ein Rätsel mir und andern,
Die Welt nach allen Winden zu durchwandern.
Dies Schwert hier aber macht es offenbar,
Wer eine Puppe, wer ein Mensch nur war.
Auch unsichtbaren Draht trennt diese Schneide
Zu manches stolzen Puppenspielers Leide!
Er fährt mit dem Schwert über die ganze Bühne;
[...]
Ist's Wahrheit, die ich bringe, oder Nacht?
Folg' ich der Himmlischen . . . der Hölle Ruf?
Ist es Gesetz – ist's Willkür, die mich schuf?
Bin ich ein Gott? . . ein Narr? . . bin euresgleichen?
Bin ich ich selber – oder nur ein Zeichen?[140]

È dunque lo stesso personaggio a lasciare aperta la questione, facendo di *Zum großen Wurstel* il perfetto finale della trilogia in cui il *fil rouge* è rappresentato dalla impossibilità dell'uomo di essere completamente libero. In tutti e tre i pezzi, infatti, i personaggi sono soltanto delle pedine nelle mani di altri uomini o, come si è appena visto, di forze cui devono necessariamente soccombere. Da non

[139] A. Schnitzler, *Zum großen Wurstel,* in *Marionetten. Drei Einakter,* p. 146. «Bene, facciamo quello che vogliamo! / Parlare, cantare, ballare, scorrazzare! / Al pubblico non diamo retta / tutto va secondo la nostra scelta /Il poeta è completamente andato /E il nostro gioco è cominciato».
[140] *Ivi*, p. 147. «Mi chiedi troppo. Cosa intendo / non so dire. Da qualche giorno / sono dannato, un enigma per me e per gli altri / a vagare per il mondo seguendo l'andar dei venti / Ma questa spada rende chiaro / chi è una marionetta e chi un umano / Anche il filo invisibile separa questa lama dal dolore di qualche burattinaio orgoglioso! Egli gira per il palco con la spada; […] È la verità che io porto o è la notte? / seguo la chiamata del cielo o dell'inferno?/ è la legge, è l'arbitrio che mi crea?/ sono un Dio? Un folle? Un vostro pari? / Sono me stesso o solo un segno?».

tralasciare, in quest'ultima *pièce*, è il ruolo degli spettatori i quali parodizzano la società borghese conservatrice della Vienna di fine secolo che si indignava dinanzi agli spettacoli, volutamente provocatori, di Schnitzler. Nella trilogia, quindi, il concetto di marionetta è strettamente legato a quello di maschera intesa come apparenza, pura forma. Indossare una maschera significa adeguarsi a essere una costruzione della società, privilegiare le strutture e le convenzioni sociali piuttosto che la propria natura, dunque, rimanere in balia di agenti esterni come una marionetta. La maschera implica, inoltre, l'assunzione di un determinato ruolo nel gioco delle parti messo in scena nella quotidianità.

A ciò si riallaccia la rinascita dell'interesse per la Commedia dell'arte nella Vienna primonovecentesca, con il caso eclatante costituito dalla messa in scena nel 1924 da parte di Max Reinhardt di *Il servitore di due padroni* al *Theater in der Josefstadt*. Non solo il celebre regista ottenne un grande successo, ma contribuì a una ripresa della Commedia e delle sue maschere in tutta Europa ai primi del Novecento. Ciò si verificò anche nel teatro viennese,[141] come risulta evidente in opere, oltre che di Schnitzler, anche di Hofmannsthal e soprattutto nell'opera lirica *Ariadne auf Naxos* (1912-1916), in cui l'autore realizza un'operazione estremamente innovativa e meta-teatrale sfruttando lo stratagemma del teatro nel teatro e mescolando motivi dell'antica Grecia e tematiche del teatro moderno, figure tragiche e figure della Commedia. L'opera – dedicata proprio a Reinhardt per il suo apporto alle regia del *Rosenkavalier* – si dipana a partire da un preludio, che si svolge in casa dell'uomo più ricco di Vienna, il quale, per intrattenere gli ospiti, vuol far mettere in scena a una compagnia di attori due opere, una sul mito di Arianna, l'altra basata sulla Commedia dell'Arte e intitolata *L'infedele Zerbinetta e i suoi quattro amanti*, ovvero Arlecchino, Scaramuccia, Brighella e Truffaldino.[142] Si vedono dunque sul palco le note maschere della Commedia, ognuna delle quali corrisponde a un preciso tipo. Anche nelle opere di Schnitzler

---

[141] Cfr. K. Wolgast, *Die Commedia dell'Arte im Werke Hugo von Hofmannsthals*, Inst. for Sprog og Internat. Kulturstudie, Aalborg 1990; Id. *Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900*, Peter Lang, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien 1993.

[142] Cfr. G. Rovagnati, *Il "borghese gentiluomo" mette in scena il mito greco: "Ariadne auf Naxos"*, in «Acme», 2, 2016, pp. 77-90.

si possono rintracciare accenni alla Commedia, per esempio in *Fräulein Else* [*Signorina Else*]. Il finale dell'opera, la scena madre, si svolge nel salone di un hotel durante l'esecuzione al pianoforte del *Carnaval* di Schumann. La scelta non è casuale, dal momento che l''opera del compositore tedesco è costituita da diversi brani, alcuni dei quali dedicati ai personaggi della Commedia dell'arte, tra cui Arlecchino, Pierrot, Pantalone e Colombina. Inserendo questo pezzo nella novella, Schnitzler crea un implicito parallelismo tra la signorina Else, il signor von Dorsday e le maschere della Commedia. In particolare, i due personaggi schnitzleriani possono essere accostati a Colombina e Pantalone. La maschera di Pantalone rappresenta un anziano che insidia le giovani servette, il che rispecchia proprio l'atteggiamento di Dorsday che approfitta del bisogno di Else per ricattarla e chiedere di vedere il suo corpo nudo. Else, dal canto suo, è assimilabile a Colombina per il suo aspetto apparentemente civettuolo e svagato che nasconde una profonda sensibilità e fragilità. In tal modo, accostandoli ai tipi della Commedia, Schnitzler smaschera i comportamenti stereotipati della società coeva, mostrando la patina di apparenza che li contraddistingue e che ne regola le interazioni.

Anche Rilke utilizza il termine *Puppe* in alcuni dei suoi scritti: i più noti sono la quarta delle *Elegie Duinesi* e un articolo intitolato proprio *Puppen*, redatto nel 1914 in occasione di una esposizione delle marionette di Lotte Pritzel, e nel racconto, *Frau Blahas Magd* (1899), in cui appare un teatrino di burattini. È interessante notare come in tutti e tre i componimenti Rilke distingua, tramite la scelta di termini diversi, la marionetta da altre figure. Bisogna dire che la bambola e il pupazzo rappresentano per Rilke un legame con l'infanzia, intriso di sentimenti contrastanti, positivi e negativi, dato che per esempio, la madre lo vestì fino ai sei anni di vita con abiti femminili per ricordare la figlia morta in giovane età e, secondo l''autore, egli veniva utilizzato dalla madre come una grande bambola («Ich glaube, meine Mutter spielte mit mir wie mit einer grossen

Puppe»[143]). Nel racconto il termine *Puppe* viene utilizzato sia per descrivere i burattini del teatrino che per descrivere un bambino in carne e ossa, probabilmente perché la stessa protagonista della vicenda non fa differenza tra le due cose. La giovane donna di servizio Annuschka, per vincere la noia, decide di comprare un teatrino visto al negozio di giocattoli. Già il primo "incontro" con questo oggetto ha qualcosa di inquietante, dal momento che la ragazza viene catturata dalla visione del teatro, che le ricorda la sua infanzia in Boemia, e allo stesso tempo ne rimane spaventata, come se avesse una sorta di presentimento («Sie hatte das Gefühl, als ob sie nichts verraten dürfte. Und das Puppentheater blieb also, gleichsam unbeachtet, hinter ihnen zurück»[144]). Il teatrino diventa un''attrazione anche per i bambini del vicinato, fino a quando Annuschka decide di inserire un nuovo personaggio, una «große Puppe», ovvero suo figlio, un bambino nato inaspettatamente e, in un momento di rabbia, strangolato con un grembiule blu e reso, in tal modo, uguale agli altri pupazzi. Alla vista del neonato inerme con gli occhi sbarrati, tutti i bambini fuggono scatenando l'ira di Annuschka che distruggerà il teatrino e «spaccherà le teste» («spaltete allen Puppen die Köpfe»[145]). Probabilmente in questo racconto Rilke proietta i ricordi e le angosce legate alla sua infanzia.

Nella quarta elegia, invece, il concetto di marionetta o burattino – *die Puppe* – viene contrapposto a quello di danzatore.

Wer saß nicht bang vor seines Herzens Vorhang?
Der schlug sich auf: die Szenerie war Abschied.
Leicht zu verstehen. Der bekannte Garten,
und schwankte leise: dann erst kam der Tänzer.
Nicht der. Genug!Und wenn er auch so leicht tut,
er verkleidet und er wird ein Bürger

[143] Lettera a Ellen Key del 10 aprile 1903, cit. in Rusch W., *"O Puppenseele" Rainer Maria Rilke und die Puppe,* RPPR Verlag, München-Mittenwand-Herzberg 1994-95, p. 19. «Credo che mia madre giocasse con me come con una grande bambola».
[144] R.M. Rilke, *Frau Blahas Magd*, in Projekt Gutenberg http://gutenberg.spiegel.de/buch/-823/63 «Aveva la sensazione di non dover rivelare nulla. E il teatrino di marionette rimase quindi quasi inosservato dietro di loro».
[145] *Ibidem*. «Spaccò le teste a tutti i pupi».

und geht durch seine Küche in die Wohnung.
Ich will nicht diese halbgefüllten Masken,
lieber die Puppe. Die ist voll. Ich will
den Balg aushalten und den Draht und ihr
Gesicht aus Aussehn [...] [146]

Si nota, in questa seconda parte dell'elegia, come nel caso di Kleist e Bahr, una predilezione per la marionetta che però, questa volta, non è esclusivamente dovuta alla maggiore espressività della figura rispetto all'uomo. Il danzatore viene disprezzato in quanto emblema della società borghese, «maschera per metà riempita», che cela la sua vera natura in favore di una apparenza cui viene attribuita maggiore importanza a discapito dell'essenza. Alla falsità espressa dal danzatore, il narratore preferisce la marionetta nella sua ossimorica finzione reale che lo rende paradossalmente più autentico. Rilke crea una scala di figure basata sul loro livello di vitalità: sul gradino più basso stanno le cose immobili, i giocattoli e le bambole che vengono animante dall'amore dei bambini, come si vedrà tra poco; poi la marionetta che, pur essendo un essere inanimato, viene resa viva dall'uomo, lo spaventapasseri con le sembianze umane, l'epilettico e l'uomo dal tic nervoso considerati posseduti da una forza superiore, il saltimbanco e, infine, l'angelo,[147] figura chiave delle Elegie rilkiane, che proietta le proprie energie nel mondo per assorbire quelle circostanti creando così un moto circolare che è la sintesi della vita stessa. L'angelo è per questo una figura superiore anche all'uomo, il quale deve comprendere i propri limiti terrestri senza mai ribellarsi all'angelo o cercare di eguagliarlo.

---

[146] «Chi non si sedette trepido dinanzi al sipario del suo cuore? E poi si aprì: lo scenario era congedo. Facile da capire. Il giardino ben noto,e oscillava piano: comparve solo allora il ballerino. Non quello. Basta! Pur se nel moto lieve si rattiene è travestito, si muta nel borghese, passa per la cucina e se ne entra in casa. Non voglio queste maschere per metà riempite, meglio la marionetta. Quella è piena. Intendo sopportare il manichino e i fili e quel volto di spiccata parvenza [...]». R.M. Rilke, *Elegie Duinesi*, quarta elegia, in R.M. Rilke, *Poesie*, trad. it. di G. Cacciapaglia, A.L. Giavotto Künkler, A. Lavagetto, C. Lievi, Einaudi,Torino 2000.

[147] Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca, Dal realismo alla sperimentazione. Dal fine secolo alla sperimentazione*, tomo primo, Einaudi, Torino 2002, p. 1141.

Nel testo *Puppen*, invece, l'attenzione si concentra sul termine inteso come bambola o pupazzo per bambini, e lo si capisce dalla premessa che Rilke fa sul mondo dell'infanzia. Diventa inequivocabile però quando la parola *Puppe* viene contrapposta a *Marionette*. Dunque il termine che nell'Elegia indicava proprio la marionetta, in questo caso, è ad essa opposto. In particolare, Rilke, nel corso della sua esposizione, analizza il cambiamento del rapporto dell'uomo con le bambole man mano che dall'infanzia si passa all'età adulta. Quello che per i bambini è un oggetto familiare, una sorta di ancora di salvezza, di conforto, un complice, per gli adulti diventa qualcosa di estraneo nel momento in cui si riconosce che la bambola non è né una cosa né un uomo, al punto che tutto ciò che di familiare abbiamo visto in essa diviene sconosciuto in una specie di svolta perturbante fino a che le bambole diventano *grausige Fremdkörper*. Tornando all'opposizione bambola/marionetta, la bambola è, secondo Rilke, ancor meno che un oggetto nel suo totale essere inanimato, possedendo proprio per ciò una definitiva superiorità: «Die Puppe hat keine [Phantasie] und ist genau um soviel weniger als ein Ding, als die Marionette mehr ist. Aber dieses Weniger-sein-als-ein-Ding, in seiner ganzen Unheilbarkeit enthält das Geheimnis ihres Übergewichts».[148] Tale peculiarità impedisce alla bambola di dominare la mente del poeta, cosa che invece riesce alla marionetta. («Es könnte ein Dichter unter die Herrschaft einer Marionette geraten, denn die Marionette hat nichts als Phantasie»[149]). La bambola immobile viene animata dalla nostra fantasia, ed è quindi soltanto tramite la mediazione del bambino o dell'uomo che acquista significato e soltanto attraverso il rapporto con esso che acquisisce un'anima («*Puppenseele*»). La relazione del bambino con la bambola prefigura il rapporto amoroso e l''isolamento dell'individuo rispetto alla comunità; l'affetto che si ripone nei confronti del pupazzo – vuoto, inerme per cui è il bambino a dover prenderne le parti, quasi

[148] R.M. Rilke, *Puppen* (Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel um den 1. Februar 1914), apparso in «Die weißen Blätter. Eine Monatsschrift» I. Jg., n. 7, Lipsia marzo 1914, disponibile al link http://gutenberg.spiegel.de/buch/von-kunst-dingen-818/26 «La bambola non ha fantasia ed è inferiore a una cosa, così come la marionetta è superiore. Ma questo "essere meno di una cosa", nella sua totale insanabilità, contiene il segreto della sua superiorità».

[149] *Ibidem.* «Un poeta potrebbe cadere sotto il dominio del burattino, perché il burattino non ha altro che fantasia».

recitando il suo ruolo – simboleggia il vagheggiamento e la nostalgia per un "altro da noi" di cui la bambola è un surrogato. La marionetta invece appare dotata di una autonomia cui l''uomo non può aggiungere nulla, anzi essa mette in scena la condizione esistenziale esperita dall'essere umano che viene catapultato nel mondo («*Geworfenheit*»), facendo nascere un gioco di rispecchiamento in cui l''uomo riconosce la propria impossibilità di agire autonomamente. Senza dubbio l''attenzione di Rilke per gli oggetti inanimati, l''interesse mostrato nei confronti di Lotte Pritzel, possono rientrare nell'ampio dibattito dell'epoca in merito alla questione dell'espressione corporea in contrapposizione al linguaggio e alla concezione del burattino come metafora del soggetto moderno impossibilitato all'autodeterminazione per via dei vincoli imposti dalla società e dalla morale che lo opprimono, sebbene, come si è visto, per Rilke la figura della bambola abbia un significato che affonda le radici nella sua infanzia e nel rapporto con la madre.

Un doveroso cenno merita il testo di Gustav Meyrink, *Der Golem*, pubblicato a puntate tra il 1913 e il 1914 e per intero nel 1915. Formatosi nello stesso ambiente culturale di Teschner e con molti interessi comuni, nella sua opera più nota Meyrink pone al centro della narrazione la leggenda – di origine ebraica – del golem, una creatura per certi versi simile alla marionetta, un uomo di argilla plasmato da un rabbino, un essere privo di coscienza e pensiero che acquista capacità di movimento e di azione – sebbene non autonoma – nel momento in cui il suo creatore gli mette tra i denti una parola magica. Il rabbino lo sfrutta come suo servitore, dal momento che il golem è completamente sottoposto al suo volere e ai suoi comandi, come un automa, ma deve anche sorvegliarlo scrupolosamente per evitare che la parola tra i denti, strumento di controllo, si rivolti nel suo opposto divenendo forza vitale e incontrollabile. Togliendo la parola dalla bocca del golem, questi ritorna a essere una semplice statua. Il rapporto tra il rabbino e la creatura si configura quindi da un lato, come quello tra Dio e uomo, creatore e creato, entità superiore e sottoposto ribelle; dall''altro ricalca la relazione di dipendenza della marionetta dal suo manovratore. Come il golem la marionetta è assoggettata al suo creatore, unico a poterle donare la vita, ma a condizione di rimanere perpetuamente dipendente da esso. Inoltre, uno dei personaggi che

ricorre nel romanzo è proprio un marionettista, Zwakh, ed è proprio lui a raccontare la leggenda del golem nel corso della narrazione. L'opera di Meyrink, in breve, evoca l'atmosfera praghese del primo Novecento tramite il richiamo a luoghi e paesaggi che ben delineano lo spazio-tempo dell'azione. Anche la presenza del marionettista si carica dunque di significato in tal senso, poiché dimostra l'attenzione per l''argomento sviluppatasi agli albori del ventesimo secolo anche a Praga, città dell'impero asburgico in cui, come si è visto, Teschner visse e si formò, subendo la suggestione dei teatrini di marionette lì largamente diffusi.

Come si è anticipato il motivo della marionetta è presente anche nella pittura dell'epoca, come dimostrano in maniera esemplare due autori, Oskar Kokoschka ed Egon Schiele.[150] Kokoschka, forse più noto per i suoi dipinti, fu anche autore di testi per il teatro di marionette – *Das getupfte Ei* [*L'uovo maculato*] (*pièce* per il teatro delle ombre andato in scena al *Fledermaus* nel 1907) e *Der weiße Tiertöter* [*Il cacciatore bianco*] (1917) – e del racconto illustrato *Die träumende Knaben*, [I *fanciulli sognanti*] interamente realizzato da lui (testi e illustrazioni) e stampato dalle *Wiener Werkstätte*. I personaggi delle illustrazioni sono molto spesso raffigurati in maniera stilizzata e, in particolare in alcune immagini, essi sono simili a marionette, come si nota dalle linee rigide che conferiscono ai loro movimenti un aspetto non flessuoso. Inoltre, una delle sue opere teatrali, *Sphynx und Strohmann* [*Sfinge e uomo di paglia*], porta come sottotitolo *Eine Kömodie für Automaten* ovvero "una commedia per automi", sebbene l'opera fu messa in scena da attori in carne e ossa. Il sottotitolo, voluto riferimento al teatro di marionette, fa pensare a un'indicazione sul significato del testo, come evidenzia Timpano: «Kokoschka si focalizza visibilmente sull'idea che il corpo (sia esso burattino, umano o un ibrido di entrambi) è controllato dai desideri dettati dalla libidine di ognuno, che a loro volta, sono manipolati da altri uomini».[151] Secondo

[150] Per una trattazione approfondita sulla corporeità nell'arte figurativa della Vienna fin de siècle si rimanda a N.J. Timpano, *Constructing the Viennese Modern Body: Art, Hysteria and the Puppet*, Routledge, New York-Londra 2017.
[151] N.J. Timpano, *Body Doubles; The Puppe as Doppelgänger in Fin de siècle Viennese Visual Culture*, p. 129.

Kokoschka dunque l'uomo è manipolato da forze esterne, che lui identifica con i desideri sessuali.

Anche nelle opere figurative di Egon Schiele è inevitabile rintracciare delle affinità con la rigidità delle marionette. In diversi autoritratti, come *Selbstdarstellung mit gestreiften Ärmelschonern* [*Autoritratto con maniche a strisce*] o *Prediger (Selbstakt mit blaugrünen Hemd)* [*Predicatore (Autoritratto con camicia blu-verde)*], l'artista si dipinge con delle caratteristiche che lo avvicinano a una marionetta, ad esempio, nel primo autoritratto citato le braccia e il capo sono piegati in un movimento innaturale, di scatto, come se fosse innescato da una forza esterna, ma sono soprattutto gli occhi a dare l'idea di un corpo non vivente poiché sono sbarrati e privi di espressione; anche nell'opera *Prediger* la testa e il braccio destro mostrano un'inclinazione affettata che conferisce alla figura un che di inumano, quasi inanimato. Schiele rappresenta dunque sulla tela un doppio di se stesso, dando così vita all'immagine di un uomo, oggetto artistico, controllato e manipolato da suo creatore, l''artista. In tal modo il pittore può esplicitare nella copia di sé, tramite il linguaggio del corpo del doppio, l'angoscia e le preoccupazioni che lo affliggono.[152] Scrive Varnedoe, in riferimento non solo agli autoritratti di Schiele ma anche alle figure femminili spesso rappresentate come bambole e, più in generale, ai manichini di De Chirico: «Questi uomini vuoti simboleggiano un profondo pessimismo nei confronti della comunicazione e un decisivo rigetto per l'ideale di una vita privata interiore che era stata così importante nell'immaginario della condizione umana a cavallo del secolo».[153] Ancora una volta ritorna la sofferenza per l'incapacità di comunicazione, che in assenza di una lingua adeguata, viene espressa tramite il linguaggio del corpo. A questo proposito bisogna ricordare l'importanza, non

---

[152] «Come doppio privo di vita, tuttavia, il burattino e il suo linguaggio gestuale richiedono apparentemente un dialogo franco e aperto di parole e idee altrimenti indescrivibili che possono essere mappate sul corpo del *Doppelgänger*», in N. J. Timpano, *Body Doubles; The Puppe as Doppelgänger in Fin de siècle Viennese Visual Culture*, p. 135; «[Schiele] sembra aver cercato un nuovo alfabeto di comunicazione gestuale universale, basato sullo studio pseudoscientifico della patologia dei movimenti e delle espressioni umane, e aver esagerato questi segni di angoscia non convenzionali nel suo teatro privato dell'immagine di sé», in K. Varnedoe, *Vienna 1900: Art, Architecture & Design*, The Museum of Modern Art, New York 1986, p. 176.

[153] K. Varnedoe, *op.cit.*, p. 176.

casuale, che la danza assunse nella Vienna della prima metà del Novecento. Tra i membri dell'*élite* culturale viennese vi erano anche alcune ballerine molto note all'epoca, come Grete Wiesenthal, Hedy Pfundmayr, Hilde Holger, che avevano frequentato l'atelier di Teschner, le cui rappresentazioni erano divenute una «necessità culturale».[154] In quanto arte del movimento, la danza può essere in qualche modo avvicinata all'arte marionettistica, in particolare a quella di Teschner, se non altro per la sua capacità espressiva che non ha bisogno di essere accompagnata dalle parole. Proprio nel caso di Teschner il rapporto tra danza e teatro di figura è molto forte ed è documentata da una contaminazione reciproca tra i due elementi. Sicuramente per un artista come Teschner, che dedicava al movimento grande attenzione, in quanto unico mezzo espressivo proprio delle sue marionette, la danza poteva essere una fonte di ispirazione non indifferente. L'artista infatti conosceva personalmente la danzatrice Hilde Holger, cui aveva chiesto il permesso di poterla disegnare. Esiste per l''appunto una serie di schizzi che la ritraggono in varie pose, in cui le parti del corpo maggiormente delineate sono mani e piedi, mentre il resto del corpo e anche il viso sono solo accennati, il che è piuttosto rilevante se si pensa che agli arti delle sue figure Teschner dedicò molta attenzione, come verrà ampiamente discusso nel paragrafo seguente. Ma anche Holger, a sua volta, prese spunto dal teatro teschneriano – che dichiarò essere «il più bello e più spettacolare teatro di marionette che io abbia mai visto»[155] – per i suoi movimenti che hanno anticipato la nascita della danza moderna. Oltre che dai movimenti delle figure, Hilde Holger fu ispirata anche dai temi delle opere di Teschner, come è evidente da due delle sue performance intitolate *Javanische Impression* e *Die Orchidee* come l'omonima pantomima teschneriana.

Gli esempi sinora illustrati che dimostrano quanto l''interesse per le marionette fosse sviluppato nella Vienna primonovecentesca: come ha giustamente affermato

---

[154] A.X. George, *Körpersprache, Maskenspiel. Richard Teschners Figurentheater und die wiener Tanzkultur der Zwischenkriegszeit* in K. Ifkovits, *Mit diesen meinen zwei Händen*, cit., pp. 158-181, qui p. 161.

[155] H. Holger cit. in R. Takvorian, *Die Kraft des Tanzes – Hilde Holger*, in D. Hischbach, R. Takvorian (a cura di), *Die Kraft des Tanzes. Hilde Holger: Wien, Bombay, London*, Zeichen & Spüren, Brema 1990, pp. 11-60, qui p. 20.

Segel, sebbene l'influsso di burattini e marionette sulle creazioni letterarie e teatrali sia rintracciabile fin dagli albori della letteratura occidentale, è con la nuova sensibilità maturata tra Ottocento e Novecento che esso raggiunge l''apice: «[...] fu con la nuova sensibilità del modernismo che il serio interesse artistico per burattini, marionette e simili acquisì una profondità, e una portata, mai viste in precedenza.»[156]. Inoltre, in questo clima di stretta relazione e contaminazione tra le varie forme d''arte, il teatro di marionette diventa anche terreno di sperimentazione, «un'area di creatività»[157], per la letteratura. Indubbiamente, se da un lato la fioritura dell'interesse per le marionette è da ricondurre al fatto che le figure permettono di rappresentare un doppio dell'uomo e funzionano come uno specchio in cui esplicitare le difficoltà e le angosce della modernità, dall'altro, il motivo di così diffuso interesse è da ricercare nella problematica della comunicazione, nell'assenza di un linguaggio verbale adatto a definire una realtà sempre più inafferrabile.

A conclusione di questo paragrafo, prima di entrare nel merito dell'opera teschneriana, si ritiene doveroso citare l''interpretazione di Monica Bassi, che perfettamente coglie la sfumatura di significato, sia prettamente etimologico che culturale, della marionetta nell'epoca e nell'area in questione:

> Alla luce di tutto ciò è facile comprendere come quel senso di precarietà tipico della Vienna Jahrhundertwende trovi nella marionetta, come nello stesso concetto di crisalide racchiuso nell'etimologia della parola die *Puppe*, l'espressione più adeguata in grado di restituire un mondo che, nella propria frustrazione rispetto ad una realtà sfuggente, si sdoppia per incarnarsi nell'illusione di un simulacro.[158]

Emerge così la duplice funzione della marionetta nella Vienna di fine secolo: da un lato, mezzo per esprimere ciò che il linguaggio verbale non può più dire, e che

---

[156] H.B. Segel, *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automatons and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 1995, p. 322.
[157] *Ivi*, p. 38.
[158] M. Bassi, *op.cit*, p. 91.

invece può essere reso manifesto attraverso il movimento, il corpo puro privo di pensiero autonomo e coscienza; dall'altro, idea alla base di questo lavoro, strumento per dar vita a un mondo altro, irraggiungibile nella quotidianità, portatore di valori e ideali irrecuperabili, che possono essere restituiti esclusivamente nello spazio fantasmatico della scena. La marionetta si configura allora come possibile via di fuga da una crisi che ben si manifesta nell'arte e in essa trova risposta, non a caso nell'arte teatrale che simula la vita.

II.2 Richard Teschner e le sue *Stabfiguren*

II.2.1 Vita, modelli e suggestioni

Der Zauberer von Gersthof, il mago di Gersthof: così veniva chiamato Richard Teschner, nato nel 1879 a Karlsbad, cittadina boema di lingua tedesca parte del variegato impero austro-ungarico. Figlio di un litografo, pare che Teschner abbia mostrato una particolare inclinazione per il disegno sin da bambino. Dopo il trasferimento a Leitmeritz con la famiglia, il giovane Richard frequentò la *Volksschule* e la *Realschule*, ottenendo pessimi voti in quasi tutte le materie. L'unica attività in cui lo studente eccelleva era il disegno e soltanto i fenomeni fisici e l'elettricità sembravano stimolare la sua curiosità .[159] Questi interessi non vanno sottovalutati perché, come si vedrà in seguito, torneranno a ricoprire un importante ruolo nell'opera di Teschner. Il rendimento scolastico era così basso che venne espulso dalla scuola, con grande dispiacere del padre, ma iniziò a frequentare l'Accademia di Belle Arti di Praga. Era il 1896 quando il diciassettenne Teschner entrò in contatto per la prima volta con la città dell'oro, dell'alchimia, del golem, dei rabbini leggendari: sicuramente l'ambiente praghese, come spiegato nel paragrafo precedente, lo condizionò forse più dell'Accademia, che frequentò per tre anni sotto la guida del professor Brozik. Il 1900 è la data del primo trasferimento a Vienna, città in cui Teschner rimarrà solo un anno per poi

[159] Cfr. A. Roessler, *op. cit.*, p. 18.

ritornare a Leitmeritz dalla sua famiglia. La capitale, in cui proprio in quel periodo si affermava il linguaggio innovativo della *Sezession*, lo deluse; non condivise l'estrema attenzione che gli artisti del luogo rivolgevano all'estetica, secondo lui espressione di una superficialità diffusa, e ritornò in patria dove aprì un atelier tutto suo e iniziò a lavorare in totale autonomia, «auf eigene Faust»,[160] come scrive Roessler, paragonandolo proprio al Faust. In effetti Teschner potrebbe somigliare per certi versi al famoso personaggio, se non altro per la famelica voglia di creare e la tendenza alla perfettibilità che lo spingono a cimentarsi in diversi settori. Egli è infatti un artista poliedrico, come dimostrano le numerose capacità che man mano dispiegò e le diverse attività di cui si è occupato. Ancora una volta è Arthur Roessler, critico d'arte e amico dello stesso Teschner, a fornire una descrizione calzante delle disparate abilità dell'artista:

> Teschner dipinge con colori a olio, tempera, acquerello e pastello; è grafico su metallo, pietra, vetro e legno: è incisore, litografo e artista del legno; è anche scultore di qualsiasi materiale adatto alla scultura, come minerali, pietra, argilla e legno; è modellatore e fonditore, fabbro, cesellatore e incisore; modellatore di pietre preziose, tipografo; falegname e liutaio; costumista e fabbricante di parrucche; scenografo e tecnico delle luci; meccanico e operatore cinematografico; tessitore di arazzi e architetto di interni e - inoltre - poeta, musicista, biologo, chimico, astronomo, astrologo, occultista, collezionista d'arte, conoscitore ed estimatore di culture scomparse e remote, scopritore di cosa perdute e di nuove, e molte altre cose ancora.[161]

Come si evince da questo brano, le sue attività spaziavano da quella di pittore con tempera, olio, acquerelli, a quella di scultore, di scenografo e tecnico luci, e ancora a quella di fabbro e intagliatore. Afferma Franz Hadamowsky che il segreto di Teschner consiste nell'essere riuscito a trasformare le proprie potenzialità in abilità («Il suo merito personale consisteva nel fare dei così tanti

[160] *Ivi*, p. 21.
[161] *Ivi*, pp. 21- 22.

talenti delle abilità»[162]). Ma torniamo a Leitmeritz. Dopo aver appreso da autodidatta diverse tecniche e aver perfezionato alcuni tipi di lavorazioni, il paese cominciò a essere troppo stretto per Teschner, il quale era alla ricerca di nuovi stimoli e decise di ritornare a Praga. Fu durante questo secondo periodo praghese che Richard Teschner scoprì la vitalità della città ed entrò in contatto con una cerchia di artisti del luogo, tra i quali Gustav Meyrink, Paul Leppin e Max Brod. Lì iniziò a disegnare e a fare i primi schizzi e studi sulle marionette. Proprio Teschner scrisse nel suo diario che nella città dalle cento torri, prima della guerra, fabbricò le sue prime marionette ma non ne fu soddisfatto: «ich ließ sie in einem Werkstattwinkel verstauben und verrichtete andersartige Kunstarbeiten».[163] Il versatile artista, abbandonate le creazioni che non lo soddisfacevano, si dedicò momentaneamente ad altro. Praga era anche la città dei misteri, ed è probabile che Teschner sia entrato in contatto con qualche cerchia che praticava l'alchimia e fu in un certo senso iniziato all'occultismo. L'influsso della città boema fu senza dubbio molto intenso su di lui, come emerge dalle sue opere e, specificamente, dalle particolarissime marionette cui diede vita. Lo stesso Teschner per rispondere alla domanda che spesso gli veniva posta su cosa l'avesse spinto a occuparsi di marionette, dichiarò che due in particolare erano gli stimoli che lo avevano condotto sulla strada del teatro di figura. Il primo risaliva addirittura alla sua infanzia, quando durante una fiera si ritrovò davanti a uno spettacolo di *Kasperltheater* ovvero un teatro di burattini per bambini caratterizzato dalla figura di Kasperl, personaggio comico, come si è visto, diffuso in ambiente germanofono. Racconta Teschner che rimase fortemente impressionato dalla scena in cui Kasper colpiva ripetutamente un coniglio con un tavolaccio, talmente impressionato da scoppiare in lacrime e voler andare via senza rendersi conto che il coniglio, abituato alle percosse di Kasper, non faceva nemmeno caso ai colpi che riceveva. Questo episodio pare sia stato decisivo per la sua carriera di

[162] F. Hadamowsky, *Richard Teschner un sein Figurenspiegel*, cit., p. 148.
[163] A. Roessler, *op. cit.*, p. 37. «Le lasciai ammuffire in un angolo della bottega e mi dedicai ad altri lavori».

marionettista. Altro importante stimolo venne proprio dalle leggende antiche e dalle suggestioni mistiche della Praga dell'anteguerra:

> Die erste Anregung zu meinem Theater verdanke ich also dem vermeintlich grausamen Kasperl, der mich als Kind maßlos erschreckte. Weitere Anregungen empfing ich später von dem zwar etwas sumpfigen, aber doch sehr fruchtbaren, Kunstnährboden der uralten, an seltsamen Legenden und mystischen Stimmungen überreichen Moldaustadt Prag der Vorkriegszeit, in der ich Kunststudien oblag und vertrauten Umgang mit Dichtern und allerlei Sonderlingen hatte.[164]

A Praga Teschner rivide teatri di burattini e marionette in cui apparivano cavalieri e draghi. Questa volta però, ormai adulto, non fu impaurito, anzi, apprezzò la grande forza espressiva delle figure. Nei disegni presenti nei suoi taccuini degli anni praghesi si rintracciano i motivi che saranno predominanti nella sua opera anche se ancora in forma embrionale. Al 1903 risalgono gli appunti relativi alle prime marionette, si legge infatti: «die Marionetten noch lasieren. Die Schatten grüner und alle Farben intensiver».[165] Allo stesso periodo si possono datare gli schizzi di alcuni personaggi che si ritroveranno negli spettacoli, come Wassermann. Molte delle figure animate da Teschner, infatti, prima di prendere vita sul palco, esistono in forma bidimensionale sulla pagina. Il disegno è solo la prima fase di un lungo processo che porterà Richard Teschner alla creazione delle sue figure magiche. La sua è una perpetua ricerca di forme e materiali volta a migliorare e perfezionare le sue opere, e questo si verifica particolarmente nell'ambito del suo lavoro per il teatro di figura. Scrive Hadamowsky:

---

[164] *Ibidem.* «Devo il primo stimolo per il mio teatro al presunto crudele Kasperl, che da bambino mi spaventava smodatamente. In seguito ho ricevuto ulteriore ispirazione dal terreno, di fatto stagnante ma anche molto fertile, dell'antica città moldava Praga del periodo prebellico, ricca di strane leggende e atmosfere mistiche, in cui ho studiato arte e ho intrattenuto contatti con poeti e ogni sorta di tipi strani».

[165] Gli appunti in questione sono citati in F. Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, cit., p. 40. «Verniciare ancora le marionette. Le ombre più verdi e tutti i colori più intensi».

> Teschner voleva creare il bello e avere un impatto sulle persone attraverso la bellezza. All'inizio delle sue rappresentazioni c'era solo un'idea generale con tutte le possibilità. Prima sono arrivate le figure – poi la scenografia – poi la composizione dell'immagine e la luce; per giorni si sono sperimentati movimenti e posizioni, per giorni i colori sono stati mescolati nel sistema di illuminazione più raffinato fino a raggiungere finalmente la massima bellezza e soddisfazione del sentimento estetico.[166]

Lo stesso Teschner spiega la ragione del suo interesse per il teatro delle marionette, attribuendolo alla loro "duplice natura", come scrive nel suo diario: esse possono essere viste come l'opera di uno scultore, ma possono anche essere paragonate alla figura vivente dell'attore. Fino a che la marionetta rimane chiusa in una teca, essa è un oggetto inanimato; nel momento in cui la si prende in mano e la si muove sul palco, prende vita divenendo un organismo pulsante, con le stesse esperienze e sofferenze di un essere umano. Per questa ragione il legame con le marionette è così forte e avvincente, al punto che chi ha a che fare con esse difficilmente riesce a liberarsene. E così è stato anche per lui.

Tra i primi disegni si possono trovare anche quelli delle marionette *das Jugendlich* e *das Mädchen* (il ragazzo e la ragazza) realizzate per *Der Tor un der Tod* [*Il folle e la morte*] di Hofmannsthal, che furono tra l'altro le prime figure forgiate da Teschner, così diverse sia per estetica che per tecnica dalle successive. Esse sono tutt'oggi esposte nella sala dedicata a Teschner al *Theatermuseum* e si può facilmente notare la grande differenza con le altre che le circondano. Al 1904 risalgono uno schizzo che potrebbe essere l''archetipo del suo primo teatrino il *Goldener Schrein*, lo Scrigno d''oro, e dei disegni relativi a dettagli di marionette che dimostrano la sua insoddisfazione per i meccanismi e le forme utilizzate fino a questo momento, cosa che lo spinge a sperimentare nuove modalità. Nel frattempo molti artisti si interessavano ai suoi lavori tanto da proporgli delle collaborazioni: sia Emil Geyer che Paul Brann chiesero la sua partecipazione alla

[166] *Ivi*, p. 6.

realizzazione di teatri per burattini e marionette, anche se poi nessuno dei due progetti andò in porto. Nemmeno la proposta di Gustav Meyrink in merito alla costruzione di un teatrino per le *Wiener Werkstätte* si concretizzò. Come anticipato, le attività di Teschner furono molteplici, ad esempio nel 1908 realizzò, su incarico di Angelo Neumann, i bozzetti per i costumi dell''opera *Pelleas e Melisande*, tutte le decorazioni e i mobili per la messinscena e il manifesto. L'anno successivo fu quello del trasferimento, stavolta definitivo, a Vienna – la sua abitazione si trovava nell'ottavo distretto, la *Josefstadt*, nella Piaristengasse – dove inizia a lavorare per le *Wiener Werkstätte*: fondate nel 1903 dall'architetto Joseph Hoffmann e dal grafico e pittore Koloman Moser con la collaborazione del banchiere e collezionista Fritz Wändorfer, le cosiddette Officine viennesi avevano lo scopo di combinare estetica e funzionalità, realizzando oggetti, elementi di arredamento di elevato valore artistico. Fondendo arte e artigianato i membri delle "WW", secondo la loro celebre sigla, cercavano di portare l''arte anche all'interno delle case della ricca borghesia viennese, classe in ascesa della Vienna primonovecentesca. I mobili, le porcellane, i gioielli delle *Wiener Werkstätte* sono caratterizzati da linee semplici, geometriche o decorate da motivi floreali, secondo i principi della Secessione viennese e dello *Jugendstil* tedesco. Tra gli artisti-artigiani del gruppo si ricordano, oltre ai fondatori Moser e Hoffmann, Otto Prutscher, Carl Otto Czeschka e anche Klimt, Schiele e Kokoschka. Richard Teschner collaborò con loro per un certo periodo, realizzando cartoline, lavorazioni in metallo e illustrazioni, salvo poi distaccarsene intorno al 1912. Egli infatti non sembrava integrarsi appieno in nessuno dei gruppi che frequentava. Ciò che gli era congeniale della capitale asburgica, malgrado non apprezzasse quella che a suo avviso era una ipocrisia diffusa, era la possibilità di poter vivere indisturbati «wie auf einer Insel»,[167] come su un'isola. E così visse Teschner, in una sorta di volontario isolamento dettato, più che da superbia o arroganza, da timidezza e ritrosia nei confronti della mondanità e dei salotti, dal momento che non possedeva grandi abilità diplomatiche né aveva interesse per la vita sociale.

[167] A. Roessler, *op. cit*., p. 26.

Tornando agli eventi che segnarono la vita di Richard Teschner, è necessario ricordare l'anno 1911, data cruciale per due motivi interconnessi. Il primo è il matrimonio con Emma Bacher-Paulick, precedentemente sposata con il gioielliere Paul Bacher e figlia di Friederich Paulick, falegname di corte viennese. La famiglia Paulick aveva legami con Klimt e con notabili membri della borghesia cittadina. La sorella di Emma, Therese, aveva infatti sposato Hermann Flöge, figlio del fabbricante e mercante di pipe, fratello di Emilie – una delle muse e compagna di Gustav Klimt – e di Helene moglie di Ernst Klimt, fratello minore di Gustav. Tutti frequentavano Villa Paulick, la villa sull'Attersee – che si ritrova in diversi dipinti di Klimt – residenza estiva della famiglia di Emma realizzata proprio dal padre. L'abitazione, che ricorda un castello per le torri che la compongono, decorata da dragoni all'ingresso e da motivi fiabeschi all'interno, comprendeva numerose stanze per accogliere la famiglia allargata. Emma Paulick era già legata in qualche modo a Klimt poiché egli era amico del suo primo marito Paul, colui che acquistò la galleria *Miethke*[168] per esporvi e vendere opere dei secessionisti viennesi, galleria che sarà diretta da Arthur Roessler. Questa divagazione è funzionale a rendere manifesti i rapporti e i contatti di Emma Bacher-Paulick con la cerchia di artisti e intellettuali del tempo a cui, dopo il matrimonio, anche Teschner si avvicinerà. È proprio frequentando Villa Paulick che egli entrerà in contatto con Klimt. Sebbene Teschner conoscesse questa cerchia di artisti che gravitava intorno al celebre pittore de *Il bacio* e alla Secessione, non si può definire a tutti gli effetti un membro del gruppo, poiché, come già accennato, era molto introverso, riservato e distaccato, al contrario di Klimt, edonista oltre che molto carismatico.

Le nozze con Emma Bacher-Paulick, oltre ai contatti, gli procurarono una indipendenza economica che prima non aveva. Si può ricondurre proprio al matrimonio la decisione di lasciare le *Wiener Werkstätte* l'anno successivo, dal momento che non necessitava più di un mezzo di sostentamento e poteva

[168] La galleria si trovava in Dorotheergasse, nel palazzo che oggi ospita il museo ebraico di Vienna, e fu la prima a esporre opere di Klimt e Schiele. Dopo la morte di Paul Bacher la galleria fu ereditata da Emma che affidò la direzione al pittore Carl Moll.

dedicarsi totalmente alla sua arte. Il secondo motivo per cui l''anno 1911 è da ascrivere tra i momenti fondamentali della vita di Teschner e della sua attività[169] è il viaggio di nozze che portò i coniugi in Italia, Germania e Olanda. Ad Amsterdam avvenne il primo incontro di Teschner con le figure *wayang-golek*, incontro che cambiò radicalmente il suo modo di concepire le marionette e, più in generale, di fare teatro di figura.

L'arte *Wayang*, nata e diffusa in Indonesia e in particolare a Giava già nel primo millennio dopo Cristo, comprende diversi tipi di tecniche e di figure. La parola *wayang* deriva da un termine che indica le ombre, infatti una delle forme di teatro *wayang* è proprio quella delle ombre realizzate con figure bidimensionali di pelle e cuoio che agiscono dietro un telo di cotone: si tratta del *wayang-kulit*. Queste figure sono mosse dal basso tramite due bastoncini fissati agli arti superiori, mentre una terza asticella sta alla base e sostiene l'intera figura. Testa e piedi sono immobili. La lavorazione è molto lunga e accurata, consiste in diverse fasi quali la punzonatura, la colorazione con nero e oro prima e altre tonalità poi, l'inserimento dei bastoncini.

La forma teatrale del *wayang-golek* è invece caratterizzata da figure tridimensionali intagliate nel legno; la tecnica è comunque simile a quella del *wayang-kulit* dato che anche in questo caso sono tre bastoncini a dar vita alla marionetta: un'asta centrale sostiene il corpo e lo collega alla testa, altre due asticelle più sottili permettono il movimento delle braccia. Le figure del *wayang-golek* si differenziano dalle marionette perché sono manovrate dal *dalang* (il marionettista) dal basso e non tramite fili dall'alto, ma condividono con esse l''aspetto di figure intere. Esiste un''ulteriore forma di teatro *wayang* che rappresenta una sintesi tra i due finora elencati, ed è il *wayang-klitik*. Si tratta di figure realizzate in legno come nella versione *golek* ma utilizzate per creare delle ombre come i *kulit*. Quello che più ci interessa in questa sede è la forma *wayang-golek* che influenzò la produzione teschneriana. Le figure utilizzate nell'arte

[169] Come scrive Franz Hadamowsky nella premessa alla sua opera su Teschner, la vita e l'opera di un artista sono inseparabili: «L'essenza e l'opera di un artista sono un'unità indissolubile» in Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, cit., p. 5.

giavanese si possono dividere in tre macrocategorie: personaggi di rango elevato; personaggi comuni; demoni. Le prime due categorie sono antropomorfe, mentre la terza include caratteri fantastici. Ogni tipologia ha delle caratteristiche ben precise che permettono di identificarla. Tra i personaggi di alto rango troviamo ad esempio divinità e nobili caratterizzati da nasi lunghi e affilati, mentre i personaggi comici, appartenenti chiaramente a quelli di rango più basso, hanno nasi e pance tondeggianti. I demoni, come diavoli e giganti, sono più grandi degli altri e presentano visi deformi e ghigni malvagi. Oltre a queste ci sono anche figure di animali come uccelli, serpenti, elefanti. Le figure *wayang-golek* sono molto slanciate e raffinate; i loro visi, intagliati nel legno, sono ben definiti e molto espressivi; i loro costumi elaborati lasciano intuire il loro status sociale. Gli spettacoli tradizionali indonesiani erano accompagnati dalla musica dal vivo di un *gamelan*, un'orchestra composta da circa venti elementi, per la maggior parte percussioni come xilofoni e gong. Come vedremo, non solo le peculiarità delle figure eserciteranno una profonda influenza su Teschner, ma anche il repertorio *wayang*. Le storie del teatro indonesiano erano basate prevalentemente su poemi epici, come il *Ramayana* e il *Mahabharata*, o su leggende e fiabe popolari. Come si evince dalle figure principali, le vicende coinvolgono spesso dèi, re ed eroi impegnati in lotte e conflitti con esseri malvagi, mentre i comuni mortali rimangono impotenti in disparte, come ha ben sintetizzato lo scrittore indonesiano Pramoedya Ananta Toer.[170] Si tratta, quindi, più genericamente di una lotta tra due opposti che possono essere intesi come bene e male o come istinto e ragione, passione e controllo. Le rappresentazioni sono organizzate in una sequenza di scene definite, alcune delle quali fisse, mentre altre possono essere inserite o meno, a discrezione del *dalang* che dà anche voce alle sue figure. Dal 2008 il teatro *wayang* è inserito nella lista UNESCO del 2003 per i patrimoni orali e immateriali dell'umanità. Tale forma teatrale giunse dall'Oriente in Europa nel

[170] «Le storie del teatro wayang sono essenzialmente battaglie leggendarie che coinvolgono dèi e re, bene e male, impegnati in constanti intrighi e conflitti, mentre i comuni mortali rimangono in disparte impotenti» P.A. Toer al Washington Post, intervista del 7 giugno 1998 https://www.washingtonpost.com/archive/opinions/1998/06/07/qa/ebca2a2d-cfa3-4a21-998d-d3c44211bcd4/?utm_term=.58f1112d86e3 (01/11/2017).

periodo del colonialismo. L'Indonesia fu infatti colonia olandese a partire dal 1602 e questo favorì il movimento di uomini, merci e tradizioni da una parte all'altra del globo. Così gli Olandesi ebbero modo di assistere agli spettacoli tradizionali, e anche le marionette giavanesi giunsero in suolo europeo, come souvenir di viaggiatori e lavoratori. E proprio in Olanda Teschner vide per la prima volta le figure *wayang*, assistendo a uno spettacolo di ombre giavanesi e rimanendone così colpito che, in un negozio di antiquariato, comprò diversi esemplari di figure, sia *wayang-kulit* che *golek*, ovvero bidimensionali e tridimensionali. Oltre alle figure, Richard Teschner acquistò anche un libro, con testi tradotti da Bezemer, in cui erano raccolte poesie, leggende e fiabe della tradizione indonesiana, da cui trasse materiale narrativo per le sue prime *pièce*. Al ritorno dal viaggio di nozze, infatti, Teschner si trasferì con la moglie in una grande villa a Gersthof, nella verdeggiante periferia di Vienna, dove creò il suo atelier, nonché il suo teatro. Sebbene gli schizzi e i primi esperimenti riguardanti le marionette risalgano ai primi anni del Novecento, è solo dopo aver visto e osservato attentamente le figure *wayang* che Teschner trova finalmente la sua strada, come egli stesso ha affermato:

> Damit bin ich auch bei der Beantwortung der immer wieder an mich gestellte Frage angelangt: "Wie wird es eigentlich gemacht?" - Nun ganz einfach so: Man nehme eine Anregung von außen und einen jahrelang gehegten Wunschtraum von innen, menge das Ganze fein (wie in den Kochbüchern zu lesen ist) und das Figurentheater is da![171]

Ciò conferma per l'appunto che la volontà di realizzare marionette e di dedicarsi al teatro di figura era già insita nell'autore, come dimostrano le parole utilizzate e l'accenno posto su «un sogno coltivato per anni», ma che evidentemente l'idea non aveva raggiunto la maturazione necessaria dopo lo

[171] Cit. in A. Roessler, *op. cit.*, p. 38. «Così giungo anche alla risposta alla domanda che mi viene ripetutamente posta: "Come si fa realmente?" - Ora, proprio così: prendete un suggerimento dall'esterno e un sogno coltivato per anni dall'interno, mescolate il tutto finemente (come si legge nei libri di cucina) ed ecco il teatro di figura».

studio della tecnica indonesiana. Così, insieme al suo primo assistente Bartolomäus Stefferl, Teschner iniziò ad allestire spettacoli utilizzando le marionette comprate in Olanda e restaurate da lui stesso. Solo successivamente creò le proprie originali marionette. Nel 1912 costruì il suo primo teatrino già presente nei suoi appunti degli anni precedenti, il G*oldener Schrein* – lo Scrigno d'oro – che userà fino al 1931. I primi pezzi, come anticipato, si rifacevano alle leggende orientali, come si intuisce già dai titoli: *Kosumos Opfertod* [*Il sacrificio di Kosumo*], *Naabi Isa*, *Nawang Wulan*. I primi spettatori furono amici e conoscenti di Teschner, che assistevano ai suoi esperimenti teatrali recandosi nella sua villa; tra loro c'erano in primo luogo artisti come Gustav Klimit, Kolo Moser, Josef Hoffmann, Alfred Roller, Burghard Breitner, sebbene stesse maturando in Teschner l'idea di organizzare delle rappresentazioni aperte al pubblico. In questo periodo l'artista boemo scrisse i suoi primi testi originali, ovvero non più ispirati alle saghe indonesiane: *Nachtstück* [*Notturno*] e *Prinzessin und Wassermann* [*Principessa e Wassermann*].

Purtroppo però, mentre la vena creativa di Richard Teschner cresceva, la situazione europea scivolava verso il baratro della Grande Guerra. Senza soffermarsi sul dramma del conflitto, e sui conseguenti sconvolgimenti che provocò, ci si limiterà a dire che anche per Teschner la guerra portò dei cambiamenti dolorosi. Innanzitutto il suo ormai fidato assistente Stefferl partì volontario lasciandolo da solo a continuare il lavoro. Se inizialmente, come la maggior parte delle persone, Teschner era convinto della brevità del conflitto, quindi aspettava la sua imminente conclusione oltre che il ritorno di Stefferl, con il passare del tempo si rese conto che lo scenario che si prospettava era ben diverso. Si rassegnò dunque all'assenza del suo collaboratore, e anche all'idea di non poter ancora realizzare esibizioni aperte al pubblico. La messa in scena prevedeva, infatti, oltre al movimento delle figure, una regia, degli effetti di luce e la presenza di un testo, quindi la partecipazione di più individui. Nel frattempo, con la mediazione del barone von Schlippenbach, inizia una collaborazione con Max Reinhardt per realizzare uno spettacolo natalizio con le marionette. Fu von Schlieppenbach a proporre questa iniziativa al regista tedesco, ma solo dopo

l'incontro con Hugo von Hofmannsthal contattò Richard Teschner: infatti fu Hofmannsthal a fare il suo nome. Dallo scambio epistolare tra Teschner e von Schlippenbach si evince che il primo si sarebbe occupato di costruire sia le figure che il palco, il secondo invece avanzava proposte sul tipo di musica e sugli strumenti musicali da coinvolgere. Reinhardt probabilmente si sarebbe occupato della regia del pezzo che avrebbe dovuto essere pronto per il Natale del 1916, ma il progetto andò a monte a causa di incomprensioni e fraintendimenti soprattutto di carattere economico. La ragione per cui si cita questo episodio, nonostante il fallimento del piano, è la funzione che ebbe per Teschner. Egli infatti aveva dedicato moltissimo tempo al progetto e anche dopo la conclusione dei rapporti con Reinhardt e von Schlieppenbach continuò a occuparsi dei personaggi che stava fabbricando appositamente per l'occasione, anzi ne creò degli altri come Maria, Giuseppe, Gesù bambino, i re Magi, dato che il soggetto avrebbe dovuto essere natalizio. Fu così che nacque *Weihnachtsspiel* [*Spettacolo di Natale*], forse il più suggestivo dei suoi pezzi.[172]

Dopo la fine della Prima Guerra Mondiale vi furono alti e bassi nella vita e nel lavoro di Richard Teschner. Da un lato, fatto positivo, trovò due nuove assistenti, Billy Blei ed Helene Schreiner, e si dedicò all'allestimento di una sua mostra al *Kunstgewerbmuseum* (oggi *Museum für Angewandte Kunst*, Museo delle arti applicate) durante la quale mise in scena *Nachtstück* e *Prinzessin und Wassermann* ed espose le figure create per *Weihnachtsspiel*, pur senza farle agire direttamente sul palco; dall'altro però la fine della guerra e la conseguente inflazione provocarono grossi danni alle finanze dell'artista che, pur avendo molte idee, non potrà metterle in pratica, poiché, come è ovvio, le preoccupazioni e le difficoltà economiche impediscono ogni espressione artistica. Allora Teschner si allontanò un po' dal teatro di figura, senza mai abbandonarlo però, per dedicarsi all'arredamento del Palazzo di sulla Lichtensteinstraße commissionatogli da Josef Kranz, industriale e banchiere, a dimostrazione del fatto che le abilità e le

[172] F. Hadamowsky, *Die Wiederbelebung von Richard Teschners Figurenspiegel in der Theatersammlung der Österreichischen Nazionalbibliothek 1954-1965* in J. Weißenböck, (a cura di), *Der Figurenspiegel Richard Teschner,* Böhlau Verlag, Vienna – Colonia – Weimar 1991, pp. 48-50, qui p. 48.

inclinazioni di Teschner erano davvero molte e diverse. Poco dopo Billy Blei si congedò e Teschner fu costretto a cercare nuove forze, rimpiazzando la Blei con Hermy Ottawas nel 1924. Finalmente le condizioni migliorarono e il 1925 segnò uno spartiacque nella carriera di Teschner: a partire da quella data iniziarono le tanto agognate rappresentazioni aperte al pubblico. Dal 1925 fino alla sua morte si susseguiranno le stagioni di rappresentazioni di teatro di figura nell'atelier di Gersthof, dall'autunno inoltrato alla primavera, quattro volte a settimana (martedì, giovedì, sabato e domenica) con qualche replica extra in alcuni casi.[173] Teschner era divenuto il "mago di Gerstof". La perpetua e instancabile voglia di perfezione lo condusse, oltre che a inventare nuovi pezzi come *Traum in Karneval* [*Carnevale*] e *Drachentöter* [*Cacciatore di draghi*], quindi naturalmente nuovi personaggi, a concepire un nuovo palcoscenico per le sue figure. Nel 1931 il vecchio Scrigno d'oro fu relegato a mero oggetto decorativo, pezzo d'arredamento, prima di entrare a far parte della collezione teatrale della Biblioteca Nazionale, per lasciare posto al *Figurenspiegel*, una costruzione in cui al palcoscenico era anteposta una lente rotonda e convessa dietro cui si muovevano le marionette e avvenivano straordinari eventi scenici, il tutto amplificato e reso fortemente onirico dall'effetto prodotto dalla lente. Anche le dimensioni delle figure, come si è detto molto piccole, veniva alterata dalla presenza del disco in vetro.Negli anni successivi continua a scrivere nuovi pezzi che entrano a far parte del repertorio delle sue stagioni. Un altro evento che si può considerare rilevante per la fama di Teschner è il viaggio a Londra del 1934 in occasione della "National Austrian Exhibition". Persino la regina consorte Elizabeth, moglie del re di Inghilterra Giorgio VI, visitò il padiglione sormontato dalla scritta "Prof. Richard Teschner's Figurenspiegel – life mirror" e fu entusiasta dei suoi spettacoli e delle sue marionette. Numerosi furono gli articoli di giornale che riportarono la notizia, ad esempio sul «Times» si potè leggere:

> La regina, accompagnata dalla principessa Reale e dalla principessa Alice, ha visitato ieri l'Esposizione Nazionale Austriaca a Dorland Halley. Al

[173] Cfr. F. Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, cit. p. 63.

> teatro di marionette del Prof. Richard Teschner è stata allestita una versione speciale del *Cacciatore di draghi* per la regina, la quale ha gradito così tanto che ha chiesto di vedere qualcos'altro – il Prof. Rochard Teschner allora ha messo in scena *Liebeszauber*, una nuova pantomima con effetti sofisticati.[174]

Le figure e gli "effetti speciali" erano così particolari che un giornalista sul «Graphics» scrisse che se Teschner fosse vissuto nel Medioevo sarebbe stato considerato un negromante:

> Le figure animate di Teschner, sebbene così piccole, sono così sorprendenti e sbalorditive che gli abitanti del distretto in cui si trova il suo atelier lo chiamano "il mago di Gersthof". Nel Medioevo sarebbe stato accusato di negromanzia.[175]

La trasferta gli permise di ottenere notorietà e apprezzamento in un paese straniero come l'Inghilterra, ma non fu sufficiente a sensibilizzare i suoi stessi connazionali, in particolare le autorità, tant'è vero che nessuno rispose positivamente alle sue richieste di sussidi per ampliare e migliorare il *Figurenspiegel*. L'intento di Teschner, come quello di ogni artista, era quello di far conoscere e diffondere la sua arte, ragione per cui aveva costruito il suo ultimo palcoscenico in modo da poterlo facilmente spostare e portare da una sede all'altra. Dal momento che non ricevette aiuti, dovette continuare a organizzare le esibizioni in casa propria, in una stanza con 58 posti a sedere e 12 in piedi. Pur avendo ricevuto incarichi da città estere come Stoccarda e Berlino, egli rifiutò di trasferirsi per rimanere a Vienna, sua città adottiva. Dopo svariati tentativi, Teschner ricevette una piccola sovvenzione per scrivere una nuova *pièce*, *Märchen* [*Fiabe*]. Tra il 1935 e il 1938 compose altri testi e anche con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale continuò le sue esibizioni con grande affluenza di pubblico. Solamente la stagione 1944/45 venne annullata. Gli ultimi testi che

[174] Gli stralci di articoli sono riportati da A. Roessler, *op. cit.*, p. 31. Altri articoli simili si trovano presso l'archivio del Theatermuseum, cfr. GS_GVarM5856, GS_GVarM5857, Österreichisches Theatermuseum Wien.
[175] *Ibidem.*

scrisse furono *Schab' den Rüssel* [*Raschia la ruggine*], *Schach* [Partita a scacchi] e un'ultima *pièce* con figure esclusivamente femminili, *Harem*, che però non fu mai messa in scena. Richard Teschner infatti morì nel luglio del 1948 a seguito di un infarto. Le tre assistenti, Helene Schreiner, Hermy Ottawas e l'ultima arrivata Lucia Jirgal, continuarono da sole il lavoro fino al 1953, anno in cui morì Emma, la moglie di Teschner. L'artista non aveva redatto un vero e proprio testamento, ma solo un appunto in cui affermava che tutto ciò che aveva apparteneva alla moglie, mentre Emma decise di donare tutti i materiali appartenuti al marito alla Biblioteca Nazionale Austriaca (*Österreichische Nationalbibliothek*) con la speranza che potessero servire a riprodurre e mantenere viva quella forma così particolare e unica di teatro creata dal marito. Nel corso del capitolo si vedrà se questa volontà sia stata rispettata o meno, ma prima si ritiene necessario approfondire le tecniche utilizzate da Teschner per la creazione e i movimenti delle sue figure per comprendere come, dalla tradizione popolare dei *Kasperltheater* si è giunti a una forma così raffinata e originale di teatro di figura, grazie alla mediazione delle marionette orientali. Si tratteranno in modo più dettagliato le caratteristiche dei due palcoscenici da lui concepiti, uno l'evoluzione dell'altro, e si analizzerà la poetica che sta alla base delle sue opere per mostrare come esse siano il frutto di una tradizione e di una temperie culturale ben precisa, seppur attraverso contaminazioni e originali interpretazioni.

II.2.2 Caratteristiche del teatro di Richard Teschner tra Oriente e Occidente

Dopo aver trattato, seppur in maniera generale, la vita di Richard Teschner, puntando i riflettori sugli episodi salienti che la hanno segnata e accennando alle opere più importanti, è possibile, in questo paragrafo, esporre nello specifico la tecnica che l'artista utilizzò per creare quelle figure così agili e uniche nel loro genere. È indubbio infatti che marionette e burattini siano frutto di un lungo e particolareggiato lavoro artigianale. Come scritto in precedenza, le prime figure realizzate da Teschner furono il giovane e la ragazza (*das Jugendglich* e *das Mädchen*) ispirate all'opera di Hofmannsthal *Der Tor und der Tod*. Queste prime due "creature" possono essere definite marionette poiché sono progettate per

essere manovrate dall'alto con i classici fili, risultando però piuttosto rozze se paragonate alle successive creazioni. I volti dei giovani presentano tratti occidentali così come gli abiti indossati dai due, senza tratti di originalità o di particolare valenza estetica, tanto che lo stesso Teschner non ne era soddisfatto. Ricordiamo che questi primi esperimenti risalgono al 1905 circa, quando l'autore si basava esclusivamente su modelli di figure che aveva visto in patria. Solo dopo il 1911, ovvero dopo l'incontro con il teatro *wayang*, iniziò a concepire delle figure diverse, diverse da quelle precedentemente realizzate o disegnate e diverse da quelle della tradizione dei *Kasperltheater*, sia per estetica che per tecnica. Egli infatti ha innalzato il teatro di figura su un gradino più alto rispetto a come esso viene tradizionalmente inteso. Il teatro di Teschner non è intrattenimento per bambini, né un teatro comico, bensì uno spettacolo elitario per pochi iniziati, un'esperienza di elevato valore estetico. Vediamo quali sono le particolarità delle figure da lui ideate. Prima di tutto esse sono frutto di una eccezionale commistione tra tecnica orientale e occidentale e non è esatto definirle marionette, ma nemmeno burattini, poiché hanno caratteri di entrambe le tipologie: come le marionette presentano dei fili che permettono il movimento di testa, collo e gambe; con i burattini condividono il movimento dal basso, che rende le figure particolarmente mobili e, soprattutto, espressive. In più presentano dei bastoncini fissati agli arti superiori che ne consentono il movimento, come nei cosiddetti *Stockpuppen* o *Stabpuppen*, pupi con bastoncini. Non possono quindi essere assimilate a nessuna delle categorie e questo è il primo fattore di unicità. Il risultato ottenuto dall'artista-artigiano boemo non deriva però dalle modifiche apportate alla tecnica costruttiva di marionette o burattini bensì, come detto, dall'applicazione del modello del teatro *wayang*. L'elaborazione tecnica non fu facile perché richiese una lunga e attenta osservazione delle figure orientali e, di conseguenza, anche numerosi tentativi. Tutta la produzione marionettistica teschneriana può essere intesa come un percorso di perpetuo perfezionamento, tant'è che anche durante l'allestimento di uno stesso spettacolo si possono notare le differenze tra le figure create prima e quelle create successivamente. Ad esempio in *Nachtstück* il personaggio dello studente è più riuscito di quello della

madre perché dopo aver prodotto quest'ultima figura, Teschner riuscì a risolvere i problemi legati alla posizione della testa.[176] Prendendo spunto dalla forma del *wayang-golek*, Teschner decise di applicare alle figure in legno i bastoncini così come nelle marionette orientali; in più, utilizzò dei fili per aumentare le possibilità di azione: questi però non sono perpendicolari al busto ma interni alla struttura cosicché il marionettista, che ha a disposizione soltanto le proprie due mani, riesce più facilmente a destreggiarsi. Una mano serve solitamente a reggere la figura mentre l'altra a muoverla, per cui la presenza del filo interno facilita il lavoro in quanto consente di sostenere il busto e muovere il capo allo stesso tempo. I primi tentativi messi in atto da Teschner secondo questa nuova tecnica non possono dirsi ancora del tutto riusciti, non soddisfacendo appieno le sue esigenze. Per esempio le prime figure, quelle della trilogia ispirata alle saghe indonesiane, hanno le gambe articolate per cui la figura può sedersi e inginocchiarsi, ma sono ancorate al busto. Inoltre, la testa gode di una limitata possibilità di movimento perché può soltanto alzarsi e abbassarsi e mani e piedi sono fissati alle membra. Già in *Prinzessin und Wassermann* del 1913, si notano dei progressi: sia le mani che i piedi sono montati in modo da potersi muovere grazie al fondamentale inserimento di una cerniera.[177] Anche il movimento della testa viene lievemente perfezionato ma non in maniera radicale. Dopo *Weihnachtsspiel* un ulteriore passaggio rese più mobile il busto: fino a quel momento costituito da un unico pezzo, venne spezzato in parte superiore e parte inferiore, le quali furono collegate da un meccanismo a spirale che permise al tronco di piegarsi e di effettuare dei piccoli movimenti laterali. I bastoncini fissati agli arti rimangono nascosti al pubblico perché vengono manovrati dal basso, dando così la sensazione di un movimento quasi naturale rispetto alle marionette sostenute da fili in alto. In questo stesso periodo venne perfezionato il meccanismo della testa, di cui Teschner si ritenne soddisfatto al punto da mantenerlo fino al suo ultimo pezzo. Sono però ancora le mani a richiedere delle modifiche. In *Drachentöter* e *Karnaval* vennero ulteriormente perfezionate le giunture affinché le mani

[176] Cfr. F. Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, cit., p. 89.
[177] K. Behrendt, *Metamorphose der Wayang Golek*, in J. Weißenböck, *op.cit.*, pp. 59-61, qui p. 60.

acquisissero maggiore autonomia di movimento, quindi espressività. Solo a questo punto, dopo i numerosi e faticosi passaggi che portarono alla realizzazione di figure mobili e agili, può ritenersi completo il processo creativo per quel che riguarda le marionette. Tempo e lavoro furono dunque necessari per il compimento di un progetto iniziato e abbozzato a partire dai primissimi anni del Novecento e conclusosi solo nel 1930. In tal senso, come anticipato, l'opera di Teschner può essere letta come una continua evoluzione, non solo a livello tematico ma soprattutto a livello tecnico, un'evoluzione che parte dagli schizzi sulla carta per terminare sul palcoscenico. Ricordiamo inoltre che Teschner intagliava da solo le figure nel legno. Dopo aver acquistato da un tornitore il blocco di tiglio, egli lo modellava fino a dar vita a quelle figure così esili da sembrare quasi ultraterrene grazie agli arti sottili e allungati. Grande importanza avevano anche costumi e accessori. Le figure di Teschner infatti indossavano spesso delle pietre preziose che diventavano dei piccoli gioielli e degli abiti molto raffinati, alcuni dei quali ricavati da stoffe realizzate dalle *Wiener Werkstätte*, soprattutto quelle delle prime figure ispirate alle saghe orientali, in lino e seta stampate. Teschner si procurava le pregiate stoffe grazie ai suoi contatti con gli artisti e artigiani delle "WW", o richiedendole alle sorelle Flöge, che si occupavano di moda e disegnavano abiti. Come afferma Joseph Gregor, la quantità di materiali utilizzati da Teschner, che comprende cuoio, metalli, pietre, corde, fili e quant'altro, è impressionante.[178] Ma le figure rappresentano soltanto una parte del teatro dell'artista boemo, che, come abbiamo visto, si occupava di tutti gli aspetti possibili della messinscena. Fu probabilmente per questa ragione che più che al teatro in generale decise di dedicarsi al teatro di figura: in questo settore egli poteva ricoprire tutti i ruoli, da quello di regista a quello di autore dei testi, da marionettista a tecnico luci e scenografo, creando una propria opera d'arte totale. Egli stesso scrisse:

[178] J. Gregor, *Richard Teschners Figurenspiegel*, in «Theater der Welt» 1937, Jg.1, Heft 2, riportato in J. Weißenböck, *op. cit.*, p. 44.

> […] ich machte Mosaiken, entwarf Tapeten, Gobelins, Wandmalereien, Sgraffiten und Fresken, verfertigte Specksteinschnitzereien, Metallarbeiten und vieles andere; aber keines dieser Spezialgebiete war, wie gesagt, imstande, meine auf ein Gesamtkunstwerk zielenden Bestrebungen zu befriedigen. […] ich [konnte] "im kleinen" mit meiner Marionettenbühne zu einer Stileinheit gelangen, die schon Alfred Roller lobend hervorhob.[179]

Questa affermazione diventa maggiormente comprensibile se accostata alla passione che Teschner nutriva nei confronti di tutto ciò che poteva essere foggiato con le mani:

> Ich bin aus einer Familie guter Egerländer, die jahrhundertelang fest auf ihrem Boden saßen und alles konnten, was sie zu ihrem täglichen Leben brauchten. So kann auch ich mir nicht vorstellen, daß ich ein Ding, das sich mit zwei Händen machen läßt, mit diesen meinen zwei Händen nicht zuwege bringen sollte. Man kann alles, man muß nur wollen. Das verschüttete Geheimnis aller großen, alten Kunst ist nichts weiter als: Freude am Handwerk![180]

Difatti fu egli stesso a inventare e costruire i suoi due palcoscenici, sebbene per la realizzazione pratica richiese l'aiuto di altri professionisti.[181] Il primo palco su cui andarono in scena i pezzi di materia giavanese è il già citato Scrigno d'oro, il *Goldener Schrein*. I primi schizzi che lo raffigurano risalgono al 1904 e al 1906,

---

[179] R. Teschner, *Der Figurenspiegel*, Vienna, 1938, Archivio Theatermuseum Wien, HS_VM352Te. «Ho fatto mosaici, disegnato carte da parati, arazzi, pitture su pareti, graffiti e affreschi, fatto sculture in pietra ollare, lavori in metallo e molto altro ancora; ma nessuna di queste specialità, come ho detto, era in grado di soddisfare le mie aspirazione verso un *Gesamtkunstwerk*. [...] Con il mio palcoscenico di marionette sono riuscito a raggiungere un'unità di stile "su piccola scala" che Alfred Roller aveva già elogiato».

[180] Cit. in F. Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, cit., p. 5. «Vengo da una famiglia di buoni Egerländer che per secoli si sono seduti saldamente e hanno potuto fare tutto ciò di cui avevano bisogno per la loro vita quotidiana. Così anche io non posso immaginare una cosa che non può essere fatto con due mani, con queste mie due mani. Si può fare qualsiasi cosa, basta solo volerlo. Il segreto sepolto di tutta la grande arte antica non è altro che la gioia dell'artigianato».

[181] Il *goldener Schrein* fu realizzato insieme allo scultore Max Domenig, http://www.kunstblick.at/domenig/schrein.html (20/01/2018).

ma la sua realizzazione si concretizzò nel 1912 dopo il cruciale viaggio di nozze e dopo il trasferimento a Gersthof. Questo primo teatrino è diviso in due parti, di cui una funge da sostegno per il teatro stesso e rimane coperta da un telo nero. Su di essa si trova il palco vero e proprio, una scatola in legno dorato chiusa da due ante anch'esse del colore dell'oro e sormontata da un timpano ricoperto da onde marine e delfini, fiancheggiate da due decorazioni simili a vasi di fiori. Lateralmente si trovano due coppie di semi-colonne che ricordano delle palme o, comunque, dei motivi vegetali; le porte mostrano ornamenti di stile secessionista, a cui si può ricondurre anche la scelta del colore oro, presente nella cupola del Palazzo della Secessione e, per fare un altro solo esempio, nei dipinti di Klimt in cui il metallo prezioso ha un ruolo dominante. Inoltre il colore dorato richiama alla mente l'Oriente, da cui proviene il principale modello di Teschner. Ma torniamo al *goldener Schrein*. Le sue due porte decorate dovevano schiudersi per lasciare spazio alla rappresentazione, e ciò avveniva grazie a un meccanismo invisibile che accentuava la sensazione di trovarsi di fronte a un incantesimo. In verità, quel che sembra frutto di una magia, altro non è che il movimento di una cordicella che permetteva di aprire le porte e mostrare la scena con i fondali dipinti su seta. Il sistema di illuminazione dello Scrigno d'oro era molto semplice, costituito da un esiguo numero di lampade colorate. Sotto il palco venivano conservati gli elementi necessari a creare altri effetti luminosi, anche questi ancora ridotti rispetto a quelli di cui si parlerà successivamente. In generale questo primo teatrino rispecchia la struttura di un teatro tradizionale con le ante a fare da sipario e la classica forma di un palcoscenico che si estende in profondità verso il proscenio. Il marionettista agisce dietro il fondale grazie a un telo trasparente ma di tonalità scura che lo separa dalla scena permettendogli di vedere tutto senza essere visto, dato non irrilevante. Come nel caso delle figure, anche nella costruzione dei teatri si assiste a una evoluzione artistica e tecnica; il successivo palcoscenico che Teschner realizzerà sarà infatti l'apice della sua produzione nell'ambito del teatro di figura e quello che lo consacrerà, divenendo un'attrazione per i viennesi. L'idea per la creazione di questo nuovo e originale palcoscenico nacque durante le riprese di un film dal titolo *Der geheimnisvolle*

Spiegel [*Lo specchio misterioso*], a cui Teschner prese parte: gli fu richiesto infatti di riprodurre alcune scene e attori sotto forma di marionette che agivano in uno specchio. Così gli venne in mente di costruire un palco di forma circolare delimitato da una lente convessa al posto di un semplice sipario. Nel 1932 lo Scrigno d'oro verrà sostituito dal nuovo *Figurenspiegel*. Anche se Teschner ne fu l'ideatore, per costruirlo fu aiutato da altri artigiani, come il falegname Fucick che realizzò il palco o Welz che costruì la cornice.

Il *Figurenspiegel* è probabilmente l'unico teatro per marionette al mondo ad avere forma rotonda e l'aspetto appunto di uno specchio. Visivamente non può essere paragonato a un palcoscenico tradizionale in quanto non possiede nessuno degli elementi che solitamente si ritrovano in un teatrino, ma si presenta come un disco di vetro incastonato in una parete e racchiuso in una cornice dorata attorno alla quale si avvicendano i simboli dei dodici segni zodiacali. Il motivo del cerchio è ricorrente nell'opera di Teschner e, oltre a poter essere individuato in diverse sue composizioni e creazioni grafiche – ad esempio nei due mosaici in vetro che raffigurano l'allegoria della pittura e della scultura (oggi esposte al *Theatermuseum*) o in numerosi ex libris – è spesso rintracciabile negli schizzi dei suoi taccuini.[182] Pertanto non è sorprendente ritrovarlo nel *Figurenspiegel*, sebbene sia innovativa la scelta di utilizzarlo come elemento di definizione dir un palcoscenico teatrale. Con la realizzazione del nuovo teatro, rispetto allo Scrigno d'oro, si assiste a una riduzione alle forme geometriche essenziali,[183] in particolare cerchio e quadrato (l'intelaiatura che sostiene il disco ha proprio la forma di un quadrato), oggetti sin dall'antichità di speculazione, come nel caso esemplare del *Timeo*, che affronta il rapporto esistente tra elementi, forma e cosmo. Platone considerava i triangoli quali forme elementari dalla cui unione potevano comporsi le forme secondarie; il cubo – anch'esso formato dalla combinazione di triangoli che danno vita a sei facce tetragone – è la figura stabile per eccellenza, associata quindi al mondo terreno, mentre la sfera, che racchiude in sé tutte le forme, è

[182] I taccuini sono conservati presso l'archivio dell'Österreichisches Theatermuseum.
[183] G. Vana, *Teschners Tondo. Zum Bühnenportal des Figurenspiegel*, in K. Ifkovits, *Mit diesen meinen zwei Händen*, cit., pp. 138-157, qui p. 139.

quanto di più si avvicina alla perfezione, dunque simbolo di uno spazio spirituale, più vicino al divino.[184] Le stesse forme, quadrato e cerchio, si ritrovano nel celebre disegno di Leonardo Da Vinci, l'Uomo Vitruviano, in cui, seguendo le direttive del *De Architectura* di Vitruvio, il toscano disegna una figura umana inscritta in un quadrato, a sua volta contenuto in un cerchio. Anche in questo caso la simbologia è la stessa, poiché il cerchio rappresenta il divino e il quadrato il mondo terreno, ma il messaggio di Leonardo, figlio del suo tempo, mette l'uomo al centro del cosmo, mostrando come egli possa essere misura di tutte le cose, in perfetta armonia con il mondo terreno e con quello divino.

La scelta di Teschner di utilizzare più volte il cerchio, forma in sé completa e finita, potrebbe derivare dall'interesse mostrato dall'artista per l'astronomia e l'astrologia. Non a caso, infatti, la cornice dorata che delimita il cerchio è circondata dai segni zodiacali, elementi presenti in numerosi schizzi realizzati dall'artista sui suoi taccuini, già a partire dal 1921,[185] più di dieci anni prima dell'apparizione del *Figurenspiegel*. È rilevante notare che, oltre agli schizzi, nelle pagine seguenti si trovano degli appunti in cui Teschner accenna alle conferenze di Rudolf Steiner, fondatore dell'antroposofia, riguardanti – tra le altre cose – la creazione del mondo. Tali appunti sono accompagnati da disegni che sembrano ripercorrere le fasi della cosmogonia steineriana, e in essi si ritrovano molte linee circolari e i simboli astrologici di saturno, del sole, della luna, corrispondenti ai tre cicli evolutivi attraversati dalla Terra prima di giungere a quello attuale. È quindi evidente un condizionamento dettato dalle dottrine teosofiche ed esoteriche. Inoltre, sottolinea Vana, che i segni zodiacali del *Figurenspiegel* – come quelli degli schizzi sopracitati – sono disposti in maniera diversa rispetto all'ordine tradizionale: il cerchio è girato di 90 gradi, così in alto non si ha il capricorno che

---

[184] Stando al Timeo, Dio foggiò l'universo dandogli forma sferica proprio per renderlo più simile alla sua immagine: «per questo lo tornio in forma di sfera, il mezzo da ogni parte rimoto dagli estremi egualmente, dandogli di tutte le figure quella più perfetta e simigliante più a sé medesima, giudicando più bello infinite volte ciò che simile è, che ciò che è dissimile». Platone, *Timeo*, in Platone, *Dialoghi* a cura di C. Carena, versione digitalizzata su liberliber, p. 29 https://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/plato/il_timeo/pdf/platone_il_timeo.pdf

[185] Ci si riferisce agli schizzi dei taccuini del 1921 e 1924, in dettaglio: HS_VM921Te_49-51 e HS_VM922Te_48, Österreichisches Theatermuseum.

segnerebbe l'inizio dell'anno, bensì l'ariete. Questa disposizione rimanda alle illustrazioni e alle teorie medievali dell'*Homo signorum*, secondo le quali il corpo umano poteva essere diviso in dodici parti corrispondenti agli altrettanti segni dello zodiaco; l'ariete rappresenta il capo dunque viene collocato da Teschner in testa al cerchio. Oltre a questo però, sembra rilevante notare che, tra i disegni dell'artista sono presenti delle figure simili all'uomo vitruviano cui si è già accennato. Le teorie alla base di queste rappresentazioni, sia per quel che concerne l'*Homo signorum* che il vitruviano, consistono nel considerare l'uomo come un microcosmo inserito nel meccanismo del mondo, inteso dunque come macrocosmo. La stessa idea venne ripresa proprio da Steiner nel suo ciclo di conferenze dal titolo *Geistige Hierarchien und ihre Widerspiegelung in der physischen Welt* [*Gerarchie spirituali e loro rispecchiamento nel mondo fisico*],[186] di cui, come si è visto, Teschner era a conoscenza. È allora possibile tracciare un collegamento tra questa teoria e la scelta operata dall'artista boemo nella progettazione del suo nuovo palco, che, in tal senso – contornato dallo zodiaco – si propone di mettere in scena un microcosmo fittizio. Più precisamente, scrive Gerhard Vana, se nel *goldener Schrein* il rapporto proporzionale tra la cornice architettonica e la realtà definisce la relazione tra palcoscenico e mondo, nel *Figurenspiegel* la presenza del cerchio diviene simbolo della relazione spirituale tra uomo e cosmo.[187] Diviene dunque palese la necessità di Teschner di creare un universo altro rispetto a quello reale, uno spazio in cui egli può agire come demiurgo e mettere in scena la propria visione del mondo.

Il *Figurenspiegel*, una sorta di grande occhio si trasforma in una finestra su un mondo incantato non appena le luci cambiano; se la lente riflette come uno specchio quando la platea è illuminata, essa lascia vedere ciò che si nasconde dietro quando le luci si abbassano in sala e si accendono sul palco. Dietro la lente

---

[186] Conferenza del 18 aprile 1909 a Dornach. Sui taccuini di Teschner si trovano disegni e appunti riferiti a tale intervento (HS_VM921Te_49-51 e HS_VM922Te_48, Österreichisches Theatermuseum).

[187] «La scala di riferimento della cornice architettonica rispetto alla realtà fisica, che definisce il rapporto tra la scena dello Scrigno d'oro e la realtà, è palesemente sostituita, con l'apertura circolare priva di scala del *Figurenspiegel*, da un riferimento spirituale tra l'uomo e il cosmo.», G. Vana, *op.cit.*, p. 141.

infatti si celava, e si cela tuttora, la vera stanza magica con il palco sul quale si muovevano le figure: esso è costituito da una sorta di tavola di legno sulla quale si innalzano la parete dello specchio e l'intelaiatura che sostiene quattro file di lampadine di quattro colori: rosso, blu, giallo e verde. In alto, a sinistra e a destra della scena, come accade solitamente nei teatri, erano posizionati dei proiettori. L'utilizzo combinato di queste lampade e l'alternanza di luci mobili e fisse permettevano di regolare l'illuminazione della scena creando diversi effetti luminosi e altrettante atmosfere. Non c'è un soffitto né esistono quinte, ma soltanto una serie di sfondi arrotolati a un'asta di legno da poter dispiegare al momento opportuno. Una ulteriore particolarità del *Figurenspiegel*, irreperibile in altri teatri per marionette e indice del rigore di Teschner, è il vantaggio per il manovratore di controllare perfettamente l'azione dalla sua postazione nel retropalco, e ciò è reso possibile dalla curvatura del disco in vetro dietro cui le figure si muovono che funge da specchio. L'allestimento di tutto il palco, illuminotecnica compresa, richiese un anno, così finalmente nel novembre del 1932 iniziarono le rappresentazioni del *Figurenspiegel*, che due anni dopo delizierà persino i reali di Inghilterra.

Proseguendo la trattazione sugli elementi tecnici del teatro teschneriano ci si rende conto che la singolarità di questo artista è ravvisabile in ognuna delle componenti in cui si cimenta, che combinate, conferiscono alla sua produzione un carattere di assoluta unicità. Si può concordare allora con Franz Hadamowsky nell'affermare che «ancora una volta, decisivo non è stato cosa, ma come l'ha fatto»;[188] sostanzialmente Teschner non fa nulla che non sia già stato fatto, ma quel che importa è il modo in cui lo fa. È il caso ad esempio di un altro ingrediente scelto dall'artista, le proiezioni. Egli costruì uno strumento che perfezionò man mano, di pari passo con l'evoluzione delle sue figure e dei suoi teatri, ispirandosi alla lanterna magica del padre gesuita Athanasius Kircher, ma creandone una versione elettrificata. L'idea di adoperare proiezioni in ambito teatrale non era certo nuova, anche Goethe, tra gli altri, la aveva già sfruttata e

[188] F. Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, cit., p.83.

Remigius Geyling, nel primo dopoguerra, aveva messo a punto una tecnica per proiettare diapositive sui fondali teatrali.[189] Vediamo allora dove risiede la diversità delle proiezioni di Teschner. Bisogna sottolineare che egli apportò delle modifiche al dispositivo per poter sovrapporre più proiezioni contemporaneamente e combinarle, per questo tra i bozzetti si trovano riferimenti a diversi "piani". Ma la cosa che ancora oggi è sorprendente è la proiezione di reazioni chimiche, che Teschner creava nei suoi recipienti da laboratorio – grazie all'aiuto della sua assistente Helene Schreiner, che era proprio una chimica – e faceva apparire sullo sfondo posizionando le *cuvette* sulla traiettoria del raggio luminoso. Innanzitutto è innovativo l'impiego della chimica nel teatro di figura, in secondo luogo era senza dubbio sbalorditiva l'apparizione, durante gli spettacoli, di immagini in continua trasformazione che davano vita a forme e paesaggi incantevoli. Nonostante le indicazioni di Teschner, non si è più riusciti a ricreare gli stessi effetti, d'altra parte i risultati da lui ottenuti erano frutto di lunghissime prove e molteplici tentativi condotti negli anni. Si ritiene utile dedicare qualche riga a un ulteriore elemento presente nelle rappresentazioni dell'artista boemo, ovvero la musica che accompagnava le pantomime, necessaria per riempire il vuoto lasciato dall'assenza di parole e per sottolineare i momenti salienti dell'azione scenica. I suoni, che contribuivano a creare l'atmosfera onirica e a immergere lo spettatore in una dimensione fiabesca, venivano emessi dal *Polyphon*, una sorta di giradischi prodotto dalla ditta Brachhausen & Riesener, successivamente rinominata proprio Polyphon Musikwerke, sul quale veniva posizionato un piatto metallico con dei forellini, che ruotando su degli ingranaggi dentati emetteva dei suoni. Teschner aveva modificato il piatto metallico da lui utilizzato tramite l'incisione di fori che permettevano la riproduzione di determinati rumori in momenti precisi della scena; non di una vera e propria melodia si trattava ma di singoli suoni che ricordavano le orchestre *gamelan*.

[189] Wien Geschichte: https://www.wien.gv.at/wiki/index.php/Remigius_Geyling

II.2.3 Figure mute, spettatori incantati

Dopo l'esposizione delle tecniche adoperate e inventate da Teschner, ci si addentrerà nella poetica sottesa alla sua produzione artistica. Poiché quel che più interessa in questa sede è rintracciare le diverse tradizioni e suggestioni che confluiscono nell'opera di Teschner, si tratterà delle più rappresentative pantomime, in cui sono riscontrabili elementi chiave della produzione dell'artista boemo o che si ritengono particolarmente rilevanti per le influenze di cui risentono.

Il teatro di Teschner è stato considerato il teatro di marionette più raffinato del mondo («das kultivierste Marionettentheater der Welt»[190]). Come il *Figurenspiegel*, anche i personaggi creati da Teschner divennero famosi a Vienna, i più conosciuti erano ad esempio Zipzip, figura fiabesca, per metà grillo e per metà uccello, il panciuto Wassermann, il drago di *Drachentöter*, il pianista Bimini, il *Radioredner* [*speaker radiofonico*], lo speaker radiofonico dell'omonimo spettacolo. Sicuramente il loro aspetto era singolare e la loro dimensione piuttosto ridotta, si tratta infatti di figure alte dai dieci ai cinquanta centimetri con membra molto sottili e flessuose e, come si può ben vedere ancora visitando il *Theatermuseum*, ben diverse dalle marionette e dai burattini della tradizione popolare. C'è un'altra caratteristica che le rende così particolari e che conferisce alla rappresentazione un ulteriore tocco magico: l'artista che le anima non conferisce loro suono e parola, come in altri casi. Mentre abbondano quelli che potremmo definire effetti speciali, derivanti dall'illuminazione, dalle proiezioni, dai cambi di fondali, manca totalmente la presenza di una voce. Per indagare meglio le ragioni di questa scelta possiamo fare riferimento alle stesse parole di Teschner, che ha in parte motivato la sua decisione. Naturalmente l'assenza di dialoghi rende più difficile la messinscena, poiché è richiesta al marionettista maggiore abilità sia nella costruzione della figura, che dovrà essere molto espressiva, che nella conduzione dell'azione. Lo stesso Richard Teschner

[190] J. Gregor, *op. cit.*, p. 44.

infatti, in una lettera al giornalista Arnold Höllriegel con cui ebbe una controversia proprio in merito all'uso della voce nel teatro di figura, affermò:

> Eine Besonderheit meiner Figuren ist, daß sie stumm sind – genau genommen sind das ja alle Marionetten; wie sollten sie auch reden können, da sie doch aus Holz sind und noch niemand auf den abwegigen Einfall gekommen ist, ihnen Schallplatten oder Lautsprecher einzubauen. Jedoch ist man, wenigstens in Europa, darauf verfallen, den Marionetten die Stimmen dahinterstehender menschlicher Sprecher zu unterlegen. […] So kam ich dazu, meine durchwegs selbst verfaßten Theaterstücke in absichtlicher Beschränkung als reine Pantomimen, lediglich mit einer leisen Musikuntermalung aufzuführen. Ich bin mir wohl bewußt, daß ich damit mir und meinen Mitarbeiterinnen die Aufgabe ganz erheblich erschwere, denn wir sind durch den Wegfall von Rede und Gegenrede gezwungen, mit unserem stummen Figuren nun wirklich die ganze Handlung allein durch Bewegung und Gesten auszudrücken.[191]

Dunque è solo tramite i movimenti e i gesti e senza alcun dialogo che le figure devono comunicare con gli spettatori. Gli avanzamenti tecnici raggiunti dall'artista boemo, soprattutto riguardo agli arti e alla testa e alla loro mobilità, contribuirono senza dubbio ad accrescere l'espressività delle figure che potevano compiere una grande quantità di gesti. Del resto lo stesso Teschner si definiva «uomo dello sguardo», un *Augenmensch*, con una spiccata predilezione per la poesia dei colori e delle luci.[192] La rinuncia all'uso della parola, che da un lato

---

[191] R. Teschner, *Teschner über sich selbst* in «Die Pause», 1942, 6, Heft 4, pp. 33-34. «Una particolarità delle mie figure è che sono mute - in realtà tutte le marionette lo sono; come potrebbero parlare, dato che sono fatte di legno e nessuno ha ancora avuto l'assurda idea di installarvi dischi o altoparlanti. Tuttavia, almeno in Europa, si è caduto nella trappola di dare alle marionette le voci degli uomini che stanno dietro di loro. [...] Così sono arrivato al punto di eseguire le opere teatrali da me composte con una limitazione intenzionale, come pure pantomime, solo con una tranquilla musica di sottofondo. Sono ben consapevole che questo rende il compito molto più difficile per me e per i miei colleghi, perché l'eliminazione della parola e del dialogo ci costringe a esprimere davvero l'intera azione con le nostre figure silenziose solo attraverso il movimento e i gesti».

[192] «Ich bin ein Augenmensch. Mir ist hauptsächlich das Bildmäßige und die Geste wichtig, die Poesie der Farben und des Lichtes» (Io sono un uomo dello sguardo. Per me le cose più importanti

come si è visto rappresentava uno svantaggio, dall'altro era invece una virtù in quanto attribuiva al suo teatro una grande opportunità, quella di essere comprensibile a tutti senza distinzioni linguistiche: «So habe ich aus dem Fehlen der Stimme eine Tugend gemacht, habe (wie Roller oft lobend hervorhob) eine völlige Stil-Einheit und Reinheit und ein internationales Theater, das jeder versteht».[193] Inoltre l'assenza di dialoghi potrebbe essere interpretata come una sorta di ulteriore sfida per l'artista, che ambiva alla realizzazione di uno spettacolo di forte espressività, da realizzare solo con mezzi visivi, rispetto ai quali la musica, o meglio i suoni, erano una sorta di cornice acustica. Nella lettera ad Arnold Höllriegel già citata, egli sostenne infatti che sarebbe stato semplice dare voce alle figure, lasciando al testo il compito di esprimere l'azione, penalizzando così il movimento e relegandolo a mero accompagnamento dei dialoghi:

> Sie werden nicht glauben, wie leicht es ist, mit sprechenden Marionetten zu spielen, dieselben brauchen nur ein wenig mit dem Kopf zu wackeln oder eine Hand zu heben – und der Zuhörer glaubt ihr alles, was sie sagt – das dazu gesprochene Wort besorgt dies. … Wenn Sie sich bei einer normalen Marionette die Ohren zuhalten, werden Sie sehen, wie wenig dann an Bewegungsausdruck bei den Figuren übrigbleibt. Bezeichenderweise legen die Durchschnittsmarionettenspieler ihr Hauptaugenmeerk auf das Gehen der Figuren und sind stolz darauf, wenn ihre Helden schön und ganz natürlich – eins-zwei – eins-zwei – auf- und abmarschieren.[194]

Grazie alle dichiarazioni di Teschner si è esplicitato quindi il suo pensiero riguardo all'uso della parola nel teatro di figura, che inevitabilmente va messo in

---

sono le immagini e I gesti, la poesia dei colori e della luce). Teschner ad Arnold Höllriegel, 20 novembre 1937, cit. in F. Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, cit., p. 97.

[193] *Ibidem.* «Così ho fatto dell'assenza della voce una virtù, ho ottenuto (come Roller ha spesso fatto notare) una completa unità di stile e purezza e un teatro internazionale che tutti capiscono».

[194] *Ibidem.* «Non crederete quanto sia facile recitare con le marionette parlanti, hanno solo bisogno di scuotere un po' la testa o alzare la mano - e l'ascoltatore crede a tutto quello che dicono - la parola pronunciata lo garantisce. [...] Se vi tappate le orecchie dinanzi una normale marionetta, vedrete quanto poca espressione rimane nelle figure. Significativamente, il marionettista medio mette il suo occhio principale sulla camminata delle figure ed è orgoglioso quando i suoi eroi marciano su e giù splendidamente e in modo naturale - un-due - un-due - un-due - un-due - un-due».

relazione alla poetica del modernismo viennese. Per via dei contatti con gli artisti dello *Jung Wien*, in particolare Hugo von Hofmannsthal, Richard Teschner era ben consapevole della crisi linguistica in atto, e del primato accordato allo sguardo rispetto alla parola. Con la sua opera *Ein Brief*, Hofmannsthal, come esplicitato nei paragrafi precedenti, espresse perfettamente il disagio dell'uomo moderno, riscontrando la distanza tra parola e mondo, significante e significato, quella mancata corrispondenza tra simbolo e oggetto, che provoca un senso di smarrimento e impedisce di pensare e parlare secondo logica. Ecco che allora la scelta stilistica di Teschner si può inquadrare in questo sentire condiviso all'epoca: alla perdita della parola corrisponde, di contro, una prevalenza di stimoli visivi – in linea con la definizione di *Augenmensch* che Teschner ha dato di se stesso. Anche nelle sue figure infatti, si può rilevare una grande importanza conferita allo sguardo, sebbene in maniera paradossale: gli occhi delle figure teschneriane non hanno espressione e non sono ben definiti a differenza di tutte le altre parti del corpo, eppure è proprio questa voluta imprecisione che consente di mostrare espressioni mutevoli grazie all'assistenza dell'illuminazione. Sono ancora una volta le parole dell'artista boemo a venirci in soccorso per spiegare questo meccanismo:

> die Marionetten haben überhaupt keinen Ausdruck und sie haben eigentlich auch keine Augen! Deutlicher gesagt: während die meisten Marionettenschnitzer ihrem Puppenköpfen einen übertrieben starken Ausdruck geben und sich so auf eine einzige Miene festlegen, halte ich meine Köpfe indifferent und lasse die Augen leer. Ich überlasse es der Magie des Lichtes und der wechselnden Beleuchtung, in den Gesichtern meiner Figuren ein Mienespiel hervorzuzaubern.[195]

[195] F. Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, cit., p. 90. « le marionette non hanno alcuna espressione e in realtà non hanno occhi! Per dirlo più chiaramente: mentre la maggior parte degli intagliatori di marionette dà alla testa della figura un'espressione esageratamente forte e quindi si focalizza su un unico carattere, per me la testa è indifferente e lascio gli occhi vuoti. Lascio alla magia della luce e all'illuminazione cangiante il compito di evocare un gioco di espressioni sui volti delle mie figure».

La maggior parte dei marionettisti dipinge sui volti delle figure occhi particolareggiati, attribuendo loro una unica espressione. Teschner, invece, lasciando gli occhi "vuoti", ha la possibilità di incantare gli spettatori tramite la magia delle luci. Ciò dimostra l'attenzione rivolta allo sguardo, ritenuto un mezzo comunicativo molto più efficace della parola. I personaggi creati da Teschner, a differenza dei pupi di cui si tratterà nel capitolo successivo, non ricorrono nelle rappresentazioni ma appaiono in spettacoli precisi di cui sono protagonisti, personaggi dotati di una specifica e irripetibile individualità, come quelli interpretati dagli attori in carne e ossa. Inoltre, non incarnano una caratteristica definita e riconoscibile che il pubblico si abitua ad associare loro, ma sono delle figure che da un lato potrebbero essere definite come più complesse perché non facilmente riconducibili a peculiarità dell'essere umano, dall'altro però sono distinguibili per le caratteristiche fisiche e i costumi. Nelle pantomime di Teschner quello che più conta è la totalità della rappresentazione data dalla commistione dei vari elementi, luci, musiche, gesti, e dal messaggio dell'opera, mentre il singolo personaggio, così come il singolo effetto, è solo una pedina utile a far funzionare l'insieme. In altre tradizioni di marionette, come si vedrà, ogni personaggio ha invece una propria caratteristica distintiva che caratterizza il suo agire in scena nei diversi eventi di cui è protagonista.

Altro aspetto da considerare è quello del pubblico delle rappresentazioni. Si è detto che il *Figurenspiegel* divenne un'attrazione nella capitale asburgica e che l'assenza di dialoghi conferiva al suo teatro un carattere di internazionalità. Anche gli spettatori, però, avevano una parte non indifferente nel processo di comprensione e ricezione dello spettacolo poiché, se da un lato si oltrepassava l'ostacolo linguistico, dall'altro era necessaria l'attivazione della facoltà immaginativa per apprezzare appieno l'opera. Scrive Teschner a proposito:

> […] Auch müssen wir bei unseren Zuschauern ein bedeutendes Maß an mitschaffender Phantasie voraussetzen. Wer sie mit sich bringt, nimmt dafür auch, wie mir oft bestätigt wurde, ein tieferes und nachhaltigeres Erlebnis mit als nach manchen Sprechstück. Allerdings wer keine Augen hat, zu

> sehen – muß sich mehr an die gedruckten Texten halten, die ihm meine freundliche Platzanweiserin in die Hand drückt.[196]

La buona riuscita della rappresentazione è quindi legata al tipo di pubblico presente in sala. Chi non ha occhi per vedere non comprenderà a fondo e dovrà affidarsi al testo scritto, ma se si possiede una particolare sensibilità assistere a uno spettacolo di Teschner diventa un'esperienza indimenticabile. Scrive ancora Teschner:

> Über mein Publikum kann ich nur das Allerlobenste sagen. Wenn meine Spiele auch nicht für jeden sind, der zufällig und unvorbereitet herkommt und etwa einen Spaß erwartet, wie man ihn im Wurstelprater findet, so lassen sich doch viele davon gefangen nehmen. Vor allem ganz einfache und unverbildete Menschen, die schauen können – nicht nur hochkultivierte "Feinschmecken". Wer aber keinen Schönheitssinn mitbringt, dem bleibt der "Figurenspiegel" ein verschlossenes Reich.[197]

Si deduce che l'*élite* ammessa alle rappresentazioni di Teschner non è un'*élite* caratterizzata da cultura o prestigio sociale, quanto piuttosto da buon gusto, fantasia e senso del bello. Arthur Roessler, così come altri che hanno avuto la fortuna di entrare nell'atelier di Gersthof, descrive con termini estatici l'effetto delle pantomime sul pubblico. Prima dell'inizio della rappresentazione, gli spettatori hanno un po' di tempo per guardarsi intorno e osservare la stanza. Addossati alle pareti diversi armadi neri con ante in vetro rivelano una serie di

---

[196] R. Teschner, *Teschner über sich selbst*, cit., p. 33. «Dobbiamo anche fare in modo che i nostri spettatori abbiano una notevole quantità di fantasia creativa. Chi la porta con sé, come spesso mi è stato confermato, porta con sé anche un'esperienza più profonda e duratura che dopo alcuni pezzi parlati. Tuttavia, coloro che non hanno occhi per vedere – si devono attenere di più ai testi stampati che la maschera consegna loro».

[197] R. Teschner, *Der Figurenspiegel*, Vienna, 1938, Archivio Theatermuseum Wien, HS_VM352Te. «Posso solo dire il meglio del mio pubblico. Anche se i miei spettacoli non sono adatti a tutti coloro che vengono qui per caso e impreparati e si aspettano di divertitsi come al Wurstelprater, molti di loro possono essere catturati dalle rappresentazioni. Soprattutto persone molto semplici e non istruite che sono in grado di osservare – non solo i "palati fini" molto colti. Ma per coloro che non hanno il senso della bellezza, il Figurenspiegel rimane un regno inaccessibile».

oggetti bizzarri di varie forme, colori, materiali, provenienze; cristalli, scarabei esotici, mostriciattoli, farfalle giganti, bronzi giapponesi, intagli africani, figure *wayang*. A una delle pareti si trova lo Scrigno d'oro: non più adoperato come palco, contiene adesso le teste delle figure che non vengono più utilizzate. Già la visione di questi oggetti fa sì che si ci addentri in una dimensione incantata, distante dalla quotidianità. Poi fa il suo ingresso Teschner con il suo talare nero e inizia lo spettacolo. Un suono di gong zittisce il pubblico, le luci si abbassano, una musica meravigliosa e onirica si innalza, il suo ritmo colpisce l'anima e culla gli spettatori. Finalmente il sipario, composto da due teli neri posti dietro la lente, si schiude e svela la superficie del *Figurenspiegel*, che sembra un occhio gigante. Lentamente, sulla scena, si accendono le luci – le cui fonti sono invisibili – e appaiono i protagonisti, «figure piccole come lillipuziani, aggraziate e mute iniziano a muovere il loro corpo dalle membra flessuose e a interpretare con gesti potentemente espressivi tutti i desideri e i dolori della vita umana».[198] Alla fine dello spettacolo si può ben vedere l'impatto prodotto sul pubblico: la luce si diffonde in sala ma tutti rimangono seduti, ancora catturati e confusi dalle forti emozioni che li lasciano senza parole, proprio come le marionette. Tra gli spettatori personalità note, uomini di stato, politici, filosofi, giuristi, medici, commercianti, scrittori, musicisti, pittori, scultori, attori, cantanti, artigiani ma anche molti operai e donne, giovani e meno giovani, mondane e non. Da notare è l'assenza di bambini. Diversamente da come succede di solito con il teatro di burattini e marionette, nell'atelier di Teschner non si svolgono rappresentazioni per bambini ma, come si evince anche dai frequentatori, prende vita un teatro d'élite, riservato a pochi iniziati con una spiccata ricettività. Naturalmente questo fu voluto dall'artista, che mirava a rendere artisticamente valida una forma espressiva che negli anni era stata declassata a intrattenimento da fiera, e ciò – a detta di Teschner – era da imputare in primo luogo agli stessi spettacoli in cui si imitavano i grandi palcoscenici, privando il teatro di figura di qualità e di caratteristiche distintive.

[198] A. Roessler, *op. cit.*, p. 34.

> Per gli europei, in genere, al termine "marionette" o "teatro di marionette" si associa immediatamente l'allegra immagine delle rappresentazioni con Kasper e del *Wurstelprater*. Si pensa al teatro rimpicciolito, che è sufficiente per intrattenere bambini, apprendisti e domestiche, e al quale gli adulti si recano solo quando non hanno nulla di meglio da fare o quando, sentendosi interiormente superiori rispetto a questo piccolo mondo, vogliono divertirsi un po'. […] di questo in parte sono responsabili i pochi teatri di marionette che ancora esistono. Tutti, anche quelli che si definiscono artisti del palcoscenico o simili, commettono l'errore madornale di pensare che il teatro di marionette debba imitare il grande palcoscenico, il teatro con persone vive, quindi nel migliore dei casi allestiscono un *Burgtheater* in miniatura. [...] Quindi il pubblico, anche se con le migliori intenzioni, deve avere l'impressione di un diminutivo, di qualcosa di rimpicciolito (come ad esempio nelle case delle bambole), ed diviene difficile fin dall'inizio prendere sul serio l'intera faccenda.[199]

Secondo Teschner, in tale forma di rappresentazione si ottiene l'effetto di un teatro rimpicciolito, a cui si aggiunge la discrepanza tra le piccole marionette e la voce che viene loro data, in tutto e per tutto simile a quella degli esseri umani. L'insieme di questi elementi stonati rende il teatro di marionette una sorta di caricatura del vero teatro, impedendo «Lo sfruttamento della magia unica e delle qualità proprie della marionetta, che puntano tutte al mistico, al fiabesco e al grottesco».[200] È stata proprio l'involuzione di questo genere teatrale a modificare l'aspettativa del pubblico europeo che immagina di assistere a uno spettacolo realistico e non è in grado di attivare la fantasia. Per questa ragione Teschner rifiutò la proposta di un impresario che prevedeva una tournée in America a condizione che realizzasse delle figure a grandezza naturale. Le sue figure sono infatti molto lontane dal teatro realistico, fluttuano in una dimensione onirica, alleggerite dalla gravità e cullate dalla musica. In questa eterea armonia consiste il

[199] F. Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, cit., pp. 74-75.
[200] *Ivi*, p. 75.

successo del *Figurenspiegel*, come scrisse Paul Vajda, qualcosa di profondamente diverso sia dal teatro con attori in carne e ossa sia dal teatro popolare di marionette e burattini:

> Il teatro che porta il misterioso nome di "Figurenspiegel" è in realtà un teatro di marionette, ma è assimilabile agli altri teatri di marionette solo per il fatto che anche qui le figure sono scolpite in legno. In generale, i teatri di marionette, volontariamente o involontariamente, imitano sempre i grandi palcoscenici – il teatro del Professor Teschner, invece, è del tutto diverso da questi.[201]

Maggiore approfondimento meritano anche i testi scritti da Teschner per il *Goldener Schrein* e il *Figurenspiegel*, in quanto, insieme alla tecnica di costruzione delle sue figure, contribuiscono a delineare la sua peculiarità artistica. L'assenza della parola nelle sue rappresentazioni influenza naturalmente anche la stesura del testo che non è un vero e proprio copione bensì un canovaccio. La trama si dipana in una serie di quadri (*Bilder*), solitamente tre o quattro, ognuno dei quali composto da un titolo e una breve descrizione. Si potrebbe pensare allora che molto venisse lasciato all'improvvisazione dello stesso Teschner e delle sue assistenti, ma non sarebbe esatto. Un perfezionista come l'artista boemo non avrebbe potuto farlo, infatti, a dispetto della brevità dei testi, le sue indicazioni erano molto dettagliate e le prove prima degli spettacoli molto lunghe per permettere alle assistenti di fissare bene i movimenti e affinare l'esecuzione.

Come si è già anticipato, i primi tre spettacoli traggono spunto dalle leggende e fiabe orientali e sono quindi i meno originali, dal momento che l'elaborazione dei pezzi di Teschner segue un processo ben preciso che trova nella realizzazione delle figure il suo punto di avvio. I testi sono scritti in funzione i personaggi:

> Da ich mich ganz auf die Geste, auf das Bildhafte eingestellt habe, gehe ich beim Ausarbeiten eines Stückes den umgekehrten Weg als oft der

[201] P.R. Vajda, *Der Figuren Zauber*, Vienna, gennaio 1934, Archivio Theatermuseum Wien, HS_VM363Te.

> Menschentheaterdichter. Erst sind die Figuren da, und dann kommt die Handlung dazu. So führten die meisten meiner 'Personen' schon ein zweidimensionales Leben auf dem einen oder anderen meiner Bilder [...][202]

Dal momento che le prime figure create dall'artista erano imitazioni del *wayang-golek*, quindi simili a quelle javanesi da lui acquistate in Olanda, il materiale narrativo dei primi pezzi inevitabilmente riprendeva motivi orientali. Nascono così, per il *Goldener Schrein*, *Kosumos Opfertod*, *Nabi Isa* e *Nawang Wulan*. *Kosumos Opfertod* in realtà tratta un tema presente anche nella tradizione cristiana, racconta infatti la storia di due coniugi che invocano l'intercessione divina – in questo caso del dio Bromo – per avere dei figli. Il dio esaudirà il desiderio della coppia a patto che tutti i loro discendenti, una volta adulti, vengano sacrificati in suo onore. La vicenda ricorda parzialmente il sacrificio di Isacco, ma a differenza del racconto biblico, in cui il giovane verrà salvato, la storia di Teschner si conclude diversamente: la coppia darà alla luce numerosi eredi e il dio Bromo pretenderà il sacrificio, così sarà il più giovane dei figli a immolarsi volontariamente per salvare tutti gli altri. Il tema fortemente religioso è da ricondurre alle trame del teatro w*ayang* strettamente collegate ad aspetti spirituali. Dopo l'islamizzazione dell'Indonesia, avvenuta nel Quindicesimo secolo, i soggetti delle leggende giavanesi, legati alle religioni animistiche e all'induismo, migrarono anche nella cultura musulmana dando vita a una reciproca contaminazione,[203] come si può riscontrare in Nabi Isa, che già dal titolo mostra la sua derivazione araba. Nabi Isa è infatti arabo e significa "Profeta Gesù". Anche se la leggenda da cui è tratta è intitolata *La moglie infedele*, la vicenda ruota attorno a un miracolo compiuto da Gesù, il quale riporta in vita una donna impietosito dalla tristezza del marito vedovo che promette di diventare credente se assisterà alla resurrezione della moglie. Una volta risorta, la donna volterà le

---

[202] F. Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel,* cit. p. 109. «Dal momento che mi sono completamente concentrato sui gesti e sulle immagini, quando lavoro a uno spettacolo teatrale vado nella direzione opposta rispetto all'autore di teatro. Prima ci sono i personaggi, poi viene la trama. Così la maggior parte dei miei "personaggi" hanno già vissuto una vita bidimensionale sull'uno o sull'altro dei miei disegni».
[203] E. Krafka, *op. cit.*, p. 185.

spalle al marito scegliendo di fuggire con un principe; Nabi Isa allora le toglierà nuovamente la vita, mentre il marito, ormai trovata la fede, vivrà da eremita. Non ci sono testimonianze su una rappresentazione in pubblico di Nabi Isa, che pare sia stato messo in scena soltanto per alcuni amici di Teschner. Nella terza e ultima opera di stampo orientale, *Nawang Wulan*, protagonista è l'omonima divinità. La vicenda mostra come la curiosità dell'uomo, fondamentale per la conoscenza, possa essere a volte dannosa. Tutti e tre i testi, si è visto, presentano tematiche religiose e figure divine, come i modelli ai quali si ispirano. I due pezzi successivi, che Teschner scrisse intorno al 1913, sono invece di carattere per così dire laico, totalmente profani. Si distinguono chiaramente dai precedenti per i temi e per i personaggi. Sia in *Prinzessin und Wasserman* che in *Nachtstück* sono presenti figure fiabesche, come Wassermann, creatura verde dalla pancia tondeggiante, Zipzip, spirito del bosco dalle fattezze di insetto, ed elementi riconducibili alla magia: in entrambi i pezzi, ad esempio, l'incantesimo è motivo centrale e, nella strega di *Nachtstück*, sono riscontrabili delle similitudini dal punto di vista iconografico, con la Regina della Notte de *Il Flauto Magico* di Mozart.[204] La figura dello studente inoltre ricorda per certi versi Anselmo, personaggio delineato dalla penna di E.T.A. Hoffmann ne *Il vaso d'oro*. Come lui trova sul suo cammino una strega e in qualche modo viene fagocitato da un mondo fantastico in cui un importante ruolo hanno gli elementi della natura: l'amarillide, il sambuco, la salamandra in Hoffmann; il bosco, Zipzip in Teschner. Inoltre il titolo stesso della rappresentazione ricorda quello di una raccolta dello scrittore tedesco, i *Nachtstücke [Racconti notturni]*. Ciò ci fa capire come siano diversi i modelli di riferimento, in questo caso infatti Teschner si affida agli elementi fiabeschi del romanticismo tedesco che senz'altro conosceva; a conferma di ciò le illustrazioni e gli acquerelli che l'artista boemo realizzò proprio per *Il vaso d'oro* in una edizione del 1913, non a caso lo stesso anno in cui apparve *Nachtstück*. Il tema religioso ritorna invece in *Weihnachtsspiel*, come si può intuire dal titolo. Qui però il modello è quello dell'Occidente cristiano, e i

[204] *Ivi*, p. 187.

personaggi in scena sono le tradizionali figure del presepe: Maria, Giuseppe, Gesù bambino, i pastori, i re magi, gli angeli. Anche l'azione segue il racconto biblico dall'annunciazione all'arrivo dei re magi, e termina con una profetica visione della croce. Questo forte richiamo alla cultura occidentale si deve probabilmente al fatto che l'idea, come anticipato, nacque da una suggestione del barone von Schlieppenbach e di Max Reinhardt che si affidarono a Teschner per realizzare uno spettacolo natalizio con le marionette. Anche se il progetto non fu portato a termine, Teschner continuò a lavorarci e venne fuori proprio questo pezzo, uno dei più riusciti.[205] Al 1916 risale la figura della ballerina, protagonista di *Tänzerin in Grün* [*Ballerina in verde*], una figura esile ed elegantissima, un omaggio al balletto, che indossa per l'appunto un prezioso abito verde e un anello con una pietra dello stesso colore. La particolarità della figura è quella di poter alzare e piegare la gamba proprio come una vera danzatrice.

I lavori successivi (1928-1930) risentono invece dell'influsso del cinema: alcuni personaggi di *Künstlerlegende* [*Leggenda dell'artista*] e *Drachentöter* sono infatti ispirati al film *Geheimnisvollen Spiegel* alle cui riprese Teschner partecipò, in particolare lo scultore e il mecenate nel primo pezzo, la principessa nel secondo. In *Künstlerlegende* Teschner tratta la figura dell'artista come demiurgo, riprendendo, come nota Krafka[206] il mito di Pigmalione. Protagonisti dell'opera sono infatti uno scultore e un mecenate, che rappresentano due aspetti dell'arte, quello creativo e quello monetario. I due si contendono una giovane donna: l'artista riesce a portarla nel suo atelier e a riprodurla in una statua, il mecenate però irrompe per fare sua la ragazza, la quale per tentare di sfuggire muore. La giovane, per altro venditrice di fiori (*Blumenmädchen*), potrebbe rappresentare la natura, che lo scultore cerca di emulare attraverso la sua arte, creando così un parallelismo tra Dio e Creato, artista e opera d'arte, e, non ultimo marionettista e marionetta. Il testo si conclude con una scena nella quale il mecenate e lo scultore, rimangono a contemplare la statua della giovane e il cielo stellato, simbolo del

---

[205] Cfr. F. Hadamowsky, *Die Wiederbelebung von Richard Teschners Figurenspiegel in der Theatersammlung der Österreichischen Nazionalbibliothek 1954-1965*, cit., p. 48.
[206] E. Krafka, *op. cit.*, p. 188.

ripetersi ordinato del mondo, una sorta di lezione impartita dalla natura all'uomo che, per quanto si sforzi non può eguagliare il Creatore. L'Oriente ritorna nell'ambientazione di *Drachentöter*, opera in cui, oltre al drago e alla principessa, appaiono la figura di un samurai e persino di Buddha, che funge da *deus ex machina* per salvare la nobildonna. Molto interessante per quanto riguarda il materiale narrativo da cui ha origine è *Karneval*[207] del 1930. Ancora una volta è il cinema a fornire a Teschner la scintilla per questa sua nuova creazione, infatti nel 1929 egli si dedicò alla stesura di una sceneggiatura cinematografica dal titolo *Traum in Karneval*, girata poi dal regista amatoriale Max Goldschmidt, che Teschner rielaborò per la sua nuova pantomima. Ma ciò che più colpisce sono i punti di contatto con l'opera *Der Rosenkavalier* [*Il cavaliere della rosa*] di Hugo von Hofmannsthal, musicata da Richard Strauß. Secondo Krafka, ci sarebbero delle similitudini con il melodramma ambientato nella Vienna del Settecento sia nei personaggi che nell'ambientazione, e certamente si può concordare su questo aspetto, dal momento che la presenza del paggetto moro, della coppia formata dal cavaliere e dalla dama, così come dei drappeggi della veste indossata dalla nobildonna e del cagnolino – indice di uno status sociale elevato – sono elementi simili a quelli che si trovano nel libretto di Hofmannsthal. L'azione è invece differente, e lo sono anche i persecutori della dama, *der Rote*, *der Gelbe*, *der Graue* (il rosso, il giallo, il grigio) personaggi fiabeschi non umani già utilizzati in *Nachtstück*.

Nella pantomima *Der verirrte Arlekin* [*L'arlecchino smarrito*] (1929) appare un personaggio ben noto nella tradizione occidentale, Arlecchino, servo sciocco e imbroglione della Commedia dell'arte, che nella versione teschneriana presenta la stessa classica veste a rombi colorati, a dimostrazione delle più svariate suggestioni che confluiscono nell'opera dell'artista boemo. La scelta di utilizzare Arlecchino si può collegare alla rinascita dell'interesse per la Commedia che, come abbiamo visto, si verificò a Vienna proprio in quegli anni e, ad ogni modo, condizionò per molti aspetti il teatro di figura europeo.

---

[207] In alcuni casi chiamata anche *Traum im Karneval* o, come si legge negli appunti dello stesso Teschner, *Karnevaltraum*.

Nel 1932 viene inaugurato il *Figurenspiegel* con le due pantomime *Die Orchidee* [*L'orchidea*] e *Farbenklavier* [*Pianoforte a colori*]. Nella prima Teschner mescola abilmente motivi opposti come sacro e profano, sensualità e spiritualità, incommensurabilità del mondo e finitezza della sapienza umana, tramite l'azione dei personaggi in scena: il medico botanico Saturnus; l'orchidea che dà il titolo alla pantomima, creatura esotica per metà pianta e per metà animale; la scimmia che, a detta di Angela Sixt[208], sarebbe un omaggio a *I Delitti della Rue Morgue* di Edgar Allan Poe. Altre probabili fonti di ispirazione per la pantomima potrebbero essere il racconto di H. G. Wells *The Flowering of the Strange Orchid* [*La fioritura della strana orchidea*] del 1894, pubblicato in lingua tedesca sulla rivista «Die Insel» nel 1901; la raccolta di racconti dell'amico Gustav Meyrink intitolata *Orchideen. Sonderbare Geschichten* [*Orchidee, racconti bizzarri*] del 1905; la poesia *Orchideen* della ballerina Anita Berber che ha per soggetto proprio un'orchidea personificata.[209]Nel *Farbenklavier* invece, emerge il tema della sinestesia. Lo si intuisce già dal titolo, in cui vengono accostati musica e colore, ma diventa manifesto osservando la struttura e le didascalie della pantomima. Il protagonista è Bimini, una delle figure più originali create da Teschner, un pianista con il corpo longilineo completamente trasparente, realizzato in cellulosa, attraverso cui si possono intravedere gli organi interni; non è casuale la scelta del nome che ricorda la Bimini & Lauscha, una azienda produttrice di oggetti di design in vetro fondata in Austria nel 1923 da Fritz Lampl.[210] Bimini suona un pianoforte molto particolare, in cui i tasti sono collegati a delle luci colorate: per ogni tasto pigiato una delle luci si accende, tracciando una corrispondenza tra suono e colore. La sinestesia è un fenomeno che interessa molto diversi artisti della fine secolo, su tutti Hofmannsthal che al colore affida il compito di comunicare sensazioni ed emozioni inesprimibili altrimenti, come si legge nelle didascalie dell'*Elektra*, in cui il rosso, tonalità privilegiata,

---

[208] Cfr. A. Sixt, *Tradition und Experiment. Die Entwicklung der Materialitaet bei Richard Teschners Stabfiguren*, in K. Ifkovits (a cura di), *Mit diesen meinen zwei Händen*, cit., pp. 226-233 qui p. 227.
[209] Cfr. A. X. George, *op. cit.*, p. 163.
[210] Dialogo con Angela Sixt, ottobre 2017.

simbolo del sangue versato dai discendenti di Tantalo e della vendetta agognata da Elettra, diventa espressione della sua tormentata psiche, o ancora in *Briefe des Zurückgekehrten* [*Lettere del Ritorno*] in cui la visione diviene «figurazione della fantasia immaginativa: l'atto della visione viene introiettato e inscenato come processo cognitivo, immaginativo e poietico a un tempo»,[211] ricollegandosi al già citato primato della vista su tutti gli altri sensi. Hermann Bahr dedicò al tema, nel 1895, un breve saggio intitolato *Colour Music*, in cui riportava la notizia dell'invenzione da parte di Wallace Remington della cosiddetta *colour music* che prevedeva «Töne durch Farben darzustellen, also Musik zu Malen».[212] Remington aveva realizzato infatti un "organo a colori" e aveva persino sviluppato una scala musicale di colori, in cui ogni suono corrispondeva a un colore, utilizzata per la prima volta da Alexander Skrjabin, compositore russo attivo tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento «che traduceva in colori proiettati sullo schermo le sue esecuzioni musicali»[213], compositore al quale – secondo Mario Verdone – Teschner si sarebbe ispirato.[214]

Malgrado ciò, Bahr sosteneva che l'idea formulata da Remington fosse tutt'altro che innovativa, sia perché già nel 1740 il gesuita francese Louis Bertrand aveva costruito un "clavicembalo oculare", che mostrava visivamente i suoni; sia perché alcune persone possiedono una sensibilità tale da percepire ogni suono anche sotto forma di colore: «Übrigens hätten manche so feine und innig verbundene Nerven, daß sie gar nicht erst derlei Instrumente brauchten, sondern nichts hören könnten, ohne von selber jeden Ton immer gleich als Farbe zu schauen».[215] Egli stesso afferma di avere dei ricordi "ottici":

---

[211] G. Pulvirenti, Introduzione a H. von Hofmannsthal, *Le lettere del ritorno*, Villaggio Maori, Catania, 2015.
[212] H. Bahr, *Colour Music*, in G. Wunberg & J.J. Braakenburg, *op. cit.*, pp. 232-234, qui p. 232. «Di rappresentare i suoni tramite i colori, cioè dipingere la musica».
[213] M. Verdone, *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale: autori, teorie, opere*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005, p. 295.
[214] *Ibidem.*
[215] H. Bahr, *Colour Music*, cit., pp. 232-233. «Del resto, alcune persone hanno nervi così sottili e intimamente collegati che non avrebbero bisogno di tali strumenti, ma non potrebbero sentire nulla senza guardare di loro spontanea volontà ogni nota come fosse un colore».

> Besonders meine Erinnerungen sind optisch: nennt man mir Orte, Leute oder Bücher, so taucht zuerst eine Farbe auf; die zieht dann das andere erst nach. Auch Schmerzen und Freuden sehe ich; wenn ich mich mit einer Nadel steche, blitzt es vor mir himmelblau auf. So werden alle Stimmungen mir zu Farben und ich habe gelbe, braune oder auch, wenn der Mai kommt oder ich sonst selig bin, mauve Tage.[216]

Il contributo di Bahr ci mostra quindi come l'interesse per il tema fosse vivo all'epoca. Teschner era molto interessato alla sinestesia, come è confermato da Max Milrath, che, in occasione della collaborazione di Teschner all'allestimento dell'opera *Pelleas und Mélisande*, scrisse: «Richard Teschner dipingeva le parole, i suoni. Il nocciolo della questione è: la stessa atmosfera trova corrispondenza nelle arti. Teschner è riuscito a metterlo in atto meravigliosamente».[217] Tornando al *Farbenklavier*, rimane un ultimo aspetto da considerare, anch'esso da ricondurre al tema della vista e del colore: la trasparenza di Bimini è funzionale a far vedere l'interno del suo corpo, ma la peculiarità del personaggio risiede nel fatto che è possibile «rappresentare il cambiamento di stato d'animo di Bimini attraverso l'illuminazione degli organi interni per mezzo delle più piccole lampadine»,[218] ovvero gli organi illuminati esprimono le emozioni della figura; dopo gli applausi del pubblico, ad esempio, il cuore di Bimini si illumina: «Bimini bedankst sich, bei eventuellem Applaus strahlt das Herz»[219] si legge alla fine del testo del *Farbenklavier*. Al 1935 risalgono due opere significative della produzione di Teschner e molto diverse tra loro, *Lebensuhr* [*Orologio della vita*] e *Der Radioredner*. La prima, già dalla scenografia, ricorda la Praga dei primi del Novecento, in particolare l'orologio del Rathaus. È proprio un quadrante con cifre

---

[216] *Ivi*, p. 234. «I miei ricordi sono soprattutto visivi: se mi si nominano luoghi, persone o libri, appare prima un colore; il resto viene dopo. Vedo anche dolore e gioia; quando mi pungo con un ago, vedo lampeggiare azzurro davanti a me. Così tutti gli stati d'animo diventano colori per me e ho giorni gialli, marroni o, quando arriva maggio o sono felice, anche giorni malva».
[217] M. Milrath, *Maeterlink, Debussy und Teschner*, in «Theater-Courier» (1908) 15 n. 776, Berlin-Wien-Paris-London, pp. 699-701.
[218] A. Sixt, *Tradition und Experiment. Die Entwicklung der Materialitaet bei Richard Teschners Stabfiguren*, cit., p. 228.
[219] R. Teschner, *Farbenklavier* in F. Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, cit., p. 125. «Bimini ringrazia, nel caso di eventuali applausi il cuore si illumina».

e lancette a fare da sfondo alla rappresentazione, che riprende il motivo, lungamente trattato in letteratura, del *memento mori*. Protagonisti dell'opera sono infatti la morte con la sua falce (*der Graue mit der Sense*) e lo stesso orologio con il suo perpetuo e regolare ticchettio di sottofondo, entrambi a ricordare che il tempo scorre inesorabile e che la nostra ora può giungere in qualsiasi momento. Durante la rappresentazione infatti morte chiama a sé un uomo senza alcun preavviso, mentre respinge un mendicante che la invocava per lasciare la vita terrena. Il finale dell'opera è però positivo perché la morte, per una volta, si lascia vincere dalla vita – nelle sembianze di una donna – e rinuncia a portare con sé una giovane e il suo bambino, anche se naturalmente il momento della dipartita è solo rimandato. Particolarità della figura della morte è quella di non avere volto. Teschner decise di proposito di rappresentarla così lasciando che fosse la forza immaginativa degli spettatori a dipingere il viso della morte nell'involucro vuoto, nelle ombre profonde che stanno al posto del volto, ottenendo così un effetto più intenso. Lo spettacolo si conclude con il rintocco dell'orologio che indica lo scoccare dell'ora e la morte che si protende verso gli spettatori in una sorta di *Totentanz* a ricordare che prima o poi giungerà per tutti il momento della sua vittoria. La magia dell'orologio di Praga ha ispirato anche l'opera *Die Uhr* [*L'orologio*] di Gustav Meyrink e Roda Roda, in scena per la prima volta all'Hoftheater di Monaco alla vigilia della Prima Guerra Mondiale, il 10 gennaio del 1914. Una delle battute recita: «Hörst du Satan schreien aus der Uhr? Er hat die Zeit erfunden, und das Zifferblatt ist sein Gesicht»,[220] a differenza che nell'opera di Teschner qui è Satana che si erge a simbolo dell'inevitabilità della morte. L'altra pantomima databile al 1935-36 è, come precedentemente accennato, *Der Radioredner*, molto particolare per due motivi: in primo luogo è una sorta di parodia politica, probabilmente l'unica delle opere in cui Teschner si sbilancia dal punto di vista politico; inoltre è certamente l'unica in cui la voce, o qualcosa di simile a essa, fa la comparsa sulla scena. Il protagonista della

[220] G. Meyrink, Roda Roda, *Die Uhr. Ein Spiel in zwei Akten*, Schuster & Loeffler Verlag, Berlin – Leipzig, 1914, p. 28. «Sentite Satana che urla dall'orologio? Egli ha inventato il tempo, e il quadrante è il suo volto».

pantomima è, infatti, come suggerisce il titolo, uno speaker che emette suoni inarticolati. Non si tratta quindi di un vero e proprio parlare ma di certo è la prima e l'ultima volta in cui un personaggio creato da Teschner si avvicina alla pronuncia di parole. Il protagonista rappresenta un uomo politico che vorrebbe esporre il proprio programma alla radio estraendo gli argomenti dal boccale di birra che gli sta accanto e che, sfortunatamente, viene prosciugato da una mosca dispettosa. Sebbene non sia chiaro a quale personaggio si sia ispirato Teschner, è rilevante notare che, fino al 1938, la figura indossava una parrucca nera che dopo la data dell'*Anschluss* fu sostituita da capelli e baffi bianchi. Si potrebbe allora ipotizzare una non tanto velata satira nei confronti di Hitler.

Se Praga ebbe una forte influenza sulla formazione di Teschner, anche Vienna fu per lui una città importante, fonte di ispirazione per alcune delle sue opere. L'artista boemo aveva persino teorizzato un ciclo dedicato alla capitale asburgica, sua patria d'elezione, che avrebbe dovuto constare di undici pantomime, delle quali solo due furono realizzate e portate in scena: *Der Basilisk* [*Il basilisco*] e *Schab' den Rüssel*. La prima è ispirata a una leggenda viennese, tra appunti di Teschner dell'anno 1934 si trovano dei ritagli di giornale con articoli relativi proprio al leggendario rettile e alla sua storia. La leggenda è legata a un luogo della città, la *Schönlaterngasse*, in cui tuttora al civico 7 si possono osservare una statua del basilisco – essere per metà gallo e per metà rana – e un'incisione che ne racconta la vicenda. In breve, la figlia di un fornaio recatasi a prendere l'acqua nel pozzo del cortile inizia a piangere terrorizzata da una figura mostruosa che si intravedeva sul fondo del pozzo, il basilisco. Il giovane aiuto fornaio, attirato dalle grida della fanciulla, scoperta la presenza del basilisco, la cui caratteristica è quella di uccidere con lo sguardo, decide di calarsi nel pozzo con uno specchio per far sì che la creatura muoia guardando il riflesso dei suoi stessi occhi. Nella pantomima di Teschner, la leggenda si intreccia alla storia dell'amore non corrisposto da parte dell'apprendista per la figlia del fornaio: il giovane viene rifiutato dalla ragazza, la quale gli regala uno specchio per fargli capire che il suo aspetto non è alla sua altezza. L'apprendista, geloso e disperato, si getta nel pozzo per cercare la morte, ma trova il basilisco e lo uccide grazie allo specchietto

donatogli dall'amata, ma non riesce facilmente a riemergere dal pozzo, per cui la figlia del fornaio viene accusata di aver convinto il giovane a introdursi nella cavità grazie a uno specchio incantato e sta per essere torturata quando l'apprendista entra in tribunale con la testa della bestia ormai morta e salva la ragazza. La seconda opera del ciclo viennese è *Schab' den Rüssel*, ispirata a una fiaba scritta da Ludwig Bechstein, a sua volta tratta da una leggenda cittadina che narra di un mendicante e del suo patto col diavolo per diventare ricco. Schab' den Russel è la formula da recitare strofinando una lima contro il labbro per far sì che fiocchino dal nulla le monete. Come in tutti i patti che si rispettino, però, c'è un prezzo da pagare: dopo sette anni il diavolo – nella versione popolare in abiti da cacciatore, in quella di Teschner in abiti di taglio spagnolo – ritorna per portare con sé l'ormai ricco signore, che non si accontenta della fortuna avuta e tenta di farsi beffa del diavolo. Naturalmente il demonio avrà la meglio e, sebbene lascerà in vita l'uomo, lo priverà della lima miracolosa, consegnandolo nuovamente alla povertà. Ispirato alle fiabe romantiche tedesche è il materiale narrativo di *Märchen*, opera realizzata grazie alle sovvenzioni ottenute dalla città di Vienna dopo numerose richieste inesaudite, che vede la comparsa di gnomi, elfi e streghe, sulla scia di quel filone che attingeva al romanticismo tedesco. I tre atti si svolgono infatti rispettivamente "nella radura", "nel bosco delle streghe", "nella grotta delle sirene". La trama narra di un uomo e una donna che mentre svolgono delle attività nel bosco (lui affila la lancia, lei si dedica al suo fuso) vengono sorpresi da un gigante. L'uomo, lanciatosi alla caccia della creatura che aveva spaventato la donna, si allontana e non riesce più a tornare indietro. La donna sarà aiutata e consolata dagli gnomi; l'uomo, dopo varie peripezie tra streghe e sirene, riuscirà a ricongiungersi all'amata ancora una volta grazie all'aiuto di uno gnomo.

Per concludere questo paragrafo bisogna ricordare l'ultima pantomima messa in scena da Teschner, intitolata *Schach*, risalente alla stagione 1946-47, sebbene l'autore ci lavorasse già dal '44 (a questa seguì *Lodernde Leidenschaft* [Passione ardente], *pièce* nota anche come *Harem*, che però non fu mai portata sul palco e comunque prevedeva l'utilizzo di figure precedentemente realizzate). Anche in questo caso il motivo dominante, la partita a scacchi, non è nuovo, anzi si ritrova

in diverse opere dell'epoca, fra le quali la celebre *Schachnovelle* [*La novella degli scacchi*] (1941) di Zweig è solo un esempio. In scena una partita a scacchi già iniziata, tra le pedine rosse simbolo dell'Oriente, che presentano i tratti dei mongoli, e quelle bianche, simbolo dell'Occidente. Una curiosità riguarda le figure di questa pantomima che non sono tutte tridimensionali, bensì se ne trovano alcune a due dimensioni modellate nel legno, come quelle che rappresentano la pedina della torre, nell'opera di Teschner raffigurata invece sotto forma di elefante. La partita finirà in patta con la riconciliazione dei due re. L'opera di Teschner sintetizza perfettamente quello che è stato il *Leitmotiv* della sua vita e della sua ricerca artistica, la fusione tra Oriente e Occidente in nome della pace e di un ideale di umanità che comprenda tutti i popoli, concetto di grande rilevanza non solo per l'epoca dell'autore, ma anche per quella attuale. Un'altra chiave di lettura di *Schach* è quella che vede la partita a scacchi come metafora della vita degli uomini[221], mere pedine nelle mani del destino, una sorta di metafora del destino delle marionette, esseri inanimati guidati dal marionettista. Esemplare a questo proposito è l'epigrafe che precede il testo e rende manifesto il paragone tra uomo e marionetta, entrambi guidati da una forza invisibile:

Die Wahrheit ist es und kein eitler Trug
Wir sind die Puppen, die da Zug um Zug
Der Himmel auf dem Schachbrett ""Welt" versetzt
Und dann ins Kästlein legt, - er hat genug.[222]

La trattazione dei temi che si ritrovano nelle pantomime di Richard Teschner dà un quadro completo della poetica dell'artista, teso a integrare molteplici ed eterogenei elementi in un'opera d'arte totale. Sia nella costruzione delle figure che nella stesura delle opere è evidente come il punto di partenza sia sempre la tradizione, orientale o occidentale, che viene però declinata, contaminata e modificata. Già nelle prime figure, come anche nella trama delle prime opere, si

[221] E. Krafka, *op. cit.*, p. 191.
[222] R. Teschner, epigrafe a *Schach*, in F. Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel,* cit., p. 137.

vede la commistione della tradizione orientale *wayang* con quella occidentale delle marionette a filo, con motivi dello *Jugendstil*. Si può affermare dunque che l'evoluzione della tecnica va di pari passo con quella dei temi e culmina con la creazione di un'opera d'arte totale, non solo per quanto riguarda i diversi aspetti e le varie forme d'arte coinvolte, ma anche per quel che concerne la vastità delle suggestioni mescolate sul palco. È inoltre importante ricordare che, sebbene Teschner fosse l'inventore e l'ideatore di tutte le sue figure, pantomime e palcoscenici, fondamentale fu il contributo dei suoi tanti collaboratori e fornitori di materiali, per cui, la sua opera può essere definita, quantomeno per quel che concerne la realizzazione pratica, un prodotto corale.

Come è stato più volte affermato nel corso di questo lavoro, il teatro di Teschner possiede senza dubbio un elevato valore artistico che lo differenzia dal teatro di marionette popolare e che non consente di inserirlo in una tradizione nazionale bensì di considerarlo, insieme ai marionettisti Paul Brann e Ivo Puhonny, tra i maggiori esempi di quello che può essere definito il teatro di figura colto. Lo spiega bene il seguente stralcio di Lambert Binder:

> Il *Figurenspiegel* non è un teatro di marionette – o di burattini! Piuttosto, è un palcoscenico magico di marionette che si inserisce nell'ambito dell'arte superiore, poiché ogni figura è di per sé un'opera d'arte nella forma e nell'espressione, un'opera che incarna perfettamente lo spirito meraviglioso del suo creatore. [223]

Un'altra testimonianza, quella di Max Hayek, giornalista e scrittore tedesco che studiò a Vienna, grande ammiratore di Teschner, come si evince dai numerosi manoscritti a lui dedicati e dalle poesie scritte proprio per l'artista boemo, evidenzia la natura a tutto tondo dell'artista: «Il Maestro Riccardo è un artista magico la cui fantasia creativa ci ha regalato bellissime pitture, quadri colorati,

[223] L. Binder, *Professor Richard Teschner's Figurenspiegel*, senza data, Archivio Theatermuseum Wien, HZ_VM960Te.

allegorie significative, un mondo di delicata bellezza e romanticismo fiabesco». [224]

Opinione comune tra i suoi contemporanei, che ebbero modo di assistere alle sue rappresentazioni, è comunque che le sue figure e, più in generale, le sue pantomime fossero una complessa e affascinante espressione artistica oltre che un'attrazione. A questo contribuì anche la stessa figura di Teschner, che si presentava come una sorta di santone, contribuendo a infittire quel velo di mistero già creato dal suo palcoscenico. Egli indossava infatti sempre un talare nero abbottonato fino al collo che, come scrisse Hadamowsky, faceva sì che «[…] gli estranei si avvicinavano a lui con la timidezza incerta e riverente che si mostrava agli alchimisti e ai maghi del Medioevo». [225]

La commistione tra figure distanti dal mondo reale e un teatro che rappresenta un microcosmo alternativo contribuisce a creare l'idea di un mondo fittizio che si propone come fuga dalla realtà. In tale prospettiva va letto anche lo scarto temporale tra l'ideazione delle pantomime e la loro realizzazione in pubblico. Soltanto negli anni Trenta, dunque nel primo dopoguerra, le rappresentazioni divennero pubbliche e l'atelier della Messerschmidtgasse fu aperto a tutti. Ciononostante, Teschner lavorava al teatro di figura già dai primi del Novecento, come si evince dai numerosi schizzi sui suoi taccuini e dagli appunti, dedicandosi sin da giovane al perfezionamento della tecnica di costruzione delle sue figure, ragione per la quale molti degli spunti narrativi derivano dal periodo di grande splendore della cultura mitteleuropea precedente la Grande Guerra. Nelle sue pantomime sono infatti ravvisabili gli echi della crisi del linguaggio, *topoi* e personaggi fiabeschi, motivi orientali, percorsi sinestetici. La scelta di continuare a proporre, ormai negli anni Trenta, delle tematiche proprie della *Jahrhundertwende* può essere interpretata come una volontaria fuga dal presente, tematica ricorrente tra gli artisti della fine secolo che guardavano al passato con nostalgia e malinconia o a mondi lontani. Anche la tensione a perfezionare sempre

---

[224] M. Hayek, *Märchen. Zu den Bildern von Professor Richard Teschner*, Archivio Theatermuseum Wien, HS_VM867Te.
[225] F. Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, cit., p. 147.

più le sue figure e i suoi teatri si configura come il tentativo di creare un piccolo mondo fantastico in cui poter trovare rifugio e in cui realizzare quello che nella realtà non poteva più trovare spazio, come la bellezza, l'ideale, la pace. Soltanto nella cornice del teatrino il manovratore ha il pieno controllo del suo microcosmo in cui inseguire una totalità che nella modernità non è più ravvisabile. La marionetta assume così una triplice funzione, in quanto simbolo del soggetto in crisi incapace di governare se stesso e in balia di forze esterne; espressione del puro corpo che non lascia spazio al linguaggio verbale equivocabile, ma si serve del linguaggio metaforico che sfrutta la componente visiva; strumento tramite il quale il marionettista può liberarsi dalla condizione di inquietudine fuggendo la realtà e creandone una alternativa, come effimero tentativo di risoluzione della crisi stessa. Lo stesso vale per il pubblico, piccolo gruppo elitario di iniziati che partecipa alle pantomime rimanendone profondamente ed emotivamente colpito. Come Teschner, gli spettatori, grazie all'empatia innescata dai meccanismi teatrali, ritrovavano sulla scena una rinnovata armonia che li incanta e li spingeva a tornare nell'atelier per poter rivivere un'esperienza artistica senza pari in cui, anche per loro, si manifestava la totalità di un tempo perduto. Il *Figurenspiegel* di Richard Teschner era allora, per un'élite di privilegiati, un rifugio dalla disgregazione della modernità. Si può concludere con dei versi di Hayek dedicati a Teschner che sintetizzano la natura di questo artista:

Riccardo, der Meister der kleinen Welt,
Die er an zarten Finger hält!
Der "Zauberer von Gersthof" ist allbekannt -
wird überall ein Magus genannt -
Queen Mary war von ihm entzückt
Fast hätte sein "Liebeszauber" sie berückt.[226]

[226] M. Hayek *a Richard Teschner*, senza data, *Österrreichisches Theatermuseum* Wien, HS_VM867Te_9. «Riccardo, il Maestro del piccolo mondo, / Che lui tiene con le dita delicate! / Il "Mago di Gersthof" è ben noto /mago lo chiamano in ogni luogo / La regina Mary è rimasta da lui incantata / Il suo *Libeszauber* l'ha ammaliata».

Capitolo III

L'opera dei pupi tra rito e realtà

All'opra dei pupi bisogna credere!
Non è una finzione: è una celebrazione,
un rito, vi si esalta il coraggio e la
lealtà; vi si condanna il tradimento.

Leonardo Sciascia

Premessa

In questo capitolo si intende fornire un quadro generale sul teatro di marionette siciliano, con particolare attenzione all'opera dei pupi di stile catanese e al contesto in cui si sviluppò, al fine di mostrare come la scena teatrale sia diventata, per un preciso segmento di pubblico, una alternativa alla realtà circostante e come i pupi assurgano a esempio di ideale e di valori negati dalla crisi dei tempi, condividendo la funzione attribuita alle marionette in Europa. Si inizierà muovendo dalla penetrazione di questa forma teatrale in Sicilia, per poi soffermarsi sulla distinzione delle tradizioni che variano a seconda delle città, le più importanti delle quali sono Palermo e Catania. Ancora più in dettaglio, si tratterà di un luogo specifico che ha rappresentato un punto cardine per il teatro di figura siciliano, il Teatro Machiavelli di Palazzo San Giuliano a Catania, in cui ha avuto sede la storica "opira di Donn'Ancilu" inaugurata da Angelo Grasso e portata avanti dal figlio, Giovanni Grasso, prima che diventasse un attore drammatico noto in tutto il mondo. Particolare attenzione sarà rivolta alle fonti e al repertorio dell'opera, che, traendo spunto da materiali lontani, geograficamente e temporalmente, testimoniano quanto affermato in precedenza, ovvero la funzione di *Gegenwelt* (antimondo) attribuita al teatro di figura nell'Europa scossa dalle crisi primonovecentesche.

III.1 La Sicilia tra Ottocento e Novecnto

III.1.1 Cenni storici

La Sicilia ha una storia complessa, che soltanto a partire dal 1861 coincide con quella dell'Italia intera. Prima di tale data, come è noto, la penisola italiana era frantumata in diversi stati: il Regno di Sardegna, quello Lombardo-Veneto, i Ducati di Parma, Modena e Lucca, il Granducato di Toscana, lo Stato pontificio e il Regno delle Due Sicilie, che comprendeva tutto il Meridione. Mentre in Europa la Rivoluzione francese aveva scompaginato l'*ancien régime*, abolendo i privilegi dell'aristocrazia in favore di politiche egalitarie, in Sicilia la vecchia modalità di governo sopravvisse a lungo. Nel Regno dominavano ancora baroni e vescovi, che fungevano da difesa contro la Rivoluzione[227] e il sistema feudale continuava a farla da padrone. Sebbene la Sicilia fosse parte del Regno, rimase un elemento marginale, dal momento che il re – Ferdinando di Borbone – viveva nella capitale, Napoli, e fino a un certo momento non aveva mai nemmeno visitato l'isola, considerata esclusivamente come fonte di grano e denaro da portare a Napoli. Inoltre la regina Maria Carolina d'Asburgo nutriva una forte antipatia nei confronti dei siciliani. Ciononostante entrambi furono costretti a rifugiarsi a Palermo quando, nel 1798, le truppe napoleoniche invasero Napoli. Soltanto in quel momento Ferdinando si rese conto della situazione reale dell'isola e si convinse della necessità di abolire i privilegi dell'aristocrazia, scelta che gli procurò non poche ostilità. Il superamento dell'*ancient régime* in Sicilia si può datare al 1812, anno della Costituzione, che fu accettata – con le trasformazioni che ne seguirono – da feudatari e aristocratici. Il documento portò molte novità sull'isola, sia in materia finanziaria che in altri ambiti, ad esempio l'abolizione della tortura e una maggiore libertà di stampa; rese la Sicilia indipendente dal punto di vista governativo e, soprattutto, portò all'abolizione del sistema feudale. Contemporaneamente si assistette alla crescita di una nuova classe media, i cui membri erano anche entrati a far parte dei consigli comunali, iniziando ad avere

[227] D. Mack Smith, *Storia della Sicilia medievale e moderna*, Laterza, Bari 2009, p. 437.

voce in capitolo nella gestione delle città, fino ad allora appannaggio dei nobili locali. La classe media aveva perlopiù idee democratiche che contrastavano fortemente con quelle conservatrici dei baroni, ma anche dei liberali: avrebbero voluto infatti limitare il potere del re, abolire il maggiorascato, mettere in atto una riforma agraria. La situazione generale dell'isola però non era così negativa. La Catania borbonica, ad esempio, fu una città fiorente da diversi punti di vista.[228] Si realizzarono molte opere che modificarono l'assetto urbanistico, come i due giardini, l'orto botanico e la villa comunale; fu attuato un piano per la costruzione di strade provinciali; il centro storico fu ristrutturato e sulla arteria principale, l'attuale via Etnea, sorsero edifici eleganti, marciapiedi e aiuole; gli scavi archeologici fecero emergere le testimonianze della città antica, elementi da mettere in mostra con i visitatori e i viaggiatori del *Grand Tour*. Anche dal punto di vista culturale si respirava un clima di fermento: sorsero infatti caffè, associazioni e circoli, luoghi di socializzazione e scambio di idee. Oltre alle Accademie, la più famose delle quali era l'Accademia Gioenia, fu fondato, a opera del libraio Ettore Fanoy, l'Ateneo Siculo, un gabinetto letterario frequentato soprattutto dai membri della borghesia e ritenuto un covo pericoloso di idee rivoluzionarie. Secondo Giuseppe Giarrizzo,[229] lo sviluppo culturale iniziò nel 1830 e coincise con il regno di Ferdinando II.

Altri passaggi chiave sono le rivolte del 1820 e del 1837. Sulla scia dello scontento dovuto all'eliminazione del Regno di Sicilia, unificato a seguito del Congresso di Vienna a quello di Napoli, e dei moti scoppiati in Spagna nel 1820, nello stesso anno esplosero moti indipendentisti anche in Sicilia, con lo scopo di ripristinare il Regno. Nel 1837, invece, a seguito di un'epidemia di colera che si pensava fosse stata scatenata da un veleno diffuso dal governo, ci furono nuovi disordini. Al momento della repressione borbonica, però, i membri della nobiltà fecero un passo indietro per evitare di trovarsi in una posizione di svantaggio. Al

---

[228] Cfr. G. Barone, *Il "risorgimento" di Catania prima dell'Unità (1815-1860)*, in G. Barone (a cura di), *Catania e l'Unità d'Italia. Eventi e protagonisti del lungo risorgimento*, Bonanno, Acireale-Roma, 2011, pp. 11-35.
[229] G. Giarrizzo, *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, in V. D'Alessandro, G. Giarrizzo, *La Sicilia dal Vespro all'Unità d'Italia*, Utet, Torino 1989, pp. 557-649.

desiderio di indipendenza si aggiungeva una discrepanza tra i grandi possidenti, che non volevano suddividere i loro terreni e si limitavano ad accumulare proprietà senza mai incentivare l'agricoltura, e i contadini che invece non avevano terre da coltivare, il che aumentava il disagio sociale e rendeva la Sicilia una polveriera pronta ad esplodere, come avvenne nel 1848. I moti del 1848 in Sicilia ebbero origine a Palermo, dove, a partire da gennaio di quell'anno, si verificarono delle violente insurrezioni contro i Borbone. La rivolta siciliana fu la prima di una lunga serie di disordini diffusi in tutta Europa, facendo così diventare l'isola una miccia da cui ulteriori rivolte ebbero origine. In tutte le città ci si preparava alle sollevazioni; sebbene i motivi politici alla base dei moti non fossero ampiamente conosciuti, l'insurrezione divenne una valvola di sfogo in cui convogliare i malumori per i disagi di tipo sociale. I Borbone, che avevano fronteggiato già diverse rivolte, pensavano di poter intervenire anche in questo caso per sedare gli animi, ma non ottennero i risultati sperati. Il re concesse una costituzione liberale, ma chiese di mantenere la sovranità dei Borbone sull'isola, provvedimento che non fu accettato, con la conseguente formazione di un governo autonomo presieduto da Ruggero Settimo, mentre re Ferdinando II fu deposto. La bandiera tricolore sostituì quella dei Borbone, a sostegno della causa italiana che ormai dilagava nell'intera penisola. In tutta la Sicilia si registrava la volontà di cambiamento, «di sovvertire l'ordine e mutare la forma del governo, esternando nella maggior parte dei casi una fedeltà politica ai principi democratici e unitari»[230] e si nutriva fiducia nella possibilità di un nuovo stato unificato. Ciononostante, dopo l'entusiasmo iniziale, emersero non poche problematiche nella gestione della Sicilia, come un declino del commercio, la disorganizzazione del sistema giuridico, il brigantaggio che rimaneva impunito, la crisi finanziaria e il mancato pagamento delle tasse.[231] Ma il malcontento iniziò molto presto a serpeggiare anche tra i più convinti sostenitori dell'Italia, situazione questa della quale i Borbone seppero trarre profitto, inviando le loro truppe sull'isola e

[230] M.G. Panebianco, *Patrioti in rete nell'area ionico-etnea. Dalla rivoluzione verso l'unificazione*, in G. Barone (a cura di), *Catania e l'Unità d'Italia*, cit., pp. 89-134, qui p. 134.
[231] D. Mack Smith, *Storia della Sicilia medievale e moderna*, cit., pp. 564-565.

provocando la cessazione del governo rivoluzionario che, ad ogni modo, stava già collassando. Gli aristocratici e le amministrazioni locali ringraziarono persino re Ferdinando per averli liberati dalla rivoluzione. Sebbene il 1848 fu da un certo punto di vista un fallimento, dall'altro contribuì alla comparsa di un sentimento antimonarchico e patriottico che si concretizzò con lo sbarco di Garibaldi in Sicilia nel 1860, su cui furono proiettate tutte le speranze per una liberazione dall'odiata Napoli. Per tale ragione, una volta giunto sull'isola, l'Eroe dei due Mondi fu appoggiato dalle classi popolari, anche grazie alle misure da lui stesso adottate, quali l'abolizione del macinato e le concessioni delle terre ai più poveri, che gli valsero la reputazione di eroe e contribuirono alla creazione di una sua immagine mitizzata, fortemente contrapposta alla reputazione di Cavour, il quale impose sulla Sicilia il governo piemontese, ignorando le condizioni e le reali esigenze dell'isola, infrangendo il sogno dell'autogoverno della regione e insinuando il malcontento tra i siciliani. All'alba dell'Unità d'Italia, nel 1861, la Sicilia era un mondo a sé, molto diversa dal resto del nuovo Regno. L'Italia infatti era soltanto un'espressione geografica, dal momento che i confini naturali definivano la penisola rispetto al resto dell'Europa, ma non dal punto di vista politico e del sentimento di appartenenza. I meridionali, in particolare i siciliani, si differenziavano dagli abitanti del resto di Italia, così come il paesaggio, il clima, le tradizioni, che molto differivano tra Nord e Sud. Scrive Denis Mack Smith: «Un contadino della Calabria aveva ben poco in comune con un contadino piemontese, mentre Torino era più simile a Parigi e Londra che Napoli e Palermo».[232] La discrepanza, visibile già dalle usanze degli abitanti, si rispecchiava anche sull'economia, che in Sicilia era rimasta fino a poco tempo prima legata al sistema feudale. I nobili tentavano di mantenere la patina di agiatezza che cominciava a sfaldarsi e a mostrare la decadenza di una classe corrotta che voleva conservare intatto il proprio *status quo*. Mancava quindi completamente un sentimento di unità nazionale, mentre il sogno garibaldino era andato in frantumi.

[232] D. Mack Smith, *Storia d'Italia 1861-1969*, vol. 1, p.14.

III.1.2 Economia e società

La società siciliana, prima dell'Unità d'Italia, era basata su una netta divisione tra possidenti e contadini, dovuta alla permanenza del sistema baronale-feudale che, come accennato nel paragrafo precedente, frenava il progresso economico dell'isola. Nelle città le condizioni non erano molto diverse: dominava la contrapposizione tra classe egemone e subalterna. Dopo la repressione dei moti del Venti, vennero anche abolite le corporazioni e si accentuò la discrepanza tra "galantuomini" e masse contadine.[233] In alcuni siti la situazione era aggravata dall'aumento della popolazione che, proprio per le precarie condizioni in campagna, preferiva emigrare in città. I censimenti di Palermo, Messina e Catania tra il 1830 e il 1860 fecero registrare un incremento demografico notevole, del 12,9% a Palermo, del 23,33% a Messina e del 31,23 a Catania.[234] Le varie insurrezioni che si susseguirono a partire dagli anni Venti divennero dei catalizzatori del malcontento contro i Borbone, il nemico per antonomasia. Durante i moti del 1848 a Catania, i primi oggetti a essere danneggiati furono le statue dedicate a Francesco I, Ferdinando I e Ferdinando II posizionate in diversi luoghi della città. Anche l'entusiasmo per l'eroe dei due mondi e per la causa unitaria scaturì per molti dalla voglia di riscatto e rivalsa della classe subalterna, oltre che da sentimenti patriottici animati dall'ideale di un nuovo Stato. Dopo l'Unità, però, le aspettative furono deluse. Già pochi mesi dopo, all'alba del 1861, la popolazione lamentava le esose tasse imposte dal governo piemontese e la leva obbligatoria cui molti siciliani si opposero. La situazione dei braccianti e dei mezzadri non era migliorata, non c'erano contratti di lavoro stabili per queste categorie, le libertà di stampa e di parola concesse cambiavano poco o nulla per gli strati più bassi della popolazione, che non avevano nemmeno diritto di voto. Si era rimessa in vigore la tassa sul macinato oltre all'imposizione di nuove tasse. Anche se il feudalesimo era stato abolito, il tipo di rapporto tra lavoratori e datori di lavoro rimaneva di stampo feudale. Nel frattempo si allargava la forbice tra ricchi e poveri, così come il divario tra Nord e Sud Italia. Se prima si sperava che

[233] C. Alberti, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, Mursia, Milano 1984, p. 37.
[234] Cfr. R. Romeo, *Risorgimento in Sicilia*, Laterza, Bari 2011, p. 249.

il Risorgimento avrebbe portato una riduzione delle tasse e maggiore prosperità, all'indomani dell'Unità si comprese che le speranze sarebbero state disattese. Si aveva la sensazione che, a parte il nome del sovrano, nulla fosse cambiato:

> La situazione, del resto, è comune a tutta la Sicilia, travagliata da un profondo scollamento tra classi dirigenti e masse popolari, frustrata nelle sue richieste di autonomia, soggiogata da un governo, quello Luogotenenziale, che riunisce in sé i poteri civili e quelli militari, confondendo il dissenso con la criminalità.[235]

A questo punto iniziarono a costituirsi comitati borbonici che cospiravano contro la nuova Italia, mentre, da parte dello Stato, si verificò una repressione nei confronti del nemico interno, di tutti coloro che erano sospettati di aver tramato e di tramare contro l'Unità. I democratici passarono dal ruolo di vincitori a quello di antagonisti. Quelle elencate sono solo alcune delle criticità riscontrate nella Sicilia post unitaria, da cui si evince la condizione di una società in difficoltà e, in particolare, di una classe subalterna insoddisfatta e disillusa. Fu in questo clima di malcontento diffuso su quest'isola infelice che si sviluppò l'opera dei pupi.

III.2 L'opera dei pupi

III.2.1 Nascita, sviluppi e rappresentazioni

L'opera dei pupi è stata inserita, nel 2008, nella lista UNESCO dei Patrimoni Orali e Immateriali dell'Umanità. Tale provvedimento ha sancito l'importanza, a livello internazionale, di questa forma teatrale che ha radici molto antiche e, oltre a essere parte della storia e della tradizione, è stata parte fondante della vita quotidiana siciliana fino ai primi del Novecento, mentre oggi è relegata a mero intrattenimento per turisti e bambini.

---

[235] A. Facineroso, *La città dei vinti. Le trame della cospirazione borbonica (1861-1867)*, in G. Barone, *Catania e l'Unità d'Italia*, cit., pp. 235-263, qui p. 242.

La sintesi della crisi storico-politica precedentemente delineata è funzionale a comprendere in quale tessuto culturale e sociale sia fiorito il teatro di pupi che, non a caso, è strettamente legato a una specifica area geografica con problemi peculiari, seppur inscritti nel contesto europeo dei moti del 1848 e delle tensioni unitarie. Spettacoli con i pupi si svilupparono infatti in tutto il Meridione, fino a Roma, dando vita a una forte tradizione e raggiungendo risultati notevoli in Sicilia. Ad ogni modo il teatro di figura sull'isola è preesistente all'opera. Le prime testimonianze di marionette sull'isola risalgono infatti alla fine del Settecento. A questo periodo sono relativi documenti e disposizioni dei governi in merito all'autorizzazione dei cosiddetti "casotti", baracchini in legno messi su da artisti che si esibivano come acrobati, giocolieri, marionettisti e cantastorie.[236] Non è casuale la scelta del termine marionettisti, dal momento che nelle fonti si parla di spettacoli con i pupi o pupi a filo. Il dettaglio della presenza di fili dà quindi una indicazione precisa sul tipo di figure, che non possono essere dei burattini bensì marionette, presumibilmente manovrate dall'alto. Non si tratta però, ancora, dei pupi come vengono intesi oggi, bensì di figure in pezza, probabilmente realizzate con frammenti di stoffe. Tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento si diffondono le cosiddette *vastasate*, spettacoli comici con attori in carne e ossa, che prendono il nome dai personaggi, i *vastasi*, termine siciliano per indicare i facchini. Lo schema di queste rappresentazioni improvvisate riprende spesso il modello della Commedia dell'arte, che come visto in precedenza, ha avuto una grande influenza sul teatro di figura, tant'è che De Felice definisce le *vastasate* una manifestazione tardiva proprio della Commedia.[237] Il collegamento con la Commedia dell'arte non è da sottovalutare perché essa rimane un modello per gran parte del teatro di figura europeo, anche per i due casi esaminati in questo lavoro, le figure mitteleuropee e il teatro siciliano. Per comprendere il legame tra la Commedia e il teatro popolare siciliano

[236] C. Alberti riporta un decreto reale del 18 febbraio 1774, che legalizza a Palermo la costruzione dei casotti e stabilisce alcune direttive da seguire per la loro realizzazione, e diversi documenti relativi a domande di autorizzazione o rinnovo dei permessi per la costruzione di casotti. Cfr. C. Alberti, *op. cit.*, pp. 13-14.
[237] Cfr. F. De Felice, *Storia del teatro siciliano*, Giannotta, Catania 1956, p. 25.

bisogna risalire alla diffusione della Commedia sull'isola, dove, ai tempi della sua massima diffusione tra il XVI e il XVII secolo, si mescolò alle farse popolari che venivano messe in scena nelle piazze.[238] Le compagnie itineranti giungevano anche sull'isola, come testimoniano sia Gian Domenico Ottonelli[239] che Francesco Bartoli,[240] a portare le loro commedie con le classiche maschere di Pantalone, Brighella, Scaramuzza. L'influenza si spinse ben oltre, infatti vi furono anche attori siciliani di Commedia, quali Isabella del Campo e Giuseppe Tortorici che divennero famosi anche in Francia, dove questo genere ebbe grande successo. Dalla Commedia deriverebbe la maschera siciliana di Travaglino, precisamente da quella di Trivellino, servo furbo e dedito all'intrigo. È infatti dimostrato che in uno scenario di Commedia dell'arte conservato a Palermo,[241] si trova la figura di Trivellino, facendo supporre il legame tra le due maschere. Altra maschera diffusa in Sicilia è quella di Trappolino, giunta sull'isola tramite il veneziano Zan Paolo, rimasta sulle scene fino alla seconda metà del Settecento. La Commedia era molto apprezzata anche dalle classi nobiliari, come precisa Isgrò:

> [La Commedia] offriva gli azzardi e le improvvisazioni più vivaci e più impensati, i giochi di parole più inusitati, le acrobazie più spettacolari, le scene più divertenti, espressioni così inebrianti per la velocità dei tempi di successione e per la bravura degli attori da sembrare collocate in un *diverso* magico tanto distante dalla realtà da essere seguite, anche in questo caso, come in estatica ammirazione e di fronte alle quali il conflitto di classe che poteva trasparire più o meno implicitamente dalle situazioni, diventava elemento secondario [...][242]

Anche i viceré vedevano di buon occhio questo tipo di spettacoli, poiché compiacevano tutte le classi. Oltre all'apprezzamento da parte dei nobili, la

---

[238] Cfr. G. Isgrò, *Festa teatro rito: storia dello spettacolo in Sicilia*, Vito Cavallotto, Palermo 1981, p. 301.
[239] Cfr. G.D. Ottonelli, *op. cit.*
[240] Cfr. F. Bartoli, *Notizie historiche dei comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a giorni presenti*, vol. 1, Conzatti, Padova 1781.
[241] G. Isgrò, *op. cit.*, p. 307.
[242] *Ivi*, p. 311.

borghesia gradiva la satira nei confronti della nobiltà e i ceti popolari che potevano rispecchiarsi nel comportamento degli Zanni in opposizione al ricco borghese interpretato da Pantalone e rivedevano sulla scena il conflitto di classe. Inoltre, le battute triviali, l'uso delle maschere che accresceva la tipizzazione del personaggio, l'irriverenza contribuivano a creare quell'effetto comico e di evasione per il pubblico. A ciò si aggiunga che spesso gli spettacoli si tenevano nel periodo di carnevale, in cui si era in un certo senso autorizzati a opporsi all'autorità e a burlarsi delle convenzioni, accentuando così la sensazione di spensieratezza già data dalla rappresentazione e a creare uno spazio e un tempo differenti dalla quotidianità. Furono dunque, anche secondo Giovanni Isgrò,[243] le maschere e i lazzi della Commedia giunti fino in Sicilia a condurre, mescolandosi alla farsa popolare, alle *vastasate*. Nelle *vastasate*, similmente agli spettacoli di Commedia, i dialoghi erano lasciati alla fantasia e all'improvvisazione degli attori, come testimoniato da Agostino Gallo[244] e Lanza di Scordia.[245] Entrambi infatti affermano che gli interpreti si muovevano sulla base di un canovaccio in cui erano indicate le scene, i personaggi e gli argomenti di cui avrebbero dovuto parlare, lasciando libertà ai dialoghi in vernacolo. Come scrive Lo Presti «le scene della vastasata, improvvisate per la maggior parte, venivano concertate prima, ma naturalmente le parole venivano inventate dagli attori; la maschera però restava immutata».[246] Un'ulteriore conferma dell'influenza della Commedia sul teatro popolare siciliano si può ritrovare nella nota del prete palermitano Alessi,[247] il quale, nel 1795, erroneamente utilizza il termine "zanni" per riferirsi agli spettacoli popolari. La scelta del termine, benché errata, rappresenta ad ogni modo una prova dell'uso della parola "zanni" e il fatto che venga utilizzata per riferirsi

---

[243] *Ivi*, p. 420. Scrive Isgrò: «[…] a Palermo, la farsa popolare carnevalesca, affiancata e rinsanguata a un certo punto dalla commedia dell'arte di provenienza continentale, soprattutto napoletana, maturò artisticamente nella «vastasata», genere di spettacolo realizzato da esponenti di una classe di un gradino superiore a quella del proletariato urbano e fruito, oltre che dalla classe subalterna, soprattutto dalla piccola borghesia».

[244] A. Gallo, *Sul teatro popolare siciliano*, in *L'indagatore siciliano*, anno I, vol. I, Palermo 1834.

[245] P. Lanza di Scordia, *Dell'arte drammatica in Sicilia*, in *Nuove effemeridi siciliane*, 3, X, Palermo 1834.

[246] C. Lo Presti, *Sicilia Teatro*, I centauri, Firenze 1969, p. 87.

[247] Cfr. G. Alessi, *Aneddoti*, n. 35, Ms. Qq H. 43 Biblioteca Comunale di Palermo.

alle *vastasate* permette di tracciare un collegamento diretto tra queste e la Commedia, avvalorato dai personaggi ricorrenti in questi spettacoli: in primo luogo va sottolineato che si tratta di maschere; in secondo luogo, che tali maschere hanno caratteristiche che richiamano proprio quelle della Commedia dell'arte. La più nota e solitamente protagonista è Nofriu, primo Zanni, servo sciocco che ricorda Pulcinella; accanto a lui si trova Tofalo, secondo Zanni, servo astuto; la giovane popolana civettuola, la madre scaltra, il ricco barone corrispondente a Pantalone che ricopre il ruolo del padrone in opposizione al servo e che con quest'ultimo inscena il classico dialogo comico tra servo-padrone, *topos* della Commedia. Il passaggio alla *vastasata* siciliana avvenne soprattutto per tramite napoletano, attraverso le pulcinellate, tipiche farse napoletane, che contribuirono a far diffondere la Commedia sull'isola. La mediazione napoletana spiega inoltre la ragione per cui tali spettacoli rimasero in voga anche ben oltre la decadenza della Commedia dell'arte: le pulcinellate infatti furono popolari anche nel diciannovesimo secolo grazie alla capacità di autori e attori che seppero rivisitare i canovacci, sostituendo Pulcinella ad Arlecchino o Truffaldino o al protagonista di turno.[248] Anche in Sicilia si cercò di adattare le rappresentazioni alla situazione locale, ovvero modificare trame e personaggi in modo tale che il pubblico si potesse immedesimare maggiormente, anche tramite l'adozione del dialetto siciliano. Il passo dalla *vastasata* agli spettacoli di marionette è breve. Le maschere che dalla Commedia erano passate a interpretare le farse popolari si ritrovano infatti nei "casotti" nelle rappresentazioni con i pupi a filo, cui si è accennato all'inizio di questo paragrafo, i cui protagonisti erano proprio Nofriu, Virticchiu, Pulcinella. Anche negli spettacoli con burattini, diffusi in Sicilia, tra i personaggi in scena vi erano Colombina, Pulcinella, Tartaglia, chiaramente derivanti dalla Commedia. Nello stesso periodo un altro tipo di intrattenimento era molto diffuso sull'isola, quello dei cantastorie e contastorie, artisti girovaghi che recitavano all'aperto raccontando storie basate su materiale cavalleresco e sul ciclo carolingio. La differenza tra cantastorie e contastorie risiede nel fatto che i

[248] Cfr. G. Isgrò, *op. cit.*, pp. 446-448; A.G. Bragaglia, *Pulcinella*, Casini, Roma 1953.

primi si servivano dell'accompagnamento musicale durante la narrazione, mentre i contastorie non utilizzavano la musica, ma modulavano ritmicamente la voce, cambiavano timbro in base al personaggio da interpretare, e si servivano del battito del piede per scandire il tempo e di un bastone o di un'asta in metallo per mimare il suono dei duelli, rendendo il racconto coinvolgente e mantenendo così alta l'attenzione degli spettatori. Le esibizioni seguivano uno schema preciso che comprendeva l'omaggio religioso all'inizio, il richiamo all'attenzione e poi il *cuntu* vero e proprio, durante il quale il narratore doveva essere abile a inserire delle sospensioni per aumentare l'aspettativa del pubblico, dare maggiore attenzione ai momenti salienti. I *cunti* si svolgevano all'aperto e venivano divisi in puntate che si susseguivano di giorno in giorno.

Sarà la fusione tra la Commedia e la tradizione del *cuntu* a dare vita, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, all'opera dei pupi. Lo stesso Pitrè affermò che le tracce utilizzate dai pupari durante lo spettacolo, che non erano dei veri e propri copioni, bensì dei canovacci, «ci richiamano a quelli della Commedia improvvisa dell'arte, che probabilmente si recitò per tutto il medioevo dagli strioni più volgari, mezzi commedianti e mezzi saltimbanchi».[249] Sia la tecnica della frammentazione in episodi, che le fonti narrative dell'opera derivano dalle esibizioni di cantastorie e contastorie. La domanda che ci si pone è però relativa alla ragione per cui il materiale narrativo fu trasferito al teatrino di marionette dando vita alla nascita dell'opera dei pupi, dunque a una commistione tra caratteristiche ormai sedimentate del teatro di figura, elementi tratti dalle esibizioni dei contastorie, e innovazioni tecniche. A questa domanda si tenterà di dare risposta nel corso di questo capitolo, dopo aver analizzato le caratteristiche del fenomeno dell'opera dei pupi. Da un lato si ha quindi un filo conduttore che lega la Commedia dell'arte, le *vastasate* e l'opera dei pupi, o meglio che trasferisce le maschere e i canovacci della Commedia alle farse popolari e successivamente al teatro di marionette prima della nascita dell'opera vera e propria, in cui ad ogni modo è ancora ravvisabile qualche peculiarità della

[249] G. Pitrè, *op. cit.*, p. 152.

Commedia; dall'altro vi sono le vicende dei paladini che circolano grazie ai racconti degli artisti di strada. Accanto a tali stimoli, si aggiunge un altro motivo presente nel repertorio di canzoni e racconti siciliani, quello della lotta tra pagani e cristiani, che, nella visione cattolica, coincide con lo scontro tra il Bene, ovviamente incarnato dal cristianesimo, e il Male, rappresentato dagli infedeli, scontro che nella realtà si concretizzava, ad esempio, con gli assalti da parte dei pirati e si ripete sotto forma di rito durante le feste religiose. Alberti[250] cita come esempi la festa dedicata alla Madonna delle Milizie a Scicli, il *battimentu* di Aidone, il vessillo dell'Assunta di Piazza Armerina, ricorrenze in cui viene messa in scena una lotta fra musulmani e cristiani, con questi ultimi che hanno sovente la meglio, protetti dalla Madonna o dai santi. L'elemento dello scontro è da tenere bene a mente perché rappresenta lo snodo fondamentale delle vicende dell'opera dei pupi. Un'ulteriore suggestione da considerare è quella della danza armata, diffusa soprattutto nel Settecento in tutta la Sicilia. Le danze armate sono di diverse tipologie, la più nota e diffusa è la moresca, in siciliano *murisca*, che si ritrova in tante varianti, sotto forma di recita drammatica o divertimento popolare.[251] La particolarità della *murisca* è lo stretto rapporto tra i colpi inferti con le spade e gli strumenti musicali che accompagnano la rappresentazione e creano corrispondenza tra il ritmo dato dalla musica e il combattimento, come avviene nei duelli tra paladini sul palco dell'opera. Parlando dei fattori che hanno avuto un'influenza sul teatro di marionette siciliano, non si può non accennare al melodramma. Già il nome, opera dei pupi, richiama il teatro dell'opera e lascia intendere che si tratta di un rifacimento di quel tipo di spettacolo adattato ai pupi. Lo dimostrano le decorazioni dei fondali e del sipario, così come la musica che accompagna le rappresentazioni. Inoltre, sia il melodramma che gli spettacoli di marionette hanno subito un processo di folklorizzazione,[252] passando dallo status di intrattenimento per ceti nobiliari a svago per le classi prima borghesi e poi

[250] C. Alberti, *op. cit.*, pp. 24-25.
[251] Cfr. S. Salomone Marino, *Costumi e usanze dei contadini di Sicilia*, Sandron, Palermo 1897; F.M Emanuele Gaetani marchese di Villabianca, *Dei giuochi popolareschi soliti festeggiarsi in alcuni tempi dell'anno dalla bassa gente della città di Palermo. Commentario storico*, in «Nuove effemeridi siciliane», III, 1875, pp. 218-219.
[252] R. Perricone, *op. cit.*, p. 215.

popolari. Ne sono un esempio le *overture* di opere eseguite dalle bande di paese, le arie che hanno dato vita al genere delle romanze, composizioni per canto e musica con testi basati sul motivo amoroso radicate nel tessuto popolare tanto da essere cantate dai contadini durante le ore di lavoro e da essere inserite da Nino Martoglio in alcuni testi[253] proprio come canti popolari. A partire da queste diverse suggestioni e componenti si sviluppa il teatro dei pupi in Sicilia: le prime tracce di spettacoli con marionette riguardanti temi cavallereschi si trovano a Roma, prima ancora che in Sicilia e a Napoli, ma è interessante notare che si tratta di spettacoli simili a quelli che si svilupperanno più a sud,[254] proprio perché, come accennato in principio, questo tipo di rappresentazione è collegata a un'area geografica e alla sua condizione storica, sociale e culturale. In Sicilia l'opera dei pupi nasce tra il 1830 e il 1850. Il passaggio fondamentale perché le marionette diventassero pupi fu la sostituzione dei fili con il ferro. Nel Settecento infatti le marionette erano manovrate tramite un'asta di ferro collegata a un anello posto in cima alla testa della figura e altri fili per il movimento degli arti. Nel Sud Italia questo sistema fu modificato in funzione delle rappresentazioni con personaggi in armatura e spada per perfezionare i combattimenti. Il ferro della testa, irrobustito, fu agganciato direttamente al busto attraversandolo, e il filo per manovrare il braccio destro fu sostituito da un ferro per sostenere la spada.[255] Inoltre le vesti furono sostituite da armature vere e proprie costruite appositamente per i pupi e decorate minuziosamente. Per tali ragioni i pupi siciliani si distinguono da tutte le altre tipologie di marionette. Sebbene non si sappia chi fu il primo a modificare le marionette in pupi o a portare in scena per la prima volta le storie dei paladini, vi sono due nomi che ricorrono in tutte le fonti riguardo all'apparizione dell'opera nell'area occidentale e in quella orientale della Sicilia, e sono Gaetano Greco (1813-1874) a Palermo e Giovanni Grasso (1768-1863) a Catania, non a caso le due città in cui si svilupparono le maggiori tradizioni. Il primo, arrivato da Napoli

[253] In *San Giovanni Decollato* Mastru Austinu intona arie di melodramma molto diffuse tra il popolo.
[254] Cfr. A. Pasqualino, *L'opera dei pupi*, Sellerio, cit., p. 10.
[255] Cfr. R. Perricone, *op. cit.*; I. Buttitta, *I pupi siciliani: memoria, tradizione e innovazione di un patrimonio artistico e culturale*, in «Mòin-Mòin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas», 15, 2016, pp. 177-195.

a Palermo per mettere in scena le storie di Pulcinella e Columbrina, è considerato il capostipite dell'opera a Palermo: fu lui, secondo Pitré,[256] ad aver utilizzato per la prima volta le armature per vestire i pupi e ad aver, successivamente, fondato un teatrino stabile nel capoluogo siciliano. Giovanni Grasso, invece, è una figura quasi leggendaria perché a lui viene attribuito l'arrivo dell'opera in Sicilia. Secondo la leggenda, egli, rifugiatosi a Napoli, vi avrebbe appreso l'arte marionettistica e l'avrebbe poi portata, insieme ai pupi, a Catania. Questa teoria giustificherebbe la somiglianza dei pupi catanesi con quelli napoletani e comproverebbe la tesi secondo cui l'opera deriva da Napoli. In verità l'ipotesi è infondata, perché, stando alla leggenda, Grasso giunse in Sicilia con la spedizione di Garibaldi nel 1860, anno in cui l'opera era già presente in molte parti dell'isola. Semmai, la leggenda può alimentare la tesi, molto più probabile, che ci sia stata un'influenza reciproca tra le varie zone di sviluppo del teatro di pupi,[257] così com'è avvenuto nel corso dei secoli con tutte le forme di teatro di figura. Tra Palermo e Catania, le due città principali dell'opera, è sempre stata in atto la contesa sulle origini della tradizione e sulla qualità degli spettacoli. A Ovest, oltre a Greco, troviamo Alberto Canino noto per «l'uso di un grande lampadario posto al centro del soffitto per l'illuminazione della sala e la proprietà di un telone, opera del Di Cristina, che raffigura l'ingresso a Palermo di Ruggero il Normanno».[258] A Catania, invece, a rivaleggiare con Grasso è Gaetano Crimi, che fu probabilmente il primo ad aprire un teatro di pupi a Catania nel 1835 nell'odierna Piazza Mazzini, all'epoca Piazza San Filippo. Ad ogni modo, malgrado le fonti su pupari e teatrini, l'origine di questa forma di teatro rimane ancora dubbia, per l'assenza di inequivocabili documenti ed è impossibile stabilire una data o un luogo certi per definire quando tutto ebbe inizio, poiché, come tutti i processi culturali, nemmeno l'opera ha un punto di origine preciso ma è piuttosto il risultato di una evoluzione di tradizioni e delle contingenze storico-sociali.

---

[256] G. Pitré, *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia,* in *Usi e costumi. Credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. 1, Palermo 1889, p. 155.
[257] Cfr. C. Alberti, *op. cit.*, p. 34.
[258] *Ivi*, p. 57.

Oltre che a Catania e Palermo l'opera si diffuse in tutta la Sicilia, sebbene i pupari di provincia spesso non avessero una concezione professionale del teatro e dunque si mantenevano facendo un altro mestiere, mentre quello dell'opera si configurava come un passatempo. Molto diffusi erano i teatrini anche a Messina, dove lavorò lo stesso Giovanni Grasso, e ad Acireale dove, tra i marionettisti più importanti, si ricordano Mariano Pennisi e Paolo Messina. Un aspetto rilevante per lo sviluppo e la fioritura dell'opera dei pupi è l'artigianato locale, che divenne una risorsa necessaria per dar vita agli spettacoli, soprattutto dal momento in cui il puparo, anziché tenere le rappresentazioni in piazza nei casotti, si stabilì in un luogo fisso, il suo teatro. A questo punto i pupari dovettero tentare di migliorare le loro creazioni per attirare un pubblico che non era più quello occasionale di passaggio, ma un pubblico consapevole che sceglieva di andare in un determinato teatro e di pagare un biglietto. Il sodalizio con gli artigiani permise allora di realizzare dei manufatti di qualità, grazie all'apporto di numerosi artigiani: «gli ebanisti, che preparano lo scheletro della marionetta, gli intagliatori, i quali scolpiscono le teste, gli argentieri, ma più spesso gli stagnini a cui è affidata l'armatura, e talvolta i sarti, a cui si commissiona l'esecuzione dei costumi più raffinati».[259] Gli artigiani, che avevano fatto propri i canoni della tradizione artistica orientata verso il sacro, trasferirono i motivi a loro noti anche nei materiali dedicati al teatro di pupi, facendo sì che si creasse una somiglianza ad esempio tra i volti delle statue dei santi e quelli dei guerrieri cristiani.

III.2.2 Teatri e pubblico

I teatrini dell'opera erano solitamente all'inizio dei grandi capannoni o magazzini riadattati e allestiti a mo' di teatro con delle panche in legno per accogliere i numerosi spettatori. Pitrè li descrive così:

> L'*opra*, cioè il teatrino delle marionette, è un piccolo magazzino, alle cui pareti sono piantati de' palchetti, comodi e puliti all'esterno, ma assai disagiati per chi avrà a prendervi posto, essendovi una panca molto angusta

[259] *Ivi*, p. 36.

> per sedervi, e poco spazio per distender le gambe; né la palcatura è divisa; e gli spettatori come in un corridoio siedono uno accanto dell'altro. Nel mezzo del teatrino sono egualmente piantate un certo numero di panchette, che, tutte insieme, guardate dalla porta, danno l'idea d'una enorme graticola di legno, nei cui interspazi ficcano piedi e gambe gli spettatori. Il corridoio mediano dei teatri ordinari qui manca allo spesso, ma ve n'è uno che tutto lo gira intorno, ed è chiamato *passettu*. Palchi (*gallaria*) e platea danno luogo dove a un centinaio, dove a un centocinquanta persone; ma in quelli di Catania ve n'entrano di più.[260]

Questo era l'aspetto comune a tutti i teatrini. Sul fondo si trovava generalmente il palco: un tempo disadorno e scarno, con il passare degli anni viene curato sempre di più dai pupari, cosicché il boccascena viene dipinto a simulare panneggi e stucchi – soprattutto a Palermo – il sipario, detto *tiluni*, è decorato con scene di battaglia, che raffigurano combattimenti quali quello di Rinaldo contro Agramante, o episodi come l'entrata di Ruggiero a Palermo, Rinaldo offeso che abbandona la corte di Carlo Magno. Il palco era diviso da un numero variabile di quinte dietro le quali si posizionano gli *opranti*. È necessario fare una distinzione tra coloro che manovrano i pupi e coloro che danno loro voce: i primi vengono chiamati *manianti*, poiché muovono le figure, i secondi invece *parraturi*, proprio perché parlano. In alcuni casi le due figure potevano coincidere, quindi lo stesso manovratore era in grado di far parlare i suoi pupi modificando la voce a seconda che si trattasse di un personaggio maschile o femminile, di un guerriero o di un re. Per attirare l'attenzione dei passanti, prima dell'inizio dello spettacolo, i pupari si servivano di vari strumenti, come tamburi suonati da ragazzini in giro per il quartiere, per richiamare quanta più gente possibile, oppure il pianino meccanico che dopo essere stato suonato all'esterno del teatro veniva portato all'interno per accompagnare le rappresentazioni. In assenza di strumenti musicali, il puparo si limitava a richiamare il pubblico utilizzando la voce con l'esclamazione *Trasemu ch'è ura!*. Oltre al richiamo precedente la rappresentazione, un altro elemento

[260] G. Pitrè, *op. cit.*, pp. 123-124.

contribuiva ad attirare l'attenzione: i cartelli, una sorta di manifesto pubblicitario per lo spettacolo serale. Come spiega bene Alessandro Napoli,[261] antropologo e membro della storica famiglia di marionettisti catanesi, i cartelli erano dipinti con colori a tempera su cartone da imballaggio e, dopo essere stati assicurati con una rete metallica, venivano appesi all'interno di un telaio in legno vicino al teatro. I dipinti raffiguravano i momenti salienti dell'episodio che sarebbe andato in scena la sera. Oltre al disegno, sui cartelli veniva posto il cosiddetto "ricordino", un foglietto di carta con una didascalia, a sintetizzare il racconto che si sarebbe visto la sera a teatro. In tal modo il cartello poteva essere rivolto sia al pubblico abituale che ai passanti casuali, perché per i frequentatori assidui costituiva un promemoria, dato che già dall'immagine, dai colori degli abiti, dalla forma delle armature si potevano riconoscere i personaggi visti sul palco durante le sere precedenti; coloro che invece si trovavano a passare casualmente davanti al cartello erano attirati dai colori brillanti, dalle scene rappresentate e, se in grado di leggere, potevano essere catturati dalla didascalia. Il cartello, per le persone alfabetizzate, era quindi uno strumento multimodale che affiancava il mezzo della pittura, quindi l'immagine, a quello scritto e descrittivo della didascalia. Dal momento che non erano molte le persone che sapevano leggere e scrivere, immagine e testo non erano complementari ma potevano essere interpretati autonomamente l'uno dall'altro oppure i due messaggi potevano essere "sommati". Lo spettacolo era spesso accompagnato da musica dal vivo, soprattutto da violinisti che con i loro strumenti enfatizzavano i momenti più importanti della serata e riempivano gli intermezzi tra le scene. I musicisti si esibivano in brani consueti già conosciuti dal pubblico che si ripetevano in base alla tipologia di scena, seguendo quindi un codice ben preciso. Alcuni pezzi erano tratti dal repertorio delle opere liriche, molto noti al pubblico dell'opera. Alla fine del Diciannovesimo secolo solo alcuni pupari continuavano a servirsi dei violinisti, mentre la nuova tendenza era quella di impiegare l'organetto o il giradischi. Ciò avvenne a causa della crisi che stava per incombere sull'opera,

[261] A. Napoli, Materiali per la mostra al Teatro Machiavelli, 2017; Id., *Il racconto e i colori. "Storie" e "cartelli" dell'Opera dei pupi catanesi*, Sellerio, Palermo 2002.

imponendo la diminuzione dei costi, con la conseguente scelta di strumenti che potessero essere utilizzati direttamente dal puparo senza la necessità di dover ricorrere a musicisti. Il declino del ruolo della musica nell'opera dei pupi è parallelo al declino dell'opera stessa. L'accompagnamento musicale, preponderante alla nascita del fenomeno, diventa man mano elemento di contorno, costituito soprattutto da repertorio sinfonico. Il pubblico dell'*opra* era variegato, almeno per quanto riguarda la fascia di età. Gli spettatori provenivano principalmente dai ceti bassi; erano pescatori, camerieri, facchini, fruttivendoli, manovali, alcuni adulti altri più giovani e spesso, tra il pubblico, si trovavano i monelli, ragazzini del popolino che racimolavano le monete per poter pagare il biglietto. Le donne non frequentavano l'opera e nemmeno le persone del ceto medio figuravano tra il pubblico, altrimenti sarebbero stati oggetto di sguardi e commenti da parte degli spettatori abituali. D'altra parte, i borghesi consideravano l'opera un intrattenimento per il popolo.[262] Le rappresentazioni dell'opera avvenivano quotidianamente al calar della sera, e ogni giorno si riprendeva la storia dal punto in cui era stata interrotta la sera precedente, dal momento che il ciclo narrativo era diviso in episodi. In tal modo, si creava aspettativa nel pubblico e la conseguente voglia di ritornare a teatro il giorno seguente per seguire la vicenda. Come anticipato, l'idea di frammentare la narrazione per renderla più appetibile deriva dalla tecnica già utilizzata dai cantastorie e contastorie. Così facendo si creava un filo diretto con gli spettatori, che diventavano pubblico abituale e quotidiano recandosi ogni sera a vedere il proseguimento della storia e a parteggiare per uno o per l'altro paladino. Quello tra puparo e pubblico è un rapporto dialettico in cui le due parti possono prendere il sopravvento l'una sull'altra: non è infatti sempre il puparo che organizza e mette in scena lo spettacolo a gestire la situazione, perché il pubblico è partecipe della vicenda e spesso interviene a redarguire il manovratore se non rispetta esattamente la storia che gli spettatori conoscono o se fa morire uno dei paladini preferiti. Altre volte è

[262] Così scrive il Pitrè (*op. cit.*), ma da altre testimonianze, come quelle che si riporteranno in seguito sul Teatro Machiavelli, si evince che a volte anche persone appartenenti alla borghesia, e talvolta anche intellettuali e scrittori, si recavano all'opera dei pupi in alcuni casi.

invece il puparo a farla da padrone e a dover placare il suo pubblico troppo rumoroso e ribelle. Si ritiene ancora una volta necessario citare Pitrè, grande osservatore dell'opera:

> L'uditorio è tutto orecchi per sentire, tutto occhi per vedere chi entra e chi esce dal palcoscenico, seguendo l'azione e prendendo parte per uno de' personaggi. Questo interesse per un paladino, per un eroe, è uno dei fatti caratteristici dell'*opra*; e rivela le tendenze e le inclinazioni del pubblico. Questi s'appassiona per uno, quegli per un altro; i seguaci, gli amici, i vassalli di questo paladino sono simpatici; ostili i seguaci, gli amici, i vassalli del personaggio contrario. La simpatia è per l'eroe o pel debole che subisce la forza del prepotente, o che, indocile di freno, gli si ribella.[263]

Questo tipo di rapporto, non convenzionale nel teatro, è sintomo di un coinvolgimento empatico molto forte che nasce, oltre che dal naturale meccanismo di immedesimazione che si innesca a teatro, dalla costruzione dei personaggi, dalle trame messe in scena e dagli stimoli variegati dati dall'opera, quali parola, musica, suoni, gestualità, ritmo, colori, che contribuiscono a creare uno «spettacolo apotropaico, multisensoriale e sinestetico, dove gli afflati più profondi della società sono stati mitizzati sulla scena per superare le asperità della vita»[264]. Nei paragrafi successivi si tornerà su questa tematica, analizzando le ragioni della forte immedesimazione creata dall'opera dei pupi, che si configura come fenomeno sociologico, «spazio di conoscenza storica e socio-antropologica sull'organizzazione e sull'ideologia della società siciliana, e sui loro processi di trasformazione, tra Ottocento e metà del Novecento».[265] Per comprendere appieno quest'ultimo aspetto, sarà necessario indagare anche le caratteristiche dei personaggi, le fonti e il repertorio dell'opera, elementi che spiegano come si costituisce la rappresentazione, come essa viene percepita e recepita dal pubblico

[263] G. Pitrè, *op. cit*., p. 128.
[264] R. Perricone, *op. cit.*, pp. 215-216.
[265] I. Buttitta, *op. cit.*, p. 187.

e come mai – domanda posta all'inizio del capitolo – l'opera fiorisce in un periodo storico e in un luogo specifico del mondo.

III.2.3 Catania e Palermo: tecniche a confronto

Come si è visto, il teatro dei pupi si diffonde parallelamente nella Sicilia orientale e in quella occidentale. Anche se i teatrini sono sparsi in tutte le zone dell'isola, i più famosi pupari sono attivi a Catania e Palermo, le due città in cui nacquero le due "scuole" o i due "stili" dell'opera. Le altre città seguiranno uno di questi modelli, ad esempio, l'area Messina – Acireale – Siracusa si assimilerà allo stile catanese, mentre le aree della Sicilia occidentale a quello palermitano. Le due scuole differiscono per diverse ragioni, innanzitutto di tipo tecnico e meccanico. I pupi catanesi sono molto più grandi dei palermitani e possono raggiungere un'altezza di un metro e trenta e un peso di circa trenta – trentacinque chilogrammi, mentre a Palermo non superano gli ottanta centimetri e i cinque chili di peso. A Messina, Acireale e Siracusa si trovano invece marionette di misura intermedia. Un'altra distinzione che salta all'occhio osservando uno spettacolo, è ravvisabile nelle articolazioni degli arti inferiori: la marionetta palermitana ha una giuntura che le permette di piegare la gamba e inginocchiarsi; i pupi catanesi invece hanno gli arti rigidi e non possono piegarsi, rendendo il loro incedere più legnoso e meno realistico. Inoltre, i pupi catanesi tengono sempre la spada in mano, quelli palermitani possono riporla e sguainarla a seconda delle scene. La varietà di grandezza e fattura provoca inevitabilmente delle differenze nella manovra,[266] infatti a Catania, a causa della maggiore grandezza e peso dei pupi, i manovratori agiscono su un ponte innalzato rispetto al livello del palco, chiamato *scannapoggiu*. Il ferro della testa dei pupi si allunga per circa mezzo metro e al suo termine si incurva per permettere al manovratore di afferrare la marionetta e poterla appendere lungo il parapetto in attesa di entrare in scena. Le gambe rigide delle marionette, in questo caso, erano funzionali ad alleggerire il lavoro del puparo che scarica il peso direttamente sul pupo. L'azione si svolge

[266] A. Napoli, *L'Opera dei Pupi di stile catanese*, in Marionettistica Fratelli Napoli, http://www.fratellinapoli.it/storia-opera-pupi/

orizzontalmente, dal momento che la scena non è molto profonda, e i pupi possono avanzare solo di qualche passo. Il ponteggio è coperto da un fondale dipinto che viene modificato di volta in volta a seconda della scena. In genere la prospettiva dei dipinti, «ribassata verso l'orizzonte»,[267] aumenta, seppur illusoriamente, la grandezza dei pupi, già molto alti. La situazione della scena, nell'opera catanese, si modifica con l'inserimento delle "scene di fondo": il palco si dilata perché il fondale viene portato indietro, come anche il ponteggio, ampliando lo spazio di azione dei pupi e permettendo ai manovratori di portare sul palcoscenico un maggior numero di elementi scenografici e di marionette, creando così un'attrazione in più per il pubblico tanto da essere pubblicizzata come tale e annunciata con entusiasmo. La "scena di fondo", data la sua importanza, veniva inserita nelle serate più importanti, durante gli episodi salienti come i duelli di Orlando, i combattimenti tra personaggi celebri, trionfi dei paladini. Nell'area palermitana i pupari si posizionano dietro le quinte ai lati del palcoscenico, più piccolo del catanese ma più profondo, e poggiano sullo stesso piano dei pupi, che vengono quindi manovrati lateralmente tramite l'asta della testa. La scena, a differenza che a Catania, si sviluppa in profondità grazie alla maggiore ampiezza dello spazio, e vi è la possibilità di muovere contemporaneamente più pupi. Anche a Palermo, l'illusione ottica prodotta dai fondali dipinti rende le dimensioni delle figure poco realistiche. Sia a Catania che a Palermo i pupi cristiani entrano in scena da sinistra e i saraceni da destra, guardando dalla prospettiva degli spettatori.[268] A Catania i manovratori, detti *manianti*, hanno competenze specifiche a seconda della loro posizione sul ponteggio che permette di distinguere la *maniata d'a ritta* (manovra da destra) e la *maniata d'a manca* (manovra da sinistra). Segni di riconoscimento dei manovratori sono il grembiule (*mantali*), che indossano per muoversi più facilmente ed evitare graffi e abrasioni a contatto con il legno del ponteggio e lo zoccolo che calzano per cadenzare, con il battito del piede, il ritmo dell'azione durante le scene di battaglia. Un'altra

[267] Cfr. B. Majorana, *Pupi e attori, ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma 2008, p. 29.
[268] Cfr. A. Pasqualino, *L'opera dei pupi*, cit. pp. 76-82.

figura, minore ma indispensabile è il *prujturi*, di solito un ragazzo, che porge di volta in volta i pupi ai *manianti* ma senza salire sul ponteggio. Oltre a questo ruolo, da cui deriva il loro nome, i *prujturi* svolgevano i compiti più umili in vista della preparazione dello spettacolo serale, con la speranza di avanzare e diventare prima o poi dei *manianti*.[269] Data la dimensione dei pupi catanesi, ogni *manianti* poteva manovrare una sola marionetta, mentre la complessità della manovra fa sì che il *manianti* non coincida con il *parraturi*, colui che fa parlare i pupi, che di solito è anche il regista dello spettacolo. Questa figura, a Palermo, era sempre ricoperta da uomini che utilizzavano il falsetto per interpretare ruoli femminili ed erano un po' i tuttofare durante la rappresentazione – dare indicazioni agli aiutanti, improvvisare i dialoghi, manovrare i pupi, creare gli effetti sonori – mentre a Catania, anche le donne partecipavano alla rappresentazione in qualità di *parratrici*. Una delle ragioni potrebbe essere il fatto che nell'area orientale dell'isola vi era una maggiore apertura all'innovazione e alla contaminazione con le forme di teatro sia lirico che di prosa: dal primo si prendeva ispirazione per le scenografie e decorazioni, mentre dal teatro di attori si prendeva ad esempio la recitazione, emulando i grandi interpreti del periodo verista come Ernesto Rossi. Ma, fa notare Majorana,[270] la scelta di affidare le voci dei personaggi femminili alle donne si rintraccia sin dagli albori dell'opera catanese, smentendo dunque il prestito dalla scena drammatica e avvalorando la tesi che la vede come una peculiarità dell'area orientale. Ad ogni modo, l'apertura verso altre forme teatrali condiziona anche le trame delle vicende messe in scena a Catania, che, oltre ai temi cavallereschi, si ispirano ad altre fonti quali la storia e la letteratura greca e latina, il teatro shakespeariano, i romanzi d'appendice popolari, i romanzi storici diffusi in Italia in quel periodo, le vite di santi, spunti che davano vita a nuove storie come *Uzeda il Catanese* o *Erminio della Stella d'Oro*.[271] Anche gli strumenti musicali impiegati durante gli spettacoli erano diversi nelle due zone della Sicilia, soprattutto quando viene meno la possibilità di ingaggiare musicisti

[269] In merito ai *prujturi* si rimanda a B. Majorana, *Pupi e attori*, cit., p. 35.
[270] *Ivi*, p. 90.
[271] *Ivi, p. 29.*

professionisti e si ricorre ad altri mezzi.[272] A Palermo predomina l'uso dell'organetto e si spezza quel collegamento tra scena e brano musicale, cosicché non si ha più la musica della "marcia", quella della "chiamata a battaglia", ma semplicemente un accompagnamento slegato dall'azione. A Catania, fino a un certo momento, si utilizzano diversi strumenti come tromba e tamburo che vengono impiegati in momenti diversi dello spettacolo in base all'azione in corso: la tromba per la "chiamata a battaglia", il tamburo per la "marcia", entrambi per la "battaglia", ma anche lì, con il passare del tempo, si riduce la musica a mero sottofondo. La struttura dei pupi, al di là delle dimensioni, è simile sia in area catanese che in area palermitana, sia per i pupi guerrieri che per quelli di altro tipo, per demoni e angeli, per i personaggi fantastici. Il busto della marionetta e gli arti sono intagliati nel legno di faggio e assemblati tra loro a comporre il corpo; le gambe sono attaccate al busto tramite cerniere che consentono agli arti inferiori di poter oscillare – in area palermitana, come si è già detto, vi è anche la cerniera che permette di piegare il ginocchio –, i piedi hanno la forma di scarpe con un tacco accennato; le teste sono realizzate in legno di cipresso, scolpite finemente e a volte presentano degli occhi in vetro. Il viso, dopo essere stato scolpito viene dipinto con colori a olio a seconda del personaggio che si vuole realizzare, uomo o donna, saraceno o cristiano. Le teste sono intercambiabili, quindi lo stesso corpo può fungere da supporto per molti personaggi. Soltanto i protagonisti mantengono intatte le loro teste per essere sempre riconoscibili. Il corpo dei pupi catanesi, formato da uno scheletro rudimentale in legno, è rivestito da imbottiture e ricoperto dagli abiti che cambiano a seconda del personaggio. Nei pupi palermitani, invece, esso non è imbottito ma è ben definito e scolpito come le gambe. La testa dei pupi è attraversata da una stecca munita di una manopola in cima e agganciata al centro delle spalle; grazie alla manopola il puparo può far ruotare la testa e, nel caso di colpi più intensi, la rotazione può essere trasmessa al busto e alle gambe provocando dei movimenti a scatto. Altre volte il ferro per muovere il capo, invece di attraversare la testa ed essere attaccato al busto, è a

[272] Cfr. C. Alberti, *op. cit.*, p. 112.

snodo ovvero non collega la testa direttamente al resto del corpo, permettendo così alle figure di avere un'andatura marziale, come nel caso delle dame, o, di sospendere i pupi in orizzontale e simulare il volo come accade per gli angeli e i demoni, o ancora di far compiere delle acrobazie. Nel caso dei pupi armati, che rappresentano i paladini guerrieri, il braccio sinistro della marionetta sorregge lo scudo, il destro la spada, ragione per la quale la mano destra è chiusa a pugno e presenta un foro centrale in cui viene inserita l'arma, mentre il braccio è retto da un ferro, più piccolo del principale che attraversa la testa ma più resistente di una corda. Le armature sono finemente elaborate e scolpite sul modello e di quelle cinquecentesche. Composte da più pezzi assemblati, sono di solito realizzate in rame rosso, elemento molto malleabile, quindi più adatto a essere lavorato; altre leghe venivano impiegate per le decorazioni di arabeschi, losanghe, borchie. Gli elementi decorativi erano e sono molto importanti perché identificano i personaggi, come si vedrà più avanti. La costruzione delle armature richiedeva competenze specifiche di modellazione necessarie a rendere il pupo più simile possibile a un guerriero: il petto doveva essere carenato, il ventre tondeggiante e i fianchi stretti.[273] Ogni parte doveva essere forgiata correttamente per poter combaciare con le altre e i vari artigiani lavoravano i metalli in modo personale, tanto da lasciare traccia della loro "scuola". I pupi che rappresentano i cristiani hanno di solito la spada dritta, lo scudo e l'elmo e indossano un gonnellino, distinguendosi così dai saraceni che portano invece il turbante, i calzoni a sbuffo, la scimitarra al posto della spada.[274] Alcuni personaggi guerrieri sono costruiti in modo tale da smembrarsi durante la battaglia, perdendo parti del corpo o dimidiandosi sotto i colpi della spada nemica, accrescendo così l'entusiasmo e la partecipazione del pubblico. Oltre ai pupi armati, cristiani e saraceni che si scontrano in battaglia, ci sono anche personaggi di diverso tipo, che non sono vestiti con armature ma con abiti in tessuto, i cosiddetti pupi *'i paggiu* o *'a*

[273] Cfr. R. Perricone, *op. cit.*, p. 224.
[274] Cfr. B. Majorana, *Pupi e attori*, cit., p. 23.

liggera,[275] tra cui i maghi, ad esempio, e le dame che sono anche definite come busti *'i fimmina*.

III.2.4 Il Teatro Machiavelli di Catania

Come si è già accennato, i teatri di opera dei pupi proliferavano in tutta l'isola, da est a ovest. Mentre a Palermo il principale era quello fondato da don Gaetano Greco, a Catania nacque un'aspra diatriba tra i due pupari più importanti, Giovanni Grasso e Gaetano Crimi. Il primo, rientrato da un periodo a Napoli, aprì un teatrino a Catania in via Garibaldi, che divenne il principale concorrente del Teatro Parnaso dei Crimi in via Caff. La rivalità tra i due era fortissima e la lotta per richiamare il maggior numero di spettatori premiava una volta l'uno una volta l'altro, ma si interruppe alla morte – sopravvenuta nel 1863 –, di Grasso il quale però fu succeduto e superato per fama dal figlio Angelo. Angelo Grasso portò avanti la tradizione iniziata dal padre aprendo diversi teatri in tutta la città, tra cui uno in vico Sant'Agata, in un magazzino di Palazzo Raddusa da cui fu cacciato per disturbo della pubblica quiete, come si legge sui documenti d'archivio-. «i concorrenti essendo quasi tutti spadajuoli, e gente di depravata condotta, commettendo de' chiassi tali, che non solo le civile famiglie che abitano ivi ed in quei dintorni, ma bensì le religiose della Badia che più fortemente fanno delle continue lagnanze»;[276] un altro in via San Crispino e un successivo in via Lanza. Nel frattempo Gaetano Crimi, per far fronte alla concorrenza, si preparava a mettere in scena un'"opera in personaggi" ovvero uno spettacolo basato sulle storie di pupi ma interpretato da attori in carne e ossa, membri della stessa famiglia Crimi. Racconta Li Gotti[277] che molte persone accorrevano anche dai paesi vicini per assistere a questo tipo di rappresentazione in cui i fratelli Crimi, sul palco, combattevano e si ferivano a vicenda suscitando lo stupore degli spettatori che volevano vederli dopo lo spettacolo perché non credevano che

[275] *Ibidem.*
[276] Comando delle armi nella Provincia e Real piazza di Catania, num. 754, oggetto: per far sloggiare un teatrino sito vicino la Badia di S. Agata, 14 maggio 1856, Int. Borb. 3325, Archivio di Stato Catania, in T. Giordano, M.G. Malagoli (a cura di), *Feste e spettacoli nella Catania dell'Ottocento*, Edizioni Cooperativa Comedia, Fano 2008, p. 151.
[277] Cfr. E. Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, Sansoni, Firenze 1957, pp. 166-167.

potessero rimanere illesi. Tra i soggetti dell'opera in personaggi vi erano la *Gerusalemme Liberata*, *Caloandro e Leonilda*, e anche la *Storia dei Paladini di Francia*. Angelo Grasso raggiunse il massimo della notorietà con l'apertura del più celebre teatro della città nel 1864, il Teatro Machiavelli – battezzato così soltanto nel 1881 – sito nel seminterrato del Palazzo San Giuliano, residenza degli omonimi marchesi nel centro della città di Catania. Conclamata era l'importanza del Teatro Machiavelli, che diverrà il più rinomato e apprezzato palco della città, oltre che significativo modello per comprendere le dinamiche che caratterizzano il rapporto tra pupari e pubblico e la conduzione di un teatrino del genere. Trattiamo di questo teatro, oltre che per i motivi appena enunciati anche per la rilevanza della sede, il Palazzo San Giuliano, che sarà oggetto, nel capitolo finale di una proposta di valorizzazione che tenga conto sia della storia dell'edificio che dell'uso dello spazio come palcoscenico. L'ingresso del Machiavelli non si trovava sulla facciata centrale del palazzo ma sulla strada laterale, l'attuale via Euplio Reina, allora via Ogninella, e la sala teatrale era abbassata rispetto al piano della strada, dal momento che il locale era precedentemente la cantina della famiglia. Stando alla cronaca del Cristoadoro, il teatro poteva ospitare fino a seicento spettatori, era illuminato a gas e provvisto di palchi e platea con posti a diversi prezzi. In una parte della platea si trovano dei banchi disposti a mo' di gradinata senza alcun corridoio, per cui gli spettatori dovevano saltare da un banco all'altro sia per sedersi che per uscire. Tali condizioni rendevano il teatro pericoloso secondo l'ingegnere capo D'Antone del Corpo Reale del Genio Civile, il quale, in una relazione tecnica sulla sicurezza del teatro scriveva:

> Il teatro è illuminato a gaz, e per quanto riflette la platea non havvi nulla a temere, perché tale illuminazione viene fatta con lampadari sostenuti dalla volta della sala, non così però pel palcoscenico, ove, oltre dei becchi di gaz lungo la ribalta, ve ne sono altri collocati fra le quinte, che si rendono pericolosissimi, perché bruciano quasi ad immediato contatto con esse quinte e con lo scheletro in legname dello scenario e sono sforniti di tubi. Tale inconveniente rendesi poi maggiormente pericoloso per il difetto assoluto

> d'acqua in esso teatro, e per la difficoltà in caso di pericolo di uno immediato sgombro degli spettatori.[278]

L'unica altra uscita, infatti, oltre a quella su via Ogninella, era quella posta in via della Loggetta, sul retro del palazzo, che veniva utilizzata soltanto dal personale del teatro, in quanto si trovava dietro il palco. Continua l'ingegnere:

> Un tale sistema, dato il caso di un incendio o di un falso allarme, in cui il pubblico affluisce impetuoso all'uscita, rende difficile il sollecito sgombro del teatro, tanto più che a ciò altro ostacolo presenterebbero le sedie mobili nel vestibolo; e da ultimo la limitata ampiezza della porta all'uscita, con le imposte che si richiudono all'interno, completa le difficoltà del detto sollecito sgombro.[279]

La relazione, oltre a rendere note le condizioni di scarsa sicurezza in cui versava il Machiavelli, e con esso molti altri teatrini di pupi, che solitamente si trovavano in magazzini e stanzoni, permette di venire a conoscenza di come fosse organizzato l'interno del teatro intorno al 1881, dal momento che le testimonianze fotografiche scarseggiano. Ancora Cristoadoro riporta notizie sul Machiavelli, narrando che i pupi avevano begli abiti e il teatrino era decorato in maniera lussuosa. Esisteva anche un palco riservato al Marchese di San Giuliano, Benedetto, colui che concedette lo spazio del proprio palazzo alla famiglia Grasso.[280] I pupi di Angelo Grasso divennero noti per la loro grandezza, per la cura con cui erano realizzati, ad esempio nell'allestimento di un episodio su Garibaldi alcune marionette manovravano il fucile senza l'uso di fili e muovevano occhi, bocca e sopracciglia. Don Angelo, come veniva chiamato, dedicava infatti molto tempo alle invenzioni meccaniche e voleva tentare di eliminare la manovra

---

[278] Relazione sulle condizioni di sicurezza del teatro di marionette sotto la casa di S. Giuliano, Corpo Reale del Genio Civile, Ufficio Reale per la Provincia di Catania, in T. Giordano, M.G. Malagoli (a cura di), *op. cit.*, p. 158.
[279] *Ivi*, p. 159.
[280] V. Privitera, *Enciclopedia dei teatri e degli spettacoli a Catania nell'Ottocento*, Litostampa Idonea, Catania 2001, vol. I, p. 287.

da parte dei *manianti* e fare in modo che i pupi fossero quasi indipendenti, non costretti a muoversi vicini al fondale ma occupando tutto il palcoscenico e raggiungendo un grado di verosimiglianza maggiore.[281] Inoltre, Grasso fu il primo ad arricchire l'armatura dei pupi con ornamenti di raso e velluto, con la spallina all'avambraccio e sostituendo l'elmo con il cimiero[282] e, secondo varie fonti, sarebbe l'ideatore del personaggio per metà uomo, dalla vita in giù, e per metà cane, dalla vita in su, chiamato Pulicane,[283] utilizzato per la prima volta nel ciclo del *Buovo D'Antona*. Secondo Lo Presti,[284] con don Angelo i pupi raggiunsero il massimo grado di perfezione, dato che riuscivano ad aprirsi e a sanguinare dopo le battaglie e, nella Storia di Teseo, riuscì a far trasformare i capelli di Medusa in serpenti. Anche Angelo Grasso, sia a detta del Cristoadoro che del Pitrè, mise in scena l'opera con attori in carne e ossa – probabilmente per competere con Crimi. Non è ben chiaro l'anno della prima messa in scena, probabilmente si tratta del 1880, quindi dopo l'*opira* in personaggi del rivale. Lo spettacolo fu un successo dal momento che, oltre al pubblico abituale, vi assistettero persone di ceti più elevati e nobili, ma i biglietti pagati furono pochi, poiché molti spettatori entrarono tra il fracasso eludendo il botteghino. Angelo Grasso, avvantaggiato anche dal declino dei Crimi, che nell'ultimo quarto dell'Ottocento abbandonarono le scene catanesi, era diventato in un ventennio il più rinomato puparo di Catania, incarnando «l'ideale del puparo colto ed intelligente che piace al pubblico medio borghese e intellettuale, nel momento in cui questo comincia ad invadere uno spazio che fino a poco tempo prima aveva polemicamente disdegnato».[285] In effetti, tra il pubblico del Machiavelli, insieme a manovali, pescivendoli e monelli, si potevano incontrare scrittori, intellettuali, artisti, come Luigi Capuana, Federico De Roberto, Nino Martoglio, il quale sempre elogiava i Grasso nei suoi articoli e che divenne una sorta di impresario per conto di Giovanni Grasso, figlio di Angelo. Angelo, infatti, morì prematuramente nel 1888, lasciando le redini del

[281] Cfr. P. Fazio, *Le origini del teatro siciliano*, in «Corriere di Sicilia», Catania, 28 agosto 1923.
[282] Cfr. S. Lo Presti, *I pupi. Vagabondaggi siciliani*, Studio editoriale moderno, Catania 1927, pp. 66-67.
[283] C. Alberti, *op. cit.*, p. 38.
[284] S. Lo Presti, *op. cit.*, pp. 60-61.
[285] *Ivi*, p. 67.

teatro alla seconda moglie, Francesca Tudisco, nota come Donna Ciccia, la quale riorganizzò l'attività ospitando delle compagnie napoletane, finché il giovane Giovanni Grasso, loro figlio, decise di perpetuare la tradizione paterna e dedicarsi alle marionette. Il giovane Grasso, ancora diciassettenne, era molto bravo a far parlare i pupi, conferendo loro una forte connotazione drammatica, e oltre ai movimenti e alle tecniche di manovra ereditate dal padre, «aggiungeva la modulazione suggestiva della voce, con magnifiche cadenze, con appropriati chiaro-scuri, con espressione di colorito che dinotava nell'invisibile dicitore un senso artistico molto superiore del semplice puparo».[286] Per questa ragione Giovanni Grasso fu notato dall'attore Ernesto Rossi che si trovava in tournée a Catania e che gli propose di seguirlo a Firenze per dedicarsi alla recitazione. Grasso rifiutò l'offerta ma, intorno al 1896, abbandonò i pupi per fondare una propria compagnia drammatica, di cui facevano parte Angelo Musco, Marinella Bragaglia, Mimì Aguglia e divenne famoso in Italia e all'estero per le sue rappresentazioni rigorosamente in dialetto siciliano. Il Teatro Machiavelli, nel frattempo, cambiò volto a causa di un devastante incendio che lo distrusse, nel 1903. Dopo pochi mesi però fu riaperto: la sala rettangolare era occupata da un palcoscenico di circa dodici metri con sette quinte per lato con una breve ribalta e lo spazio per l'orchestra. Nella platea si trovavano le sedie orientate verso il proscenio e le panche sul fondo. Ai lati si trova una galleria in legno con fotografie di Giovanni Grasso in varie pose.[287] La notorietà di Grasso e della sua compagnia aumenta e lo porta sempre più spesso a trascorrere del tempo lontano da Catania. Le tournée si svolgono in Francia, Inghilterra, Russia e Stati Uniti e dappertutto la compagnia viene accolta con grande favore e successo di pubblico e critica. Il Machiavelli viene affidato al fratello di Giovanni, Domenico Grasso detto Micio. L'era dei meravigliosi pupi di don Angelo era ormai tramontata. Si è detto che il Machiavelli può fungere da modello per comprendere ciò che accadeva nei teatri di pupi, quindi si citeranno degli episodi relativi alle

[286] V. Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari 1957, p. 424.
[287] Cfr. B. Majorana, *Brevissima del Teatro Machiavelli*, in R. Gambino, E. B. Licciardi, G. Pulvirenti (a cura di), *Recitazione di Siddharta*, Bonanno, Acireale-Roma 2010.

rappresentazioni di don Angelo al fine di spiegare come il pubblico fosse emotivamente coinvolto. Tali episodi saranno funzionali anche alla luce di ciò che verrà enunciato successivamente in merito alle ragioni che portarono alla nascita dell'opera dei pupi in un luogo e in un'epoca precisi. Lo stesso Giovanni Grasso raccontò un episodio avvenuto al Machiavelli durante la rappresentazione del Guerin Meschino con attori, per cui fece armare di tutto punto i suoi lavoranti e alcuni conciapelli. Dopo il primo spettacolo andato bene, gli attori, travolti dall'entusiasmo, si misero a combattere davvero e si ferirono a vicenda, tant'è che dopo la chiusura del sipario riempirono l'Ospedale Santa Marta e lo spettacolo fu proibito dalla polizia. Questo episodio è indicativo dell'aria che si respirava all'interno del teatro, a partire già dal sentire degli attori. Sebbene è probabile che Grasso esagerasse, è altrettanto possibile che un fondo di verità ci fosse e che l'atteggiamento degli attori possa essere inteso come indice del coinvolgimento che loro stessi esperivano durante le rappresentazioni, trasmettendolo poi al pubblico. Ciò che maggiormente impressionava gli spettatori era la visione di personaggi che, un attimo prima feriti o morti in battaglia, si rialzavano con le proprie gambe e uscivano di scena, evento che veniva concepito come un miracolo,[288] tanta era l'empatia che distoglieva il pubblico dal mondo reale, facendolo immergere totalmente in quello fittizio del teatro, in cui il personaggio poteva morire realmente. Tra i frequentatori del Machiavelli c'era anche Luigi Capuana, il quale riportò le proprie impressioni in merito ad Angelo Grasso, ai suoi allestimenti con gli attori e al pubblico, raccontando di spettatori scomposti, concitati, pronti a deridere i paladini e gli altri personaggi, Angelica, Orlando, Rinaldo, urlando le battute in un italiano scorretto misto al siciliano, e chiedendo a Grasso di inscenare dei combattimenti.[289] Si evince quindi che il pubblico era parte attiva nello spettacolo, dal momento che conosceva le storie e le battute e poteva quindi intervenire, interrompere e fare richieste al puparo, il quale lavorava per compiacere gli spettatori. A dimostrazione di ciò, un comunicato di Angelo

[288] Si vedano B. Majorana, *Pupi e attori,* cit., p. 166; G. Pitrè, *op. cit*., p. 147.
[289] Cfr. L. Capuana, *La dinastia dei Grasso*, in «Almanacco del teatro italiano», 1907, pp. 38-41.

Grasso del 1884 rivolto ai cittadini in cui annuncia l'inizio del ciclo della *Storia Greca* e avvisa di aver preparato

> appositi personaggi con ricco vestiario scenario di novità e nel corso delle rappresentazioni si eseguiranno bellissime scene in fondo con meccanismo difficile e studiato, che spero non lascerà nulla a desiderare. Tutti coloro che han frequentato nel mio teatrino conoscono abbastanza, se io nutro impegno ed interesse per l'arte, e mi auguro di vedermi onorato ed incoraggiato da numeroso concorso, promettendo dal mio canto disimpegnarmi in ogni rappresentazione.[290]

È dunque chiara la dialettica che si instaura tra puparo e pubblico, la quale consiste in una specie di scambio che si perpetua di serata in serata, di episodio in episodio. Altri aneddoti sono significativi in tal senso, ad esempio quello secondo cui una sera, mentre Gano di Maganza uccideva il nobile paladino Ruggero, uno degli spettatori inveì violentemente contro il traditore e, dopo aver ripetutamente sputato contro di lui, gli lanciò una grossa forma di pane. Seguendo il suo esempio, anche molti altri cominciarono a lanciare ogni tipo di oggetto all'indirizzo del pupo traditore. Episodi simili si registravano in tutti i teatrini della Sicilia: a Gela uno spettatore acquistò un pupo rappresentante Gano, lo appese a un albero e gli sparò e la sera successiva, rivedendo Gano sul palco non poteva credere ai propri occhi perché pensava di averlo eliminato; a Porto Empedocle uno spettatore si recò dal puparo in piena notte perché non riusciva a dormire pensando a Rinaldo che era stato incarcerato durante la serata precedente; a Partinico un signore dal pubblico sparò a Gano di Maganza durante lo spettacolo.

Il pupo, quindi, non è per il pubblico un semplice oggetto che si dimena sulla scena per allietare la serata, bensì un modello per cui parteggiare, nel caso dei paladini cristiani, o un personaggio negativo da aborrire ed eliminare. Ciò avveniva sia per la forte carica emotiva che le trame, i movimenti, la voce dei pupi

---

[290] F. De Felice, *Storia del teatro siciliano*, cit., pp. 62-63.

trasmettevano, sia per via dell'importanza che il pubblico attribuiva loro, al Machiavelli come negli altri teatrini siciliani.

III.2.5 I personaggi

Per comprendere meglio il motivo della potente immedesimazione, i cui meccanismi saranno brevemente spiegati nel capitolo quarto, si ritiene utile descrivere i personaggi più noti dell'opera dei pupi, al fine di mostrare come questi, più che dei personaggi con vere e proprie qualità psicologiche, rappresentano dei caratteri basilari tipici dell'essere umano: ognuno di loro incarna una parte dell'uomo, quella buona o quella cattiva, la coraggiosa o la codarda, come le maschere della Commedia dell'arte.

Per tali ragioni, si può affermare che il processo di empatia sia incrementato, dal momento che ogni spettatore può riconoscere una parte di sé nelle figure. Ad accrescere la facilità di identificazione di ogni personaggio sono determinate caratteristiche, fisiche e caratteriali, che tutti i pupari attribuiscono alle figure, secondo un codice ben preciso. Esistono infatti dei canoni stabiliti che non vengono lasciati alla fantasia degli artigiani ma sono codificati da secoli proprio per individuare i personaggi. Come scrive Pitrè:

> Man mano che i personaggi vengono sulla scena, tutti sanno chi egli sia: avendo ogni guerriero un carattere fisico distintivo. Quello è Oliviero perché ha tanto di trippone; quell'altro è Orlando, perchè ha un occhio torto; quell'altro ancora è Carlomagno, non tanto perché ha il pallio imperiale, quanto perché ha chiusa costantemente la mano destra; onde Oliviero è detto *panza di canigghia*, Orlando *cicatu*, Carlomagno *pugnu chiusu*. Altro carattere è la divisa. Rinaldo, Salardo, Riccardo e Ricciardetto si conoscone al leone; Orlando all'aquila, Oggeri alla stella, al sole e luna Olivieri, alla palma il cugino d'Orlando, Astolfo; Carlomagno anche alla corona e al fiore in petto.[291]

[291] *Ivi*, p. 131.

Ai tratti somatici e al carattere si aggiungono dunque determinati simboli su quelle che il Pitrè chiama divise, le armature. Vediamo allora quali sono i personaggi principali dell'opera dei pupi, ovvero i protagonisti delle storie a sfondo cavalleresco, in particolare della *Storia dei Paladini di Francia*, uno dei soggetti più rappresentati. Naturalmente ci si soffermerà solo sui personaggi più importanti e noti, dal momento che il ciclo dei paladini di Francia comprende 1876 figure circa.[292] Una prima distinzione da fare è quella tra cristiani e saraceni, gli uni incarnazione del Bene e dei valori positivi, gli altri traditori, malvagi, rappresentazione delle qualità negative. Tra i cristiani si ricordano Carlo Magno, Orlando, Rinaldo, Bradamante, Astolfo, Brandimarte e Gano; tra i saraceni, Agricane, Argalia, Sacripante. Carlo Magno è l'imperatore, a capo dei paladini cristiani. È contraddistinto da una barba folta e scura e, per quanto riguarda il carattere, è franco, generoso, ma in alcune situazioni si mostra debole e ingenuo. Esistono due versioni della figura, quella da corte, costituita da una tunica ricamata, un mantello in velluto e, naturalmente, la corona, e la variante da battaglia con la tipica armatura, l'elmo incoronato, lo scudo esagonale e l'insegna del giglio francese.

Orlando è tra i protagonisti più amati dal pubblico, paladino coraggioso che vede l'ordine come principio cardine per ristabilire la giustizia nel mondo. Si butta a capofitto nella lotta contro il nemico e anche in amore si fa guidare dall'istinto, fino a perdere il senno per la bella Angelica. Indomito e sempre pronto a difendere i più deboli, la sua peculiarità fisica è lo strabismo – egli ha infatti l'occhio sinistro storto – che deriva, secondo Li Gotti, da un «volgarizzamento o popolareggiamento dell'epica guardatura del paladino, che dalla tradizione canterina fu trasmessa ai poemi cavallereschi del Quattrocento e del Cinquecento e quindi ai cantastorie, dai quali l'ha derivato il puparo».[293] Lo strabismo si ritrova infatti già nell'*Orlandino*, poema franco-veneto del Trecento

[292] A. Mauceri, G. Masia, *Pupi siciliani. Gesta e amori di cavalieri, dame e incantatori*, Sime Books, 2017, p. 57.
[293] E. Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, cit., p. 9.

e, successivamente nel *Morgante* di Pulci.[294] Il colore che caratterizza Orlando è il rosso e la sua insegna è l'aquila, che si trova sul cimiero, sull'armatura e sullo scudo. Rinaldo di Montalbano è invece contraddistinto dal leone, simbolo della sua casata, ritratto sullo scudo e sulla corazza. È biondo con i baffi all'insù, forte, molto sensibile al gentil sesso – anche lui come gli altri paladini si innamorerà di Angelica – e ribelle. Per lui, a differenza di Orlando, il potere è un elemento che provoca disordine e ingiustizia,[295] quindi vi si oppone con il suo carattere fumantino. Ricorda per certi versi l'atteggiamento del "mafioso", inteso come uomo che si compiace di se stesso, incline all'autocelebrazione, che parla a monosillabi e si fa capire utilizzando abilmente il gesto.[296] Sorella di Rinaldo, Bradamante è una delle paladine donne, che ha ottenuto un posto tra i paladini di Francia per il suo coraggio. Combattente tenace, alla morte del suo amato Ruggiero, abbandonerà le armi. Astolfo è il cugino di Orlando e colui che lo salverà dalla follia recandosi sulla luna per recuperare il senno perduto dal paladino. Le sue caratteristiche sono l'ironia e la presunzione: spesso Astolfo si vanta delle proprie imprese, facendosi rimproverare dall'imperatore e si cimenta in battute ironiche e pungenti. Morirà con gli altri paladini a Roncisvalle per tradimento di Gano. Altro paladino di Carlo Magno è Brandimarte, coraggioso e fedele, compagno di avventure di Orlando con il quale affronterà varie peripezie. Altro personaggio fondamentale è Gano di Maganza, il traditore per antonomasia, che combatte tra le fila dei cristiani, ma tradisce i suoi compagni e l'imperatore. È l'artefice dell'avvelenamento di Ruggiero della casa dei Chiaramonte e trama per sterminare la retroguardia cristiana sui Pirenei e per uccidere Orlando. Sarà per colpa sua che avverrà la strage dei paladini a Roncisvalle. Il suo nome è sinonimo di cattiveria, i suoi tratti somatici preannunciano il suo carattere: Gano è piccolo e goffo con il viso sfregiato, claudicante, e porta sul petto la lettera M, che subito permette agli spettatori di identificarlo. La sua parvenza fisica lo distingue

[294] F. Cammarata, *Pupi e mafia. L'eroe carolingio nella demopsicologia siciliana*, Renzo Mazzone Editore, Palermo 1969, p. 24.
[295] Cfr. A. Pasqualino, *L'opera dei pupi*, p. 13.
[296] Cfr. F. Cammarata, *op. cit*., pp. 49-50.

immediatamente dai cavalieri valorosi e lo esclude completamente dalla loro schiera.

Tra i saraceni, invece, i personaggi più noti sono Agricane, re musulmano dal volto barbuto e dal carattere testardo ma dai modi gentili, che come molti altri cavalieri è innamorato di Angelica e cerca di ottenerne la mano; Marsilio, anch'egli un re saraceno caratterizzato dal turbante bordeaux e da folti baffi, è vendicativo, soprattutto nei confronti del cognato Carlo Magno che rapì sua sorella, Galerana, per sposarla e portarla in Francia, dopo che si era convertita al cristianesimo. Argalia, invece, cavaliere pagano e fratello di Angelica, è un personaggio disonesto e manipolatore. Anche Sacripante è un pagano, temibile re dei Circassi ma, a differenza di Argalia, è fiero e valoroso.

Molti sono anche i personaggi femminili: oltre alla già citata Bradamante, vi sono infatti altre donne che non fanno parte dell'esercito dei paladini, ma rientrano tra quei personaggi detti *'a liggera*. La più famosa è senza dubbio Angelica, la bella principessa del Catai, di cui tantissimi guerrieri sia cristiani che pagani sono invaghiti e per la quale sono disposti a tutto. Lei, dal canto suo, è consapevole della propria bellezza e del potere che tramite essa può esercitare; è infatti seducente e ingannevole al tempo stesso e cerca di sfruttare a proprio vantaggio le attenzioni che i cavalieri le rivolgono, finché anche lei non conoscerà l'amore sincero grazie all'incontro con il giovane Medoro. Volendo tracciare un paragone con la Commedia, Angelica, da un punto di vista amoroso, si potrebbe paragonare a Colombina, che seppur servetta a differenza della principessa, è vanitosa, seducente e maliziosa, circondata da molti spasimanti che riesce a tenere a bada, sapendo sfruttare le situazioni a proprio vantaggio.

Di carattere opposto è invece Fiordiligi, nobildonna dolce, amorevole e fedele al suo amato Brandimarte. Nonostante le numerose peripezie e i sortilegi compiuti per contrastare il loro amore, lei rimarrà sempre leale e, dopo la morte di Brandimarte, si ritirerà in un mausoleo dedicato proprio all'amato scomparso. Marfisa, descritta sia da Boiardo che da Ariosto come una guerriera forte e impetuosa, è la sorella gemella del cavaliere cristiano Ruggiero, ma viene rapita da bambina, per cui combatte con i saraceni guidati da Agramante. Durante un

combattimento proprio con Ruggiero, il mago Atlante svela le loro identità e Marfisa si converte al cristianesimo. Altri personaggi femminili di minore importanza sono Olimpia, ingenua contessa cristiana che viene salvata da Orlando, il quale vendicherà anche l'uccisione dei suoi familiari avvenuta per mano di Cimosco; Alda la bella o Aldabella, moglie di Orlando, la quale sopporta le sue assenze dovute sia alle guerre che alla ricerca di Angelica; Clarice, moglie di Rinaldo, costretta dal marito a vivere da prigioniera nel momento in cui lui si invaghisce della promessa sposa di Carlo Magno.

Ogni personaggio quindi è contraddistinto da una peculiarità che emerge sempre nelle vicende, in tal modo, gli spettatori da un lato, conoscendo i caratteri, sanno già come si comporteranno e agiranno e possono ipotizzare una versione dei fatti prima che accada qualcosa sulla scena, aumentando così la partecipazione attiva alla vicenda; dall'altro possono immedesimarsi facilmente nei personaggi che, non avendo grande profondità psicologica, mettono in luce una determinata caratteristica che viene immediatamente percepita e riconosciuta dallo spettatore. Inoltre, ogni persona può rivedere nei personaggi una specifica parte di sé: mentre la complessità dei caratteri rende più difficoltosa l'immedesimazione e la corrispondenza tra pubblico e personaggio, la visione di figure tipizzate facilità l'immersione e il rispecchiamento. In aggiunta i personaggi vengono utilizzati come metro di paragone per descrivere persone incontrate nella vita reale:

> Un traditore di cui non ci si deve fidare è un Gano di Maganza. Un uomo ricco e avaro che si lascia ingannare dai malvagi è un Carlomagno. Un uomo fortissimo, fedele, leale, non furbo, molto serio, poco fortunato con le donne è un Orlando. Un uomo forte, ribelle, scaltro, capace di arrangiarsi, scherzoso, donnaiolo è un Rinaldo. Un fanfarone allegro, generoso, imprudente è un Astolfo.[297]

[297] A. Pasqualino (a cura di), *Dal testo alla rappresentazione. Le prime imprese di Carlo Magno*, Atti e materiali del Laboratorio Antropologico Universitario, 1986, p. 15.

È evidente allora la contaminazione tra teatro e vita, che rende le figure ancor più vicine a persone reali e le persone reali assimilabili ai pupi. Nella *Storia dei Paladini di Francia*, o meglio degli episodi che divengono fondamentali per l'opera dei pupi, grande rilevanza assume anche l'elemento magico, che funge da strumento per determinare lo svolgimento della vicenda, talvolta rallentandola, altre volte modificandone l'andamento o provocando colpi di scena, grazie all'intervento di maghi, streghe e incantatori. Tra loro si ricordano l'Atlante dell'*Orlando Furioso*; Malagigi, furbo mago istruito da Merlino che lo rapì da piccolo, che aiuta spesso i paladini di Francia con le sue arti magiche; Melissa, maga buona e protettiva che cerca di agevolare l'amore tra Ruggiero e Bradamante contro la volontà di Atlante; Drogantina, colei che realizza il giardino incantato dove tiene prigionieri i cavalieri di Carlo Magno. L'incantesimo sarà scoperto e spezzato da Angelica, mentre Drogantina per vendicarsi farà appello alla malvagità di Gano.

Un elemento utile al pubblico per distinguere i personaggi è la voce. In generale, quella dei cristiani, i buoni per eccellenza, è più lieve e gentile di quella brutale dei pagani, personaggi malvagi. Il tipo di voce, il timbro, il volume si tramandano di generazione in generazione, proprio perché, come i tratti somatici, hanno carattere distintivo. Orlando, ad esempio, fiero e valoroso, fiducioso nelle istituzioni che rappresenta, ha «voce robusta e matura, riguardosa»[298] a rispecchiare il suo carattere; Rinaldo, donnaiolo, audace, baldanzoso, avvezzo allo scherzo e alle imprecazioni, ha una voce più squillante; Gano di Maganza, il traditore, ha solitamente una voce stridula e querula, ma nei soliloqui scopre la sua vera natura e mostra voce maligna e colma di odio. Carlo Magno, il sovrano, ha voce sostenuta e piena di enfasi; Angelica ha voce cangiante, a tratti flautata e seducente, a tratti agra e stizzita a seconda delle situazioni.[299] Data l'importanza delle voci, il puparo deve essere abile a riprodurre i diversi timbri, a seconda sia dei personaggi che delle circostanze. Ecco perché il ruolo di *parraturi* è molto rilevante ai fini della riuscita della rappresentazione. L'affermazione di Mazzoleni

[298] B. Majorana, *Pupi e attori*, cit., p. 43.
[299] Cfr. *Ibidem*.

in merito ai personaggi rafforza l'opinione di Pitrè: «al loro apparire sulla scena lo spettatore li riconosce immediatamente al vestito, alle movenze, al tono della voce, al linguaggio».[300] Oltre ai protagonisti delle vicende paladinesche, vi sono dei personaggi comici che, residuo della Commedia dell'arte, corrispondono a dei tipi. Sono coloro che fungono da compagni di avventura dei paladini. In area palermitana essi sono protagonisti di farse poste alla fine della rappresentazione; in area catanese, invece, si inseriscono all'interno degli episodi per intramezzare i momenti tragici con lazzi allegri.[301] I personaggi "buffi" sono Nofriu – cui si è accennato in precedenza – e Virticchiu a Palermo, Peppinninu a Catania. Quest'ultimo svolge il compito di scudiero di Orlando apparendo a tratti sulla scena. La caratteristica di questi personaggi è quella di parlare in dialetto, altro segno di riconoscimento. I paladini si servono di un linguaggio creato ad arte, che imita l'italiano forbito e antico dei poemi cavallereschi, enfatico e ridondante, ma talvolta contaminato dal linguaggio colloquiale, senza mai ricorrere però all'uso del dialetto . I personaggi comici invece parlano esclusivamente in dialetto, perché sono rappresentazione del popolo. A volte celano l'opinione del puparo, ma nella maggior parte dei casi esprimono il punto di vista dello spettatore, facendo da mediatori tra paladini e pubblico e rendendo manifesti i pensieri che passano nella testa degli spettatori. Spiega bene Leggio riguardo ai tali personaggi:

> Ognuno di loro incarnava non soltanto un sentimento o un carattere sociale ma la verità della vita di tutti i giorni. Erano gli ufficiali portavoce di una fetta di società che non possedeva canali di espressione e di critica, gli umori e le lamentele dei pupi erano le parole e il sentire di una società; il doppio di una umanità.[302]

---

[300] A. Mazzoleni, *Gli ultimi echi della leggenda cavalleresca in Sicilia (cantastorie, rappresentazioni, pitture)*, in «Atti e rendiconti dell'Accademia di scienze lettere e arti dei Zelanti e PP. Dello Studio di Acireale», III, 1891, pp. 45-69, qui p. 52.
[301] Cfr. B. Majorana, *Pupi e attori*, cit., p. 45.
[302] L. Leggio, *Coazione allo spettacolo. l'opera dei pupi di Mimmo Cuticchio*, in www.drammaturgia.it, 14 giugno 2007.

Alla luce di ciò è ancora più facile comprendere la potente carica empatica esercitata dai personaggi in scena, accresciuta dalla percezione delle figure animate come viventi.[303] Non solo dunque i paladini sono modelli e incarnazione di una precisa caratteristica in cui ci si può rispecchiare, ma le figure comiche esprimono direttamente il pensiero dello spettatore in sala, accrescendo la sintonia tra platea e palcoscenico. Lo spiega bene Buttitta:

> L'*opra* era un teatro della vita, la sua cristallizzazione mitica ove ritrovarsi e trovare risposte; quasi una *biblia pauperum*, un'elementare enciclopedia etica da affiancare a quel poco che giungeva delle sacre scritture alle classi subalterne attraverso la partecipazione alle sacre funzioni e i sermoni dei predicatori. Ciò comportava un alto livello di partecipazione empatica che giungeva, talora, a una vera e propria trasposizione del sé nei personaggi in scena.[304]

Per comprendere meglio tale affermazione è necessario accennare anche alle fonti e al repertorio dell'opera dei pupi che certamente contribuiscono a creare quel luogo mitico e ideale che si dischiude ogni sera agli occhi dello spettatore dell'opera.

III.2.6 Le fonti

Il materiale narrativo dell'opera dei pupi trae origine da mondi lontani, sia geograficamente che temporalmente. I paladini di Francia, infatti, sembrano decisamente anacronistici nella Sicilia di metà Ottocento, eppure hanno una loro ragion d'essere nei teatrini dell'opera. L'origine di tutto è la *Chanson de geste* francese, nata nell'XI secolo per raccontare le imprese eroiche di Carlo Magno contro i mori di Spagna. Il primo di questi componimenti è la *Chanson de Roland*, attorno alla quale aleggiano tesi controverse in merito alla sua creazione: l'interpretazione romantica la considerava un prodotto del genio collettivo, mentre

---

[303] A tal proposito si rimanda al concetto di vivificazione elaborato da Jiri Veltrusky, che sarà approfondito nel capitolo quarto.
[304] I. Buttitta, *op. cit.*, p. 187.

la critica moderna insiste sull'idea che sia la creazione di un solo poeta, il quale, pur ispirandosi a sentimenti popolari, seguì regole artistiche precise. A conferma di ciò, vi sarebbero, secondo Cammarata,[305] i numerosi elementi frutto della fantasia del poeta che si mescolano allo sfondo storico. La cornice consiste nell'impresa di Carlo Magno contro il re Marsilio in Spagna nel 777-778, che condusse all'evento disastroso per i franchi, la battaglia di Roncisvalle nelle cui gole i baschi aggredirono la retroguardia cristiana guidata dall'imperatore Carlo, uccidendo il valoroso guerriero Roland. La disfatta divenne famosa proprio con la *Chanson de Roland*, in cui il fatto storico viene abbellito con molti altri dettagli. Uno di questi è il motivo principale che si ritroverà sia nei poemi epici che nell'opera dei pupi, ovvero il contrasto tra Roland e Gano, l'uno cavaliere fedele cristiano, l'altro traditore seppur cristiano anch'egli. Roland muore in battaglia combattendo fino all'ultimo per Carlo, e incarnando così il baluardo cristiano contro i saraceni. Questo è dunque il punto di partenza; una *Chanson*, tramandata grazie ai trovatori, che, assecondando il sentimento popolare, esalta la bontà del cristianesimo contro il nemico saraceno e il mito del buon cristiano fedele che si batte contro i traditori, espressione dell'epoca e dei valori medievali. Quel che interessa in questa sede è comprendere come queste fonti narrative giunsero in Italia e in che modo vennero tramandate, integrate e modificate. Innanzitutto bisogna ricordare che in Italia alcune *chansons* apparvero direttamente a opera di alcuni autori francesi, ma più avanti, intorno al XII secolo, gli stessi autori italiani iniziarono, oltre che a raccogliere la materia che giungeva dalla Francia, a rimaneggiare tali fonti e a crearne delle nuove ispirandosi a quelle francesi. È il caso dei poemi franco-veneti del Trecento, tra cui si ricorda in primo luogo la *Geste Françor*, che narra la storia della stirpe carolingia adattandola ai tempi e alle circostanze del luogo. Con la letteratura franco-veneta si dà inizio al processo di italianizzazione delle vicende di Francia, e si assiste alla mescolanza del ciclo carolingio, prevalentemente basato sull'elemento bellico, con il ciclo bretone o arturiano che, narrando le vicende di Artù e dei cavalieri della tavola rotonda, si

[305] Cfr. F. Cammarata, *op. cit.*, p. 8.

sofferma sulla *quête*, la ricerca da parte del cavaliere di prove, spesso di carattere magico, da affrontare e da superare per affermare la propria forza e soprattutto per conquistare la donna amata. Il tema dell'amore diviene infatti fondamentale in vista del romanzo cortese che, basandosi proprio sul ciclo arturiano, mette in primo piano l'elemento amoroso in linea con il raffinamento dei costumi e della cultura. Nell'*Entrée d'Espagne*, *chanson* di un anonimo padovano databile al 1320 circa, Orlando abbandona l'impresa di Spagna per seguire una donna di cui si è innamorato, la bella saracena Dionés, da cui probabilmente deriverà Angelica. L'*Entrée d'Espagne* è considerata l'archetipo della tradizione che si consoliderà con i poemi del Boiardo e dell'Ariosto. Nel seguito, intitolato *La prise de Pampelune*, si rintraccia la presenza di un nuovo guerriero chiamato Esteut che darà vita poi alla figura di Astolfo. Il processo di italianizzazione vede anche una rivisitazione della vita di Orlando che viene ambientata in Italia, con la nascita a Imola e l'infanzia a Sturi.[306] Inoltre, sulla base del conflitto che vede contrapposti Roland e Gano, si mette in atto una netta distinzione tra gli appartenenti alla casa di Maganza, annoverati tra i traditori, e i Chiaramonte, cavalieri senza macchia.

Man mano che la tradizione franco-veneta volgeva al tramonto, intorno al XIV-XV secolo, le vicende dei paladini di Francia e dei cavalieri di Artù si diffondevano in area toscana. Durante il Rinascimento italiano infatti avvenne un processo di commistione tra cultura alta e popolare, o meglio, le classi egemoni si appropriarono del materiale narrativo tratto dalle leggende medievali. È da questo processo che nacquero da un lato testi in prosa quali *I Reali di Francia* e il *Guerin Meschino* di Andrea da Barberino, dall'altro i cantari in ottave come *L'Orlando* e *La Rotta di Roncisvalle*. Queste sono, secondo Pasqualino, le prime due fasi della narrativa cavalleresca in Italia, la prima segnata dalla letteratura franco-veneta – dal XIII all'inizio del XV secolo – la seconda quella della letteratura toscana.[307] In questi casi i testi divennero più rozzi perché i principali fruitori erano membri della borghesia e del popolo, quindi anche le opere furono adattate al gusto del tempo e venivano prevalentemente recitate piuttosto che lette. La terza fase inizia

[306] *Ivi*, p, 15.
[307] Cfr. A. Pasqualino, *L'opera dei pupi*, p. 57.

tra il XV e il XVI secolo e coincide con la pubblicazione dei poemi epico-cavallereschi di Pulci, Boiardo, Ariosto – il *Morgante* (1478), l'*Orlando innamorato* (1495), l'*Orlando furioso* (1532) – che rimaneggiano la materia cavalleresca in chiave colta e letteraria, seguiti poi dalla *Gerusalemme Liberata* di Tasso (1581). Questi poemi erano rivolti principalmente alla lettura da parte di membri appartenenti a un ambiente culturale aulico. A discapito del titolo, l'opera del Pulci ha come protagonisti i paladini di Carlomagno. Morgante è un gigante che, dopo essersi convertito al cristianesimo, diventerà lo scudiero di Orlando e, avendo colpito e conquistato il pubblico, fu scelto per dare il titolo al poema. La vicenda è composta dalla successione di tanti episodi in cui Orlando, Rinaldo e Astolfo combattono contro gli infedeli prima di ritornare in Francia ad aiutare il sovrano Carlo Magno contro le invasioni saracene. L'opera si conclude con la morte di Orlando nella battaglia di Roncisvalle. Nell'*Orlando Innamorato*, come si evince già dal titolo, ha più rilevanza il motivo amoroso. Sin dall'inizio, infatti, appare tra i personaggi dominanti la bella Angelica, che strega i paladini, soprattutto Orlando, che partirà per l'Oriente proprio alla ricerca della donna. Nell'opera di Ariosto, che si proponeva di continuare quella del Boiardo, si intrecciano tre tematiche: quella bellica tipica del ciclo carolingio, quella amorosa di derivazione bretone e il motivo della magia. Troviamo quindi lo scontro tra cristiani e mori a Parigi e, soprattutto, la vicenda amorosa che coinvolge Orlando e Rinaldo, entrambi innamorati di Angelica, la quale però si invaghisce del giovane Medoro, episodio che farà perdere a Orlando la ragione. A proposito di elementi magici, sarà Astolfo, cugino di Orlando, a volare sulla luna con un Ippogrifo per recuperare il senno di Orlando raccolto in un'ampolla. Dopo aver inalato il contenuto dell'ampolla, il paladino ritornerà in sé e tornerà a combattere al fianco di Carlo Magno.

I poemi a tematica cavalleresca, sia i maggiori cui si è accennato che altri minori, ebbero grande diffusione in Italia, e anche in Sicilia, fino al Seicento, mentre successivamente la loro popolarità iniziò a scemare lievemente. Tuttavia, le opere del Boiardo, dell'Ariosto e del Pulci rimasero molto famose anche oltre il XVII secolo. Per quel che riguarda la Sicilia è certo che edizioni del *Guerin*

Meschino e dei *Reali di Francia* furono diffuse in larga misura.[308] Diverse testimonianze mostrano che nel Cinquecento le vicende dei paladini fossero molte seguite, ad esempio Luigi Natoli riporta la lamentela di Antonino Alfano, secondo cui le storie di Orlando erano più note e seguite rispetto a quelle a carattere religioso.[309] Inoltre, la studiosa Carmelina Naselli, riporta il ritrovamento su una pergamena del Cinquecento appartenente a un notaio catanese, contenente disegni di motivi cavallereschi riconducibili al fatto che evidentemente il notaio era un lettore di romanzi e poemi di tal genere e ne aveva riprodotto sulla carta le scene.[310] Anche la poesia siciliana del periodo compreso tra il Cinquecento e il Seicento dimostra la familiarità degli autori con i temi cavallereschi.[311] In Sicilia la tradizione cavalleresca ha una doppia radice. È necessario fare un passo indietro nel tempo perché già prima della diffusione dei romanzi e dei poemi, vi erano sull'isola tracce di racconti sul ciclo carolingio dovuti alla dominazione normanna.[312] Più che le testimonianze scritte, sono rilevanti gli esempi in arte figurativa, ad esempio i dipinti del soffitto dello Steri a Palermo con immagini ispirate al ciclo bretone. Dal momento che si tratta di un'opera di matrice popolare, si può dedurre che le storie di cavalieri fossero diffuse anche tra le classi basse della popolazione. A tal proposito si cita nuovamente Li Gotti:

> verso la metà del 300 assistiamo ad un accentuato conguagliamento e livellamento di tutta la materia cavalleresca che da epica è divenuta narrativa e romanzesca, non dissimilmente da quello che si veniva operando nel resto della penisola per mezzo dei cantastorie. In seguito al quale conguagliamento e livellamento affiora, in ambiente borghese, parallelamente a tentativi più illustri che si verificano altrove […], una

---

[308] *Ivi*, p. 58.
[309] L. Natoli, *Le tradizioni cavalleresche in Sicilia*, in «Folklore italiano», 2, 1927, p. 106.
[310] Cfr. C. Naselli, *Figure e scene dell'Orlando Furioso in un'antica pergamena catanese*, in «La Rinascita», 4, 1941, pp. 206-228.
[311] M. Croce, *Pupi, carretti, cantastorie: l'epica cavalleresca nelle tradizioni popolari siciliane*, Flaccovio, Palermo 1999, p. 22. Croce cita a questo proposito alcune poesie del poeta dialettale Antonio Veneziano.
[312] Cfr. E. Li Gotti, *Sopravvivenza delle leggende carolinge in Sicilia*, Edizioni Sansoni Antiquariato, Palermo 1956, p. 8.

> caratterizzazione e una sistemazione popolaresca delle varie leggende verso cui si indirizza il lungo processo di adattamento dei vari cicli leggendari ed epici durato più secoli.[313]

Si è visto quindi come elementi riferibili alle vicende cavalleresche fossero presenti in Sicilia molto prima della pubblicazione dei romanzi quattro-cinquecenteschi, ma è da chiarire come avvenne la ripresa di tali tematiche nell'Ottocento. Tutti gli studiosi concordano sul fatto che l'opera dei pupi si ispira al Cinquecento e non a epoche precedenti.[314] Nonostante la presenza di materia cavalleresca, soprattutto nell'arte figurativa, a partire dal XIII secolo, le fonti dei pupari sono più tarde. Si può affermare che il materiale narrativo dell'opera proviene dai romanzi rinascimentali, com'era già stato sostenuto da Pitrè,[315] ed è stato però rimaneggiato dai pupari in base alle esigenze del pubblico ottocentesco. Lo si evince da diversi elementi: i costumi e le armature che non possono prendere spunto da quelli medioevali dato che non c'erano modelli a disposizione,[316] bensì si ispirano a stampe rinascimentali; le copiose scene amorose che riprendono quelle di Boiardo e Ariosto; la forte contrapposizione tra la casa di Maganza e quella dei Chiaramonte che, come visto in precedenza, fu enfatizzata durante il processo di italianizzazione della materia cavalleresca;[317] i personaggi che ricalcano nomi e caratteri dei loro corrispondenti nei romanzi. Inoltre, nelle versioni dei pupari, sono assenti gli episodi ambientati in Sicilia rintracciabili nei modelli francesi e nelle *Chanson* dei *jongleurs* medievali che certamente giunsero fino all'isola. Si può pertanto dedurre che le fonti non fossero direttamente quelle d'oltralpe, nel qual caso, molto probabilmente tali episodi sarebbero stati conservati e tramandati nelle versioni pupare.[318]Accanto ai testi

---

[313] E. Li Gotti, *Sopravvivenza delle leggende carolinge in Sicilia*, cit., pp. 18-19.
[314] Lo confermano A. Pasqualino, *L'opera dei pupi*, cit.; M. Croce, op. cit., E. Li Gotti, *Sopravvivenza delle leggende carolinge in Sicilia*, cit. Luigi Natoli, invece, sostiene che la materia cavalleresca sia rimasta viva dai tempi della dominazione normanna fino al diciannovesimo secolo. Cfr. L. Natoli, *op. cit.*, p. 100.
[315] G. Pitrè, *op. cit.*, pp. 261-269.
[316] Cfr. G. Cocchiara, *I pupi,* in «Sicilia,» 25, 1960, p. 14.
[317] Cfr. F. Cammarata, *op. cit.*, p. 25.
[318] Cfr. A. Pasqualino, *L'opera dei pupi*, cit., p. 58.

cinquecenteschi, che vengono definiti da Pasqualino fonti remote, vi sono le cosiddette fonti immediate,[319] ovvero le dispense a soggetto cavalleresco pubblicate nell'Ottocento e le narrazioni dei cantastorie e contastorie. I *cunti*, fonti esclusivamente orali, ricorrevano alla materia cavalleresca perché, come si è già precedentemente accennato, erano già presenti in Sicilia in tempi antecedenti l'opera, che essi in parte ispirarono e completarono, arricchendola di dettagli che non possiamo conoscere chiaramente proprio per la mancanza di testi scritti. Le "dispense" meritano un discorso a sé stante. Si tratta di testi a stampa in fascicoli in cui venivano narrate le vicende cavalleresche e che si diffusero intorno alla seconda metà dell'Ottocento, parallelamente all'opera dei pupi che da esse prende infatti spunto. È però necessario sottolineare che, sebbene le dispense servirono da fonte di ispirazione per l'opera, i due fenomeni furono paralleli, nel senso che si alimentarono a vicenda. Non è esatto affermare che dopo la pubblicazione delle dispense nacque l'opera dei pupi, anzi, i testi vennero pubblicati e diffusi in misura sempre maggiore proprio perché incontravano i gusti del pubblico che frequentava i teatrini dell'opera. Le storie narrate negli spettacoli dell'opera erano già in circolazione grazie ai cantastorie, ma, evidentemente, si sentì l'esigenza di dare volto e corpo stabili ai paladini di Francia, a cristiani e saraceni, che incarnavano i valori in cui i siciliani si riconoscevano. La più nota delle dispense è la *Storia dei Paladini di Francia* di Giusto Lodico, pubblicata in varie edizioni, la prima delle quali nel 1858, quindi successiva alle prime rappresentazioni con i pupi. Questa prima edizione era intitolata *Storia dei paladini, cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, la seconda, del 1897, con aggiornamenti del Leggio.[320] Lodico non aveva affatto intenzione di creare un'opera originale come egli stesso scrisse nel Preambolo:

> Pria dunque di dare principio a tale storia, sembrami opportuno il dire, che la descrizione che intraprendo, non è mio parto, né moderna n'è l'invenzione di quanto essa racchiude, ma è quella che da più secoli si è raccontata: infatti

[319] *Ivi*, p. 57.
[320] Cfr. F. Cammarata, *op. cit.*, p. 31.

> chi non ha udito strepitare le armi di Orlando e di Rinaldo? E quanti traggono il vivere narrando le grandi imprese di sì fatti eroi?[321]

Il suo intento era piuttosto quello di divulgare la materia dei romanzi e dei poemi rinascimentali a sfondo cavalleresco in modo che fossero accessibili anche a una fascia di pubblico più bassa:

> L'unica mia fatica è stata di riunire tutti gli autori che d'essa discorrono, e che vollero sì fatte avventure illustrare col bel genio di poesia, omettere ciò che fu parte della fantasia poetica, e descrivere quello, che sembra verisimile. Una sola cosa vorrei che il benigno lettore avesse a compatire, la qual è che il mio libro fugge l'eleganze, ed il dire metaforico, e ciò non le dovrà esser a male, poiché francamente confesso, che non ho scritto per fare pompa del mio debole ingegno; ma per passatempo a tutti coloro che vanno in traccia di udire cose piacevoli, o che la loro mente non sia tanto da poter aprire i libri de' dotti.[322]

L'opera di Lodico presenta infatti uno stile piuttosto basso e a tratti sgrammaticato. La sua pubblicazione s'inseriva nella letteratura di consumo per le classi popolari che, dopo aver letto le dispense, accorrevano all'opera per assistere dal vivo alle vicende di cui avevano letto. Inoltre, molti pupari si servirono della *Storia dei paladini di Francia* per costruire gli intrecci delle loro rappresentazioni o per creare i dialoghi, come fece il puparo Emanuele Macrì che ricalcò l'opera di Lodico, nello specifico il duello tra Orlando e Agricane.[323] Le dispense a soggetto cavalleresco divennero una vera e propria moda, e diversi autori si cimentarono nella scrittura di opere simili che, prendendo le mosse dalle vicende dei cavalieri, ne inventano di nuove. È il caso, ad esempio, del palermitano Giuseppe Leggio che, tra il 1885 e il 1886, pubblicò *I Reali di Francia* e *L'assedio di Troia*. Le opere di Leggio si spingono indietro fino ai tempi di Alessandro Magno passando

---

[321] G. Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Aglante sino alla morte di Rinaldo*, Stamperia di Giovan Battista Gaudiano, 1858-1860, vol. I, preambolo.
[322] *Ibidem*.
[323] Cfr. C. Alberti, *op. cit.*, p.83.

per le crociate, trattando soggetti che vengono poi ripresi da diversi pupari. A Catania le dispense narrano soprattutto vicende di storia greco-romana e orientale. Tra gli autori si ricordano Costantino Catanzaro con la *Storia di Alessandro Magno, ovvero il terribile conquistatore di tutto il mondo,* e Salvatore Patanè, autore di *Erminio della Stella d'Oro e Gemma della Fiamma. Guerre e avventure medievali*, opera molto rappresentata nei teatrini catanesi. Vi fu quindi una contaminazione, o meglio, una traslazione dal testo scritto al palcoscenico, che servì ad arricchire il repertorio dei teatrini dell'opera.

Per riassumere, affondando le radici nella *Chanson de geste* medievale, la materia cavalleresca si trascina nei secoli, si trasforma e si arricchisce fino ad assumere forma colta nei poemi rinascimentali che, come si è detto, sfruttano materiale popolare. Nell'Ottocento, invece, accade il contrario, poiché è la scena popolare ad appropriarsi di elementi della cultura alta, trasferendo le vicende di Orlando e Rinaldo sul palco dell'opera dei pupi, secondo quel processo per cui «in determinati momenti della storia si verificano condizioni favorevoli di cultura per il rifiorire con varianti e rifacimenti della leggenda popolare, e quindi della nuova *facies* s'impossessa l'anima del popolo che riconsidera la nuova forma secondo la sua tecnica tradizionale».[324]

III.2.7 Repertorio: fra leggende e attualità

Dopo aver analizzato le fonti dell'opera dei pupi e la loro evoluzione nel passaggio dalla Francia medievale alla Sicilia ottocentesca, si ritiene utile approfondire le caratteristiche del repertorio. Prima di trattare le vicende dei paladini, ci si soffermerà sulle opere di altro tipo. Oltre alla materia di Francia, infatti, altre suggestioni si ritrovano sui palcoscenici dei pupi. Uno spunto importante proviene dalla religione, quasi tutti i pupari infatti mettono in scena per il venerdì santo la passione di Cristo. Sebbene sia un soggetto lontano rispetto alle avventure dei paladini, la vicenda di Gesù ha una duplice affinità con quel tipo di rappresentazioni: in primo luogo, riprende lo schema tipico dell'opera, che

[324] E. Li Gotti, *Sopravvivenza delle leggende carolinge in Sicilia*, cit., p. 30.

vede in campo due forze contrapposte, Orlando contro Gano, cristiani contro saraceni, nel caso del ciclo carolingio, Gesù Cristo contro Giuda, Bene e Male nel caso dell'episodio religioso. Si noti anche che l'opposizione tra il protagonista e il traditore, rappresentata da Chiaramontesi e Maganzesi, si rispecchia nel binomio Gesù Cristo-Giuda. In secondo luogo, il tema religioso, come lo scontro tra i paladini, tocca le corde emotive dello strato più basso della popolazione. Oltre alla passione, un altro soggetto molto rappresentato è la natività, naturalmente nel periodo natalizio. In questo caso, più che di una vera e propria azione scenica, si può parlare di quadri;[325] viene infatti allestita una sorta di presepe che ripercorre le tappe fondamentali: l'arrivo dei re magi, l'omaggio dei pastori e, in alcune versioni, si conclude con un personaggio buffo che porta un dono inaspettato al bambinello. Spesso vengono messe in scena vite di santi, che variano di città in città, dal momento che ogni puparo predilige il santo patrono della zona per mettere in scena i miracoli o il martirio, per cui si assiste in area siracusana a *La vita e la morte di Santa Lucia*, o – a Palermo – alla *Storia di Santa Rosalia*, che diventa discendente da Carlo Magno unificando così tradizione cavalleresca e religione. Un'altra tematica affrontata è quella del brigantaggio. I pupari prendono spunto dalle vicende brigantesche, e dai canti banditeschi del *cuntu*, per mettere in scena delle opere che pongono al centro i banditi, considerati dagli spettatori come personaggi postitivi, che combattono contro le ingiustizie. Sebbene sia un fuorilegge, il bandito è interpretato dalle classi popolari come un giusto che si ribella alle angherie dei più forti, quindi un personaggio positivo in cui riconoscersi e tramite il quale riscattarsi contro la passività del governo e le vessazioni subite. In particolare, la predilezione per i briganti da parte della classe popolare aumentò dopo l'Unità d'Italia, quando le condizioni degli ultimi peggiorarono a causa della situazione economica, il disinteresse mostrato dalle classi dominanti e la mancanza di interventi per il Sud. A questo punto, il brigante divenne l'unico baluardo contro l'indifferenza.

[325] C. Alberti, *op. cit.*, p. 92.

Un altro repertorio è quello che s'ispira alla storia greco-romana, soprattutto in area catanese e siracusana, dove si possono trovare in scena eroi del passato. Un'ulteriore fonte sono i drammi di Shakespeare, che vengono ripresi e adattati dai pupari per essere interpretati dai pupi. Alcuni esempi sono *Romeo e Giulietta* e *Macbeth*, che vengono naturalmente ridotti e resi più semplici per essere comprensibili al pubblico abituale dell'opera.

Tornando alle vicende cavalleresche, vediamo quali sono alcuni dei soggetti maggiormente rappresentati. Si è già detto che ogni ciclo viene diviso in episodi che si susseguono per mesi fino al completamento della storia. Le opere più rappresentate sono la *Storia dei Paladini di Francia*, *Erminio della Stella d'oro* e il ciclo di *Buovo d'Antona*, il *Guerin Meschino*. Nel caso dei paladini di Francia, come si è già detto, si tratta delle vicende che coinvolgono Orlando, Rinaldo, Astolfo, Angelica, Carlo Magno alle prese con i saraceni, tra sanguinose battaglie e ricerche amorose. L'*Erminio della stella d'oro* invece, sebbene si basi anch'esso sulla tematica cavalleresca, ha come protagonisti altri personaggi, Erminio, Gemma della Fiamma, loro figlio Tigreleone, il siriano Ideo. La storia, che andava avanti per settantacinque serate, ha come fulcro la guerra tra saraceni e cristiani: scoppia il conflitto tra la Russia con a capo Soranzo (saraceno) e la Germania guidata da Oronzo (cristiano); i guerrieri saraceni si dividono in tre gruppi in giro per l'Europa al fine di assediare Berlino; Ideo il siriano parte alla volta di Francia e Spagna; Soranzo si dirige direttamente verso la Germania, e l'altro gruppo verso la Danimarca. A Berlino si consuma lo scontro più violento tra le due fazioni, durante il quale Ideo uccide Albacete. Il ciclo di *Buovo D'Antona* riprende la storia dell'omonimo eroe leggendario protagonista prima di *chanson de geste*, poi di poemi franco-veneti, e infine catapultato nel IV libro dei Reali di Francia di Barberino. Il motivo principale della vicenda è l'atto che Buovo vuole compiere per vendicare la morte del padre, signore di Hanstone, e il suo allontanamento forzato dalla regina, sua madre, avvenuti a opera dell'amante di lei, il duca Doon. Oltre alla vendetta, come negli altri cicli cavallereschi, non mancano il tema amoroso – si pensi alle avventure e le peripezie vissute da Buovo e la sua amata Josiane – l'elemento fiabesco, parti comiche. Anche il *Guerrin Meschino* è tratto

dall'omonima opera del Barberino e racconta la storia di Guerrino costretto a fuggire con la sua balia mentre i genitori, Milone e Finisia, vengono imprigionati dagli infedeli Madar e Napar. Il piccolo Guerrino viene però rapito e venduto a un mercante perdendo completamente le tracce della sua famiglia. Dopo lunghi pellegrinaggi, incantesimi, amori e duelli, Guerrino scopre il suo vero nome grazie all'oracolo e può finalmente andare alla ricerca dei suoi genitori con cui si ricongiungerà alla fine della storia. Anche in questo ciclo si mescolano i classici elementi del genere, armi, amori, magia e trionfo dei giusti.

Tra gli episodi più famosi e apprezzati dal pubblico vi sono i duelli tra i vari cavalieri, momenti salienti dell'azione scenica, in cui si concretizza lo scontro tra il bene e il male e che sono anche quelli più spettacolari. Uno dei più importanti è il duello tra Orlando e Agricane tratto dall'*Orlando Innamorato* di Boiardo. A Catania divenne uno degli episodi più belli che metteva in scena tre giorni e tre notti di scontro per amore della bella Angelica contesa tra il cristiano Orlando e il gran Khan Agricane.[326] Attraverso il duello amoroso l'episodio porta in scena il motivo principale dell'opera, la lotta tra cristiani e saraceni, leali e traditori, bene e male. La spettacolarità dei duelli risiede nel combattimento violento durante il quale possono essere divelti gli arti dei pupi e, a volte, la marionetta può addirittura essere divisa a metà suscitando l'entusiasmo del pubblico. Inoltre il momento dello scontro è accompagnato dal ritmo incalzante dei tamburi che rendono la scena ancora più concitata. Gli episodi hanno una struttura standard che viene reiterata ogni sera. Nonostante gran parte dello spettacolo sia improvvisato e non esistano dei dialoghi prefissati, vi sono dei codici che si tramandano per imitazione e tradizione. Si possono distinguere tre momenti fondamentali: un antefatto in cui si riprende la vicenda della sera precedente per ricordare agli spettatori a che punto fosse arrivata la narrazione; la parte centrale in cui vengono inseriti i duelli e le battaglie, dunque le azioni più importanti della serata; il finale interlocutorio, in cui un pupo preannuncia quello che avverrà nell'episodio successivo. Ogni episodio è composto da atti e scene che ogni

[326] Cfr. Repertorio della Marionettistica Fratelli Napoli, http://www.fratellinapoli.it/spettacoli-pupi-siciliani/repertorio/duello-agricane-orlando.php

puparo può decidere se allungare o accorciare basandosi comunque sulle regole codificate, per cui può essere ritenuto opportuno modificare la durata di alcune scene ma non di altre.[327] Ognuna di esse è determinata spazialmente e temporalmente, dunque si ha un cambio quando ci si trasferisce in un luogo diverso o in un intervallo di tempo differente. Ci sono anche delle "scene tipo" in cui vengono messi in atto degli schemi ben precisi riguardanti la posizione dei personaggi, il loro ingresso e la loro uscita, i movimenti e alcune frasi.[328] Due delle scene che si ripetono di frequente nelle rappresentazioni e che presentano degli schemi rigidi sono la "battaglia" e il "consiglio", così chiamate dagli stessi pupari. Nella prima si ha il combattimento tra i pupi, scandito da movimenti simmetrici e ritmici di gambe, braccia, spade e scudi. Ci possono essere uno o più scontri che seguono lo schema di apertura, svolgimento e chiusura. I guerrieri appaiono in ordine crescente di importanza in modo che i più famosi e valorosi combattano per ultimi. Nel caso di battaglie campali entrano in scena per primi dei soldati semplici, che si affrontano con le lance, per poi lasciare spazio ai cavalieri. I cristiani entrano dal lato destro del palco e affrontano prima alcuni soldati che sconfiggono in breve tempo, poi i saraceni più valorosi, che spesso finiscono decapitati o spezzati in due, sottolineando così la bravura dei cavalieri cristiani. Durante il consiglio, che è una riunione di personaggi, si ha la successione ordinata dei pupi. Il consiglio può essere solenne o privato. Quello solenne è scandito da momenti ben precisi: l'ingresso di vari guerrieri in ordine dai meno importanti ai più importanti, lo schieramento dei pupi uno accanto all'altro, con lo scudo rivolto verso il pubblico in modo che le casate siano riconoscibili; l'arrivo di un condottiero che si rivolge ai guerrieri e spiega l'accaduto, la ragione della riunione; la chiusa, con cui si conclude il consiglio e si decide di intraprendere un'azione, che può essere una battaglia o una festa ad esempio; l'uscita dei guerrieri in ordine inverso all'entrata. Nei consigli privati invece è tutto più informale, ad ogni modo si mantengono gli elementi di base,

[327] Cfr. A. Pasqualino (a cura di), *Dal testo alla rappresentazione*, cit., p. 21.
[328] *Ibidem*.

come il discorso di un capo e l'annuncio dell'azione finale. Ogni puparo può integrare la scena del consiglio con aggiunte facoltative.

Le caratteristiche dei personaggi, le fonti, il repertorio contribuiscono a far comprendere il significato sociale dell'opera, ciò che rende la marionetta più che un semplice oggetto o strumento di intrattenimento. Lo spiega in maniera eccellente Pasqualino, quando, in merito al mito dei Paladini di Francia, scrive:

> per il gruppo sociale che lo ha vissuto tanto intensamente da considerarne i protagonisti, amati o odiati, personaggi vivi di una vicenda esemplare, non rappresentava un mondo di pura evasione. I pupi esprimevano le speranze, le lotte, le vittorie e le sconfitte dell'esistenza in un arco che si muove dalla rassegnazione alla rivolta.[329]

Seppur le fonti dell'opera si possono rintracciare in epoche passate, i pupi sono espressione di bisogni del pubblico di popolani della Sicilia otto-novecentesca. Per essere più precisi, gli spettacoli dell'opera dei pupi mostrano un mondo ideale, in cui trionfano i valori positivi, i giusti riescono a sconfiggere i malvagi e il bene ha sempre la meglio, un mondo dunque molto diverso da quello reale, alternativo e migliore. Per via della crisi economica e sociale della classe popolare siciliana, soprattutto dopo l'Unità d'Italia l'unico luogo in cui poter vedere riconoscersi divenne quello fittizio del teatro, ma non quello borghese, bensì l'opera dei pupi. Alle vicende dei paladini, ai loro duelli, alle loro peregrinazioni per sfuggire agli incantesimi o per trovare le donne amate i siciliani affidano nuovi significati e dànno una diversa interpretazione, che rende l'opera dei pupi molto più di un semplice intrattenimento. Nell'opera prendono corpo quegli ideali che la realtà storico-politica ed economico-sociale negava la difesa dei deboli, con la loro protezione dai prepotenti, e il contrasto tra il bene e il male, tra il più debole e il più forte. Il saraceno è il nemico contro cui accanirsi per le ingiustizie subite, il paladino cristiano è il salvatore che ristabilisce l'ordine e incarna quindi le speranze della classe subalterna che attualizzò le gesta dei paladini adattandole

[329] *Ivi*, p. 14.

alle proprie esigenze di riscatto sociale. Secondo Giovanni Isgrò,[330] fu proprio la contingenza tra il contesto storico che favorì questo meccanismo da parte degli spettatori e le innovazioni tecniche che trasformarono le marionette in pupi a far sì che l'opera si affermasse nella seconda metà dell'Ottocento. Il rapporto tra il sovrano Carlo Magno e Gano il traditore o fra Carlo e i suoi paladini, alcuni obbedienti e remissivi altri ribelli, ricalca quello tra classe dominante e classe dominata, che poteva risolversi – ma soltanto in scena – con una rivoluzione o con un compromesso. Anche per questa ragione l'opera dei pupi non fu mai ben vista dalle classi sociali più abbienti, che non frequentavano abitualmente questo tipo di teatro. Tale modalità di intendere lo spettacolo, come si evince anche dagli episodi citati in precedenza, fa sì che lo spettatore metta in atto «una vera e propria trasposizione del sé nei personaggi in scena»,[331] aumentando ancor di più il coinvolgimento empatico normalmente scaturito dalla dinamica attore/marionetta-pubblico. Diversi elementi, come quelli elencati da Buttitta, conferiscono all'opera una importanza che travalica il limite del mero intrattenimento teatrale e che la collocano piuttosto nella sfera del rito:[332]

> L'andamento ciclico (le recite avevano carattere quotidiano e potevano durare anche un intero anno), la struttura conflittuale del racconto (i cristiani contro i mori, il bene vs il male), la forte caratterizzazione dei personaggi che consentiva al pubblico di immedesimarsi, lo stesso coinvolgimento sinestetico degli spettatori, rafforzato dalle svariate strategie sceniche (luci, rumori, musiche) e dagli scontri armati (vere e proprie danze cadenzate dal cozzare di spade, scudi e corazze) e, specialmente, i modi di partecipazione del pubblico, il sistema di valori sotteso alla narrazione (il codice d'onore, la

[330] Cfr. G. Isgrò, *op. cit.*, p. 467.
[331] I. Buttitta, *op. cit.*, p. 187.
[332] Sul teatro come rito e, in particolare l'opera dei pupi si vedano: A. Buttitta, L'opera dei pupi come rito, in AA. VV., *I pupi e il teatro* in «Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano», anno IV, n. 13, 1981; V. Turner, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986; A. Pasqualino, *Le vie del cavaliere dall'epica medievale alla cultura popolare*, Bompiani, Milano 1992.

fedeltà, la fede, etc.) e il correlato paradigma relazionale utilizzato per classificare fatti e persone.[333]

In tale ottica si comprende chiaramente il carattere rituale dell'opera, accentuato anche dalla composizione del pubblico che costituisce un gruppo di iniziati. Gli spettatori infatti conoscono i personaggi e le storie e seguono regolarmente ogni sera lo svolgimento degli spettacoli, proprio come un rito che si perpetua. A proposito di ciò, Antonio Pasqualino e Janne Vibaek[334] hanno individuato sette codici relativi all'opera dei pupi e rintracciabili negli spettacoli, codici che naturalmente il pubblico abituale sa interpretare: linguistico, vocale, dei rumori e dei suoni, delle musiche, delle luci, cinesico, figurativo. Il codice linguistico può essere comico, se sono in scena i personaggi comici che parlano in dialetto, ad esempio i già citati Nofriu e Virticchiu, eroico se a parlare sono i paladini con il loro italiano aulico ma maccheronico. Per quanto riguarda la voce, diversi fattori vanno presi in considerazione, come il volume, la tonalità, il timbro, il ritmo e la vibrazione. Ognuno di questi elementi si modifica a seconda dei passaggi o dei personaggi in scena creando così degli standard riconoscibili dal pubblico. I rumori segnano determinati momenti salienti, ad esempio lo zoccolo del puparo che sbatte sul legno indica l'avvicinarsi della battaglia, mentre le musiche accompagnano le scene prive di dialogo. Le luci sono molto importanti per distinguere scene notturne e diurne, mentre il colore rosso indica l'arrivo di demoni. Il codice cinesico è fondamentale perché vi sono circa cinquanta gesti codificati che esprimono emozioni e stati d'animo delle figure che, in tal modo, vengono comunicate direttamente agli spettatori, in grado di riconoscerli. Infine il codice figurativo è quello che permette di individuare subito i personaggi in base alle loro caratteristiche somatiche, come precedentemente illustrato, e di riconoscere le azioni che si svolgono in Oriente o in Occidente, in base all'architettura mostrata sulla scena. I codici permettono al pubblico di orientarsi e saper interpretare tutto ciò che accade sul palco, contribuendo a dare all'opera

[333] I. Buttitta, *op. cit.*, p. 189.
[334] A. Pasqualino, J. Vibaek, *Registri linguistici e linguaggi non verbali nell'opera dei pupi*, in R. Tomasino (a cura di), *Semiotica della rappresentazione*, Flaccovio, Palermo 1984, pp. 109-156.

quel carattere di esperienza rituale, oltre che accrescendo la partecipazione emotiva dello spettatore. Osservare la vittoria dei paladini cristiani sugli infedeli saraceni, anche se esclusivamente nella finzione del teatrino, serviva a ristabilire quell'ordine che non esisteva nella quotidianità. La crisi sociale, in cui s'inscrive l'opera, si risolve all'interno della forma scenica, la quale però trae il materiale narrativo da un mondo lontano, la Francia dei paladini che affonda le sue radici nella *Chanson de Roland*, di per sé espressione di un bisogno di fuga dalla realtà, nell'ideazione di un mondo di eroi e nobili sentimenti. Secondo Cammarata,[335] l'opera dei pupi è da un lato espressione del contesto storico sociale, con risvolti psicologici e sociologici, dall'altro è il prodotto di una specifica *forma mentis*, quella del siciliano che esaltava valori quali l'onore, il rispetto, facendo propri personaggi, animati da sentimenti elementari che facilmente fanno breccia nel cuore del pubblico. In un certo senso, servendosi del concetto teorizzato da Hobsbawm, si può parlare di «invenzione della tradizione»,[336] scrive infatti lo storico britannico:

> Per tradizione inventata si intende un insieme di pratiche, in genere regolate da norme apparentemente o tacitamente accettate, e dotate di una natura rituale o simbolica, che si propongono di inculcare determinati valori e norme di comportamento ripetitive nelle quali è automaticamente implicita la continuità col passato.[337]

Tra le tipologie di tradizioni inventate rientrano quelle finalizzate a fissare l'appartenenza a un determinato gruppo, che possono essere messe in atto da comunità non organizzate formalmente e per scopi non consapevolmente politici. In tal senso si potrebbe interpretare l'opera dei pupi come fenomeno simile che, proprio in maniera inconsapevole, si consolida come rito per un gruppo sociale ben preciso e cementifica ancora di più gli appartenenti alla classe subalterna che

---

[335] Cfr. F. Cammarata, *op. cit.*, pp. 47-48.
[336] E.J. Hobsbawm, T. Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, trad. it. di E. Basaglia, Einaudi, Torino 1987.
[337] *Ivi*, p. 3.

si riconoscono e si ritrovano uniti nella condivisione dei valori e degli ideali incarnati dai pupi. Il puparo crea un microcosmo utilizzando schemi e figure a lui congeniali, divenendo a tutti gli effetti demiurgo di un mondo alternativo in cui gli spettatori trovano risposte. «Come Dio creò l'uomo a sua immagine – scrive Pasqualino – e gli diede la vita dandogli un'anima col suo soffio, il marionettista crea figure alla propria immagine: uomini, demoni, dei, e dona loro la vita trasmettendo una parte della propria anima».[338] Così, nel luogo deputato al rito moderno per eccellenza, creato appositamente per rispondere ai bisogni dei più miserabili, si riscatta il loro destino e si crea un mondo in cui ancora credere. A tal proposito, tornano in mente le parole Victor Turner che, prendendo in prestito il concetto da Geertz,[339] definisce la performance teatrale come un «meta-commento sociale», un mezzo che serve a un determinato gruppo per riflettere su se stesso, in particolare «un dramma che una società rappresenta su se stessa: non solo una lettura della propria esperienza, ma una nuova rappresentazione interpretativa della medesima».[340] È proprio ciò che si è spiegato in merito all'opera dei pupi, che permette al pubblico abituale di leggere sulla scena luoghi e condizioni della propria vita, cui viene però attribuito un nuovo significato. «Mediante il processo stesso della performance – citando ancora Turner – ciò che in condizioni normali è sigillato ermeticamente, inaccessibile all'osservazione e al ragionamento quotidiani, sepolto nelle profondità della vita socioculturale, è tratto alla luce».[341] È allora reso manifesto la funzione dell'opera dei pupi nella Sicilia a cavallo tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo: il pubblico che ogni sera si reca a teatro assiste alle avventure dei paladini, a imprese lontane nel tempo e nello spazio, che tuttavia raccontano situazioni attuali, problematiche moderne, le quali, a differenza che nella realtà, si risolvono in un lieto fine. Secondo Perricone e Pasqualino,[342] le vicende dei paladini si possono assimilare allo schema del

---

[338] A. Pasqualino, *Figure animate*, cit., p. 125.
[339] Cfr. C. Geertz, *The Interpretation of Culture, Selected essays by Clifford Geertz,* Basic Books Inc. Publishers, New York 1973.
[340] V. Turner, *op. cit.*, pp. 185-186.
[341] *Ivi*, p. 36.
[342] Cfr. R. Perricone, *op. cit*.; A. Pasqualino, *Le vie del cavaliere dall'epica medievale alla cultura popolare*, cit.

dramma sociale, che, come descritto da Turner, ha luogo all'interno di gruppi di persone che condividono valori e interessi e ha per protagonisti dei personaggi che per quel gruppo sono altamente significativi.[343] Il protagonista del dramma sociale attraversa quattro fasi, che consistono nella rottura dei rapporti sociali convenzionali; nella conseguente crisi che genera il caos nella società; in un'azione riparatrice e infine in una reintegrazione del protagonista nell'ambiente sociale in cui è stato ristabilito un nuovo ordine. Il reiterarsi di questo schema corrisponde alla celebrazione del rito, anch'esso scandito da momenti precisi. Alla luce di ciò, la crisi dell'opera, iniziata negli anni della Prima Guerra Mondiale, si può interpretare come una conseguenza della perdita della dimensione rituale della società e dei cambiamenti imposti che hanno impedito il ripetersi di quell'esperienza ciclica quotidiana che era l'opera dei pupi. Con il passare del tempo si modificarono anche le abitudini e le forme di intrattenimento, televisione e cinema portarono nella quotidianità nuovi personaggi e nuove vicende in cui una società disillusa e segnata dal conflitto che aveva annientato l'ideale romantico, si poteva adesso rispecchiare.

In conclusione si può affermare che la nascita e lo sviluppo della particolare forma di teatro di figura che è l'opera dei pupi si verificarono in un luogo e in uno spazio determinati, per via del contesto storico sociale e per la crisi che la classe subalterna in particolare stava attraversando. Le fonti lontane dell'opera, riconducibili a epoche passate, conferiscono alle rappresentazioni l'aura di un mondo diverso, mitizzato, ideale, in cui tutto funziona come dovrebbe, in cui le fratture e le crisi si risolvono nell'arco dell'azione scenica. La fusione tra modelli lontani ed elementi attualizzanti permette la creazione di un mondo che conferisce a motivi esotici e antichi la parvenza di modernità. I personaggi, specchi in cui gli spettatori rivedono loro stessi, quello che sono o che vorrebbero essere, in cui ritrovano le dinamiche quotidiane, sono catalizzatori di empatia, percepiti come esseri viventi in cui immedesimarsi. Le trame attualizzabili, le figure, incarnazione di valori fondamentali per gli spettatori, sono elementi che

[343] Cfr. V. Turner, *op. cit.*

contribuiscono ad accrescere la partecipazione del pubblico che, vedendo risolte le contraddizioni sociali sulla scena, trova la risposta a una crisi e a una esigenza reale tramite il loro dispiegamento in un mondo fittizio, «conducendo a misura razionale un orizzonte esistenziale permanentemente insidiato dall'emergere dell'irrazionale».[344]

La valenza attualizzante dell'opera dei pupi era stata individuata dai futuristi siciliani, che nel loro manifesto la definirono come fenomeno antipassatista[345] per la passionalità, i colori, la musica, sintomi di vitalità, che si fondono nella rappresentazione. Il teatro di pupi, in quanto espressione della realtà dell'isola, era considerato uno dei punti di partenza per costruire il futuro. In linea con questa visione dell'opera come proiettata al futuro e non al passato si può inserire la teoria di Perricone[346] secondo cui il teatro di pupi siciliani può essere definito, in senso warburghiano, come una sopravvivenza dell'antico (*Nachleben der Antike*). Secondo Warburg, le immagini hanno un potere evocativo immenso che si perpetua nel corso delle epoche; l'immagine è strettamente legata alla cultura di una comunità, i cui membri detengono una memoria figurativa che viene trasmessa alle generazioni successive. Per tale ragione alcuni temi e modelli dell'arte antica si rintracciano nei periodi successivi, come tracce mnestiche lasciate dall'uomo. In tale prospettiva, l'opera dei pupi e le sue storie possono essere lette non come un residuo del passato destinato a tramontare, bensì come un riemergere di modelli antichi, un riaffiorare di temi e immagini che giungono da lontano e lasciano le loro tracce nel presente che le modella e le plasma secondo le proprie esigenze.

---

[344] A. Buttitta, *Spettacolo, rito, fanti e cavalieri*, in «Nuove Effemeridi», IX, 33, 1996, p. 51.
[345] Cfr. G. Frazzetto, *Solitari come nuvole. Arte e artisti in Sicilia nel 900*, Maimone Editore, Catania 1988, pp. 60-61.
[346] R. Perricone, *op. cit.*, p. 228.

Capitolo IV

Proposte di valorizzazione. Il Teatro Machiavelli di Catania e il Theatermuseum *di Vienna*

Le marionette? Sono una faccia dell'umanità.
Rispecchiano l'universo in un' altra versione.
Come la musica, la pittura, la poesia.

Guido Ceronetti

Premessa

Nei capitoli precedenti si sono messe a confronto due espressioni differenti del teatro di figura europeo, il teatro di Richard Teschner e l'opera dei pupi siciliana, analizzando motivi, tecniche, personaggi, poetica delle due tradizioni, nonché la loro funzione di compensazione estetica dei dissidi della crisi epocale in atto a cavallo fra Ottocento e Novecento. La distanza geografica, sociale e culturale che divide i due casi presi in esame viene colmata da una serie di punti di contatto peculiari del teatro di figura, che, in generale, si configura infatti come patrimonio comune a tutte le società e a tutti i luoghi. Un elemento che funge da minimo comune denominatore è l'influenza della Commedia dell'arte, i cui personaggi hanno condizionato molti caratteri nel teatro di figura in vari paesi, come Punch e Scaramouch in Inghilterra, Guignol in Francia, Kasperl in Germania. Nel caso specifico di Teschner e dei pupi si è visto che un punto di contatto si rintraccia nello spirito che anima i manovratori e il pubblico, quello di ricreare sul palco un mondo alternativo al reale in cui evocare i valori e gli ideali che mancano alla contemporaneità.

Anche per questa valenza di testimonianza delle contraddizioni di un'epoca di crisi, oltre che per le sue qualità estetiche ed artistiche, si ritiene necessaria la valorizzazione del teatro di figura nelle sue diverse manifestazioni, considerato che esso rappresenta uno strumento per leggere il passato, in quanto depositario

delle radici identitarie europee. Inoltre, le due tradizioni analizzate sono collegate a due luoghi specifici: il *Theatermuseum* a Vienna, in cui sono conservate le opere di Richard Teschner, e il Teatro Machiavelli di Catania, storico palcoscenico dei pupi in cui si sono svolte delle iniziative finalizzate alla valorizzazione del teatro di figura siciliano e che potrebbe diventare un piccolo museo a esso dedicato. A tal proposito in questo capitolo si tratterà dei metodi, in atto o da proporre, nei due luoghi citati al fine di preservare e valorizzare degnamente le due tradizioni e soprattutto renderle fruibili al pubblico. Soltanto attraverso la fruizione, infatti, si può mantenere viva la conoscenza del patrimonio culturale. Si noterà che i due luoghi, oltre a essere dei contenitori per la conservazione e fruizione di materiali teatrali, hanno un altro aspetto comune, ovvero quello di trovarsi all'interno di palazzi barocchi che, negli anni, sono stati modificati e destinati agli usi più svariati.

IV.1 Un patrimonio comune

In epoca contemporanea è ormai assodata la rilevanza del patrimonio immateriale nella costruzione identitaria di un individuo e di una comunità, tant'è che nel 2003 è stata redatta la *Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, concetto che comprende «le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il *know-how* – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale».[347] Dunque fanno parte del patrimonio immateriale diversi elementi quali le tradizioni orali, il linguaggio, le arti dello spettacolo, le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi, le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo, l'artigianato tradizionale.[348] La ratifica di tale documento ha rappresentato un grande passo avanti nella concezione del patrimonio culturale, poiché è venuta meno l'idea che esso fosse esclusivamente

[347] Convenzione Unesco per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, 2003, art. 2 comma 1.
[348] Cfr. *Ivi*, art. 2, comma 2.

composto da "cose", oggetti tangibili. Naturalmente, nel caso del patrimonio immateriale, si modificano i concetti di valorizzazione e tutela, in quanto i beni materiali devono rimanere immutabili ed essere preservati come tali, mentre nel caso di beni immateriali ciò che va fatto, affinché siano valorizzati nel modo migliore, è mantenerli vivi, diffonderli, trasmetterli. Grazie alla convenzione del 2003 si è quindi affermata un'idea di cultura che comprende tutte le manifestazioni della creatività umana e i suoi prodotti. Il passo successivo è stato rappresentato dalla *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità e delle espressioni culturali* del 2005, in cui, partendo dall'assunto che le manifestazioni di cultura vanno tutelate e valorizzate, si pone l'accento sulla varietà di tali manifestazioni e sull'importanza di preservarne la diversità, creando «le condizioni che permettano alle culture di prosperare e interagire liberamente, in modo da arricchirsi reciprocamente» e promuovendo «il dialogo interculturale, al fine di garantire a livello internazionale scambi culturali più intensi ed equilibrati, favorendo così il rispetto interculturale e una cultura della pace».[349] Ad ogni modo la creatività viene riconosciuta come valore fondamentale nella produzione del patrimonio. Eppure le critiche non sono mancate. L'Unesco è stata accusata di

> favorire una fissazione musealizzatrice dei processi culturali: di incoraggiare l'invenzione di tradizioni e la spettacolarizzazione della cultura detta "tradizionale" attraverso una rivitalizzazione di pratiche desuete […]; di intervenire in favore della protezione della diversità culturale per mezzo di uno strumento globale e globalizzante; di rilanciare un'etnografia di salvataggio ispirata da un modello biologico.[350]

Si è quindi messa in discussione l'autenticità del patrimonio. In tempi recenti si è cercato di superare l'idea di cultura autentica intesa come qualcosa di integro,

---

[349] Convenzione Unesco sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali, 2005, art. 1.
[350] C. Bortolotto, P*atrimonio immateriale e autenticità: una relazione indissolubile*, in «La ricerca folklorica», 64, 2011, pp. 7-17, qui pp. 7-8.

incontaminato e radicato nel passato in favore di una visione dell'autenticità che contempli la salvaguardia e la protezione del patrimonio in una condizione quanto più possibile vicina all'originale e la sua trasmissione alle generazioni future.[351] Ciò è valido particolarmente nel caso dei beni culturali intangibili, che spesso consistono in pratiche, saperi e consuetudini che si perpetuano nel tempo. Le tradizioni cosiddette folkloristiche rientrano nel concetto di patrimonio immateriale e hanno la caratteristica di essere una creazione comunitaria, come hanno sottolineato Bogatyrev e Jakobson nel loro saggio del 1929, *Il Folklore come particolare forma di creazione*.[352] I due studiosi ponevano l'accento sulla componente collettiva delle creazioni folkloriche e sulla impossibilità di una loro trasmissione senza il consenso della comunità. Scrivono infatti: «L'esistenza di un prodotto folklorico comincia soltanto dopo che esso sia stato assunto da una determinata comunità e di esso esiste solo ciò che questa comunità ha accettato e fatto proprio».[353] Anche il teatro di figura si può assimilare a questa categoria, in quanto espressione di una tradizione che si diversifica in ogni località, in ogni regione per rispondere ai bisogni della comunità di riferimento. Non a caso molte tradizioni a esso relative sono state inserite nella lista UNESCO dei patrimoni orali e immateriali dell'umanità, tra queste il teatro indonesiano *wayang*, cui si è fatto cenno nel capitolo secondo, e l'opera dei pupi siciliani cui è dedicato il capitolo terzo. La marionetta e il burattino hanno una doppia valenza perché possono essere considerati sia come manufatti artistici che come meri strumenti, "attori" per la realizzazione di uno spettacolo che ha valore nel suo complesso. Stanno quindi all'incrocio tra materialità, in quanto oggetti, e immaterialità, in quanto veicolo di una tradizione millenaria che tramandano sulla scena con il ripetersi delle rappresentazioni. Come si evince dalla disamina del capitolo primo, burattini e marionette sono presenti da epoche antichissime in tutto il mondo, a dimostrazione che il teatro di figura sembra essere una esigenza che, seppur in modi e forme diverse, si manifesta a livello universale, come tutte le espressioni

[351] Cfr. *Ivi*, p. 12.
[352] P. Bogatyrev, R. Jakobson, *Il Folklore come particolare forma di creazione*, in G.B. Bronzini, *Cultura popolare, dialettica e contestualità*, Dedalo, Bari 1980.
[353] *Ivi*, p. 83.

artistiche. In tal senso è doveroso e necessario tutelare e preservare questo patrimonio, ma imprescindibile è anche la sua valorizzazione. A partire dall'analisi delle diverse sfaccettature del teatro di figura europeo, che si è tentato di delineare, è possibile cogliere dei punti di contatto, delle radici comuni che travalicano i confini nazionali e accrescono l'importanza di dar voce e mantenere vivo tale patrimonio. Di seguito si tratteranno i due casi di studio che riguardano la valorizzazione delle forme di teatro di figura oggetto di questo lavoro: l'opera di Richard Teschner conservata al *Theatermuseum* di Vienna e l'opera dei pupi per cui si ipotizza un allestimento museale al Teatro Machiavelli di Catania.

IV.2 Il *Theatermuseum* e la valorizzazione dell'opera di Richard Teschner

IV.2.1 Palais Lobkowitz e la nascita del Theatermuseum

Il *Theatermuseum* è situato all'interno di *Palais Lobkowitz* a Vienna. L'edificio si trova nell'*innere Stadt* vale a dire nella parte più interna e più antica della città, un tempo circondata dalle vecchie mura, oggi racchiusa all'interno dell'elegante Ringstraße. La posizione è molto suggestiva: quasi di fronte al museo, nell'antico Palazzo Tarouca, oggi conosciuto come Albertina, è conservata la collezione Batliner che raccoglie opere di alcuni tra gli artisti più famosi e quotati della storia dell'arte come Monet, Picasso, Modigliani. Scrutando poco oltre, si vedono il palazzo della *Wienerstaatsoper* (l'Opera di Vienna) e l'Hotel Sacher. Nelle immediate vicinanze del *Palais Lobkowitz*, invece, è possibile scorgere il campanile della *Augustinerkirche* (chiesa di Sant'Agostino), scenario di diversi matrimoni reali della casa d'Asburgo tra cui quello di Francesco Giuseppe ed Elisabetta d'Ungheria, la nota principessa Sissi. La chiesa, risalente al Quattordicesimo secolo, divenne infatti la cappella di corte dei regnanti d'Austria e, con la costruzione e l'espansione dell'*Hofburg*, che comprende la residenza imperiale, venne praticamente inglobata nel complesso. Si è voluta dedicare qualche riga alla collocazione del palazzo che ospita il *Theatermuseum*, poiché essa ci dà indicazione della centralità del luogo, quantomeno da un punto di vista

topografico. Anche la storia e l'evoluzione dell'edificio sono degli elementi rilevanti nella disamina in corso, perché si noteranno delle similitudini con il Palazzo San Giuliano di Catania, sede del Teatro Machiavelli, inoltre, ripercorrere le tappe fondamentali che hanno segnato questo luogo permetterà di conoscere meglio il contesto in cui il patrimonio di Richard Teschner viene oggi conservato.

L'area su cui sorge il palazzo era nota come *Schweinmarkt*, dal mercato del bestiame, che si teneva lì, e nel Medioevo divenne un luogo deputato alle pubbliche esecuzioni. Ai primi del Settecento invece risale la denominazione *Spitalplatz*, derivante dal vicino *Bürgerspital*. Il nome Lobkowitzplatz venne infatti attribuito alla piazza solo a metà del diciottesimo secolo quando il palazzo fu acquistato dai principi omonimi.[354] L'edificio fu tra le prime costruzioni successive all'assedio turco di Vienna del 1683 ed è quindi uno dei primi significativi palazzi barocchi della città, realizzato per volere del conte Philip Sigmund di Dietrichstein che aveva acquistato il terreno un tempo occupato dal mercato. La direzione dei lavori fu affidata all'architetto e ingegnere di corte Giovanni Pietro Tencala (anche Tencalla), che li completò nel 1694. Nonostante i numerosi interventi successivi, il progetto dello svizzero non venne stravolto. Ancora oggi, di fronte al portone di ingresso, si può ammirare una fontana che ritrae Ercole nel momento dell'incoronazione da parte della Vittoria; ai suoi piedi il leone e il toro di Creta, sconfitti, che bevono dalla fonte. Un intervento rilevante fu quello operato da Johann Bernhard Fischer von Erlach, che si occupò, successivamente, dell'avancorpo e del maestoso portone centrale. Alla morte del conte di Dietrichstein il palazzo venne ereditato dalla figlia Ernestine, la quale lo vendette nel 1724 al conte Gundacker Ludwig di Althan. A questo periodo (1724-1729) risalgono i lavori per il *Festsaal*, il salone più grande, decorata dall'azione congiunta del pittore italiano, molto attivo a Vienna, Gaetano Fanti e da Johann Jakob van Schuppen, direttore dell'Accademia di Belle Arti, che realizzò sul soffitto l'affresco *Allegoria delle Arti*. Al centro del dipinto è raffigurato l'angelo annunciatore della gloria cui si avvicina una sorta di spirito/genio con pennelli e

[354] Cfr. G. Gugitz, *Bibliographie zur Geschichte und Stadtkunde von Wien*, Band 3: allgemeine und besondere Topographie von Wien,Jugend & Volk Vienna 1956.

tavolozza. Tutto intorno si trovano le allegorie delle varie arti – ingegneria, musica, poesia, ottica, geografia, giardinaggio – ed è possibile anche vedere lo scorcio di un atelier di un artista dell'Accademia: probabilmente la sala doveva servire da salone per le feste dell'istituzione viennese.

Nel 1745 il palazzo passò a un parente di Althan, Ferdinand Philipp principe di Lobkowitz, della famiglia nobile di origine boema dei Lobkowitz, da cui il nome odierno dell'edificio. Ferdinand Philipp intratteneva rapporti con i compositori Christoph Willibald Gluck e Philipp Emmanuel Bach, figlio del celebre Johann Sebastian, e probabilmente trasmise la sua passione per la musica al figlio, Franz Joseph Maximilian, che divenne il padrone di casa nel 1784 alla morte del padre. In generale tutta la famiglia era nota per essere sostenitrice delle arti, ma fu con Franz Joseph Maximilian che il palazzo attraversò una fase di particolare fioritura dal punto di vista culturale. Egli era infatti un grande mecenate, oltre ad essere un musicista, e commissionò opere a importanti compositori, tra i quali Joseph Haydn; inoltre disponeva di un'orchestra privata, organizzava concerti e rappresentazioni teatrali all'interno del suo palazzo; a questo scopo fece apportare delle modifiche al *Festsaal*. Fu anche direttore dell'*Hoftheater*.[355] Tra i musicisti che si esibirono all'interno del palazzo non si può non ricordare Ludwig van Beethoven, di cui Lobkowitz era ammiratore e sostenitore. Il compositore dedicò proprio al nobile austriaco la Terza sinfonia, la cosiddetta *Eroica*, che fu eseguita per la prima volta nel 1804 nel salone affrescato che da quel momento in poi venne rinominato *Eroica Saal*. Nel 1807 fu la volta della Quarta sinfonia, anch'essa in prima esecuzione al *Palais Lobkowitz*. Nel dicembre del 1812, proprio tra le pareti dell'*Eroica Saal*, fu sancita la fondazione della *Gesellschaft der Musikfreunde* (Società degli Amici della Musica), che oggi ha sede al *Musikverein*, storica sala concerti inaugurata nel 1870. Qualche anno dopo, all'epoca del Congresso di Vienna, palazzo Lobkowitz fu usuale scenario di balli

[355] Österreichisches Theatermuseum: https://www.theatermuseum.at/vor-dem-vorhang/das-palais/ (24/01/2018).

e feste sontuose a cui partecipavano i membri di spicco dell'alta società.[356] Inoltre, la principessa Maria Karolina von Schwarzenberg, moglie del principe di Lobkowitz, nota per essere una filantropa, fondò insieme a una dozzina di donne la *Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen*, un ente con finalità benefiche che si faceva carico di poveri, malati e bisognosi nella situazione di crisi socioeconomica derivante dalle guerre napoleoniche.[357]Queste notizie sono utili a comprendere quanto il palazzo sia stato un centro culturale fervido a partire dalla sua costruzione e fino alla permanenza della famiglia Lobkowitz, ovvero fino alla seconda metà del Diciannovesimo secolo. Dopo la morte della principessa e quella del principe, sopravvenuta meno di un anno dopo quella della moglie, l'edificio passò di figlio in figlio, fino al trasferimento della famiglia nella terra d'origine, a Roudnice in Boemia. A quel punto il palazzo fu affittato e ospitò l'Ambasciata francese, dal 1869 al 1909, poi una delegazione di quella cecoslovacca fino al 1939, quando la città di Vienna adibì l'edificio a "casa della moda", su progetto dell'architetto Joseph Hoffmann, che realizzò diversi elementi di arredamento, purtroppo andati perduti. La Seconda Guerra Mondiale provocò ingenti danni al palazzo, che fu ristrutturato dagli occupanti francesi, i quali vi stabilirono l'Istituto francese di cultura, che ebbe sede lì fino agli anni Settanta. Solo nel 1979 la famiglia Lobkowitz vendette l'edificio alla Repubblica Austriaca che lo ristrutturò e lo predispose per accogliere la collezione teatrale della Biblioteca Nazionale Austriaca, così che nel 1991 fu inaugurato e aperto al pubblico il *Theatermuseum*. La collezione teatrale però era preesistente, le sue origini risalgono infatti al 1922, anno in cui fu allestita, presso la Biblioteca Nazionale, una mostra dedicata al teatro organizzata dal bibliotecario – nonché librettista delle opere di Richard Strauss *Daphne*, *Friedenstag* e *Die Liebe der Danae* – Jospeh Gregor e promossa tra gli altri da Hugo von Hoffmansthal, Richard Strauss, Alfred Roller. L'iniziativa rappresentò il primo passo verso la

[356] Cfr. O. Pausch, *Palais Lobkowitz: the World's Most Handsome Theater Museum*, in *Austrian Theatermuseum. Palais Lobkowitz*, *Österreichisches Theatermuseum*, Vienna 1992.
[357] Institut für Neuzeit und Zeitgeschichtsforschung, Österreichisches Biographisches Lexicon: http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_S/Schwarzenberg_Maria-Karoline_1775_1816.xml (24/01/2018).

raccolta sistematica di oggetti, manoscritti, costumi e materiali teatrali vari, in concomitanza con la nascita e lo sviluppo di una nuova disciplina, la storia del teatro e dello spettacolo. In seguito, infatti, la biblioteca acquistò la collezione teatrale privata dell'attore e direttore del *Burgtheater* Hugo Thiming e, l'anno successivo, fu formalmente istituita dal Ministero dell'Istruzione la *Theatersammlung* (collezione teatrale), di cui Gregor divenne direttore, con l'intento di raccogliere materiali eterogenei, senza limitarsi esclusivamente a beni archivistico-letterari ma recuperando foto, costumi, modelli di scenografie. Con l'ufficializzazione della collezione, nacque il desiderio di istituire e, conseguentemente, di trovare una sede per un museo del teatro, così tra il 1931 e il 1938 il *Burgtheater* mise a disposizione alcune sale per ospitare i materiali, ma fu solo una breve parentesi. Si dovettero attendere infatti quasi quarant'anni per la fondazione dell'*Österreichisches Theatermuseum*, inizialmente situato in Hanuschgasse, fino all'acquisto, da parte dello Stato, del *Palais Lobkowitz*, inaugurato e aperto al pubblico il 26 ottobre del 1991. Nella nuova sede vennero unificati i materiali della collezione appartenente alla Biblioteca nazionale, i cui oggetti fino a quel momento si trovavano esposti in diverse parti della *Hofburg*, e quelli propri del museo teatrale, dando così vita a una delle collezioni più ricche concernenti il teatro.

IV.2.2 Der Teschner Raum

Tra i materiali appartenenti al *Theatermuseum* ci sono numerosi lasciti tra i quali, quello che interessa in questa sede, la collezione Richard Teschner. Alla sua morte, nel 1948, le sue opere, le sue marionette, i suoi teatri rimasero nell'atelier di Messerschmidtgasse 38 a Gersthof, fino alla morte della moglie, Emma Bacher-Paulick, sopravvenuta nel 1953. Fino ad allora, infatti, le assistenti dell'artista boemo, Helene Schreiner, Hermy Ottawa e l'ultima arrivata Lucia Jirgal, continuavano a tenere viva la sua arte portando avanti la tradizione delle rappresentazioni del *Figurenspiegel*. Fu espressamente richiesto per volontà testamentaria di Emma Teschner che le opere scultoree, pittoriche e teatrali del marito venissero destinate alla Biblioteca Nazionale Austriaca, cui era già stato

donato lo Scrigno d'oro. Lo scopo era, da un lato, quello di preservare nel modo migliore il patrimonio composito, costituito da disegni, quadri, litografie, manifesti, palcoscenici e figure; dall'altro, quello di mantenerle viva la sua peculiarissima tradizione teatrale, nella speranza che oltre a una semplice esposizione si potessero proseguire anche le rappresentazioni da lui avviate nel proprio atelier, come effettivamente avvenne qualche anno dopo.

In un primo momento quindi – tra il 1954 e il 1991 – i materiali furono conservati nella collezione teatrale della *Hofburg*, mentre oggi si trovano nell'odierna sede del *Theatermuseum*, in *Palais Lobkowitz*. Al primo piano del palazzo è infatti possibile visitare il *Teschner Raum*, sala dedicata al teatro di figura di Richard Teschner. Si tratta di una stanza non molto grande e poco luminosa colma di oggetti alle pareti, che dà subito un effetto straniante e l'impressione di essere catapultati in un'altra epoca. Colpisce subito, entrando sulla destra, lo Scrigno d'oro, che spicca con il suo colore nella penombra della sala. Tutte le pareti sono ricoperte da armadietti con le ante in vetro, dietro le quali sono stipate le *Stabfiguren* create da Teschner, quelle di stile orientale dei primi pezzi *Kosumos Opfertod*, *Naabi Isa*, *Nawang Wulan* posizionate vicino al *Goldener Schrein*; i personaggi di *Drachentöter*, drago compreso, Bimini e il Radioredner; la ballerina e Zipzip; le figure di *Schach*, ultimo pezzo di Teschner ad essere messo in scena, che raffigurano le pedine degli scacchi e sono di diverse grandezze in modo da rendere, sul palco, l'effetto prospettico della scacchiera; e ancora Arlecchino, la dama e il cavaliere di *Karneval*; le due versioni – una del 1916, l'altra del 1936 – delle figure del principe e la principessa di *Prinzessin und Wassermann*, lo stesso Wassermann e i tre personaggi di *Nachtstück* il rosso, il giallo, il grigio. Si possono vedere persino le prime figure realizzate da Teschner che raffigurano i protagonisti dell'opera di Hofmannsthal *Der Tor und der Tod,* Claudio e la giovane. In questo caso si può utilizzare il termine marionette in quanto le figure, molto diverse da quelle che l'artista costruirà negli anni a venire, seguono la tecnica tradizionale e sono predisposte per essere manovrate tramite fili dall'alto; si tratta, in sintesi, delle uniche due marionette mai realizzate dall'artista boemo. Nello spazio di parete libero, al di sopra degli armadi, si

trovano disegni e quadri dipinti dallo stesso Teschner che, come si è largamente spiegato, si dedicava a diverse forme d'arte. A dominare la scena è però il suo secondo palco, quello che lo ha reso noto, il *Figurenspiegel*. Incastonato al centro della parete, a sinistra rispetto all'ingresso della sala, questo grande occhio, illuminato da una cornice dorata e dai dodici segni zodiacali, scruta i visitatori e, senza dubbio, cattura l'attenzione più di ogni altra cosa presente, dal momento che è un oggetto insolito e non è immediato, per lo spettatore che non conosce l'artista, comprendere la sua funzione. Esso infatti non ha le sembianze di un palcoscenico, anzi potrebbe ricordare uno specchio, un quadro, uno strano oggetto appeso alla parete. Soltanto con lo schiudersi del sipario, il *Figurenspiegel* mostra la presenza di uno spazio al di là del disco in vetro e rivela il significato del proprio nome. Visitando il retropalco, invece, è ben chiaro che si tratta di un teatro. Innanzitutto si nota una differenza sostanziale rispetto all'aspetto esteriore del palco: se al pubblico si presenta come una forma tonda in vetro, dall'altro lato è molto più simile a un palcoscenico per così dire tradizionale con intelaiatura quadrilaterale. Si possono infatti riconoscere le quattro file di luci colorate che si snodano sulla struttura in legno; i due proiettori posti ai due lati del palco; il cablaggio. Inoltre, dietro il palco, si trovano tutti i ferri del mestiere: una macchina del fumo, diversi "copioni", il proiettore utilizzato da Teschner per i fondali delle rappresentazioni, il polyphon che riproduceva i suoni di scena.

Per come è allestita, la sala dedicata al marionettista boemo è molto diversa da un'esposizione museale, in quanto gli oggetti sono stipati all'interno degli armadi apparentemente senza un ordine e le didascalie sono assenti, come se si trattasse di una stanza di una casa privata. Unico elemento esplicativo sono le frasi scritte alle pareti, tratte da opere su Teschner o da articoli dello stesso artista, che dànno un'idea seppur vaga della poetica teschneriana. A un primo sguardo, dunque, si potrebbe pensare a una esposizione poco accurata, invece è del tutto voluta la scelta di disporre la stanza in tal modo. Il *Teschner Raum*, difatti, ricalca quasi esattamente l'atelier in cui l'artista boemo metteva in scena le pantomime in casa propria, in Messerschmidtgasse 38 a Gersthof. Osservando le foto scattate nell'atelier e confrontandole con la sala del *Theatermuseum* la somiglianza è

evidente. Si riportano di seguito un brano di Lucia Jirgal, assistente di Teschner, in cui viene descritto lo studio di Gersthof:

> Alla finestra si trovava il grande telescopio, pronto per studiare dettagliatamente il cielo notturno. Sul pavimento in parquet lucente e spazioso si trovava il tavolo da lavoro con il microscopio e le spazzole sul vassoio cinese. Negli armadi erano allestite le vetrine ben illuminate e piene di magnifiche collezioni, con vecchi giocattoli, piccoli orologi, pannelli pieni di farfalle e coleotteri e pietre fiabeschi. Dietro tende verdi le figure immobili. Una volta a mostrate e animate, con i loro movimenti improbabili, dovrebbero destare nel grande ballerino un'impressione di perturbante ma allo stesso tempo di meraviglia, di cui parleremo ancora più tardi.[358]

Chiunque si trovi a visitare il museo del teatro può riscontrare delle similitudini con questa descrizione – sebbene manchino il cannocchiale e il microscopio – dal momento che molti degli elementi di arredamento sono proprio quelli appartenuti all'artista boemo e trasportati dalla sua abitazione al museo, ad esempio gli armadi e gli oggetti bizzarri al loro interno, i quadri, le figure e, naturalmente, i due palchi che non sono ricostruzioni bensì gli originali. La sala espositiva si trasforma in sala teatrale in occasione delle rappresentazioni. Il numero di posti per gli spettatori è piuttosto ristretto, come avveniva in casa di Teschner, si tratta di circa quaranta posti a sedere. Anche la disposizione degli oggetti nel retropalco riprende quella autentica, in modo da ricreare l'ambiente ideale per riprodurre gli effetti scenici del *Figurenspiegel*. Lo spazio però è ristretto rispetto all'atelier di Teschner e questo o può provocare problemi durante le rappresentazioni, ad esempio non c'è, tra il palco e il proiettore, la distanza necessaria per le proiezioni, per cui sono stati messi in atto degli accorgimenti: il proiettore è stato posizionato lateralmente rispetto al palco e di fronte ad esso si trova uno specchio che permette di riflettere le proiezioni, di fatto angolari, sul fondale.

---

[358] L. Jirgal, *Erinnerungen an Richard Teschner*, in J. Weißenböck, *op. cit.*, pp. 55-57, qui p. 55.

Eppure, per coloro i quali hanno avuto il privilegio di entrare in casa di Teschner e di assistere alle sue rappresentazioni, qualcosa è andato perduto. Franz Hadamowsky scrisse, riferendosi alle rappresentazioni degli anni Cinquanta condotte dalle assistenti nelle sale dell'*Hofburg* dedicate a Teschner:

> L'impressione che un visitatore aveva avuto in Messerschmidtgasse ai tempi in cui Teschner era in vita, non poteva essere riprodotta del tutto nella collezione teatrale, perché l'anima di tutto, il Maestro, come fu chiamato con riverenza, che conferì quell'aura di sacralità allle sue rappresentazioni, era morta.[359]

Ad ogni modo, malgrado la mancanza di Teschner, mago-sacerdote,[360] è evidente che i direttori che si sono succeduti e i vari curatori del museo si sono prodigati affinché l'intento auspicato da Emma Teschner venisse rispettato e protratto nel tempo per preservare l'opera di un artista singolare e restituire al pubblico la magia decadente delle sue pantomime.

IV.2.3 Valorizzazione dell'opera di Teschner

Nel paragrafo precedente si è rivolta maggiore attenzione all'allestimento della sala dedicata a Teschner, adesso si vedrà invece quali sono le strategie di valorizzazione dell'opera teschneriana, in particolare in relazione al teatro di figura oggetto di questo studio.

Alla morte della moglie di Teschner, le rappresentazioni portate avanti dalle assistenti cessarono per un periodo, nell'attesa che tutti i materiali venissero trasportati in una sede appropriata, inventariati e catalogati. Ripresero poco dopo, il 12 dicembre del 1954 con *Traum in Karneval*, *Ein Märchen*, *Sonnentanz*, *Die Orchidee*, *Drachentöter*, *Weihnachtsspiel*. Già a partire dal 1959 il numero delle pantomime venne ridotto, limitandosi soltanto alle ultime due, che andarono

---

[359] F. Hadamowsky, *Die Wiederbelebung von Richard Teschners Figurenspiegel in der Theatersammlung der Österreichischen Nazionalbibliothek 1954-1965*, cit., p. 49.
[360] Cfr. M. Verdone, *Richard Teschner (1879-1948) e il suo Figurenspiegel*, in «Bianco e Nero», Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma anno XXVII, n. 5, maggio 1966, pp. 1-30, qui p. 26.

avanti a fatica fino al 1965, quando dovettero cessare per due ragioni principali, la mancanza di collaboratori che portassero avanti un tale lavoro e l'usura delle figure e dei loro costumi. A quel punto, al direttore della collezione teatrale della biblioteca nazionale austriaca, Joseph Mayerhofer, non rimase che chiedersi cosa fare del lascito di Richard Teschner. Le opzioni possibili erano, da un lato, concentrarsi sull'esclusiva conservazione materiale dei beni e salvaguardarli dall'usura del tempo; dall'altro, difendere e preservare il teatro di figura di Teschner per le generazioni a venire. Sebbene Mayerhofer protendesse per la seconda alternativa, considerata anche l'importanza che Teschner aveva avuto nell'ambiente teatrale viennese e i rapporti con molti intellettuali e scrittori dell'epoca, per lungo tempo non fu possibile metterla in atto. Ciononostante l'interesse per Teschner non scemò e, nel 1970 fu realizzato un film documentario dalla Riegl Film nato da un'idea di Mario Verdone, critico cinematografico e docente al Centro Sperimentale di Cinematografia, collezionista di opere dell'artista.

A partire dal 1986 il marionettista Klaus Behrendt e Jarmila Weißenböck stabilirono un giorno fisso dedicato a Teschner, durante il quale presentavano la sua opera tramite video, immagini e rappresentazioni. A queste iniziative prendeva parte anche Lucia Jirgal, la più giovane delle assistenti dell'artista, la quale interveniva raccontando la propria esperienza al fianco del suo maestro. Negli anni Novanta, dopo il trasferimento della collezione al *Theatermuseum*, Klaus Behrendt intraprese lo studio finalizzato a ricostruire i pezzi di Richard Teschner, coniugando la ricerca con un progetto di conservazione e restauro delle figure. Risultato del suo lavoro, fatto di anni e anni di prove e studio, è stata la ricostruzione di cinque pezzi del *Figurenspiegel – Die Lebensuhr*, *Karneval*, *Der Drachentöter*, *Der Basilisk*, e *das Weihnachtsspiel* – riprodotti seguendo le indicazioni di Teschner. L'artista boemo, infatti, curava personalmente le messe in scena, le regie, le proiezioni, pertanto esistono dei piani dettagliati che dànno la possibilità di risalire alla versione originale delle pantomime. D'altro canto però rimane difficile, nonostante le indicazioni, riuscire a ricreare le atmosfere

autentiche cui Teschner era in grado di dar vita. Ancora una volta Hadamowsky, in riferimento alle rappresentazioni successive alla morte dell'artista, scrive:

> Inoltre, solo poche pièce potevano essere riprodotte nella vecchia forma, poiché mancava una parte essenziale delle esibizioni di Teschner, la proiezione basata sulle reazioni chimiche, il cui segreto si è portato nella tomba. Gli strumenti con cui ha operato erano ben noti, ma non è stato possibile generare quella reazione in grado di evocare le grandi immagini fantastiche e incantevoli.[361]

Le rappresentazioni del *Figurenspiegel*, grazie al lavoro iniziato da Behrendt, continuano ancora oggi con le figure, il palco, la dotazione tecnica originali. Non si tratta, come all'epoca di Teschner, di una vera e propria stagione con repliche regolari, bensì di un'iniziativa che ha luogo una volta l'anno durante il periodo dell'avvento. Ogni anno vengono scelti tre pezzi, tra i cinque ricostruiti da Klaus Behrendt, e quattro manovratori fanno rivivere la magia del *Figurenspiegel*. Si tratta di Thomas Ettl, che ha appreso il mestiere di marionettista direttamente da Klaus Behrendt e dà vita alle figure di Teschner da più di tredici anni; Markus Siebert e Hanne Hollmann che, subito dopo il pensionamento di Behrendt, hanno iniziato a occuparsi del *Figurenspiegel*, e la più giovane e ultima arrivata nel gruppo, Angela Sixt, restauratrice e curatrice del *Theatermuseum*. Il suo è un caso particolare poiché il suo lavoro congiunge due competenze molto diverse, riguardanti sia la conservazione che la valorizzazione del patrimonio relativo all'opera di Teschner. Formatasi come restauratrice di tessuti all'Università delle Arti Applicate di Vienna, Angela Sixt ha iniziato a collaborare con il museo del teatro occupandosi della collezione di marionette di Heinrich Ruprecht e passando poi a restaurare i costumi delle *Stabfiguren* di Richard Teschner; successivamente è entrata a far parte del gruppo che realizza le messe in scena, il che implica un impegno in un certo senso di tipo filologico, in quanto si cerca di riprodurre il più fedelmente possibile le rappresentazioni, ma anche pratico perché è necessaria una

[361] F. Hadamowsky, *Die Wiederbelebung von Richard Teschners Figurenspiegel*, cit., p. 49.

fase di preparazione per riuscire a manovrare correttamente le figure. La rappresentazione è preceduta da una fase di prove al fine di migliorare e perfezionare le pantomime e avvicinarsi sempre più all'originale. Come aveva sottolineato Hadamowsky, anche Sixt conferma che, nonostante i numerosi materiali a disposizione, non è semplice riprendere l'allestimento delle opere originali di Teschner anche perché bisogna fare i conti con strumenti di circa cento anni addietro. Ricostruire le pantomime è possibile basandosi sui testi, i piani di regia, di illuminazione e di proiezione. I testi sono molto brevi e si limitano a delineare le fasi salienti dell'azione. Più completi e dettagliati sono i piani di regia, in cui si trovano le impostazioni relative all'illuminazione, ovvero i colori e l'intensità delle luci da utilizzare, la durata esatta di ogni atto, il modo in cui muovere le figure; lo stesso vale per i piani delle proiezioni, in cui sono raffigurati tutti gli strumenti, i cavi, i recipienti da impiegare, oltre a brevi descrizioni del contenuto da proiettare per il fondale. I progetti sono rigorosamente disegnati dalla mano di Teschner con colori brillanti che catturano lo sguardo e, pur tralasciando la loro funzione, hanno un elevato valore estetico. Ciò che però non si può riprodurre esattamente sono i movimenti delle figure, soprattutto quelli più piccoli, cui Teschner dedicava grande attenzione, come dimostra la lavorazione delle giunture degli arti e della testa. Si comprende quindi il motivo dello studio costante che viene portato avanti dai responsabili dell'attività. Al momento, ad esempio, è in corso un progetto per poter riportare in scena un sesto pezzo – oltre ai cinque già ricostruiti – *Prinzessin und Wassermann*, proposito che prevede l'analisi dei piani di regia e la ricostruzione delle atmosfere create tramite le proiezioni. È probabile che la "nuova" pantomima verrà proposta nel periodo di Natale 2018, anche se molto dipenderà dalle risorse finanziarie. Tra novembre e dicembre del 2017 sono stati proposti tre pezzi: *Die Lebensuhr*, preceduto da una breve introduzione che vedeva in scena la ballerina e Zipzip; *Der Basilisk* e *Das Weihnachtsspiel*. Durante le serate si ha l'impressione di tornare indietro nel tempo e di essere catapultati nella Vienna dei primi del Novecento. Ad accogliere gli spettatori c'è Angela Sixt, che con il suo abito nero lungo ricorda l'aspetto sacerdotale di Teschner col suo talare nero; la

sala è in penombra ma si possono comunque osservare le figure che, a loro volta, scrutano gli spettatori con le loro orbite vuote. A spezzare per un attimo la magia, fungendo quasi da effetto di straniamento, è l'introduzione alla pantomima in cui vengono date notizie sulla vita e l'opera di Richard Teschner in relazione al contesto storico in cui visse. Subito dopo, però, ci si ritrova immersi nell'atmosfera fiabesca dal momento in cui il sipario si schiude, come la palpebra di un grande occhio che, fino a quel momento dormiente, si apre per mostrare il proprio mondo interiore. È inevitabile rimanere incantati dai movimenti aggraziati delle figure, soprattutto dalla minuzia dei gesti così fluidi da far sembrare umani i personaggi. I suoni onirici prodotti dal *Polyphon* e il buio in sala, che lascia intravedere esclusivamente il tondo della scena contribuiscono a estraniare lo spettatore e catturarne completamente l'attenzione, portandolo fuori dallo spazio e dal tempo e facendo sì che la concentrazione venga rivolta esclusivamente all'azione in una sorta di stato ipnotico. Alla fine dello spettacolo, quando si riaccendono le luci in sala, vengono svelati i segreti della rappresentazione. I manovratori vengono fuori dal retropalco portando con loro alcune delle figure per mostrarne il funzionamento al pubblico, che ha anche ampio spazio per porre domande e soddisfare le proprie curiosità. Oltre alla partecipazione di pubblico dal punto di vista quantitativo, sono senza dubbio notevoli l'interesse e l'apprezzamento espressi dagli spettatori ogni sera, a dimostrazione del fatto che, anche a distanza di quasi cento anni, le pantomime concepite da Teschner esercitano un incredibile effetto di fascino, provocando una totale immersione del pubblico nella visione, giustificando ampiamente l'impegno profuso da tutti coloro che lavorano per mantenere viva questa tradizione.

Naturalmente, la messa in scena e la ricostruzione dei pezzi sono solo la fase finale di un processo più lungo che prevede la conservazione e, in alcuni casi, il restauro delle figure e degli strumenti senza i quali non sarebbe possibile realizzare le rappresentazioni. A questo proposito Angela Sixt ha scritto diversi contributi spiegando quali sono le problematiche alle quali si va incontro per poter rimettere in scena una pantomima. Bisogna tener conto del fatto che non esistono appunti o note relativi alle riparazioni applicate alle figure, molte delle quali sono

state, negli anni, smontate e rimontate, per cui diventano indispensabili i materiali d'archivio, come foto, disegni, taccuini, attraverso i quali si può tentare di ricostruire i processi messi in atto da Teschner. Il focus dei restauratori è quello di rendere le figure funzionali, cercando naturalmente di rispettare il loro assetto originale, cosa per nulla facile sia perché ogni oggetto presenta uno stato di usura differente, sia perché materiali eterogenei richiedono trattamenti diversificati. Le *Stabfiguren* di Teschner infatti sono composte da varie parti: oltre al legno in cui sono intagliate, vi sono il bambù utilizzato per il bastoncino portante, le stoffe pregiate dei costumi come la seta, i metalli e le pietre dei gioielli e degli ornamenti. Sebbene Teschner si fosse adoperato per limitare il deterioramento dei materiali, il trascorrere del tempo ha provocato inevitabili danni, per cui i restauratori cercano di salvaguardarli dagli agenti corrosivi applicando delle barriere di tipo chimico o fisico – come fogli di polietilene – dove possibile. Inoltre, sarà necessario risolvere i problemi legati all'equilibrio delle figure e il fissaggio di eventuali parti e stoffe fragili. In ogni caso, Richard Teschner, molto attento alle proprie creazioni, aveva predisposto un sistema di fotoprotezione per le marionette che, disposte nelle vetrinette, erano coperte da tende. Solo in occasione delle pause durante rappresentazioni, le ante venivano aperte e gli spettatori potevano guardare le figure, alcune delle quali venivano tirate fuori da Teschner che ne mostrava il funzionamento. A detta di Lucia Jirgal, inoltre, Teschner esigeva che le assistenti avessero le mani ben asciutte durante le manovre o, meglio ancora, che indossassero dei guanti, poiché l'umidità poteva deformare il bambù dei bastoncini. Inoltre l'uso della vernice *zapon* era una delle sostanze antiossidanti, come anche un composto protettivo inventato da Teschner, di cui si trova la formula tra i suoi appunti.

Nell'odierna esposizione le figure invece non sono nascoste da tende, anzi sono ben in vista, anche se la sala in cui si trovano non ha aperture esterne per cui la luce del sole non penetra. Ciononostante, l'illuminazione utilizzata all'interno delle vetrine, anche se accuratamente scelta e regolata, a lungo andare, con il sommarsi della potenza luminosa nel tempo, può danneggiare il legno e le stoffe, modificandone i colori in maniera irreversibile, cosa peraltro accaduta già nel

corso degli anni. La sala inoltre non è climatizzata per cui è soggetta ai cambiamenti di temperatura esterni. Si auspica di poter usufruire, in futuro, di maggiore spazio in modo tale da poter sistemare le figure in apposite vetrine che, sebbene diverse dalle originali, possano essere adatte alle esigenze di conservazione e protezione.[362] Al fine di preservare e migliorare la condizione di alcuni personaggi, il *Theatermuseum* ha messo in atto una strategia di *foundraising* cui si può partecipare con donazioni di varia entità in base al tipo di intervento. La metafora utilizzata è quella della clinica, in cui i pazienti, le marionette, possono essere operate e curate. Negli ultimi anni si è discusso della possibilità di realizzare copie delle *Stabfiguren*. Le ragioni che hanno portato a questa decisione sono molteplici: la conservazione, la mediazione culturale, il marketing, la ricerca sui materiali e sulla tecnica. Nello specifico, la presenza di copie e il loro utilizzo permetterebbero di conservare al meglio le figure originali ed evitarne l'usura: le riproduzioni, ad esempio, potrebbero sostituire i pezzi originali durante le rappresentazioni, soprattutto nel caso di figure molto fragili o che necessitano di restauro e rischierebbero di essere danneggiate dai movimenti delle pantomime.

Per quanto riguarda la fruizione da parte di maggiori categorie di pubblici, la copia, meno fragile dell'originale, amplierebbe le possibilità di beneficiare del patrimonio, ad esempio, permettendo a non vedenti e ipovedenti di fruire delle figure tramite il tatto, facendo così esperienza di oggetti nati con lo scopo prevalente di essere offerti alla vista. Ancora, i duplicati avrebbero una grande utilità all'interno di *workshop* rivolti a bambini e ragazzi, poiché permetterebbero di mostrare i meccanismi e il funzionamento delle figure e di essere manovrati anche dai più piccoli senza timore di arrecare dei danni. Un ulteriore vantaggio che potrebbe derivare dall'impiego delle copie è quello relativo al marketing: riproduzioni di figure in scala ridotta sarebbero infatti una soluzione per la

---

[362] Cfr. A. Sixt, *Lasst sie weitertanzen ...!? Ein Spagat zwischen Gebrauch und Erhaltung. Das Figurenspiel (1912–1947) von Richard Teschner im Österreichischen Theatermuseum Wien*, in G. Krist, M. Griesser-Stermscheg, *Konservierungswissenschaften und Restaurierung heute : Von Objekten, Gemälden, Textilien und Steinen* Böhlau Verlag, Köln.-Wien 2010, pp. 165-180, qui p. 174.

creazione di gadget tridimensionali fedeli agli originali. Infine, da non sottovalutare è l'utilità delle copie per la ricerca in relazione ai materiali impiegati da Teschner. Per comprendere meglio questo aspetto è necessario accennare alle tecniche di riproduzione delle *Stabfiguren*, che possono seguire tre diverse modalità: il calco, l'intaglio e la ricostruzione 3D. Per realizzare un calco è necessario smontare la figura separando le varie parti per poterle riprodurle singolarmente, per questo motivo è più semplice duplicare quei personaggi che non indossano abiti e gioielli come Zipzip, il Grigio, il Giallo e il Rosso di *Nachtstück* o figure i cui costumi possono essere tolti interamente come la Dama di *Karneval*. Proprio quest'ultima figura è stata scelta da Angela Sixt per essere duplicata. La prima fase del processo consiste nel creare le singole forme che ricalcano le diverse parti del corpo; gli stampi vengono successivamente riempiti con una sorta di resina, materiale che permette di copiare con molta precisione le figure, inoltre, è possibile mescolarla a pigmenti colorati affinché i duplicati si avvicinino maggiormente alle figure originali sebbene l'effetto visivo non sia identico. Un problema non indifferente, se si considera che tali copie dovrebbero sostituire le marionette durante gli spettacoli, è il peso: le figure devono infatti essere leggere per poter essere manovrate nel modo più fluido possibile, e la resina è invece più pesante del legno di tiglio usato da Teschner. Si potrebbe alleggerire la figura mescolando diversi materiali o perforando il busto, ma nessuna delle due possibili soluzioni è ancora stata messa in atto per verificarne la fattibilità, per cui finora rimangono solo delle ipotesi.[363]

La seconda modalità presa in considerazione, nonché la più difficile da realizzare, è l'intaglio ovvero la costruzione di una marionetta a partire dalla modellazione del legno così come faceva Teschner nel suo atelier. Oltre alla capacità di intagliare e scolpire il legno, in questo caso, è richiesto che il risultato finale sia quanto più possibile vicino all'oggetto di partenza, dal momento che

[363] Il procedimento per la realizzazione del calco implica una serie di accorgimenti di tipo tecnico riguardanti la composizione dei materiali e le reazioni chimiche ad esse collegate, che, in questa sede, non si ritiene necessario discutere nello specifico. Per una trattazione completa si rimanda all'articolo di A. Sixt, *Versuche und Gedanken zur virtuellen und reellen Kopie einer Stabfigur von Richard Teschner*, in C. Mühlegger-Henhapel (a cura di), *25 Jahre Theatermuseum im Palais Lobkowitz*, Holzhausen Verlag, Vienna 2016, pp. 181-191.

l'eventuale copia dovrebbe sostituire l'originale, quindi creare lo stesso effetto negli spettatori. Naturalmente non è possibile ricreare una copia esatta poiché ogni artigiano ha un proprio stile, ciononostante, grazie a un progetto promosso dalla sezione "Mediazione culturale" del *Theatermuseum*, è stato possibile realizzare da zero una copia di Zipzip, il personaggio fiabesco a metà tra un grillo e un uccello. La scelta è ricaduta su questa figura poiché è una fra le più semplici dal punto di vista meccanico, è realizzata in legno dipinto e non ha bisogno di costumi aggiuntivi, il che ha consentito una facilitazione del lavoro. La riproduzione delle singole parti è stata affidata a Günther Zerbes, il quale ha intagliato le componenti nel legno di tiglio, rilevando forme e dimensioni delle originali, si è occupato della meccanica ossia della perforazione del legno per l'inserimento delle asticelle e dei bastoncini necessari al movimento, infine della levigatura. Le rifiniture e la pittura sono state invece curate da Angela Sixt. Entrambi gli aspetti della lavorazione, resi possibili grazie all'apporto dei disegni e dei taccuini di Teschner, dimostrano l'impegno e i numerosi tentativi che sono stati necessari all'artista boemo per mettere a punto i dettagli delle sue figure, sia per quel che riguarda i movimenti che per la parte decorativa. A questo proposito infatti, Sixt fa notare come, malgrado la pedissequa imitazione della figura originale, il nuovo Zipzip non risulti del tutto uguale al primo. Una differenza è da rintracciare negli occhi: come spiegato in precedenza le marionette di Teschner non hanno dei veri e propri occhi bensì delle cavità che, con l'azione congiunta della pittura metallizzata e delle luci di scena, dànno l'impressione di assumere mutevoli espressioni. Ebbene, nella figura ricreata la lieve differenza di profondità della cavità incide sull'espressione del personaggio rendendolo diverso dall'originale. Una componente fondamentale per renderle quanto più simile possibile le due figure è il colore. Per riprodurre le stesse sfumature create da Teschner sono stati utilizzati i pigmenti che Lucia Jirgal, la più giovane delle assistenti, ancora in vita, conservava all'interno di contenitori in vetro con la dicitura originale e due tavolozze in possesso della collezione del *Theatermuseum*. In aggiunta, sono state

seguite le istruzioni per la pittura delle marionette presenti sugli appunti di lavoro di Richard Teschner che prevedono dieci tappe.[364] Un'altra modalità di replica delle figure è quella che si serve di tecnologie più avanzate, ovvero la riproduzione di un modello grazie a uno scanner 3D. Questa tecnica permette di copiare esattamente la marionetta grazie allo scanner che analizza le parti e le caratteristiche dell'oggetto – come forma e colore – e le riproduce virtualmente. Il modello tridimensionale virtuale, poi, può essere stampato tramite una stampante 3D o fresato direttamente con il legno prescelto. Il grande vantaggio è quello di poter modificare, prima della stampa, le qualità dell'oggetto, il peso, il colore, la superficie, a seconda dell'uso cui il prodotto finale sarà deputato. Se da un lato la ricostruzione 3D permette di realizzare una copia esatta della figura, dall'altro può essere sfruttata per una fruizione alternativa del patrimonio basata sulla tecnologia stessa. Il modello virtuale, infatti, può diventare un'animazione che mostra i movimenti della marionetta e che può essere osservata da più prospettive. Così è stato fatto in occasione della mostra dedicata a Teschner nel 2013: Christian Mendez ha realizzato il modello virtuale tridimensionale della Dama di Karneval e, corredandolo di descrizioni, ha montato un cortometraggio che presenta i meccanismi di movimento della figura. Tutte e tre le tecniche proposte sono strettamente connesse alla ricerca sui materiali poiché, come si è visto, è inevitabile, nel momento in cui ci si avvicina alla riproduzione delle figure, tenere in considerazione le sostanze affinché il duplicato possa essere più vicino possibile all'originale. Il lavoro di replica non è dunque esclusivamente un lavoro di artigianato bensì frutto oltre che di studio delle fonti e degli appunti di Teschner, anche di immedesimazione nella sensibilità dell'artista, per provare a comprendere, attraverso la materia, il suo messaggio e la sua arte. La fruizione dell'opera di Teschner però non è esclusivamente legata all'esposizione delle marionette o alle rappresentazioni. Come si è visto, queste sono il risultato di un lunghissimo processo creativo che può essere ricostruito grazie ai numerosi

[364] I dettagli relativi alle istruzioni si trovano nel taccuino di Richard Teschner del 1938 e sono riportate in A. Sixt, *Versuche und Gedanken zur virtuellen und reellen Kopie einer Stabfigur von Richard Teschner*, cit., p.188.

materiali di archivio conservati presso il *Theatermuseum*. Si tratta di fotografie, disegni, bozzetti, manoscritti, lettere, opere grafiche, quadri, piani di regia, appunti di lavoro. Gran parte di questi elementi è già digitalizzata ed è possibile visionarla, tramite appositi computer, al Museo; naturalmente, per motivi di ricerca, è permesso richiedere la consultazione dei materiali originali, ovviamente sotto la supervisione dei curatori. Oltre a essere facilmente accessibile, la fruizione dei documenti digitali evita l'usura degli originali che sono debitamente conservati. Inoltre, il documento digitale ha il vantaggio di poter essere ispezionato sfruttando le potenzialità offerte dagli strumenti tecnologici, come l'ingrandimento che, sia nel caso di manoscritti che disegni, può rivelarsi molto utile e implementare la fruizione per così dire tradizionale consentendo uno studio dei dettagli. La digitalizzazione degli archivi è senz'altro uno degli strumenti più utili sia per preservare i materiali che per ampliare e, in un certo senso migliorare, l'accesso degli utenti al patrimonio.

IV.3 L'opera dei pupi al Teatro Machiavelli

IV.3.1 L'opera dei pupi oggi

L'opera dei pupi, che ha esaltato il pubblico siciliano tra Ottocento e Novecento e ha incantato numerosi viaggiatori stranieri è pian piano andata verso il declino a partire dalla Prima Guerra Mondiale. Fu proprio negli anni del conflitto che si verificò la prima crisi dell'opera, dovuta al cambio di abitudini della popolazione e allo stravolgimento dello stile di vita. Tuttavia, i pupi continuarono – anche se in maniera ridotta – ad animare i teatrini che erano rimasti aperti. Dopo il primo dopoguerra, le attività dei teatri erano infatti ricominciate, ma tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta il tramonto fu inevitabile. La prima crisi di grande portata si verificò con l'arrivo del cinematografo, un tipo di intrattenimento molto diverso da quello del teatro di pupi eppure molto allettante. L'unione di immagine e movimento sul grande schermo suscitava stupore tra gli spettatori, inoltre le vicende cavalleresche erano rimpiazzate da tutt'altri motivi e nuovi eroi. In Sicilia comunque alcuni teatri riuscirono a reggere la concorrenza e a portare avanti la

tradizione, cosa che non fu possibile vent'anni dopo con la diffusione della televisione che consegnava direttamente a casa l'intrattenimento e presentava situazioni e personaggi che ben si prestavano a diventare dei nuovi modelli da seguire per una società che si stava modificando, che si era allontanata dai rapporti di stampo feudale e, come tutta Europa, guardava ormai agli Stati Uniti come esempio. Pochissimi teatri rimasero aperti e ad ogni modo dovettero fronteggiare condizioni e pubblico differente. Non c'erano più spettatori disposti a seguire episodi dell'opera tutte le sere, dal momento che lo stile di vita era cambiato; andare a teatro divenne un'esperienza da compiere saltuariamente. Le motivazioni sono da ricercare anche nella cultura egemone che si impose, nella scolarizzazione diffusa e nei mezzi di comunicazione di massa che demonizzavano gli aspetti folkloristici associandoli a ignoranza e volgarità: «[...] il mondo dell'opera dei pupi, lontano nel tempo, irreale, pieno di mostri, draghi, sirene, incantesimi, combattimenti di cristiani e saraceni, appare in definitiva un divertimento infantile, che, una volta tanto, può essere goduto con curiosità anche da adulti in vacanza».[365] Aver a che fare con un pubblico diverso e occasionale significava adattare le rappresentazioni, il che comportava non poche difficoltà perché si perdevano la ciclicità degli episodi e il loro ordine cronologico, quindi la vicenda doveva concludersi in un'unica recita, ma allo stesso tempo i codici dovevano essere mantenuti. In breve, lo spettacolo doveva essere smontato e rimontato secondo esigenze differenti ma rispettando codici e tradizione, un'impresa complicata. Molte famiglie di pupari non riuscirono ad adattarsi e a risollevarsi dalla crisi, per questo motivo vendettero i loro pupi e tutti i materiali destinati alle rappresentazioni, ponendo fine a un'era e a un mestiere. Altre famiglie seppero inseguire le esigenze dei tempi. È il caso della compagnia di Mimmo Cuticchio e della Compagnia Carlo Magno di Enzo Mancuso a Palermo e della famiglia Napoli a Catania. In particolare a Catania la dimensione dei pupi, alti fino a un metro e trenta e molto pesanti, rappresentava un problema, per cui furono creati appositamente dei pupi più piccoli, di circa 80 centimetri di altezza,

[365] A. Pasqualino, *Dal testo alla rappresentazione*, cit., p. 14.

in modo che le marionette potessero essere facilmente trasportate e che gli spettacoli potessero svolgersi anche fuori dal teatro. Molto spesso sono infatti i pupari a raggiungere gli spettatori recandosi in scuole, palestre, circoli per mettere in scena gli spettacoli, riuscendo così a conciliare un pubblico diverso con la tradizione della rappresentazione. Alcune compagnie hanno rinnovato il repertorio: Angelo Sicilia ha sostituito i paladini con i difensori della legalità e della lotta alla mafia come Peppino Impastato, Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, Don Pino Puglisi, rendendo le vicende più vicine all'attualità; i fratelli Napoli hanno integrato il repertorio cavalleresco con testi letterari come *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, che viene messo in scena con i pupi. Oggi l'opera dei pupi ha quindi perso il suo carattere episodico e con esso la sua aura catartica e il suo valore di riscatto sociale. Si è ridotto a intrattenimento per i turisti che nei pupi trovano l'aspetto esotico della Sicilia, o a svago per i bambini che rimangono attoniti di fronte alle voci squillanti dei cavalieri e agli scontri avvincenti. È chiaro che la stagione dell'opera dei pupi come fenomeno socio-antropologico è finita, perché era legata a un momento storico e a delle esigenze ad esso connesse ben precise e irripetibili, quindi è impensabile un ritorno in auge di tale forma teatrale. L'opera dei pupi rappresenta però un patrimonio da preservare perché oltre a essere espressione di un gruppo, di una comunità, di un territorio, è anche frutto di un lavoro artigianale accurato. I pupi, infatti, sono manufatti composti da diversi elementi che richiedono lunghe e dettagliate lavorazioni. Inoltre, l'opera dei pupi è una tradizione che si tramanda di generazione in generazione, quindi raccoglie saperi e conoscenze che vale la pena conservare.

Qualche operazione per valorizzare l'opera dei pupi in Sicilia è iniziata tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta. Nel 1965 fu fondata l'*Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari* con lo scopo di «promuovere attività, iniziative e manifestazioni intese alla conservazione delle tradizioni popolari siciliane ed alla promozione ed incoraggiamento dello studio dei problemi

connessi»[366] e nel 1975 fu istituito a Palermo il *Museo Internazionale delle Marionette*, dedicato poi proprio ad Antonio Pasqualino, che raccoglie burattini e marionette da tutto il mondo e una biblioteca dedicata all'argomento. A Catania, invece, altra città chiave dell'opera dei pupi, non si è sviluppato un simile progetto, ma la Marionettistica Fratelli Napoli ha continuato a portare avanti la tradizione catanese tenendo aperta la bottega, realizzando spettacoli a Catania e dintorni, organizzando laboratori per i più piccoli in modo da sensibilizzare anche coloro che non conoscono il mondo dei pupi e stimolare la loro curiosità. Ad Acireale e a Siracusa si trovano due musei, dedicati però al mestiere di due famiglie in particolare, i Macrì nel comune etneo e i Vaccaro-Mauceri nell'aretuseo. Nel 2001 l'UNESCO ha proclamato l'opera dei pupi Patrimonio Orale e Immateriale dell'Umanità, inserendola ufficialmente nella lista dei *Masterpiece of the Oral and Intagible Heritage of Humanity* nel 2008. Dopo l'inserimento dell'opera dei Pupi tra il patrimonio dell'UNESCO, è cambiato l'atteggiamento nei confronti delle pratiche folkloristiche, intese non più come minori e destinate all'oblio bensì considerate ormai strumento di identità culturale quindi degne di essere conservate e valorizzate. A Catania molti dei teatrini chiusi sono stati smantellati o adibiti ad altri usi per cui è impossibile rintracciarvi gli echi di un tempo perduto. Esiste però un luogo, il Teatro Machiavelli, cui è stato dedicato un paragrafo nel terzo capitolo, che è stato fondamentale per l'opera dei pupi catanese e che potrebbe diventare un luogo deputato alla valorizzazione del teatro di figura siciliano. Di seguito si illustreranno delle proposte di valorizzazione, alcune delle quali sono già state realizzate, altre rimangono per il momento un'ipotesi da poter mettere in atto in futuro. Va sottolineato però che il Teatro Machiavelli è un luogo storico molto importante per la città di Catania per svariate ragioni che esulano dall'opera dei pupi e che saranno brevemente illustrate.

[366] Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino, https://www.museodellemarionette.it/index.php?option=com_content&view=article&id=147&Itemid=691&lang=it

IV.3.2 Teatro Machiavelli, spazio storico di Catania

Il Teatro Machiavelli si trova nel seminterrato del Palazzo San Giuliano, che sorge in una delle piazze centrali di Catania, Piazza Università, così chiamata per la presenza della sede dell'Ateneo catanese. La storia del Teatro Machiavelli è quindi inevitabilmente e imprescindibilmente collegata alla costruzione del Palazzo San Giuliano, che si può considerare come un grande corpo di cui il Teatro Machiavelli rappresenta una parte.[367] L'attuale piazza apparteneva alla contrada "Puzzo Bianco" ed era chiamata nel Medioevo piano della "fera lunare nova" perché vi si svolgeva la fiera del lunedì.[368] Prima dell'edificazione del palazzo San Giuliano, sulla piazza si trovava un collegio dei padri gesuiti. La costruzione iniziò grazie a Orazio Paternò Castello, II Marchese di San Giuliano, che nel 1731 cominciò ad acquistare materiale per la residenza nobiliare. Ci vollero molti anni prima che il progetto venisse completato, tant'è che a metà dell'Ottocento uno dei quattro prospetti, il lato sud, non era stato completato ed era costituito esclusivamente da piano terra e primo piano. Il progetto del palazzo fu redatto dall'architetto Giovan Battista Vaccarini, artefice di molti edifici catanesi del Settecento. Nel 1745 però, il Vaccarini, nominato Architetto della Deputazione del Regno, fu costretto a continui spostamenti tra Catania, Palermo e il resto d'Italia, motivo per cui fu sostituito da Giuseppe Palazzotto. Ciononostante, l'intervento di Palazzotto, così come quello successivo di Stefano Ittar, non fu decisivo nell'assetto complessivo del palazzo ed è altamente probabile che il Vaccarini, sebbene a distanza, mantenne il ruolo di supervisore dei lavori fino al 1759. Dal punto di vista architettonico, palazzo San Giuliano presenta delle novità rispetto ad altri edifici coevi, come le geometrie dei davanzali delle finestre, le cornici delle stesse e dei balconi che sembrano essere

[367] Durante un colloquio con il geometra Antonino Leonardi, esperto di fonti sull'urbanistica cittadina e del restauro del complesso dei Benedettini, tenutosi nell'autunno del 2016 presso l'Archivio del Museo della Fabbrica del Monastero dei Benedettini, il geometra mi invitò a considerare il teatro Machiavelli come un arto del Palazzo San Giuliano e a pensare le modifiche occorse al teatro come conseguenza di quelle realizzate sul palazzo, rileggendo quindi i cambiamenti in un'ottica più ampia in cui non sempre lo spazio del teatro poteva essere visto come parte a sé stante.

[368] Cfr. G. Policastro, *Catania prima del 1693*, Società editrice internazionale, Torino 1952.

scavate nella pietra e le mensole che sostengono le balconate, molto alte e dalla forma un po' bizzarra. Di grande interesse è la tribuna del portale centrale realizzata dal Vaccarini nel 1745. Il portale slanciato è sovrastato da una cornice che segue l'andamento dell'arco al centro del quale troviamo lo stemma della casata dei Paternò Castello. Ai lati, due colonne di marmo grigio sostengono il ballatoio della tribuna, arricchito da una ringhiera panciuta che gli conferisce un aspetto dinamico. Nel cortile interno si trova una scala molto particolare, formata da rampe inclinate e sovrastata da una loggia sorretta da quattro colonne. Non è facile stabilire chi l'abbia realizzata. Sicuramente già il Vaccarini aveva pensato alla costruzione di una scala per raccordare il dislivello tra il piano di piazza Università e quello del corpo est dell'edificio che era più elevato. Alcuni attribuiscono la scala a Stefano Ittar, altri trovano delle similitudini con gli elementi stilistici del Vaccarini. È probabile inoltre che il Vaccarini prevedesse, proprio in questo cortile, la costruzione di due terrazze simmetriche che avrebbero fatto da cornice alla visione scenografica dell'androne e che però non furono mai realizzate.[369] Nel Settecento,[370] al piano terra del Palazzo San Giuliano si trovava la cantina, nel corpo nord, dove venivano conservate le botti con il vino prodotto dagli stessi marchesi nelle loro tenute; gli spazi del corpo sud erano adibiti a stalle e magazzini, mentre su Piazza Università si affacciavano otto botteghe, quattro a destra e quattro a sinistra del portone centrale, le cui entrate si possono distinguere tuttora. Le botteghe venivano affittate a vari artigiani, tra i quali Orazio Nicotra, Lorenzo Filetti, Pietro Caruso, Giuseppe Ferro, il figlio Santo Ferro, Giovanni Nicotra, Antonio Talamo, Giuseppe Ficarotta. Nel 1769 tutte le botteghe su piazza Università erano in affitto. Al primo piano si trovavano i cosiddetti "intrasoli", ammezzati posti sopra le botteghe, alcuni dei quali venivano affittati per uso abitativo, come dimostrano alcuni contratti del tempo, mentre i locali sopra le

---

[369] Cfr. E. Magnano San Lio, *Giovan Battista Vaccarini, architetto siciliano del Settecento*, Arnaldo Lombardi Editore, Siracusa 2008.

[370] Per una descrizione più ampia sulla suddivisione del palazzo si rimanda a S.M. Calogero, *Il palazzo del Marchese di San Giuliano a Catania*, Editoriale Agorà, Catania 2009; Id. *Progetto esecutivo dei lavori di recupero e conservazione del Palazzo San Giuliano dell'Università di Catania,* Ricerca storico-costruttiva specialistica, Rapporto tecnico finale conservato presso la Biblioteca del Museo della Fabbrica del Monastero dei Benedettini.

stalle e i magazzini erano destinati al "Quarto della ricevitoria". Il piano nobile ospitava le camere più prestigiose del palazzo: nell'ala nord che si affaccia sull'attuale via Euplio Reina, ex via Ogninella, si trovavano le camere da letto dei marchesi. Pare che i San Giuliano si opposero alla costruzione del campanile della chiesa della Madonna dell'Ogninella di fronte alle loro camere proprio perché non volevano che il loro sonno venisse disturbato. Nella stessa ala si trovava la stanza del biliardo. I vani che si affacciavano su Piazza Università erano invece occupati da una fila di saloni, che culminavano nel salone più grande dell'angolo nordovest: esso presentava una volta a padiglione che fu successivamente eliminata. Il corpo sud non era ancora stato innalzato fino al secondo piano. Nel 1863 gli architetti Nicolò Ardizzone, Antonio Gulisano e Giacomo Maria Lombardo effettuarono una perizia del palazzo al fine di conoscere il valore totale dei beni ereditari dei marchesi. Grazie a questa perizia si può conoscere qualcosa in più sulle condizioni del palazzo in quel periodo, ad esempio che nei locali sopra la cantina si trovava una locanda a cui si accedeva da via Ogninella e che il "Quarto della segreteria" era situato al primo piano, nel corpo est del palazzo. Il secondo piano invece era diviso in quattro appartamenti. Sopra il piano nobile si trovavano gli ambienti di servizio per i dipendenti dei marchesi. Dopo la morte del quarto marchese di San Giuliano, Antonino Paternò Castello, fu redatto un progetto di ristrutturazione del palazzo che previde l'inserimento delle decorazioni ai lati del finestrone centrale e, soprattutto, le modifiche al prospetto est: il piano stradale dell'attuale via della Loggetta, fu abbassato facendo sì che le porte del lato est si trasformassero in finestre e rendendo necessaria la costruzione di una scala per accedere a questo lato. Sin dai primi anni di vita del palazzo, i marchesi avevano affittato parti della loro casa nobiliare, come le botteghe e gli intrasoli, ma verso la fine dell'Ottocento l'intero lato sud e parte del lato prospettante su Piazza Università venne modificato per ospitare un albergo. In una guida di Catania del 1907 troviamo infatti, tra gli alberghi principali della città, il «Grand Hotel Bristol et du Globe sito nella Piazza degli Studi e via del Rosario 9,

Proprietari F.lli Saviani. Omnibus alla stazione, ascensore, luce elettrica e sale per banchetti».[371]

I marchesi, che avevano ospitato nel loro palazzo personalità internazionali come re Vittorio Emanuele III e la regina Elena, gli arciduchi d'Austria Carlo Ludovico e Maria Teresa, Umberto I, la regina Margherita, i regnanti di Inghilterra e la zarina di Russia, si trovarono a condividere la loro residenza con gli ospiti dell'albergo. Da questo significativo cambiamento si può dedurre che la famiglia non godeva di ottime condizioni economiche, situazione che si aggravò fino alla vendita, nel 1918, dell'intero edificio all'Istituto del Credito Italiano. Antonino Paternò Castello, sesto marchese di San Giuliano, era morto nel 1914 lasciando in eredità i suoi beni al nipotino Benedetto e facendo nascere diverbi tra gli altri membri della famiglia. Ad ogni modo, gli eredi si trovarono d'accordo sulla vendita dell'immobile, dovuta al sommarsi di numerosi e ingenti debiti. Il Credito Italiano rilevò l'edificio, ciononostante l'hotel Bristol rimase in attività così come le varie attività commerciali in alcune delle botteghe. Il passaggio all'istituto bancario modificò completamente l'assetto interno del palazzo: i saloni furono smembrati e divisi per ricavare degli uffici. Anche il prospetto principale fu modificato: sul cornicione fu inserita una balaustra con la scritta "Credito Italiano".

Nel 1967 il nuovo proprietario stipulò un contratto di affitto con l'Università degli Studi di Catania che occupò il primo e il secondo piano del Palazzo San Giuliano nella parte non occupata dal Bristol. Una volta dismesso l'hotel, nel 1981, l'Università acquistò l'intero palazzo San Giuliano, a esclusione delle botteghe dell'angolo sudest che ospitano tutt'oggi un'agenzia del Credito Italiano. La balaustra con l'incisione "Credito Italiano" fu modificata e ancora oggi vi si può leggere "Università degli Studi".

Questa breve parentesi sul palazzo e il suo uso è funzionale a far comprendere l'importanza storica e architettonica del sito. La famiglia Paternò Castello di San Giuliano era infatti tra le più potenti in città, come si evince dai prestigiosi ospiti

[371] Cfr. S. Salomone, *Catania illustrata*, Tipografia editrice del Popolo, Catania 1907, p. 15; si veda anche L. Sciacca, *Catania com'era*, I Faraglioni, Catania 1974.

che soggiornarono nella loro residenza. Discendenti da Roberto d'Enbrun dei conti di Barcellona, i Paternò giunsero in Sicilia durante la conquista normanna, intorno al 1070, ottenendo il controllo di diversi feudi dell'isola tra cui quello di Paternò da cui presero il nome. Nel XVI secolo la famiglia si divise in due rami dando origine al ceppo dei Paternò Castello, a cui furono conferiti nel tempo diversi titoli, tra i quali quelli di Principi di Biscari, Duchi di Carcaci, Marchesi di Raddusa, Marchesi di San Giuliano, quelli che più ci interessano in questa sede. Il primo membro dei Paternò Castello a divenire Marchese di San Giuliano fu Antonino, che nel 1693, dopo il tragico terremoto che aveva distrutto Catania, sposò Giulia Asmundo e Joppolo, unica figlia del Marchese di San Giuliano, ricevendo in dote il titolo e le terre. Alcuni membri della famiglia San Giuliano ricoprirono posizioni importanti anche a livello nazionale, come Antonino Paternò Castello, VI marchese della casata che fu Ministro degli Esteri del governo Giolitti fino al 1914, anno caldissimo per il Regno d'Italia che si preparava a entrare in guerra, e anche anno in cui il marchese morì. Egli era già stato sindaco di Catania a soli 26 anni, suscitando scalpore e commenti negativi in città,[372] poi divenne Ministro delle Poste e infine degli Esteri. Aveva una grande esperienza a livello internazionale perché era stato ambasciatore a Londra e Parigi e diede un contributo fondamentale nel rinnovo della Triplice Alleanza. Fu proprio all'interno della loro residenza che venne inaugurato il Teatro Machiavelli nel 1864. A quel tempo il marchese era Benedetto, il quale affidò il seminterrato del proprio palazzo ad Angelo Grasso, uno dei più famosi pupari di Catania.[373] Come il palazzo, anche il seminterrato subì numerose modifiche e cambi di destinazione d'uso nel corso degli anni. Quando nel 1918 l'edificio venne venduto al Credito Italiano è probabile che il seminterrato rimase appannaggio della famiglia Grasso fino agli anni Venti, periodo in cui le attività del teatro cessarono,[374] dato che nell'atto di vendita redatto dal notaio Antonino Mirone non vi sono accenni al

[372] Cfr. G. Ferraioli, *Politica e diplomazia in Italia tra il XIX e il XX secolo. Vita di Antonino di San Giuliano (1852-1914)*, Rubbettino, Catanzaro 2007.
[373] Per notizie sul Teatro Machiavelli e l'opera dei pupi si rimanda al capitolo III.
[374] V. Privitera, *op. cit.* La data di chiusura del teatro non è definita con precisione in nessuna fonte.

seminterrato del corpo nord. Pochi anni dopo la vendita, nel 1923, nelle botteghe del lato nord venne inaugurata la sede de La Rinascente, soppiantata dieci anni dopo dall'Upim. Durante questi anni il seminterrato venne utilizzato come magazzino per gli esercizi commerciali. Negli anni Settanta venne aperto, al posto dell'Upim, un negozio di tessuti della ditta Velis che rimase in attività per una decina d'anni. Nel frattempo l'Università degli Studi di Catania affittò parti del palazzo, quelle non occupate dall'hotel Bristol ancora attivo, da utilizzare come aule e uffici per i docenti della Facoltà di Lettere. Man mano l'Università prese in affitto altre zone del palazzo fino al 1980, anno in cui venne autorizzata la vendita dell'immobile all'Ateneo di Catania che si impegnò ad acquistare anche le parti in locazione, mentre l'hotel Bristol nel frattempo fu dismesso. Il seminterrato, a questo punto, venne prima adibito ad aula con banchi e sedie, successivamente si preparò a ospitare la biblioteca della Facoltà di Lettere, con il deposito libri nella parte seminterrata e il banco per l'accoglienza degli studenti nelle botteghe. La parentesi della biblioteca si chiuse quando la Facoltà di Lettere fu trasferita al Monastero dei Benedettini. Mentre nelle botteghe venne installata per qualche anno la segreteria della facoltà, la zona seminterrata rimase chiusa al pubblico e fu adibita a magazzino e deposito documenti. Fino al 2001 conteneva l'archivio dell'area finanziaria dell'Università. In breve, uno spazio significativo per la città in cui si possono leggere secoli di avvenimenti e si possono ritrovare tracce di personalità di rilievo internazionale, veniva reso inaccessibile al pubblico e, soprattutto, la sua storia veniva destinata all'oblio.

IV.3.3 Gestione e attività

Soltanto nel 2009 Lamberto Puggelli, regista milanese trapiantato a Catania, legato da un lungo sodalizio con Giorgio Strehler, famoso a livello internazionale per le sue regie di prosa e lirica, scoprì tale spazio, che doveva al tempo essere destinato ad uffici, e si impegnò per farlo riaprire mantenendone la primaria funzione teatrale, e restituirlo alla cittadinanza. Grazie a una comunione di intenti con l'Ateneo e all'allora preside della Facoltà di Lettere, Prof. Enrico Iachello, lo spazio fu concesso, seppur in modo non permanente e programmatico

all'associazione fondata da Puggelli, *Ingresso Libero*, che si proponeva di promuovere il teatro d'arte, organizzare spettacoli e laboratori teatrali e rendere il teatro accessibile a tutti riducendo i costi di produzione e abbassando o annullando il prezzo del biglietto. La politica dell'Associazione era proprio quella di far entrare gratuitamente gli spettatori chiedendo una libera offerta a seconda del gradimento e delle possibilità di ciascuno. Nel 2010 fu inaugurata la riapertura del Teatro Machiavelli con lo spettacolo *Recitazione di Siddharta*, diretto proprio da Lamberto Puggelli. Alla sala del teatro si accedeva ancora tramite la porta su via Euplio Reina, così come ai tempi di Angelo Grasso. Nel 2014, grazie a una convenzione con l'Università di Catania, l'associazione ha avuto in gestione la sala del Teatro, dove organizza spettacoli, concerti e laboratori. Nello stesso anno sono state riaperte le botteghe prospicienti Piazza Università, affidate alla Fondazione Lamberto Puggelli, istituita per volontà testamentaria dello stesso regista. Le botteghe sono tornate a essere accessibili dopo anni di chiusura diventando il nuovo ingresso e foyer del Teatro Machiavelli e dando vita alla Spazio arte della Fondazione, che vi organizza attività culturali e artistiche di varia natura.

I due enti no profit che gestiscono gli spazi del Machiavelli, l'Associazione Ingresso Libero e la Fondazione Lamberto Puggelli, organizzano attività di varia natura secondo un modello di partnership tra pubblico e privato. Il soggetto pubblico in questione è l'Università di Catania, che non contribuisce attraverso sovvenzioni monetarie, ma tramite la concessione dello spazio agli enti e, soprattutto, tramite il comune obiettivo di restituire alla città uno spazio storico che per troppo tempo era stato dimenticato. I soggetti privati sono l'Associazione e la Fondazione che si occupano dell'organizzazione delle attività, rivolte a un pubblico vario, ma in specifico modo agli studenti e ai giovani svantaggiati. I due enti non ricevono finanziamenti pubblici, ciononostante, avendo tra i loro obiettivi quello di rendere la cultura accessibile a quante più persone possibile, applicano una politica che riduce al minimo il costo dei biglietti, contiene i costi di produzione al massimo, chiedendo ad artisti sodali del compianto Maestro, prestazioni volontaristiche. Una delle soluzioni adottate è quella di invitare grandi

artisti che accettano di esibirsi al Teatro Machiavelli sposando la causa dell'associazione, come accaduto con il Maestro Sergey Girshenko, la pianista Stefania Cafaro o l'attrice Silvia Calderoni. Si permette così a un pubblico vasto e vario di partecipare a eventi di alta qualità culturale a un costo sostenibile o a ingresso gratuito. Ogni anno Ingresso Libero e la Fondazione Lamberto Puggelli organizzano un progetto transdisciplinare basato su un tema, un autore, un'opera. Il progetto comprende seminari esplicativi tenuti da esperti del tema in questione, al fine di fornire al pubblico un quadro sull'autore o sull'opera che viene di volta in volta presentata, una mostra ad essi collegata, uno spettacolo o un concerto. Nel 2015 si è svolto il progetto *Il suono dell'estasi*, dedicato al quartetto per la fine del tempo di Olivier Messiaen, culminato nell'esecuzione multimediale della composizione; nel 2016 è stata la volta de *La Metamorfosi* di Franz Kafka, con seminari sul tema della metamorfosi in ambiti disciplinari differenti e una serie di letture del testo kafkiano tenute da Massimo Foschi, Umberto Ceriani, Guia Jelo, con l'interpunzione di musiche commissionate per l'occasione a dei giovani compositori. Nel 2017 il progetto, realizzato in collaborazione con l'Ambasciata di Spagna in Italia, ha riguardato la musica spagnola di Manuel De Falla e Luigi Boccherini. Per l'occasione, il Maestro Rafael Lamas ha diretto un'orchestra composta da giovani musicisti dell'Istituto di Studi Musicali Vincenzo Bellini. Quest'anno si sono dedicati tre giorni all'*Inferno* di Dante con interventi di critici letterari e docenti, e con una performance tenuta dall'attrice della Compagnia teatrale Societas Raffaello Sanzio Chiara Guidi, che ha condotto anni di studi e ricerca sull'uso della voce nella lettura dell'opera di Dante. L'associazione Ingresso Libero e la Fondazione Lamberto Puggelli collaborano con diversi enti e associazioni a livello locale e nazionale, tra questi l'associazione Isola Quassùd, il Teatro Regio di Parma, il San Carlo di Napoli, il Carlo Felice di Genova.

IV.3.4 Stratificazioni archeologiche

Finora si è detto che il Teatro Machiavelli rappresenta un punto nodale per la storia della città di Catania, grazie alla sua posizione centrale e all'evoluzione del suo spazio e della fabbrica che lo contiene, Palazzo San Giuliano, ma l'area su cui

l'edificio sorge rappresenta un esempio di stratificazione, nel senso che vi si possono leggere le varie fasi di sviluppo della città grazie a testimonianze archeologiche rinvenute nel 2005 durante i lavori di ristrutturazione. La Soprintendenza è subito intervenuta per approfondire le ricerche, dirette dal dottor Umberto Spigo coadiuvato dalla dottoressa Daniela Midolo.[375] Si riportano di seguito i risultati delle indagini da cui sono emerse tre fasi di materiali appartenenti all'età greca, all'età romana e al periodo medievale.

- Età greca

Dal momento che il piano di calpestio nell'area teatro è stato abbassato rispetto al livello della strada, fino al livello di un banco lavico, tutti gli strati superiori ad esso sono stati eliminati. Nell'area del teatro sono stati rinvenuti tre muri di età greca, due con orientamento nordest-sudovest e uno ad essi perpendicolare. I tre muri sembrano formare un edificio, la cui costruzione è databile al periodo della rifondazione dionigiana della città di Catania e di cui si distinguono due ambienti. Tali strutture «costituiscono l'unica testimonianza edilizia di Katane sinora emersa, in occasione di

un'indagine scientifica, nell'area sudorientale della città moderna».[376] Nella stessa area sono stati rinvenuti, tra strati di terrà nera, numerosi frammenti di età ellenistica (III-I sec. a.C.). In un altro saggio di scavo, nell'area sud del teatro, è stata trovata la sepoltura di un individuo adulto. Infine è stato individuato un ambiente, di cui non è chiara la destinazione d'uso, in cui sono stati rinvenuti due vasetti appartenenti a una *thysia*, nello specifico un boccaletto biansato e un'anfora da mensa. La presenza della *thysia* in questa area potrebbe allora essere associata a una struttura difensiva della città di Katane, elemento verosimile se messo in relazione alla possibile presenza del porto greco nella zona di piazza Duomo (Castagnino Berlinghieri & Monaco, 2010) e con le altre *thysiai* rinvenute presso i resti della cinta muraria arcaica. Il ritrovamento di vasetti votivi è

[375] Le notizie in merito agli scavi e ai materiali che verranno riportate in seguito sono rintracciabili nel saggio dei due archeologi: D. Midolo, U. Spigo, *Ricerche sotto palazzo Sangiuliano,* in Nicoletti F. (a cura di), *Catania antica. Nuove prospettive di ricerca*, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Palermo 2015, pp. 213-246.
[376] *Ivi*, p. 230.

senz'altro indice di una centralità cultuale del luogo: la dedica della *thysia* può far identificare l'area in questione con il più antico nucleo insediativo di Katane. Secondo Spigo la serie delle *thysiai* catanesi potrebbe avere il compito di consacrare le zone più antiche della città o, ancora, quello di celebrare la ricorrenza della fondazione di una città, che poteva essere celebrata anche annualmente. Un'altra interpretazione, proposta da la Rosa, è quella che attribuisce alla *thysia* un ruolo di esorcizzazione di calamità naturali. Le diverse ipotesi conducono comunque alla conclusione che l'area del teatro doveva, in età greca, avere una rilevanza sacrale legata all'identità della città.

- Età romana

Nella seconda bottega a sinistra dell'ingresso del Palazzo San Giuliano, sono stati ritrovati, ad un livello più basso di quello di calpestio, i resti di una *domus* romana tuttora visibili grazie all'installazione di un pannello in vetro. L'edificio è databile all'età tardo-repubblicana e fu probabilmente in uso fino al II-III sec. d.C. Nel campo in questione è stata riscontrata la presenza di un muro con orientamento nordest-sudovest che funge da divisore tra i due vani della *domus*. Sono visibili tre strati di intonaco, indice dell'uso prolungato del muro in epoche diverse. Il vano a ovest presenta due tipi di pavimentazione sovrapposte: un *opus signinum* e un *opus tessellatum*. Il *signinum* è caratterizzato da un motivo decorativo a tessere bianche e nere, nella fattispecie delle crocette bianche con tessera nera in posizione centrale e viceversa, che trova delle similitudini nel *signinum* dei Benedettini, di Piazza Dante, di Solunto e Morgantina. In questo stato era presente anche un emblema di cui si conserva una cornice a tarsie di marmo. Sono visibili sei tarsie di diverse forme e fatture. Il *tessellatum* è composto da tessere bianche e nere che vanno a formare un disegno geometrico di esagoni, losanghe e triangoli e testimoniano il rapporto delle botteghe musive di Catania con quelle dell'Italia centro-settentrionale. Nel vano a est del muro divisore sono stati ritrovati tre strati di pavimentazione diversa: la più antica in calce grigia, l'intermedia decorata con tarsie di marmo e la più recente, forse necessaria per sostituire lo strato precedente danneggiato da un incendio, in calce biancastra, probabilmente base per mattonelle in terracotta. Il rinvenimento della *domus* rappresenta un elemento

importante per la ricostruzione della topografia di Catania. Innanzitutto la presenza di tale costruzione in Piazza Università, messa in relazione agli edifici di epoca romana nell'area che va da Piazza Stesicoro a Piazza Duomo e ai complessi termali, è riconducibile all'esistenza di un quartiere residenziale nella zona sudorientale della città. Inoltre, l'orientamento della *domus* coincide con l'orientamento del fabbricato di età greca rinvenuto nell'area del teatro e ciò confermerebbe la continuità tra l'impianto ellenistico e quello romano.

- Medioevo

Al di sopra dei materiali di età romana sono stati rinvenuti strutture e resti risalenti all'età precedente il terremoto del 1693, che come sappiamo, a Catania, è poco documentata. In particolare sono stati ritrovati molti resti di conchiglie di molluschi e ossa di animali, soprattutto bovini, tagliate di netto. Tali testimonianze potrebbero essere dovute alla presenza di una cucina o del mercato che si svolgeva proprio nell'attuale piazza Università. Per quanto riguarda le strutture architettoniche, è stata rilevata la presenza di un muro di 4,50 m di lunghezza e 2,70 m di altezza, che si estendeva in direzione della piazza. Il muro, databile al Cinquecento, è in fase con diversi tipi di pavimento a prova dell'uso prolungato di questa struttura. È presente anche un pozzo risalente al basso medioevo e, in parte, tuttora visibile. Si ricorda, a questo proposito, che la zona in cui sorge Palazzo San Giuliano era chiamata contrada "Puzzo Bianco" proprio per la presenza di diversi pozzi. Nell'unità stratigrafica superiore è stata rinvenuta un'area sepolcrale con numerosi resti ossei appartenenti soprattutto a bambini e disposti alla rinfusa, come a causa di una situazione di emergenza. Questo elemento, insieme alla presenza di uno strato di calce, permette di ipotizzare una inumazione necessaria per via di una catastrofe, quale lo stesso terremoto del 1693 o un'epidemia. Inoltre, la presenza di molti bambini si può ricondurre all'ospedale San Marco che fungeva anche da orfanotrofio e che si trovava in piazza Università. Con ogni probabilità, l'area sepolcrale del Palazzo San Giuliano rappresenta solo una limitata parte di una più vasta area che si estendeva sulla piazza prospiciente. Di grande interesse è il ritrovamento, nella cisterna

dell'area teatro, di elementi in legno e metallo appartenenti a pupi siciliani, risalenti al periodo in cui al Machiavelli si tenevano spettacoli dell'opera dei pupi.

Alla luce dei ritrovamenti archeologici, dell'importanza architettonica del palazzo, della storia e dei personaggi che hanno vissuto e agito tra quelle mura, della parentesi che ha visto il Machiavelli e la famiglia Grasso svettare per la loro abilità nel manovrare e "parlare" i pupi, si può affermare che un progetto di valorizzazione dedicato a quest'area della città è doveroso e necessario. Il sito è parte del patrimonio culturale della città e come tale va studiato al fine di essere tutelato, valorizzato, reso adatto alla fruizione da parte del pubblico che, attraverso la lettura di tali spazi, potrebbe acquisire una consapevolezza maggiore sulla storia di Catania. Inoltre, il Teatro Machiavelli è solo un esempio di come i luoghi siano fondamentali per ricostruire eventi storici e biografie. Tramite l'osservazione e lo studio dello spazio si possono scoprire e far conoscere moltissimi aspetti di una città, di un'epoca, di un personaggio e si possono raccontare e rendere fruibili nella maniere più disparate.

Al fine di ipotizzare un valido e adeguato progetto di valorizzazione sono state sviluppate delle proposte, alcune delle quali già realizzate dall'associazione Ingresso Libero e dalla Fondazione Puggelli, atte a diffondere quanto più possibile notizie sulla storia dello spazio e sui suoi usi.

IV.3.5 Mostra di reperti archeologici

Dal momento che l'indagine archeologica ha fatto emergere risultati rilevanti, sono stati presi contatti con i responsabili della sezione per i beni archeologici della Soprintendenza di Catania, con i responsabili del Museo Interdisciplinare con il Polo Regionale dei Siti Culturali al fine di ottenere il prestito dei materiali rinvenuti durante lo scavo, al momento depositati all'ex fonderia Finocchiaro, e realizzare un'esposizione all'interno dei locali del Teatro Machiavelli. Il progetto mira a rendere visibile la stratigrafia dello spazio e riportare i reperti nel luogo di origine in modo da ricreare un *continuum* storico. È già stata fatta, con il supporto dei dottori Spigo e Midolo, curatori dello scavo, una selezione di materiali che possano essere rappresentativi delle diverse epoche e fasi di utilizzo del luogo.

Questa iniziativa potrebbe rappresentare un primo passo del progetto di rilettura degli spazi e aggiungerebbe senz'altro un tassello alla conoscenza del passato del Teatro Machiavelli oltre a rendere visibili dei materiali mai esposti prima. L'obiettivo sarebbe quello di coinvolgere anche informatici e *3D artist* per effettuare delle ricostruzioni dei singoli oggetti o degli ambienti, in modo da poter meglio raccontare la storia del luogo e da creare le condizioni per una fruizione immersiva dei beni con l'aiuto di supporti tecnologici.

IV.3.6 Mostra Pupi e Marionette

Nell'ambito del progetto di ricerca sulla rilettura degli spazi è nata l'idea della mostra di pupi siciliani e marionette provenienti da varie parti del mondo, intitolata *Pupi e Marionette al Teatro Machiavelli di Palazzo San Giuliano*. L'esposizione, uno dei primi passi concreti verso una fruizione museale consapevole degli spazi, è stata realizzata grazie allo staff del Teatro Machiavelli, della Fondazione Lamberto Puggelli e con la collaborazione della Marionettistica Fratelli Napoli, una delle principali famiglie di pupari della zona orientale della Sicilia, ed è stata visitabile dal 10 luglio al agosto 2017. Sono state allestite tre delle sale prospicienti piazza Università con diversi materiali appartenenti sia alla famiglia Napoli che alla collezione di Lamberto Puggelli ora di proprietà dell'omonima Fondazione ONLUS. Tra i materiali dei fratelli Napoli particolare rilevanza hanno i pupi risalenti alla fine dell'Ottocento, costruiti secondo le antiche modalità: a differenza dei pupi moderni, quelli esposti erano infatti alti circa un metro e trenta secondo la tradizione catanese. Si tratta infatti di pupi precedenti la crisi degli anni Cinquanta che ha costretto i Napoli a realizzarne di più piccoli. L'impatto visivo è dunque molto efficace.

Tra le marionette dei Fratelli Napoli esposte al Machiavelli spiccavano Carlo Magno e i suoi cavalieri Orlando e Rinaldo, Bradamante e Angelica. Rilevante anche la presenza di Pulicane (marionetta del 1880), il pupo mezzo uomo e mezzo cane probabilmente inventato da Angelo Grasso, buono e generoso di carattere quanto brutto e mostruoso in apparenza. Tra gli altri pupi esposti, interessanti per ragioni storiche o per la loro fattura, si trovavano anche una versione di

Rodomonte degli anni Venti del Novecento con un'armatura rivestita di scaglie di coccodrillo, Alda la Bella, fedele moglie di Orlando soprannominata la Colomba di Parigi per la sua purezza e castità, realizzata negli anni Venti dell'Ottocento, Marfisa con la tipica armatura persiana, Orlando pronto per morire a Roncisvalle, Bernares, imperatore cinese in *Erminio della Stella d'Oro*, abbigliato secondo i canoni del teatro ottocentesco con abiti sfarzosi. Erano presenti anche animali fantastici, come draghi e mostri policefali, che spesso apparivano nelle messe in scena. In esposizione anche le riproduzioni di quadri scenici che rappresentavano alcuni momenti degli episodi e presentavano quindi pupi e oggetti di scena. Tra questi *Il negromante Malagigi scongiura nel suo studio*, in cui si poteva vedere Malagigi davanti al suo scrittoio con un candelabro, un teschio e un libro di arti magiche; *Chiarimonte distrugge un incanto e libera Lindambrina*, tratto dalla Storia di Trabazio, in cui Chiarimonte lotta contro un drago e un'aquila a tre teste. Numerosi anche i cartelli. Dipinti a tempera su carta da imballaggio, essi rappresentano i momenti salienti dell'episodio che andrà in scena. Tra quelli esposti nella mostra troviamo episodi della *Storia dei Paladini di Francia* come *Rinaldo butta le bandiere*, in cui Gano, per umiliare Rinaldo, suggerisce a Carlo Magno il cosiddetto "vantamento dei paladini". Ognuno di loro deve dichiarare al sovrano quanto potrà offrirgli in denaro, esercito e mezzi in caso di guerra. Rinaldo non possiede alcuna ricchezza quindi getta a Gano e all'imperatore i vessilli e i trofei testimonianza della sua prodezza, perché non considera una virtù vantarsi delle ricchezze. Il *Consiglio della valle di Roncisvalle* raffigura la riunione durante la quale Gano ordisce il tradimento a danno dei paladini di Carlo Magno ma scatena l'ira della natura. Questi due cartelli furono dipinti da Rosario Napoli, mentre *Guido salva Leondoro*, episodio della *Storia di Guido di Santa Croce* fu realizzato da Natale Napoli e rappresenta Guido nel momento in cui porta via Leondoro salvandolo dall'impiccagione. Solo dopo scoprirà che Leondoro è suo figlio. In un angolo sono stati esposti gli attrezzi che popolano la bottega del puparo: uno sgabello e una panca da lavoro con dei pezzi di armature

sopra, martelli e pali per modellare le armature e rendere il metallo convesso (in dialetto siciliano "accoppare").[377] Per quanto riguarda i materiali della collezione Puggelli, sono state selezionate alcune marionette di diversa provenienza, alcune della regione indiana del Rajasthan, altre Birmane, che ci consentono di rileggere i rapporti fra il teatro di figura occidentale e quello orientale, che è alla base della tipologia di marionette create da Richard Teschner, il quale trapianta in Occidente la tecnica delle figure orientali *wayang* utilizzando, come si è esposto nel secondo capitolo, al posto dei fili per manovrare dall'alto, i bastoncini che permettono i movimenti delle figure dal basso. I corpi delle marionette indiane sono scolpiti nel legno di mango mentre gli arti sono di stoffa imbottita. Gli abiti sono costituiti da ricche stoffe lunghe fino ai piedi, spesso assenti in modo da esaltare i movimenti fluidi della figura. Sono retti da un minimo di uno a un massimo di tre fili, tranne il burattino danzatore, che è mosso più fili. Tra quelle esposte al Machiavelli, il musicista e il guerriero. Le marionette birmane in origine superavano il metro di altezza e indossavano ricche vesti tradizionali. Nella messa in scena originale, un'orchestra sul retro del palco accompagnava la rappresentazione. Ogni personaggio era caratterizzato da un suono che lo contraddistingueva durante l'esibizione. In epoca recente le orchestre dal vivo sono state sostituite da registrazioni e ai personaggi tradizionali se ne sono aggiunti altri, le cui dimensioni variano tra i 30 e i 50 cm di altezza. Tra i personaggi presenti nella collezione Puggelli ricordiamo l'alchimista, il bambino, il ministro, il generale. Oltre a pupi e marionette, sono stati esposti dei testi, che ho curato personalmente, volti a ricostruire la storia dello spazio partendo dalle stratificazioni archeologiche per arrivare all'odierna gestione del teatro e all'uso del palazzo da parte dell'Università degli Studi di Catania. Durante il periodo della mostra sono stati organizzati anche spettacoli con i pupi siciliani tenuti da compagnie afferenti a due aree geografiche e tradizioni differenti: la Marionettistica Fratelli Napoli di Catania, la Compagnia Carlo Magno guidata da Enzo Mancuso di Palermo. In particolare i Napoli hanno messo in scena *Il Duello di Agricane e Orlando per*

[377] Le informazioni sui pupi e cartelli in esposizione sono state fornite dai Fratelli Napoli che hanno realizzato le didascalie per i loro materiali.

amore di Angelica mentre Mancuso ha presentato *Il Duello di Orlando e Rinaldo per Amore di Angelica* secondo lo stile palermitano. Scopo dell'iniziativa era quello di mettere a confronto le due scuole di pupi, quella catanese e quella palermitana, nel modo più semplice possibile, cioè attraverso la pratica della messa in scena. Alla fine degli spettacoli i pupari si rendevano disponibili al pubblico mostrando i meccanismi di manovra delle figure e rispondendo alle domande dei più curiosi. Con la mostra Pupi e Marionette si è cercato di conciliare la riscoperta dei pupi siciliani e del teatro di figura orientale con quella del luogo in cui la mostra era allestita – che peraltro è stato uno spazio cruciale per l'opera dei pupi – in modo da permettere ai visitatori una fruizione consapevole sia degli oggetti in esposizione che del luogo in cui essi si trovavano, in cui si intrecciano stratificazioni archeologiche e storiche, memorie ed esperienze.

IV.3.7 Izi.travel

Un altro dei risultati concreti raggiunti è la creazione di un'audioguida del Palazzo San Giuliano e del Teatro Machiavelli, scaricabile gratuitamente dal sito www.izi.travel.it[378] o dall'applicazione izi.TRAVEL. izi.TRAVEL è una piattaforma online fondata nel 2011 da un gruppo di lavoro olandese. L'iniziativa è nata con il duplice scopo di aiutare le organizzazioni culturali a promuovere il patrimonio culturale e, allo stesso tempo, di rendere lo strumento della guida, così come le visite stesse, quanto più interessanti e accattivanti per più persone possibili.[379] Il vantaggio di izi.TRAVEL è quello di essere una piattaforma aperta, globale e gratuita, il che significa che le organizzazioni di tutto il mondo possono inserire le audioguide senza alcuna forma di pagamento. Inoltre, la piattaforma permette di combinare testo, immagini e audio: il primo passo è infatti quello di scrivere e inserire i testi; successivamente si possono aggiungere delle immagini rappresentative del luogo in questione e infine, i testi scritti vanno registrati per

[378] L'audioguida del Palazzo San Giuliano e del Teatro Machiavelli si trova al seguente link: https://izi.travel/it/ca29-palazzo-san-giuliano-teatro-machiavelli/it
[379] Cfr. izi.travel: https://izi.travel/it/chi-siamo

poi inserire la traccia audio che potrà essere ascoltata dai visitatori. Il concetto alla base di izi.TRAVEL è quello dello *storytelling*: l'atto della narrazione. Ogni monumento, opera d'arte, luogo storico, sito archeologico ha una storia da raccontare e tramite questa piattaforma è possibile tirarla fuori e condividerla con i visitatori. Nel caso specifico mi sono occupata del concepimento dello *storytelling* e, in maniera complessiva, di una guida che racconta sia del palazzo San Giuliano che del Teatro Machiavelli, dal momento che era impossibile prescindere dalla fabbrica del palazzo per narrare le vicende legate al seminterrato. Oltre alle notizie sulla storia dell'edificio, si trovano informazioni sull'opera dei pupi, sulla famiglia Grasso, sui Marchesi di San Giuliano, poiché ogni parte del palazzo è legata indissolubilmente alle persone che vi hanno agito. L'audioguida è suddivisa in tre macrosezioni: le stratificazioni archeologiche; il palazzo; il Teatro Machiavelli. Ognuna di esse è a sua volta divisa in diversi paragrafi con i seguenti contenuti:

1. Stratificazioni archeologiche

1.1 fase greca: informazioni sui resti di età greca;

1.2 fase romana: notizie sulla domus romana;

1.3 fase medievale: ritrovamenti negli strati superiori alla domus;

2. Il Palazzo

2.1 I Paternò Castello: accenni sulla famiglia che volle la costruzione del palazzo

2.2 La costruzione del palazzo: le fasi dell'edificazione

2.3 L'architettura: le caratteristiche architettoniche del progetto del Vaccarini

2.4 L'uso del palazzo: la residenza nobiliare; la divisione degli spazi

2.5 I passaggi di proprietà: dalla vendita al Credito Italiano all'Università degli Studi di Catania

2.6 Un giallo scabroso: storia e leggende sull'omicidio di Rosana Petruso Grimaldi per mano del marito Orazio Paternò Castello

3. Il Teatro Machiavelli

3.1 Da cantina a teatro: l'opera di donn'Ancilu, la nascita del Machiavelli e la fama di Angelo Grasso

3.2 Giovanni Grasso: da Catania ai palcoscenici di tutto il mondo

3.3 Da Micio Grasso alla chiusura: gli ultimi anni del Machiavelli

3.4 L'Università: il cambio di destinazione d'uso

3.5 Lamberto Puggelli: il teatro oggi, dalla riapertura del teatro alla Fondazione Lamberto Puggelli

3.6 La gestione: un esempio di partnership tra pubblico e privato

Lo strumento dell'audioguida è sicuramente multimodale, vale a dire che combina diversi "modi", in questo caso testo scritto, immagine e audio. Ciò permette di trasmettere lo stesso messaggio tramite diversi canali contemporaneamente, di conseguenza il messaggio dovrebbe essere recepito più facilmente, in quanto i diversi *input* fanno sì che si mettano in moto altrettante attività mentali. Inoltre, l'utilizzo di più modi consente una fruizione "immersiva" del patrimonio, che non è limitata alla mera osservazione ma per l'appunto dà avvio a maggiori stimoli. La presenza di elementi differenti può anche incoraggiare nuove fasce di pubblico: uno strumento multimodale può infatti, grazie alla presenza di video, immagini, testo, attrarre un numero maggiore di fruitori appartenenti a diverse "categorie". A questo proposito, si ritiene utile approfondire il concetto di multimodalità e capire come può legarsi alla valorizzazione del patrimonio culturale e migliorarla.

IV.3.8 Multimodalità e patrimonio culturale

Il concetto di multimodalità, in relazione alla comunicazione, è stato introdotto da Gunther Kress e Theo Van Leeuwen negli anni 2000. I due studiosi affermano che la comunicazione, spesso associata esclusivamente al linguaggio, è invece multimodale. Il linguaggio è solo uno dei diversi modi che si utilizzano per comunicare, insieme alle immagini, ai colori e molto altro. Tutte le risorse implicate nella costruzione del messaggio hanno importanza e sono portatrici di

significato. L'esempio più semplice è quello del segnale stradale in cui simboli, forme e colori ci danno delle indicazioni precise. Resta allora da definire cos'è un modo, argomento spinoso in quanto il modo è definito culturalmente e dipende dal contesto di azione. Un buon esempio riportato da Kress nel suo libro intitolato *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*,[380] è quello relativo alla grafica: in un gruppo di grafici, elementi quali il colore del testo, il *font*, la dimensione del carattere, il *layout* della pagina sono fondamentali e sono tutte risorse comunicative. In questa sede ciò che interessa è la multimodalità in relazione alla valorizzazione, quindi alla comunicazione, del patrimonio culturale, in particolare quel che interessa comprendere è eventuali vantaggi offerti dall'utilizzo di strumenti multimodali per migliorare la fruizione e la ricezione. Senza dubbio le nuove tecnologie hanno un ruolo non indifferente, come ha scritto Jewitt «la scoperta e lo sviluppo di nuove risorse modali sono legati al cambiamento sociale e al bisogno della società di nuove risorse semiotiche e di nuove vie per utilizzare quelle già esistenti in funzione dei cambiamenti del paesaggio comunicativo».[381] In breve, possiamo affermare che nella nostra epoca la tecnologia ha fornito nuove risorse e strumenti che possono essere messi anche al servizio del patrimonio. Come visto in precedenza, l'audioguida gratuita online è uno degli strumenti multimodali atti alla valorizzazione del patrimonio culturale che sfrutta anche la tecnologia. Un altro esempio di strumento multimodale potrebbe essere un modello 3D dei reperti archeologici rinvenuti nei locali del teatro o, persino, una ricostruzione degli ambienti dal periodo greco a quello medievale alla realizzazione del palazzo. L'*input* visivo del modello 3D potrebbe essere accompagnato dall'audiodescrizione e da didascalie, divenendo così multimodale. Non bisogna dimenticare però che la multimodalità non ha a che fare soltanto con la tecnologia, perché si è già detto che tutta la comunicazione è multimodale. A questo proposito

---

[380] G. Kress, *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, Routledge, New York, 2009.
[381] C. Jewitt, *Multimodal Method for Researching Digital Technology*, in S. Price, C. Jewitt, B. Brown. (eds.), *The Sage Handbook of Digital Technology Review*, Sage Publications, Londra, 2013, pp. 250-265, qui p. 259.

citerò degli strumenti di tipo tradizionale che comunque combinano diversi modi: la mostra e lo spettacolo teatrale. La mostra, sebbene utilizzi prevalentemente la risorsa visiva, è solitamente accompagnata da didascalie, quindi un testo scritto esplicativo che contribuisce ad ampliare e a spiegare meglio ciò che è già rappresentato nelle opere esposte, e in alcuni casi può anche essere accompagnata da video. Nel caso della mostra di pupi e marionette, erano presenti tutti e tre gli elementi: oltre a pupi, marionette, cartelli, didascalie e testi sulla storia dell'edificio, era presente un video di spettacoli con i pupi siciliani e birmani, che mostrava le tecniche recitative e di movimento degli oggetti esposti. Anche lo spettacolo teatrale, sia esso con attori in carne e ossa o con marionette, è ovviamente multimodale, in quanto coinvolge utilizzo della voce, del corpo, immagine e spesso musica. In tal caso entra in gioco la componente empatica, fondamentale nella fruizione di tutte le forme artistiche, in particolare nel teatro, poiché è alla base del rapporto tra spettatori e attori, in questo caso tra spettatori e marionette. Vero è che le figure hanno una loro valenza come oggetti artistici e manufatti accurati, ma quando sono su un palcoscenico, davanti al pubblico, prendono vita e vengono percepite come animate grazie alla maestria del manovratore. Il concetto di empatia si estende a più discipline quali filosofia, psicologia, estetica, ed è strettamente legato alla percezione dell'arte in quanto indica una disposizione del soggetto ad avvicinarsi a qualcosa che è altro da sé. Il termine deriva dal tedesco *Einfühlung*, il cui prefisso "ein" ha una doppia valenza e indica:

> a. il movimento che parte dal soggetto per dirigersi all'interno dell'Altro (dell'altro soggetto, dell'essere umano estraneo; o dell'oggetto, vivente o non vivente), secondo una struttura polare, duale; b. il processo di annullamento di tale alterità, del dualismo, della polarità: il farsi uno dei due, proprio in virtù di quel movimento che diviene immedesimazione.[382]

[382] A. Pinotti, *Arcipelago empatia. Per una introduzione*, Guerini, Milano 1997, p. 12.

L'empatia è quindi ciò che permette di partecipare all'esperienza compiuta da un altro essere, di comprendere l'altro, che può essere una persona ma anche un oggetto, ad esempio un'opera d'arte. È grazie all'empatia che si entra in relazione con l'altro, annullando le distanze tra due soggetti o tra soggetto e oggetto. Si può quindi affermare che il soggetto empatico «non è un io ma un noi».[383] Nel teatro assume maggiore importanza, poiché oltre a essere al cospetto di un'opera d'arte, il fruitore assiste a una sorta di "replica" della vita. Il teatro è una rappresentazione con corpi in movimento, gesti, parole, musica, illuminazione, costumi, scenografie, elementi che favoriscono l'immedesimazione. È possibile affermarlo grazie ai recenti studi su una particolare tipologia di neuroni che potrebbe essere definita la base biologica dell'empatia: i neuroni specchio. La particolarità di tali cellule è quella di attivarsi sia quando si compie un'azione che quando si osserva un gesto compiuto da qualcun altro. L'attivazione dello stesso sistema neurale nell'osservatore consente non soltanto di simulare l'azione altrui "come se" si stesse compiendo in prima persona, ma anche di comprendere le intenzioni e le emozioni collegate all'azione. Vittorio Gallese sostiene infatti l'esistenza di un sistema di rispecchiamento a livello emozionale, secondo cui le stesse emozioni si innescano anche nell'osservatore.[384] La scoperta dei neuroni specchio, considerata da Vilayanur Ramachandran importante quanto quella del DNA, è stata fatta negli anni Novanta da un gruppo di neuroscienziati dell'Università di Parma, con a capo Giacomo Rizzolatti, che ha condotto esperimenti in un primo momento sui macachi per poi estenderli all'uomo, dimostrando l'esistenza di un sistema specchio anche nell'essere umano, che esplica il rapporto tra l'esperienza senso-motoria e quella empatica e dimostra il legame tra corpo ed emozioni. La mente è quindi strettamente e indissolubilmente collegata al corpo, elemento imprescindibile per la produzione di pensiero,

---

[383] T.M. Fogliani, *Empatia ed emozioni*, C.U.E.C.M., Catania, 2003, p. 65.

[384] Cfr. V. Gallese, P. Migone, M.N. Eagle, *La simulazione incarnata: i neuroni specchio, le basi neurofisiologiche dell'intersoggettività ed alcune implicazioni per la psicoanalisi*, in «Psicoterapia e Scienze Umane», XL, 3, 2006, pp. 543-580, http://old.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdffiles/Gallese/psicoterapia_scienzeumane_2006.pdf; V. Gallese, *Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività*, in «Rivista di Psicoanalisi», LIII, 1, 2007, pp. 197-208.

sentimenti, espressioni.[385] A tal proposito è importante citare il concetto di *embodied simulation*, simulazione incarnata, adoperato da Gallese per descrivere il meccanismo di imitazione corporeo – incarnato per l'appunto – che si attiva osservando gli altri e permette di costituire uno spazio condiviso che Gallese chiama «*shared manifold*»,[386] in cui si verifica una «sintonizzazione intenzionale»[387] con gli altri.

Nel caso di burattini e marionette, che non hanno autonomia di movimento ma sono manovrate dall'uomo, bisogna chiedersi se i meccanismi di condivisione possono attivarsi comunque. La risposta è affermativa perché i corpi inanimati, una volta sulla scena, vengono percepiti come entità viventi,[388] similmente a quanto accade nel caso delle menti finzionali. Anche se burattini e marionette non hanno intenzioni ed emozioni proprie, i loro movimenti, eseguiti grazie alla mediazione di un essere umano, comunicano ciò che il manovratore vuole far loro esprimere. Le marionette non sono percepite come esseri inanimati ma come esseri viventi, secondo quel processo che Jiri Veltrusky deifnisce «vivificazione»,[389] dato dall'associazione che gli spettatori fanno tra il corpo della marionetta e la voce del manovratore, attribuendo all'oggetto inanimato caratteristiche umane che appunto vivificano le figure. Inoltre, le marionette sfruttano il movimento che riproduce la gestualità umana, talvolta cercando di imitarla in tutto e per tutto, altre volte amplificando ed esagerando i gesti che assumono quindi un ruolo preponderante. A tal proposito si è precedentemente accennato alla grande attenzione rivolta alla tecnica di movimento e al suo perfezionamento da parte dei marionettisti, proprio al fine di rendere le loro figure

---

[385] Cfr. R. Gambino, G. Pulvirenti, *op, cit.*, p. 18.
[386] Cfr. V. Gallese, *The "Shared Manifold" Hypothesis: from Mirror Neurons to Empathy*, in «Journal of Consciousness Studies», 8 (5-7), 2001, pp. 33-50; Id., *The Roots of Empathy: The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity*, in «Psychopatology», XXXVI, 4, 2003, pp. 171-180.
[387] V. Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in «Culture teatrali», 16, 2007, pp. 13-38, qui p. 36.
[388] Cfr. M. Reason, *'Did you watch the man or did you watch the goose?' Children's Responses to Puppets in Live Theatre*, in «New Theatre Quarterly», 24, 4, 2008, pp. 337-354.
[389] Cfr. A. Pasqualino, *Figure animate. Un modello culturale unico nel teatro, nelle feste, nella religione e nel giuoco*, in «La Ricerca Folklorica», 16 La cultura della bambola, 1987, pp. 125-127, qui p. 125.

quanto più realistiche possibile. Si aggiunga che nel teatro di figura, come in quello di prosa o lirico, l'azione è accompagnata dalla parola, dalla musica, dalla scenografia, che, come abbiamo visto, combinati facilitano l'empatia. Il teatro di figura, spesso concepito come un *Gesamtkunstwerk,* stimola allora maggiormente la partecipazione emotiva del pubblico. Alla luce di ciò uno spettacolo basato sulla narrazione degli eventi legati a un luogo e ai personaggi che in quel luogo hanno vissuto e lavorato, può diventare uno strumento di valorizzazione che facilita la comprensione di vicende complesse rendendole accessibili a un pubblico più ampio. Allo stesso tempo, la messa in scena di spettacoli con pupi e marionette permette una forte immedesimazione del pubblico che può in tal modo immergersi letteralmente nel patrimonio culturale e fare la stessa esperienza di coloro i quali frequentavano abitualmente i teatrini, comprendendo così le loro sensazioni.

La ricerca di strumenti di valorizzazione di diverso tipo e l'attenzione alla multimodalità sono finalizzate a ottenere una maggiore partecipazione da parte dei fruitori e a intercettare nuovi pubblici, in un'ottica *audience oriented*. Per far sì che questo approccio venga messo in pratica è necessario condurre uno studio sui pubblici e capire quali sono le modalità di indagine diffuse.

IV.3.9 Audience development

Nell'ambito della promozione e della produzione culturale è fondamentale un approccio che sia *audience oriented*, ovvero che metta al centro i fruitori. Ciò non significa che il "prodotto culturale" debba essere creato ad hoc per catturare l'attenzione dei visitatori anche a rischio di perdere il suo valore o di essere banalizzato, al contrario, l'approccio *audience oriented* mira a comprendere i comportamenti dei visitatori e a trovare le strategie migliori per far sì che le diverse fasce di pubblico possano apprezzare il prodotto culturale proposto. L'esigenza di aprirsi al pubblico nasce dal cambiamento che l'intera società ha subito spostandosi verso una visione condivisa o potremmo dire "*social*" anche della cultura. Con la diffusione massiccia dei *social network* il pubblico si sente chiamato in causa e a intervenire per dare la propria opinione su qualsiasi

argomento. Le grandi istituzioni culturali e i musei hanno raccolto la sfida e si sono adoperati per aprirsi in questo senso, e così anche tra le organizzazioni più piccole si possono trovare dei *case studies* interessanti. Si è sviluppato per questo il cosiddetto *audience development* che, come stabilisce *Europa Creativa*, il programma dell'Unione Europea dedicato al settore culturale, significa «impegnarsi in modi nuovi e innovativi con il pubblico, sia per mantenerlo, per costruire nuovi pubblici, diversificarli, per raggiungere gli attuali "non pubblici", sia per migliorare l'esperienza del pubblico esistente e futuro e approfondire il rapporto con esso»[390], al fine di creare una relazione più profonda con gli spettatori. Grande attenzione si dà infatti alla relazione umana, alla considerazione del visitatore come essere vivente e pensante e non come numero su un biglietto. L'organizzazione culturale dovrebbe quindi mirare, oltre che a raggiungere i propri scopi artistici, anche a costruire un rapporto con il proprio pubblico. Il percorso di sviluppo del pubblico è connesso alla missione prefissata dall'organizzazione, motivo per cui è necessario avere ben chiari gli obiettivi che si vogliono raggiungere prima di poter pianificare una strategia di *audience development*, che è sempre un percorso a lungo termine. Inoltre, è un processo che coinvolge diversi settori di un'istituzione culturale, tra i quali la programmazione, la direzione artistica, la promozione e comunicazione, l'accoglienza, per questo deve essere condiviso dai vari membri dell'organizzazione. Vediamo adesso come si sviluppa un piano di *audience development*. Esso è costituito da 6 fasi:[391] missione, analisi, strategie, obiettivi, azione, revisione, nello specifico:

- missione: ciò che l'organizzazione vuole ottenere, quali pubblici si vogliono coinvolgere. Questo primo passo prevede che si definisca in primo luogo quale tipo di approccio la nostra organizzazione vuole adottare nei confronti delle politiche sociali. Si distinguono due approcci, quello strumentale e quello sostanzialista. Il primo vede la cultura come strumento di inclusione sociale; il

[390] Creative Europe - Culture sub-programme, Support for European Cooperation Projects, Guidelines - Annex 2, http://ec.europa.eu/culture/calls/culture/s1813/guidelines-call-for-proposals-eac-s18-2013_en.pdfnon capisco se servono dei corsivi

[391] TheAudience Agency, Guide to Audience Development Planning, 2005, p. 6, http://www.culturehive.co.uk/wp-content/uploads/2014/09/Guide-to-Audience-Development-Planning-FINAL.pdf www.theaudienceagency.com

secondo invece rifiuta del tutto l'utilizzo strumentale della cultura. Sulla base di questo, si dovrà poi definire lo scopo che si vuole raggiungere, quindi l'obiettivo rivolto al pubblico. Naturalmente è necessario identificare i destinatari, per cui bisogna avere ben chiaro il contesto in cui si agisce, avere informazioni sulle tipologie di utenti che partecipano o non partecipano alle attività e, successivamente, chiedersi quali altre tipologie di pubblico si vogliono coinvolgere e come farlo.

- Analisi: la seconda fase consiste nella raccolta di informazioni sulla situazione attuale, quindi sui punti di forza e debolezza dell'organizzazione. L'analisi può essere interna o esterna. L'analisi interna prevede l'indagine sulle attività e i pubblici attuali, ovvero, dati sulla tipologia di iniziative organizzate, gli orari, la frequenza, il luogo, le attività di marketing messe in atto per raggiungere il pubblico e la loro efficacia; per quanto riguarda il pubblico ci si riferisce a dati sul profilo socio-demografico degli utenti, alla loro frequenza, al tipo di attività a cui prendono parte, a quanto spendono. L'analisi esterna consiste invece in un'indagine sui pubblici potenziali, sulle loro preferenze e sui competitor. I dati per i due tipi di analisi possono provenire da fonti interne (come le informazioni dal botteghino, dai libri per le firme dei visitatori) o da altri strumenti come questionari, analisi del web, statistiche sui flussi turistici.
- Strategie: consiste nella scelta della linea da seguire per raggiungere lo scopo prefissato e ridurre al minimo i rischi. Per questa fase bisogna tener conto della missione dell'organizzazione e verificare che le strategie scelte siano coerenti con essa e anche con il resto delle attività proposte. Per definire la strategia si deve avere ben chiaro il tipo di programma che si vuole realizzare e il pubblico a cui ci si rivolge. Il programma infatti può essere composto da attività già proposte in passato ma finalizzate da un lato a fidelizzare il pubblico già esistente, dall'altro a coinvolgere nuovi pubblici, oppure può essere un programma nuovo volto sia a proporre un'alternativa ai vecchi pubblici sia a diversificare e quindi attirare nuovi pubblici. Naturalmente proporre attività nuove è sempre più rischioso.

- Obiettivi: trasformare gli obiettivi di pubblico in obiettivi specifici. Per obiettivi specifici si intende che essi devono essere misurabili, condivisi dal gruppo, realistici e raggiunti entro una certa scadenza.
- Azione: questa fase prevede la traduzione della strategia in azioni concrete tramite la definizione di un calendario, di un piano di spesa, delle risorse a disposizione, di promozione, e la creazione di relazioni e partnership.
- Revisione e valutazione: quest'ultimo passaggio consiste nella valutazione di ciò che è stato fatto, quindi nel verificare se gli obiettivi sono stati raggiunti o meno e come. Inoltre è importante che un monitoraggio del processo avvenga costantemente e non soltanto alla fine.

Al fine di una valorizzazione che tenga conto dei fruitori è quindi importante interrogarsi su questi aspetti ed elaborare un piano che possa migliorare le "prestazioni" dell'organizzazione o del museo in questione. Nel caso del Teatro Machiavelli sarebbe opportuno partire da una analisi dei pubblici che attualmente prendono parte alle diverse attività e ai pubblici potenziali che si vorrebbe coinvolgere applicando la cosiddetta segmentazione, cioè una divisione dei fruitori secondo caratteristiche ed esigenze comuni, quindi una spartizione in gruppi omogenei al loro interno e diversi uno dall'altro. I parametri per la segmentazione possono essere demografici (età, genere, famiglia, ciclo di vita); socio-economici (istruzione, professione, reddito, mobilità); psicografici (stile di vita, personalità, valori); parametri legati all'utilizzo del prodotto (frequenza, fedeltà, modalità di utilizzo); parametri riferiti al rapporto con il prodotto (livello di conoscenza, di interesse, benefici attesi, esperienza ricercata nel prodotto). Dopo aver definito i segmenti di pubblico si può pensare a strategie e modalità per raggiungerli, nel caso di un segmento non presente tra gli abituali frequentatori, per aumentare il loro numero nel caso di un gruppo già esistente o per comunicare in modo più incisivo. A partire dalla segmentazione si possono sviluppare quindi piani di comunicazione, nuove iniziative o si possono applicare modifiche alle attività che si svolgono abitualmente per dare loro un taglio diverso. Come si è detto, l'analisi dei pubblici e i piani di *audience development* sono dei progetti a

lungo termine che possono dare dei risultati solo dopo molto tempo e lavoro, inoltre coinvolgono tutto lo staff dell'organizzazione che deve condividere analisi e soluzioni.

Dalla sua riapertura, tanto l'Associazione che la Fondazione tendono a concentrarsi non solo sull'ampliamento del pubblico delle attività di spettacolo, ma soprattutto sull'incremento e il coinvolgimento di nuovi pubblici per le iniziative mirate alla valorizzazione del teatro di pupi siciliano all'interno del Machiavelli e sulla lettura dello spazio stesso in modo da ottenere un triplice risultato: formare fruitori e cittadini consapevoli; riportare in luce – tramite un luogo – il ruolo di spicco che Catania ha avuto a partire dall'età greca; mantenere viva la memoria e la tradizione dei pupi siciliani che ha ancora molto da dire sulla nostra identità.

Conclusione

L'indagine del teatro di Richard Teschner e dell'opera dei pupi rivela due forme espressive di teatro di figura fra loro diverse, ma con una comune funzione. L'opera di Teschner rappresenta un *unicum* a livello europeo, nel senso che l'artista non porta avanti una tradizione, ma crea un tipo di teatro del tutto originale. Pur attingendo ai modelli dei burattini praghesi, l'artista boemo li rimaneggia mescolandoli a spunti che provengono dall'Oriente, in particolare dal teatro *wayang* indonesiano, che ha rappresentato per lui il punto di partenza per la realizzazione il funzionamento e delle sue figure, leggiadre ed eteree nei movimenti, contrapposti a quelli dei pupi molto legnosi e ritmati. La tipologia dei personaggi è differente nelle due forme: quasi inafferrabili nel teatro di Richard Teschner, incarnazione di un carattere preciso e simili a delle maschere nella tradizione siciliana; le rappresentazioni sono cicliche e a carattere episodico in Sicilia, autoconclusive nel *Figurenspiegel*. Lo stesso palcoscenico ha un diverso impianto, nel teatro più famoso di Teschner è di forma circolare, mentre nel caso dei pupi rispecchia l'assetto tradizionale. L'intera creazione dell'artista boemo è connotata da elementi estremamente originali, frutto della creazione decennale di un solo individuo, mentre l'opera dei pupi si inserisce nel filone della tradizione popolare ed è un "mestiere" che si tramanda di generazione in generazione, di padre in figlio, in quanto le compagnie sono delle imprese familiari. Infine, mentre a Vienna il pubblico del teatro di figura teschneriano è costituito da un piccolo gruppo di eletti, intellettuali, artisti, alto-borghesi, gli spettatori dell'opera dei pupi sono soprattutto – anche se non esclusivamente – membri delle classi più basse. Infine, se nel *Figurenspiegel* si è di fronte a una atmosfera raffinata e onirica, senza dialoghi e accompagnata da suoni attutiti, nel teatro dei pupi si assiste a combattimenti tra i paladini che si scontrano fra rulli di tamburi e voci squillanti.

Eppure, al di là delle differenze, che salterebbero subito all'occhio assistendo alle due forme di spettacolo, si possono individuare degli interessanti punti di

contatto. Il primo riguarda il valore attribuito sia da Richard Teschner che dai pupari siciliani – si pensi ad Angelo Grasso – alle innovazioni tecniche. Vi è la tendenza a perfezionare sempre più le figure, tendenza che nel caso di Teschner si concretizza in una continua ricerca e in molteplici tentativi per rendere i gesti delle figure quanto più fluidi e magici possibile. Inoltre, va ricordato che sia le *Stabfiguren* teschneriane che i pupi siciliani presentano delle particolarità che le rendono diverse rispetto alle altre figure coeve, come si è visto nei capitoli precedenti. Altro motivo di accostamento è la mescolanza di colto e popolare che si rintraccia nel teatro viennese e nell'opera dei pupi. L'abilità di Teschner fu quella di fondere elementi della tradizione, occidentale e orientale, con elementi colti provenienti dal *milieu* culturale in cui era immerso, entrambi ravvisabili nelle sue pantomime i cui temi spaziano da leggende popolari a rifacimenti di opere liriche. Nel teatro di pupi avviene qualcosa di simile poiché le vicende messe in scena sono frutto di una rivisitazione in chiave popolare di romanzi cinquecenteschi originariamente dedicati a un pubblico dotto, quindi presentano una sensibile coesistenza di colto e popolare. In entrambi i casi gli spettacoli sono rivolti a un pubblico di adulti perché, diversamente da come spesso viene concepito oggi il teatro di burattini e marionette, allora non era inteso come un intrattenimento per bambini bensì una forma d'arte con una propria dignità e un significato profondo.

L'elemento in comune di maggior rilievo riguarda però il periodo in cui il teatro di Teschner e l'opera dei pupi si svilupparono, che coincide con gli anni precedenti la Prima Guerra Mondiale, momento di forte decadenza sia nell'Impero austro-ungarico che nella Sicilia borbonica prima, postunitaria poi. Si tratta di due contesti e di situazioni storico-sociali differenti, ma entrambe pervase da un intenso e drammatico sentimento di crisi, in concomitanza con la nascita delle due forme d'arte: a Vienna si assiste alla disgregazione della monarchia asburgica e allo sfaldamento dell'impero multiculturale, nonché a uno spaesamento esperito dal soggetto che si riflette nelle opere letterarie, teatrali, pittoriche; in Sicilia, invece, le cause del malcontento riguardano soprattutto le condizioni delle classi subalterne schiacciate da quelle dominanti sia nelle campagne che nelle città. Ad

aggravare la situazione, la disillusione dell'Unità d'Italia, attesa come una speranza per liberarsi dal giogo borbonico e rivelatasi un'ulteriore gabbia per i siciliani. In tal senso la marionetta – in quei precisi contesti – assurge a strumento per dare voce alla crisi e artisticamente superarla. Il pubblico si reca a teatro per immergersi in un mondo lontano dal presente, quello fiabesco ed esotico del *Figurenspiegel* a Vienna, quello dei paladini di Francia, popolato da maghi e incantesimi in Sicilia, e sulla scena ritrova dei valori e degli ideali perduti nella realtà del tempo. Attraverso il meccanismo di empatia che si innesca negli spettatori, favorito dall'azione congiunta di movimento, luci e suoni, la sensazione di essere catapultati in una dimensione alternativa è maggiore. In questa prospettiva, il palco diventa uno specchio in cui si riflette il mondo desiderato, e la marionetta, con le sue peculiarità nei diversi contesti, è strumento privilegiato per dare voce ai bisogni di una comunità.

Alla luce di ciò appare chiaro che la ricerca sul teatro di figura può fornire spunti per comprendere meglio la realtà e l'identità di un gruppo, oltre che mostrare le radici comuni alla base di questa forma artistica diffusa con le sue varianti in tutto il mondo. Per tale ragione il teatro di figura merita di essere preservato dall'oblio attraverso una valorizzazione che tenga conto della memoria storica ma anche delle esigenze dei pubblici attuali, affrontando in maniera innovativa i problemi della conservazione e della fruizione tramite la multimodalità. Conservazione, valorizzazione e fruizione vanno di pari passo e dovrebbero agire in due direzioni: da un lato preservando materialmente le figure composte, sia a Vienna che in Sicilia, di legno, ferro e stoffe, che necessitano di manutenzione e cura per garantire la sopravvivenza della marionetta e soprattutto la possibilità di animarla durante gli spettacoli, momento decisivo per la fruizione del teatro di figura; dall'altro sfruttando gli strumenti che la tecnologia può offrire per accrescere le possibilità di trasmissione del patrimonio, come modelli in 3D delle figure che permettono di riprodurre digitalmente gli spettacoli senza sottoporre a usura le marionette, oltre a mostrare in dettaglio e ingrandire le parti che le compongono per comprendere la maestria che sta alla base della loro esistenza. La fruizione multimodale del teatro di figura, sperimentata al

Theatermuseum di Vienna per quanto riguarda Richard Teschner e al Teatro Machiavelli di Catania per l'opera dei pupi, come descritto nel capitolo quarto, può quindi potenziare il fascino suscitato dalle marionette.

Tale esigenza è estremamente importante dal momento che in tutta Europa si è finalmente riscoperto il valore delle tradizioni popolari e dello stesso teatro di figura, tant'è che alcune sue manifestazioni sono state inserite nella lista UNESCO per il Patrimonio Immateriale dell'Umanità. L'attenzione a livello internazionale permette di porre l'accento su una forma artistica, patrimonio ormai silente, che le comunità vogliono preservare contrastando il declino cui andrebbe altrimenti incontro a causa dell'evoluzione delle società. Si tenta allora, con diversi mezzi, di mantenere viva la magia della marionetta, simulacro delle sofferenze e delle gioie dell'uomo, delle sue sfide e ambizioni, ma, soprattutto, specchio di un'umanità migliore e di un mondo perduto e indimenticabile.

Appendice

Richard Teschner, Zipzip, bozzetto (*Nachtstück*)

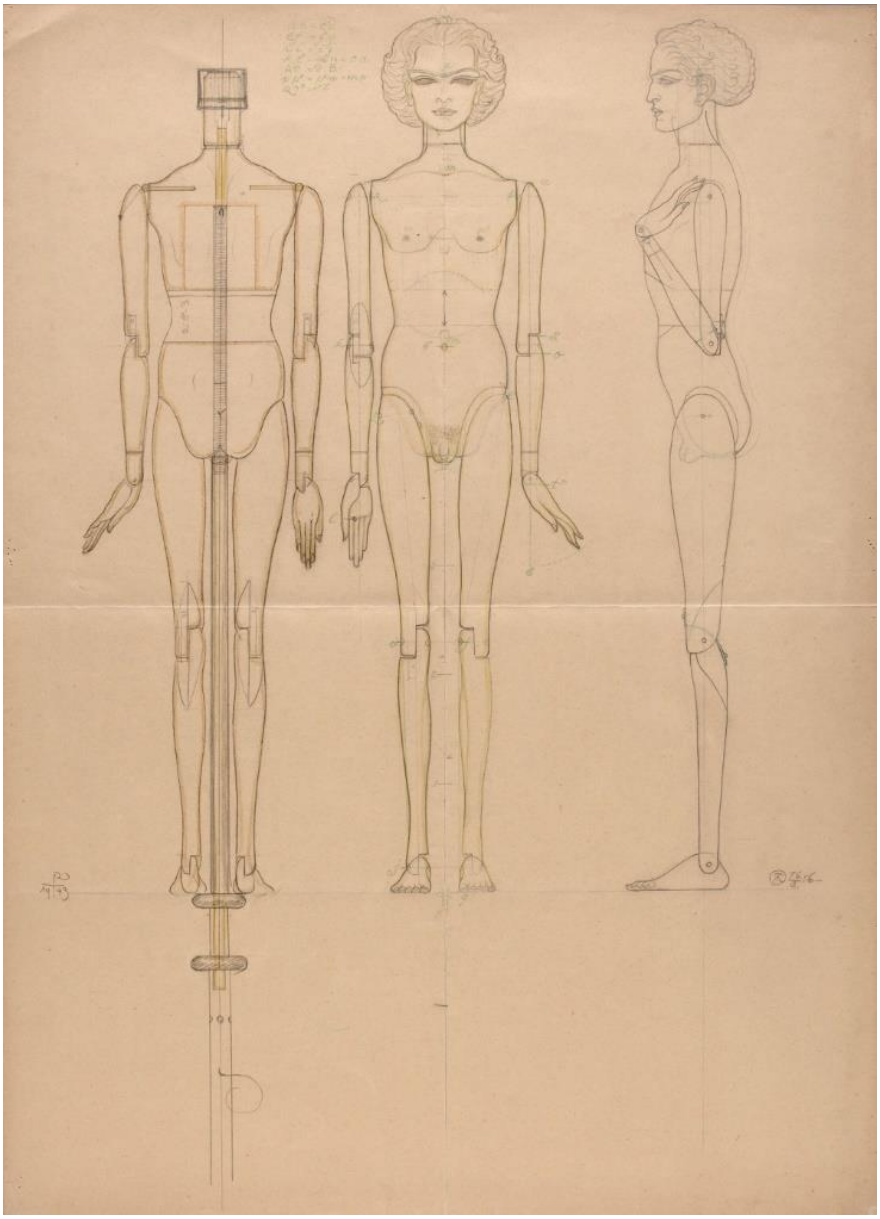
Matite e acquerelli su cartoncino, 50cm x 25,6cm

HZ_HU16505 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien

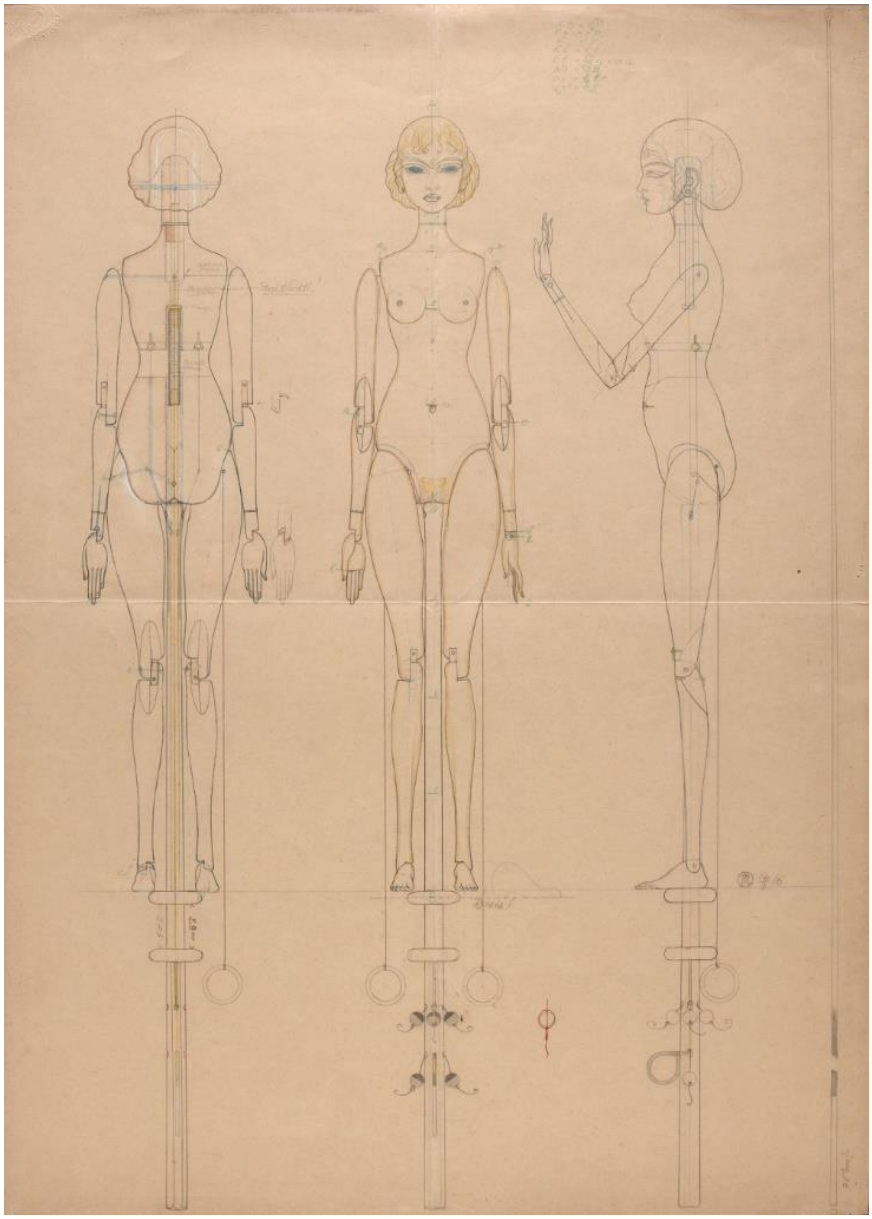
Zipzip, figura

foto di Dagmar Landova

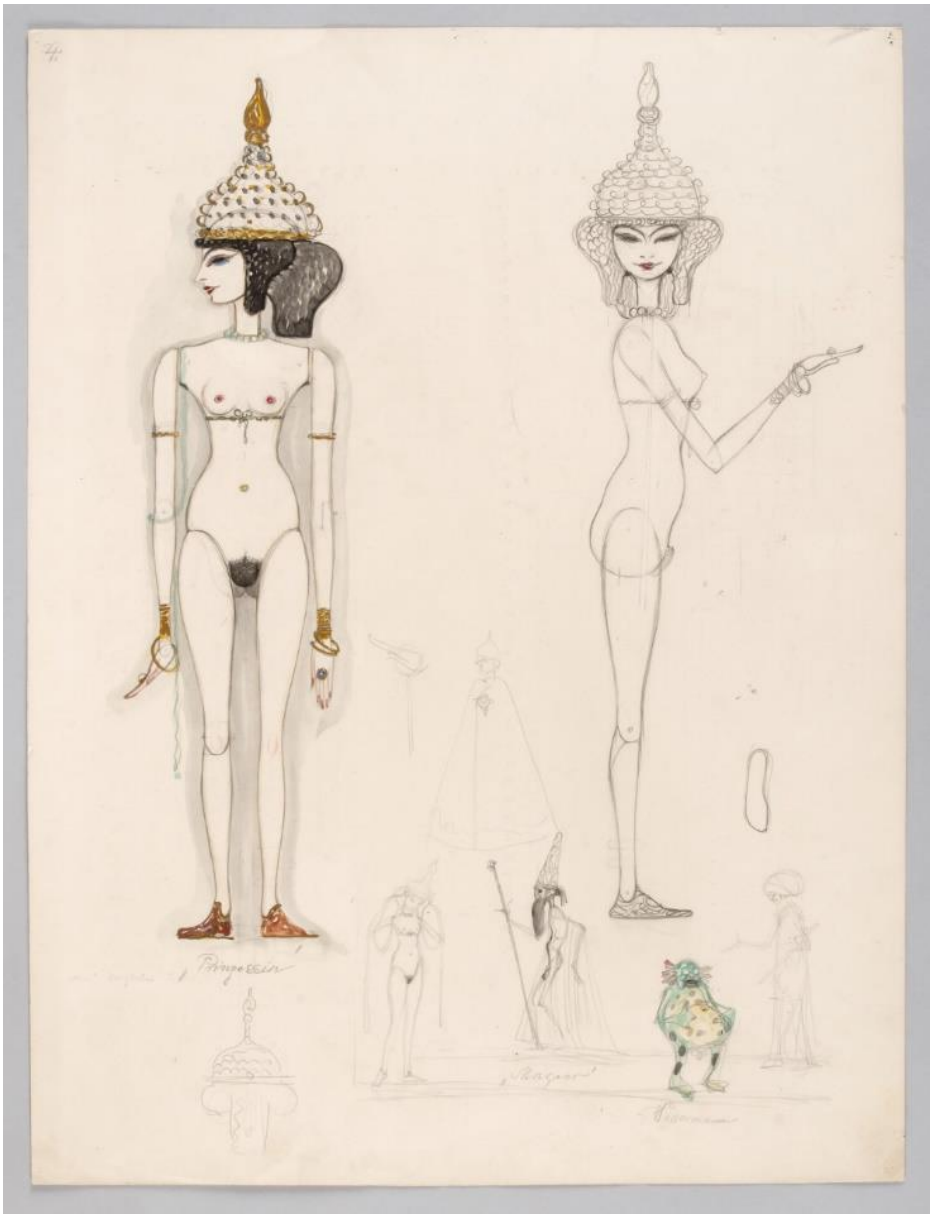
FS_D7983 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien



Richard Teschner, bozzetti per figura maschile, 1943
visione anteriore, laterale e posteriore, 70,2cm x 50,2cm
HZ_HS16636 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien



Richard Teschner, bozzetto per figura femminile
visione anteriore, laterale, posteriore, 71cm x 50,8cm
HZ_HS16635 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien



Richard Teschner, bozzetto per la figura Prinzessin (*Prinzessin und Wasserman*)
1913 ca. In basso, piccoli schizzi delle figure di Wassermann e del mago.
Matite e acquerelli su cartoncino, 66cm x 50cm
HZ_HS16595 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien

Prinzessin II, figura

foto di Ludwig Krafft

FS_D7413 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien

Richard Teschner, bozzetto per la figura Prinz (*Prinzessin und Wasserman*)

1913 ca., matite e acquerelli su cartoncino, 65,9cm x 49,9cm

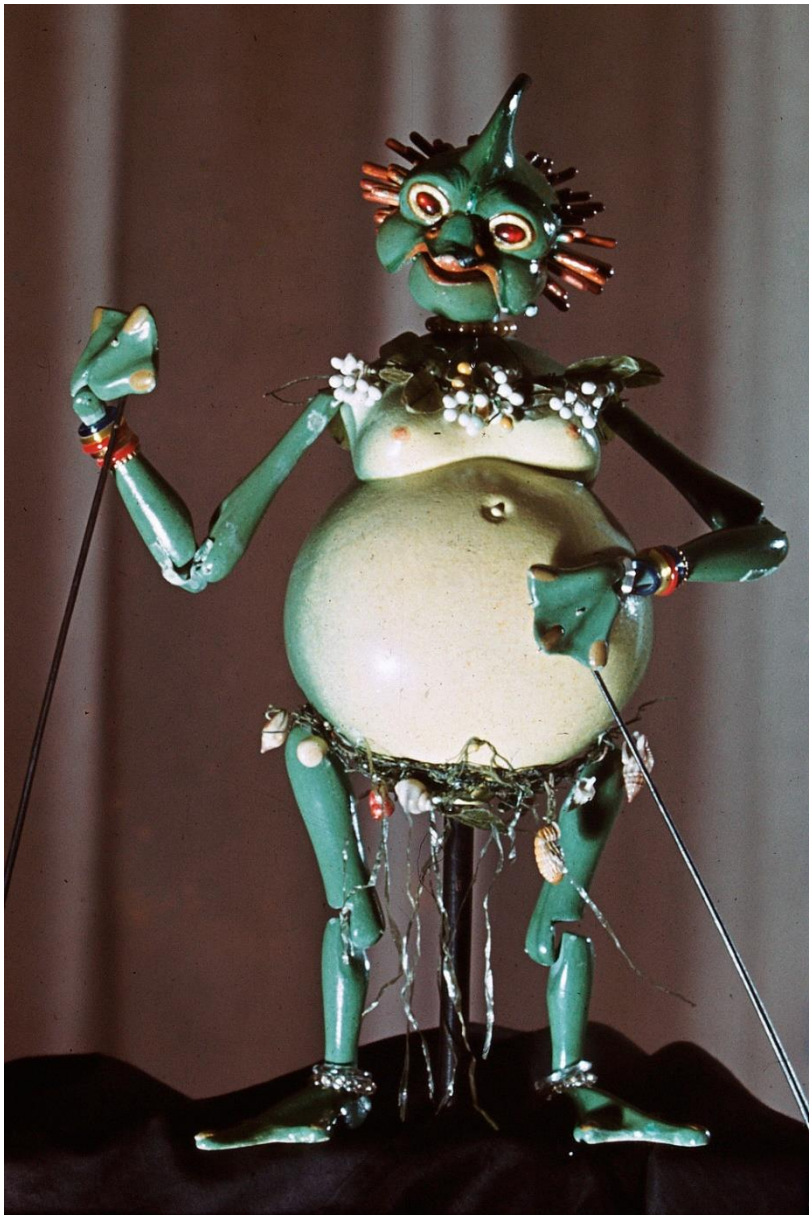
HZ_HS16594 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien

Prinz II, figura

foto di Ludwig Krafft

FS_D7411 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien

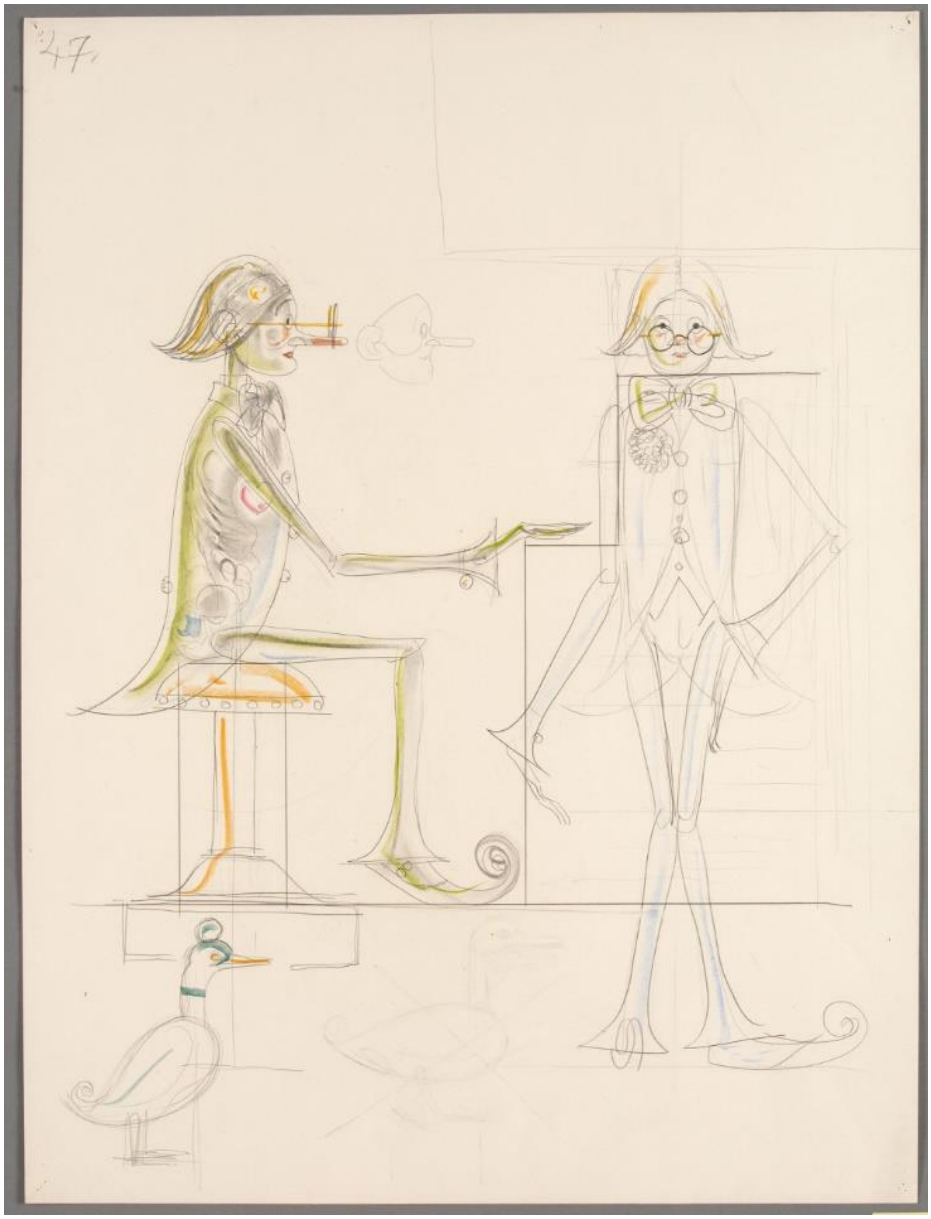
Richard Teschner, bozzetto per Wassermann (*Prinzessin und Wassermann*),
1913 ca. matite e acquerelli su cartoncino, 65cm x 47,5cm
HZ_HS16593 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien



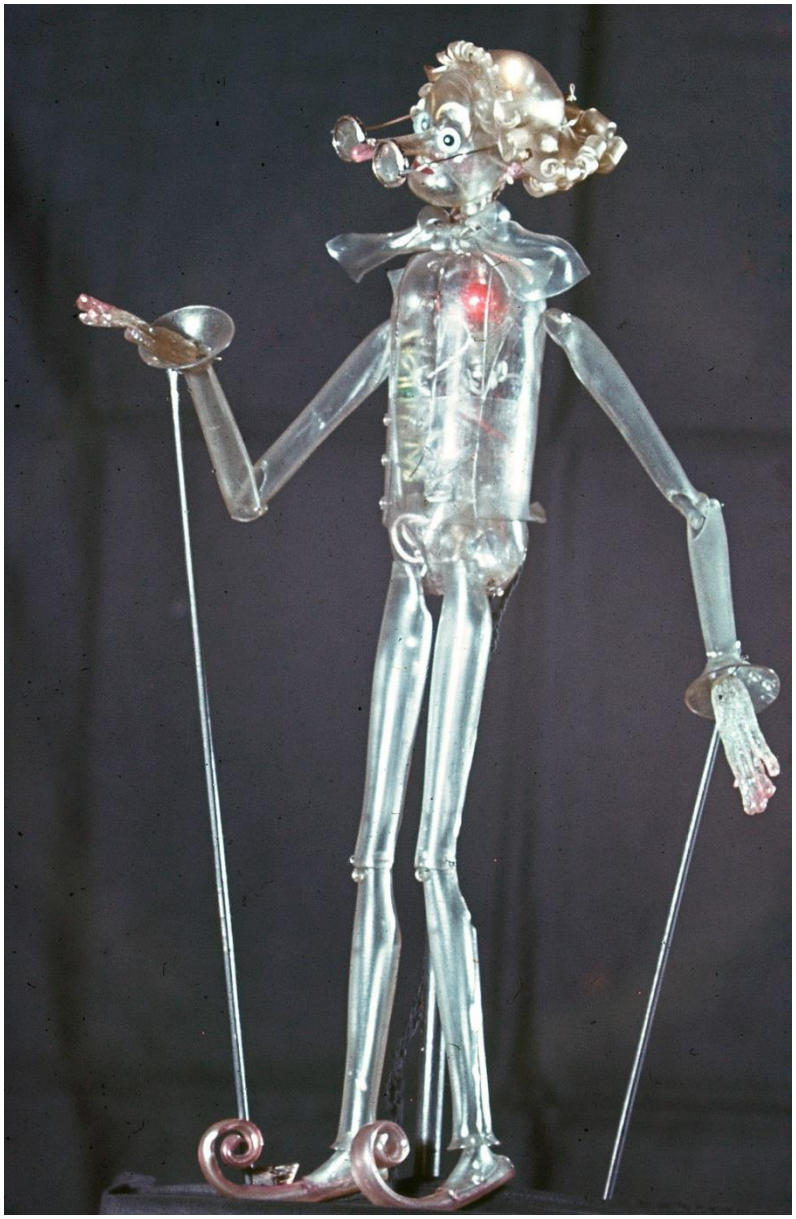
Wassermann, figura

foto di Ludwig Krafft

FS_D7560 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien



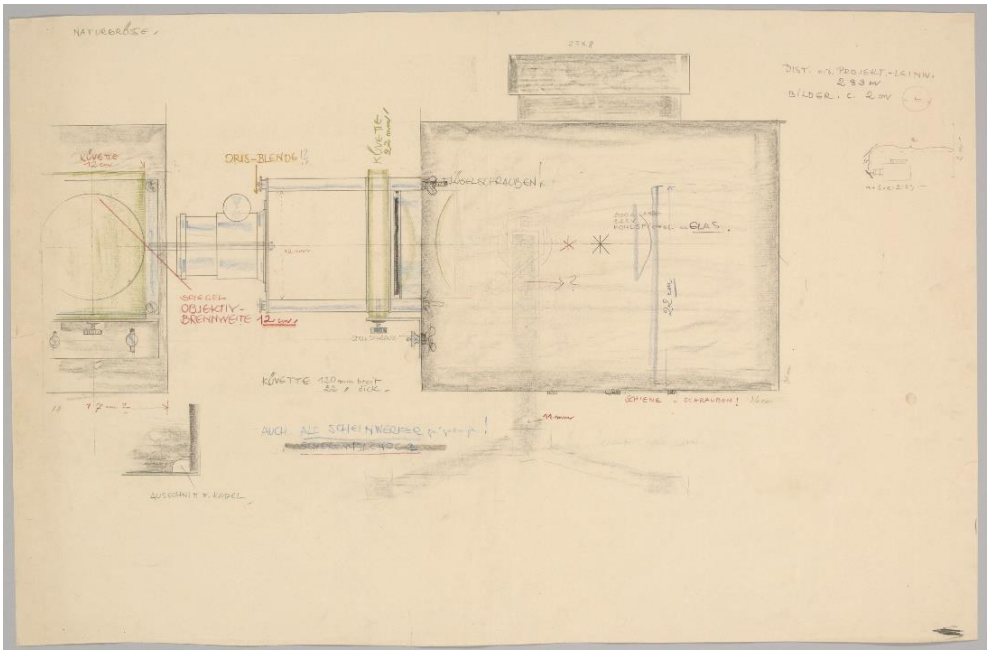
Richard Teschner, bozzetto per Bimini al pianoforte (*Farbenklavier*), 1934
matite e gessi colorati su cartoncino, 66,2cm x 49,5cm
HZ_HS16560 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien



Bimini, figura

foto di Ludwig Krafft

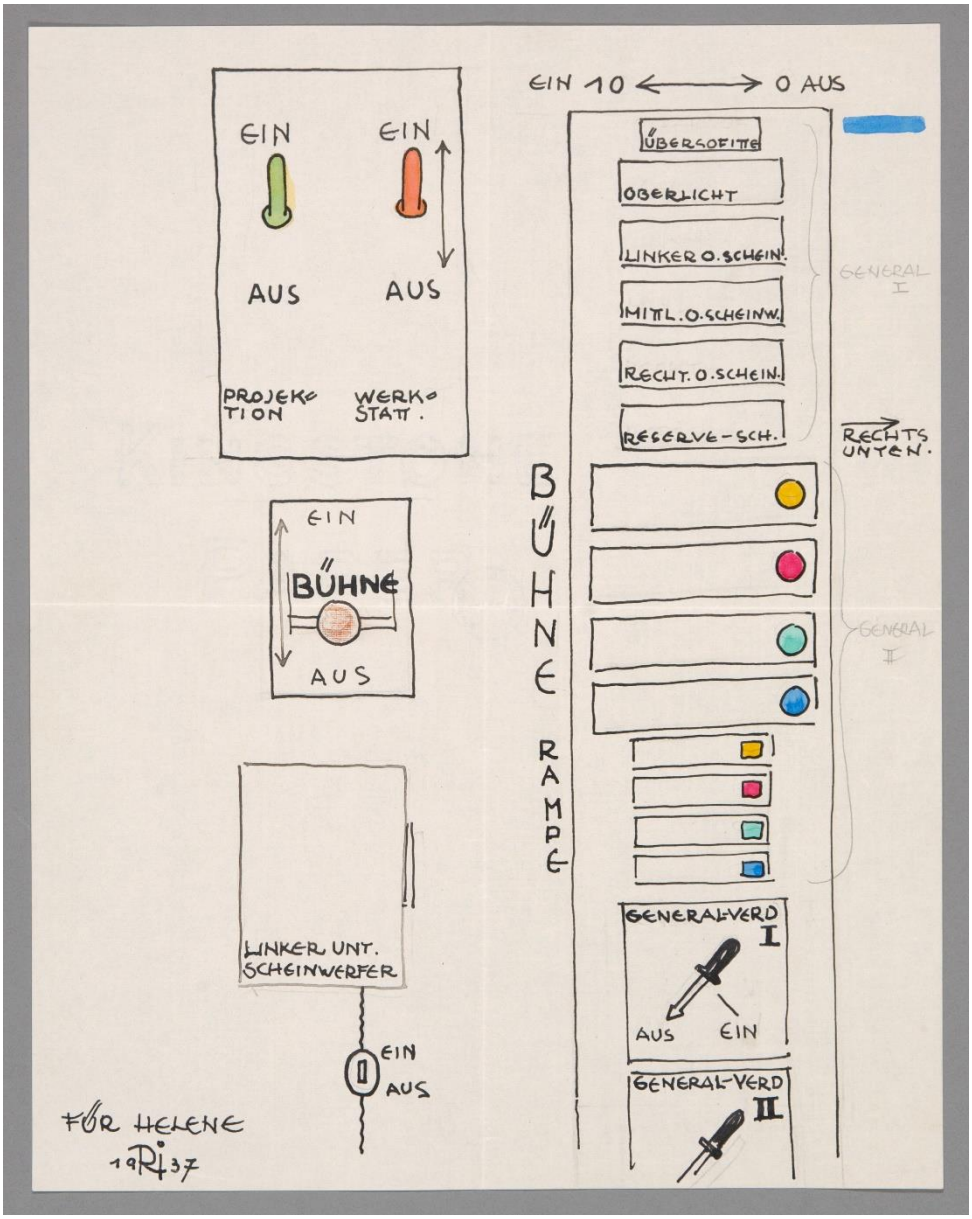
FS_D7527 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien



Richard Teschner, bozzetto tecnico per il proiettore

matite su carta, 70,4cm x 108,3cm

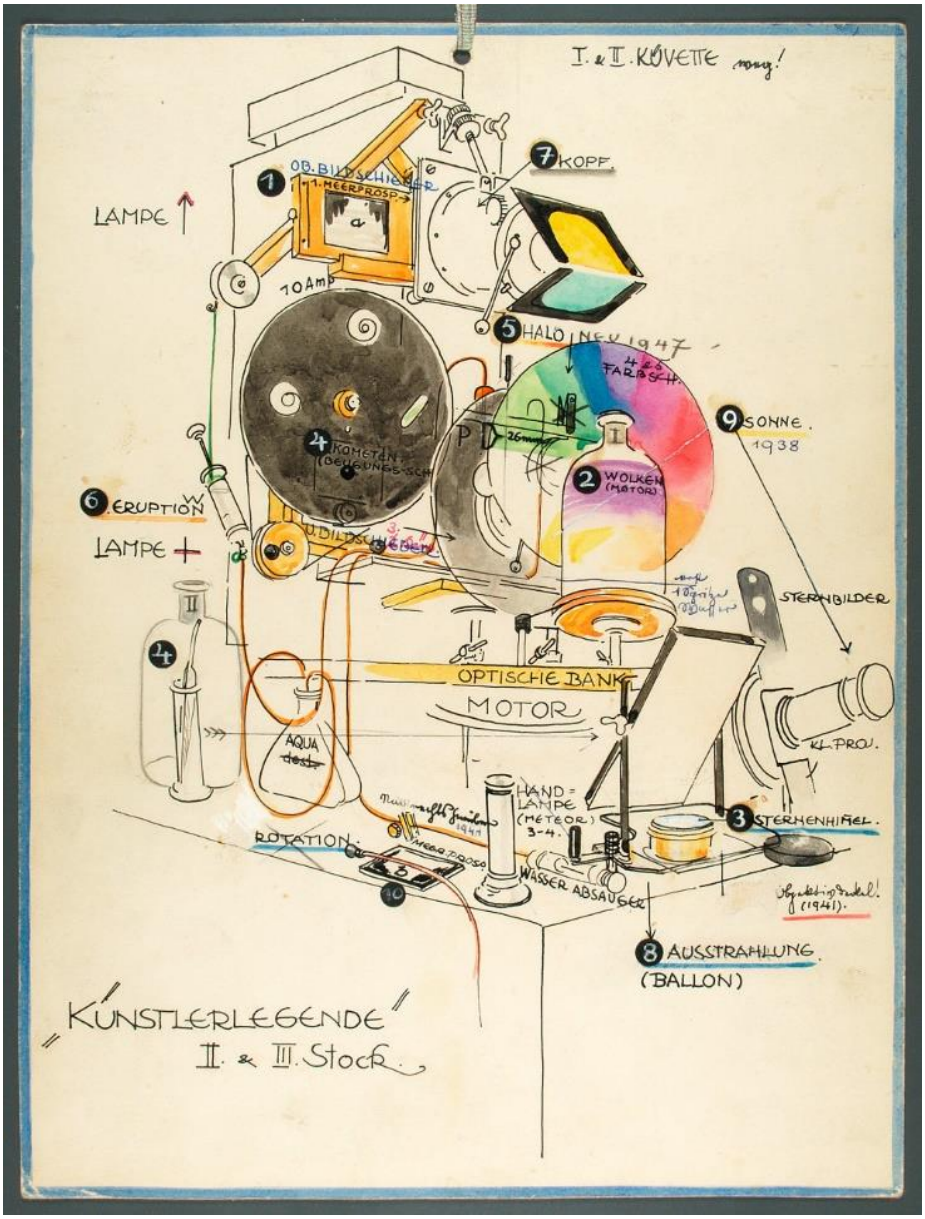
HZ_HR5485 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien



Richard Teschner, bozzetto tecnico per l'illuminazione del palco, 1937

inchiostro, acquerelli, pastelli su carta, 27,2cm x 21,2cm

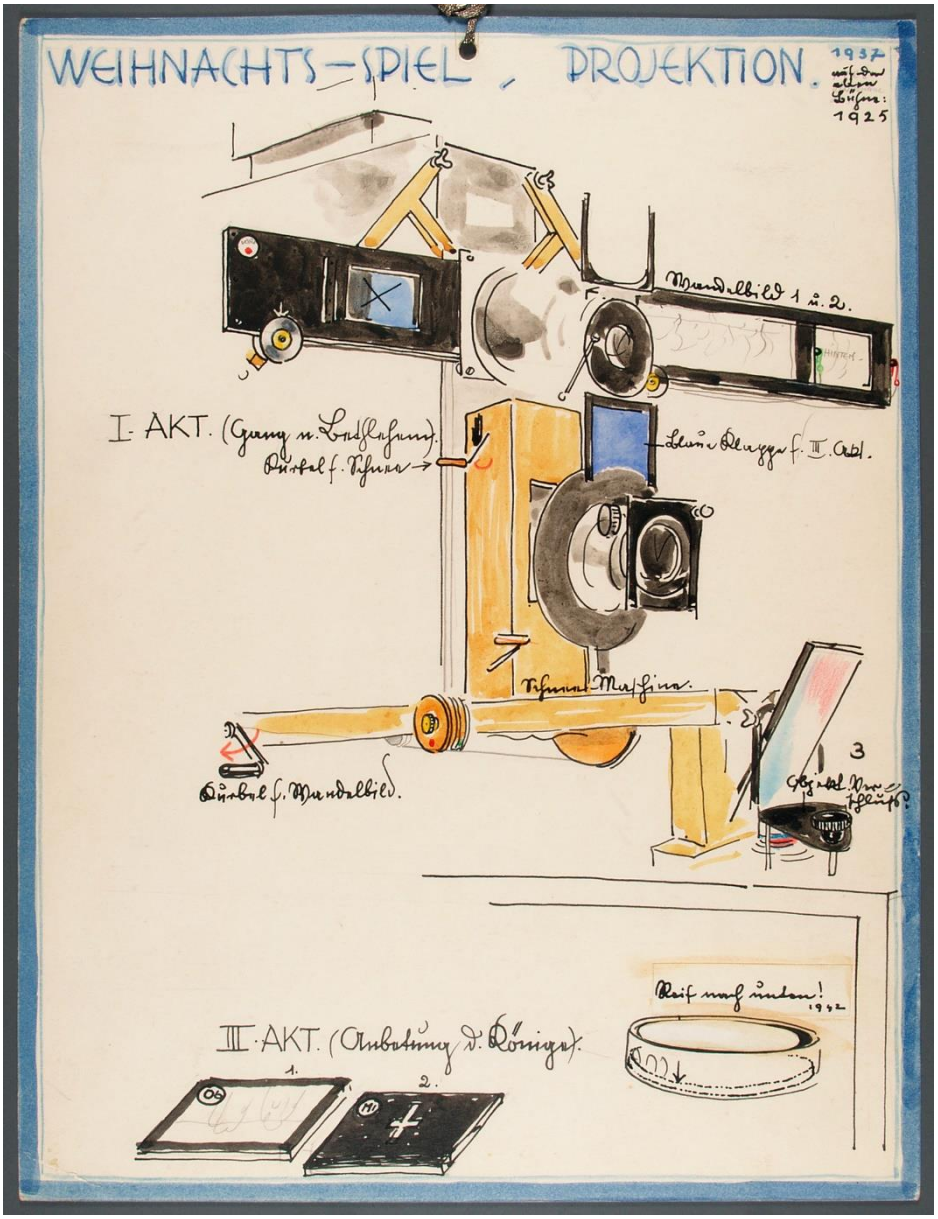
HZ_HG22172 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien



Richard Teschner, piano di regia per la pantomima *Künstlerlegende* con *cuvette*

1928 ca., matita, acquerelli, pastelli su cartoncino, 33cm x 25cm

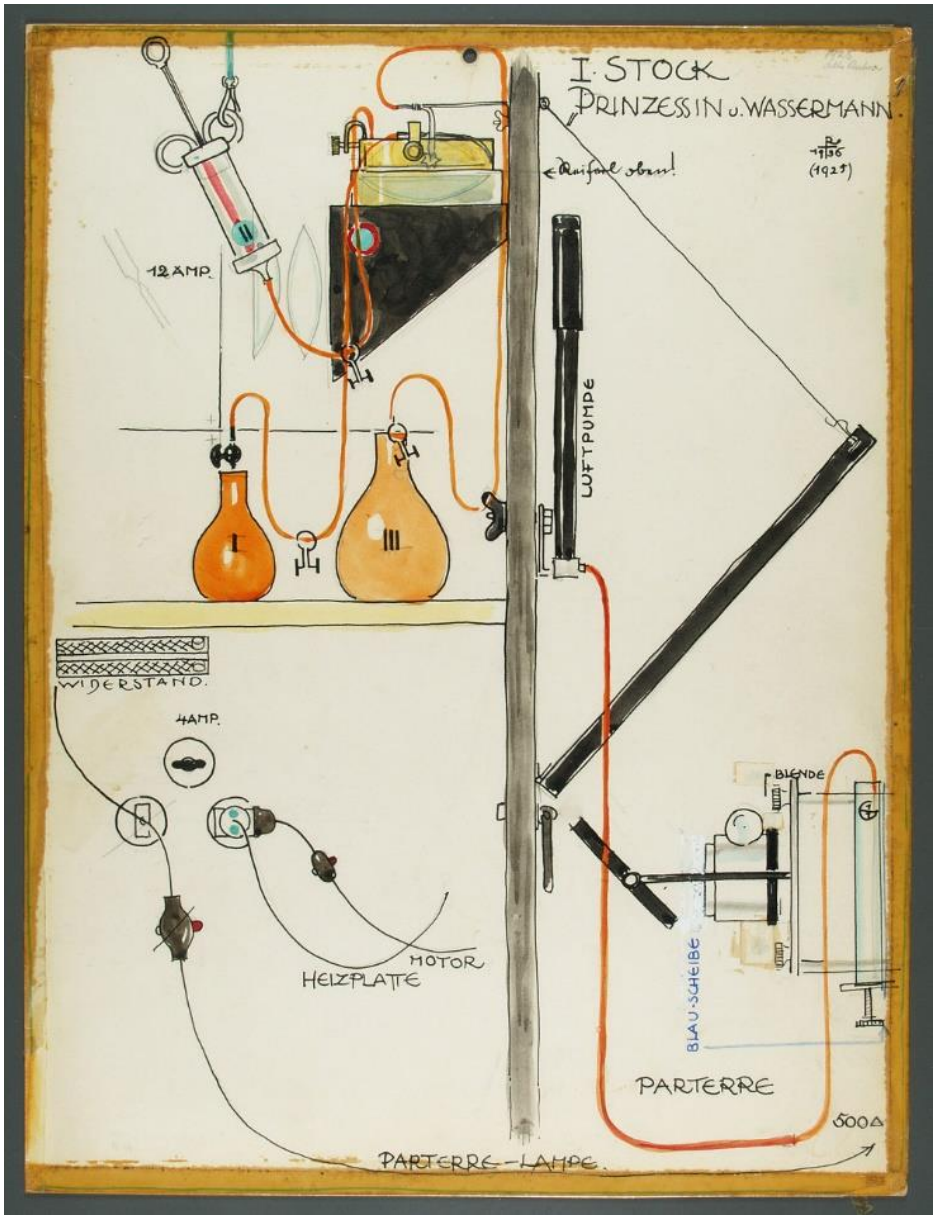
HZ_HG22125 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien



Richard Teschner, piano delle proiezioni per *Weihnachtsspiel*, 1937

acquerelli, inchiostro, matita su cartoncino, 32,7cm x 25cm

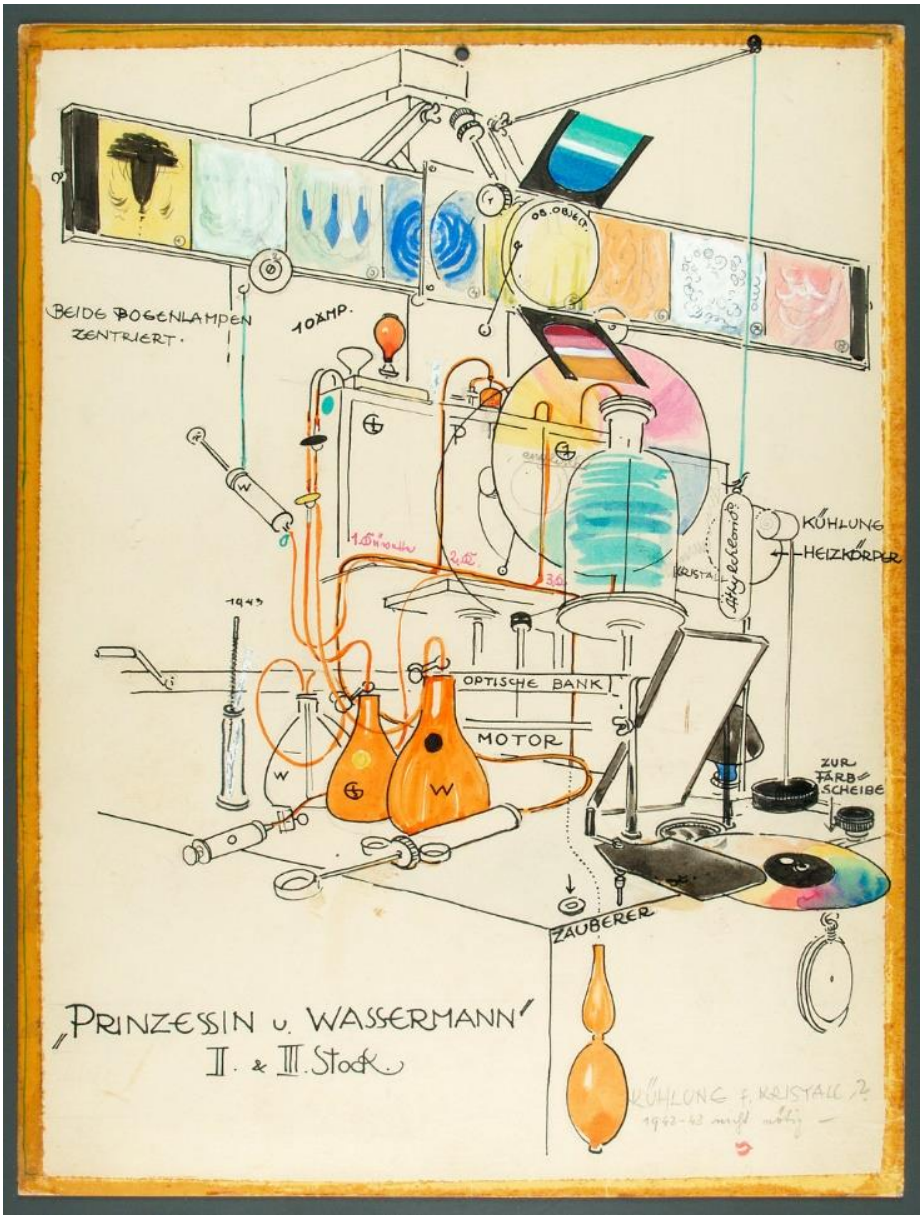
HZ_HG22119 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien



Richard Teschner, bozzetto per *Prinzessin und Wassermann, I. Stock*, 1936

inchiostro e matita su cartoncino, 32,9cm x 25cm

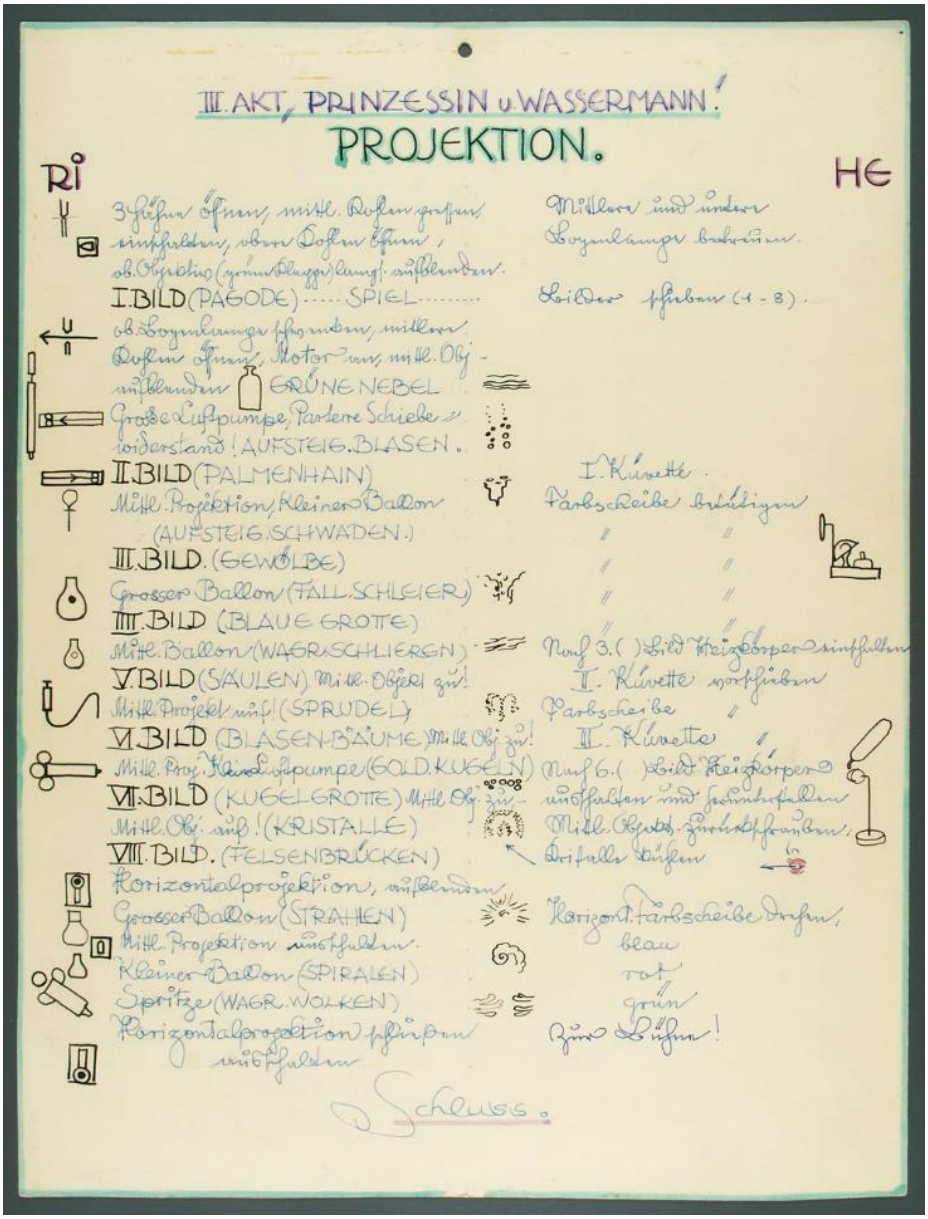
HZ_HG22107 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien



Richard Teschner, bozzetto per *Prinzessin und Wassermann*, *II. & III. Stock* 1936

inchiostro e matite su cartoncino, 32,9cm x 25cm

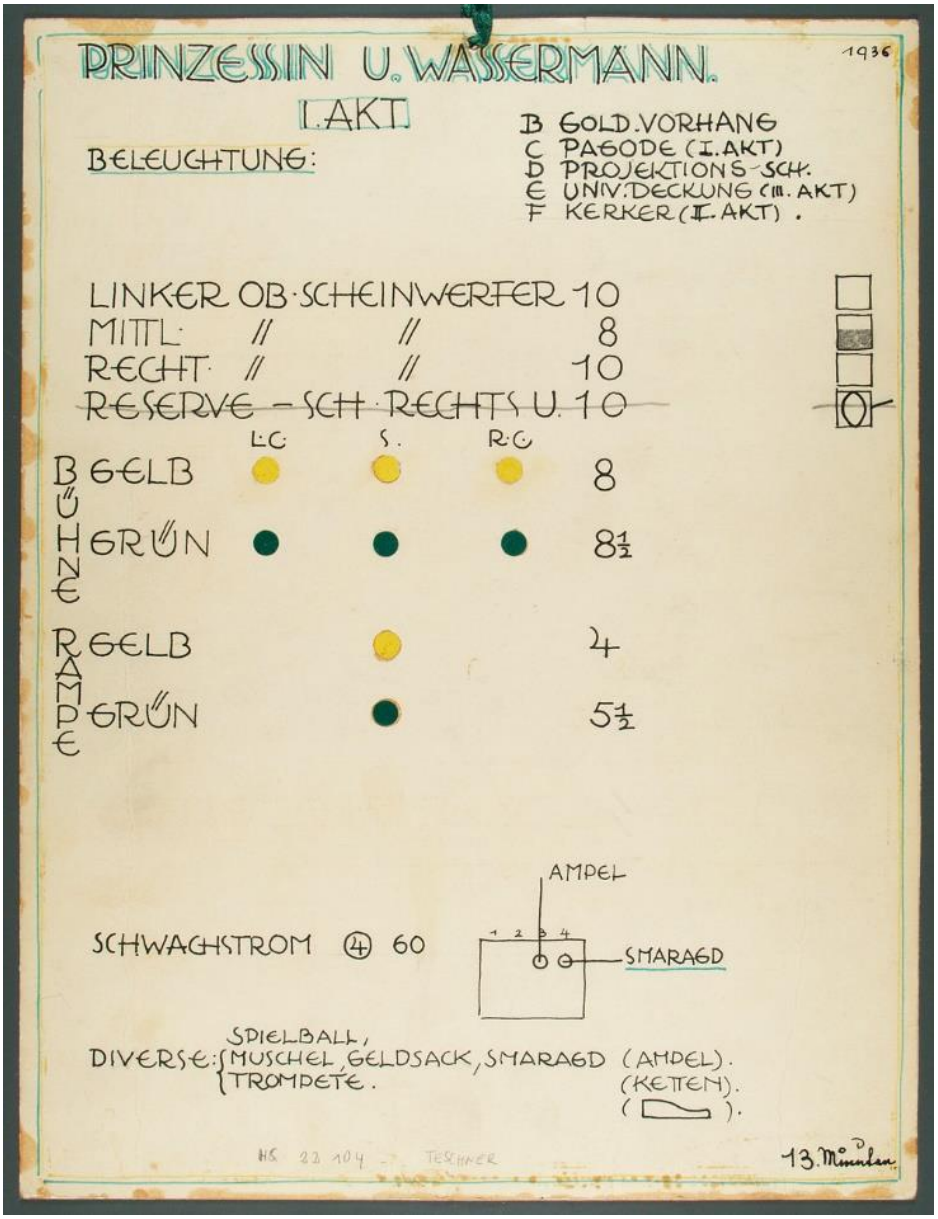
HZ_HG22108 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien



Piano per le proiezioni, *Prizessin und Wassermann* Atto III, 1936

inchiostro e matita su cartoncino, 33cm x 25cm

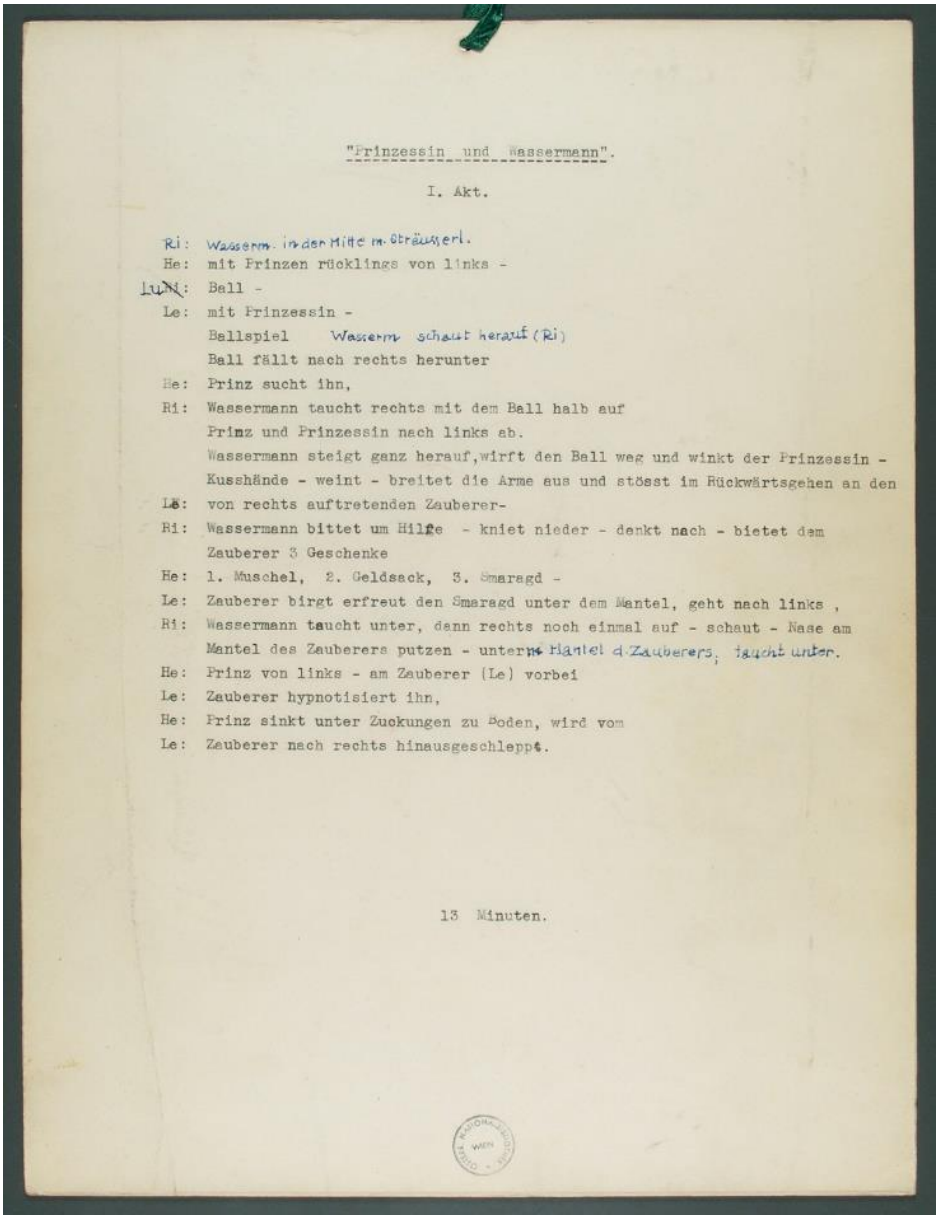
HZ_HG22110 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien



Piano di regia e illuminazione per *Prinzessin und Wassermann*, Atto I – 1936

inchiostro e matite su cartoncino, 32,9cm x 25cm

HZ_HG22104 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien



"Prinzessin und Wassermann".

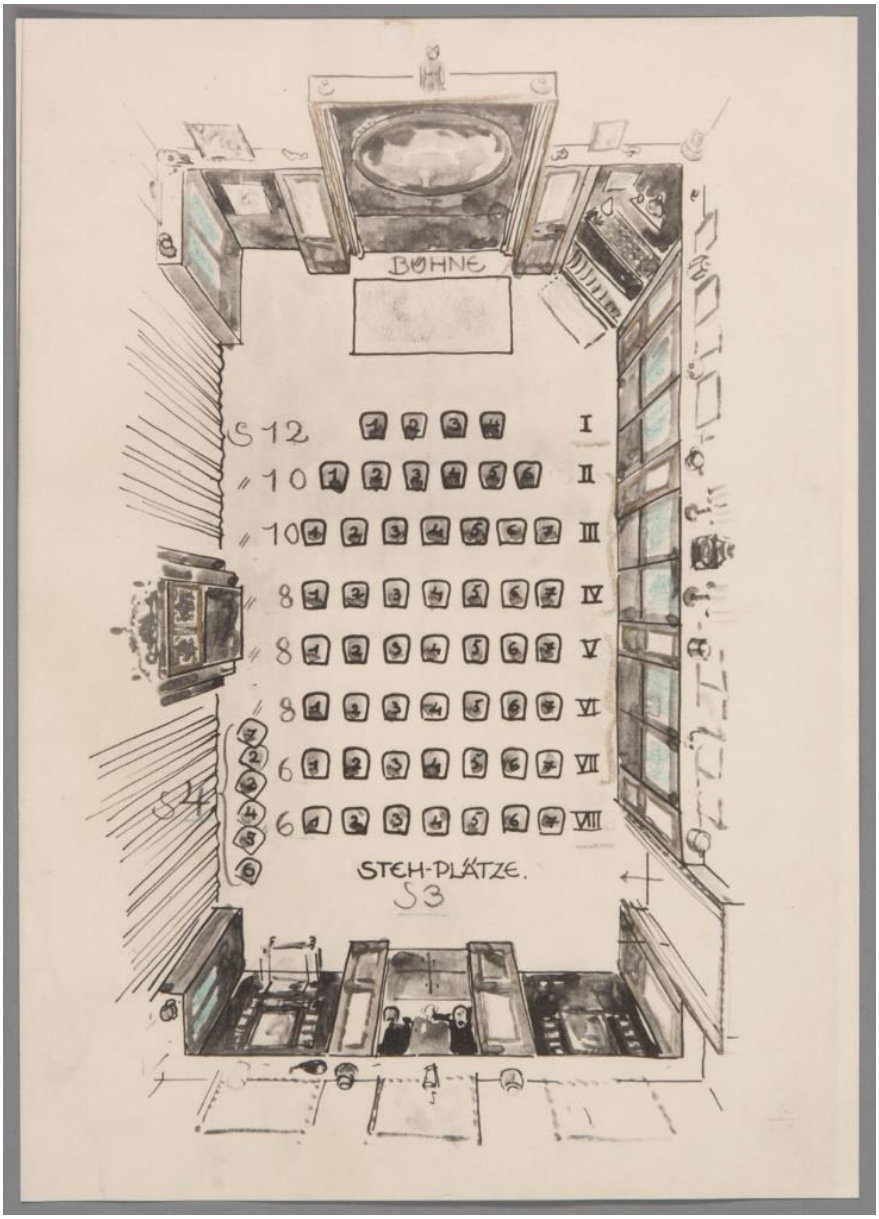
I. Akt.

Ri: Wasserm. in der Mitte m. Sträußerl.
He: mit Prinzen rücklings von links -
Lu: Ball -
Le: mit Prinzessin -
Ballspiel Wasserm. schaut herauf (Ri)
Ball fällt nach rechts herunter
He: Prinz sucht ihn,
Ri: Wassermann taucht rechts mit dem Ball halb auf
Prinz und Prinzessin nach links ab.
Wassermann steigt ganz herauf, wirft den Ball weg und winkt der Prinzessin -
Kusshände - weint - breitet die Arme aus und stösst im Rückwärtsgehen an den
Le: von rechts auftretenden Zauberer-
Ri: Wassermann bittet um Hilfe - kniet nieder - denkt nach - bietet dem
Zauberer 3 Geschenke
He: 1. Muschel, 2. Geldsack, 3. Smaragd -
Le: Zauberer birgt erfreut den Smaragd unter dem Mantel, geht nach links,
Ri: Wassermann taucht unter, dann rechts noch einmal auf - schaut - Nase am
Mantel des Zauberers putzen - unterm Mantel d. Zauberers; taucht unter.
He: Prinz von links - am Zauberer (Le) vorbei
Le: Zauberer hypnotisiert ihn,
He: Prinz sinkt unter Zuckungen zu Boden, wird vom
Le: Zauberer nach rechts hinausgeschleppt.

13 Minuten.

Appunti di regia per *Prinzessin und Wassermann*, Atto I, 1936

HZ_HG22104_R © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien



Richard Teschner, Proiezione verticale dell'atelier con *Figurenspiegel* e platea

28,7cm x 20,4cm

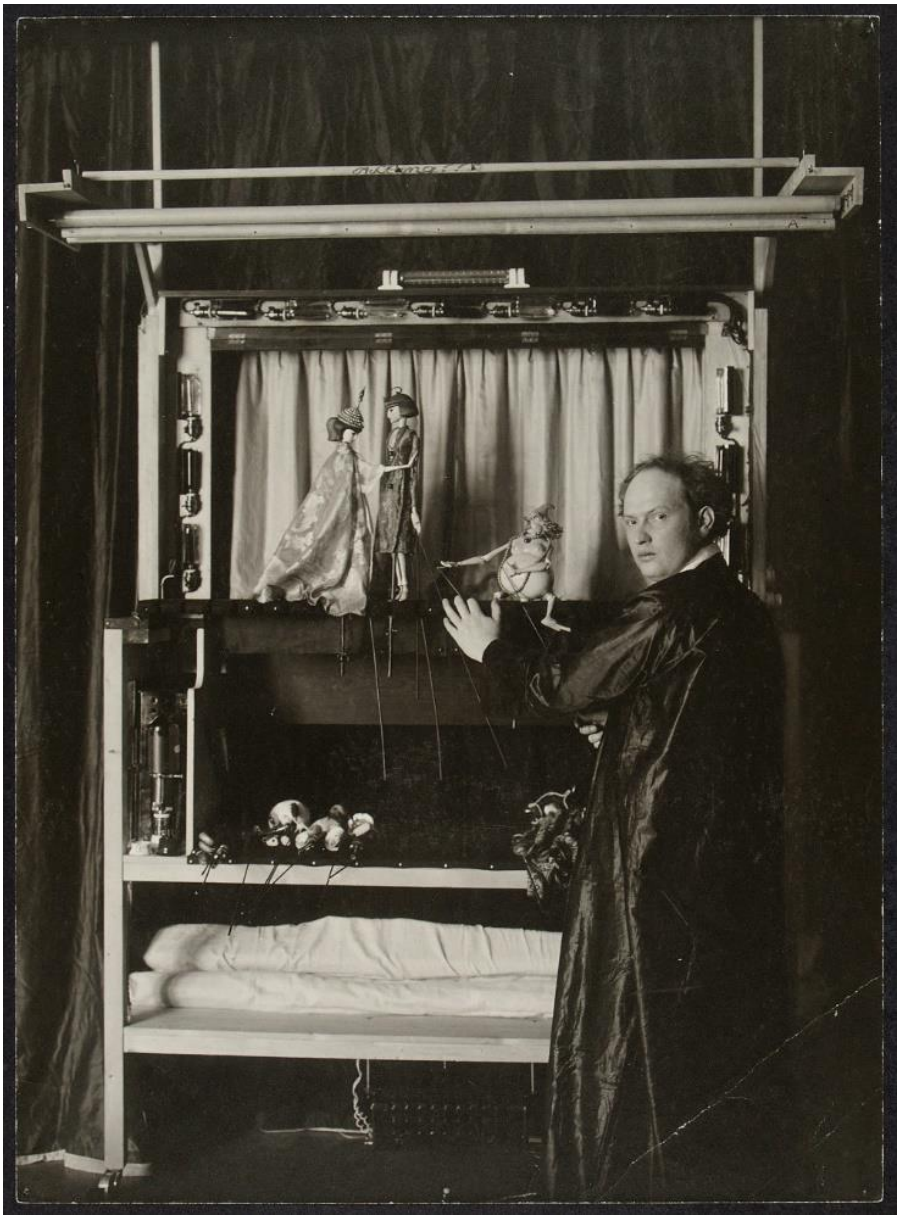
HZ_HG17894 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien

Der goldene Schrein – fotografo Dagmar Landova

FS_D8017 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien

Atelier di Richard Teschner, Messerschmidtgasse, Vienna

FS_GN525 © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien



Richard Teschner dietro il palco del *Figurenspiegel*

FS_PTeA300285alt © KHM Museumsverband - Theatermuseum Wien

Rinaldo di Montalbano, 1921

Bottega della Marionettistica Fratelli Napoli

Tutte le foto sono di Gaetano Vinci

Carlo Magno

Bottega della Marionettistica Fratelli Napoli

Orlando e Rinaldo

Bottega della Marionettistica Fratelli Napoli

Particolare dello scudo di Rinaldo con il leone della casata dei Montalbano

Teste di pupi nella bottega dei Fratelli Napoli

Testa di Orlando caratterizzata dal tipico strabismo

Bottega della Marionettistica Fratelli Napoli

Testa di Senapo, re d'Etiopia, con occhi e bocca mobile

Marionettistica Fratelli Napoli

"*Riavulu che moddi*" (diavolo con le molle)

Demone retraibile costruito alla fine dell'Ottocento

Marionettistica Fratelli Napoli

Agricane, imperatore della Tartaria

Marionettistica Fratelli Napoli

Pupi grandi e pupi piccoli nella bottega dei Fratelli Napoli

Cartello “La spettacolosa morte di Arturo di Macera per mano del siriano Ideo”

Erminio della Stella d’oro

Marionettistica Fratelli Napoli

Bordatrici. Bottega dei Fratelli Napoli

Scudi scolpiti a mano da Fiorenzo Napoli

Bibliografia su burattini, marionette e teatro di figura

Allegri L., *L'idea di marionetta*, in L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Carocci editore, Roma 2012, pp. 15-23.

Allegri L., *L'antichità e il medioevo*, in L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Carocci editore, Roma 2012, pp. 177-186.

Angelini L., *Le tecniche del teatro di figura*, in L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Carocci editore, Roma 2012, pp. 24-45.

Bartoli F., *Notizie historiche dei comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a giorni presenti*, vol. 1, Conzatti, Padova 1781.

Bell J., *Puppets, Mask, and Performing Objects at the End of the Century*, in «The Drama Review», 43, 4, 1999, pp. 15-27.

Bergonzini R., Maletti C., *Burattini & Burattinai*, Mundici e Zanetti, Modena 1980.

Bogatyrëv P.G., *Il teatro delle marionette*, a cura di M. Di Salvo, Grafo Edizioni, Brescia 1980.

Bragaglia A.G., *Pulcinella*, Casini, Roma 1953.

Brofferio A., *I miei tempi*, Botta, Torino 1857.

Chesnais J., *Histoire générale des marionnettes*, Bordas, Paris 1947.

Cipolla A., *Il teatro di figura internazionale*, in A. Schiavetti (a cura di), Catalogo della mostra *Burattini & Marionette. Il meraviglioso mondo del teatro di figura*, Fondazione Hermann Geiger, Bandecchi & Vivaldi Editore, Pontedera Pisa 2012, pp. 42-45.

Cipolla A., *L'Italia*, in L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Carocci editore, Roma 2012, pp. 187-219.

Cipolla A., Moretti G., *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, Corazzano 2011.

D'Amico S., *Teatro del mio cuore*, in «Scenario», VI, n.11, 1937.

Giardini C., *Realtà dei burattini*, Alpes, Milano 1925.

Giunchi S., *Il teatro di figura e la cultura popolare*, in L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Carocci editore, Roma 2012, pp. 87-106.

Goodman J., *Goldoni in Paris. La Gloire et le Malentendu*, Oxford University Press, New York 2017.

Herbert R.L., (a cura di), *Modern Artists on Art: Second Enlarge Edition*, Dover Publications, New York 1999.

Kratochwil E., *Deutsches Puppen- und Maskenspiel bis 1900*, ProBusiness, Berlin 2015.

Leydi R., Mezzanotte Leydi R., *Marionette e Burattini. Testi dal repertorio classico italiano e del Teatro delle marionette e dei burattini con introduzione, informazioni e note*, Collana del Gallo Grande, Milano 1958.

Malamani V., *Il teatro drammatico. Le marionette e i burattini a Venezia nel secolo XVIII*, in «Nuova Antologia», 1 marzo 1897, pp. 124-127.

Malík J., *Das Puppentheater in der Tschekoslowakei*, Orbis, Prag 1970.

Mazouer C., *Le théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII siècle*, Schena Editore, Presses de l'Université de La Sorbonne, Paris 2002.

McCormick J., *L'Europa dal Seicento all'Ottocento*, in L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Carocci editore, Roma 2012, pp. 220-250.

McCormick J., Pratasik B., *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.

Miklasevskij K., *La Commedia dell'Arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Marsilio, Venezia 1981.

Molinari C., *La Commedia dell'Arte*, Mondadori, Milano 1985.

Plassard D., *L'Asia e il Maghreb*, in L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Carocci editore, Roma 2012, pp. 251-275.

Purschke H.R., *Die Anfänge der Puppenspielformen und ihre vermutliche Ursprünge*, Deutsche Institut für Puppenspiel, Bochum 1979.

Purschke H.R., *Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländer Europas. Ein historischer Überblick*, Eigenverlag, Frankfurt a.M. 1984.

Riccoboni, *Histoire du théâtre italien*, André Cailleau, Parigi 1728.

Schulz B., *Trattato dei manichini, ovvero secondo libro della genesi*, in Id. *Le botteghe color cannella*, Einaudi, Torino 1991.

Segel H.B., *Pinocchio's Progeny: Puppets, Marionettes, Automatons and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 1995.

Sordi I., *Burattini, marionette, pupi: la tradizione italiana*, in P.G. Bogatyrëv, *Il teatro delle marionette*, a cura di M. Di Salvo, Grafo Edizioni, Brescia 1980.

Steiner-Prag H., *Fröhliche Erinnerung* in Gesellschaft Deutscher Bücherfreunde in Böhmen (a cura di), *Aus einer Kneipzeitung des Verein deutscher bildender Künstler 1896*, Praga 1933.

Sümegi U., *Vom Puppenspiel zum Gesamtkunstwerk. Die Entwicklung des österreichischen Puppentheaters vom 17. bis zum 21. Jahrhundert*, Dissertation Universität Wien, Vienna 2006.

Taube G., *Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen: Vorstudien zu einer Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiel,* Niemeyer, Tübingen 1995.

Torno A., *Un carnevale senza Arlecchino. Così spariscono le vecchie maschere*, in «Corriere della Sera», 20/02/2012, https://www.corriere.it/cultura/12_febbraio_20/torna-carnevale-senzaarlecchino_bb2dd2fc-5bb8-11e1-9554-12046180c4ab.shtml

Wolgast K., *Die Commedia dell'Arte im Werke Hugo von Hofmannsthals*, Inst. for Sprog og Internat. Kulturstudie, Aalborg 1990.

Wolgast K., *Die Commedia dell'arte im Wiener Drama um 1900*, Peter Lang, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien 1993.

Yorick, *La Storia dei Burattini*, Bemporad, Firenze 1902.

Zich O., *Psicologia del teatro di marionette* (1923), in P.G. Bogatyrëv, *Il teatro delle marionette*, a cura di M. Di Salvo, Grafo Edizioni, Brescia 1980.

Bibliografia su Richard Teschner, Vienna e la Mitteleuropa

Bahr H., *Das unrettbare Ich,* in *Dialog vom tragischen,* Fischer Verlag, Berlino 1904.

Bahr H., *Marionetten*, in *Das Hermann Bahr Buch,* Fischer Verlag, Berlin 1913, pp. 214-220.

Bahr H., *Colour Music*, in G. Wunberg & J.J. Braakenburg, *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stoccarda 2000, pp. 232-234.

Bassi M., *Poetica del silenzio e anime letterarie nel teatro per marionette di Richard Teschner*, in «Comunicare Letteratura», n. 5, Osiride Edizioni, Rovereto 2012, pp. 85-102.

Bassi M., *«A Vienna tutto era arte e soprattutto teatro» Intervista a Ilse Prutscher: il sodalizio artistico fra mio padre Otto e Richard Teschner*, in *Comunicare letteratura*, 5, Edizioni Osiride, Trento 2013, pp. 103-110.

Behrendt K., *Metamorphose der Wayang Golek*, in J. Weißenböck (a cura di), *Der Figurenspiegel Richard Teschner,* Böhlau Verlag, Vienna – Colonia – Weimar 1991, pp. 59-61.

Binder L., *Professor Richard Teschner's Figurenspiegel*, senza data, Archivio Theatermuseum Wien, HZ_VM960Te.

Brandstätter G. (a cura di), *Wien 1900: Kunst und Kultur. Focus der europäischen Moderne*, Brandstätter Verlag, Wien 2005.

Curran J.V., *Bodily Grace and Consciousness: from the Enlightment to Romaticism*, in M. Henn e H.A. Pausch, *Body dialect in the age of Goethe*, Rodopi, Amsterdam – New York 2003, pp. 409-420.

Effenberger H., *Richard Teschners indisches Theater*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*. Band XVI, Heft vom 9. Juni 1913, S. 217–222.

Farese G., Introduzione a A. Schnitzler *Opere,* Meridiani Mondadori, Milano 1988.

Gregor J., *Richard Teschners Figurenspiegel*, in «Theater der Welt», 1937, Jg.1, Heft 2.

George A.X., *Körpersprache, Maskenspiel. Richard Teschners Figurentheater und die wiener Tanzkultur der Zwischenkriegszeit* in K. Ifkovits, *Mit diesen meinen zwei Händen*, *Die Bühne des Richard Teschner*, Österreichisches Theatermuseum – Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2013, pp. 158-181.

Gugitz G., *Bibliographie zur Geschichte und Stadtkunde von Wien*, Band 3: allgemeine und besondere Topographie von Wien, Jugend & Volk, Vienna 1956.

Hadamowsky F., *Richard Teschner und sein Figurenspiegel*, Eduard Wancura Verlag, Wien-Stuttgart 1956.

Hadamowsky F., *Das Puppenspiel* in M. Hürlimann (a cura di), *Atlantisbuch des Theaters*, Atlantis Verlag, Zurigo 1966, pp.920-944.

Hadamowsky F., *Die Wiederbelebung von Richard Teschners Figurenspiegel in der Theatersammlung der Österreichischen Nazionalbibliothek 1954-1965,* in J. Weißenböck, (a cura di), *Der Figurenspiegel Richard Teschner,* Böhlau Verlag, Vienna – Colonia – Weimar 1991, pp. 48-50.

Hayek M., *Märchen. Zu den Bildern von Professor Richard Teschner*, Archivio Theatermuseum Wien, HS_VM867Te.

Hayek M. a Richard Teschner, senza data, Österrreichisches Theatermuseum Wien, HS_VM867Te_9.

Hofmannsthal H., *Ein Brief*, in G. Wunberg & J.J. Braakenburg (a cura di), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Reclam, Stoccarda 2000, pp. 431-444.

Ifkovits K. (a cura di), *Mit diesen meinen zwei Händen, Die Bühne des Richard Teschner*, Österreichisches Theatermuseum – Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2013.

Ifkovits K., *Richard Teschners Prager Jahre*, in K. Ifkovits (a cura di), *Mit diesen meinen zwei Händen. Die Bühne des Richard Teschner*, Österreichisches Theatermuseum – Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2013, pp. 16-41.

Janick A., Toulmin S., *La grande Vienna. Nella Vienna di Schönberg, di Musil, di Kokoschka e del dottor Freud la formazione intellettuale del grande filosofo Wittgenstein*, Grazanti, Milano 1980.

Jirgal L., *Erinnerungen an Richard Teschner*, in J. Weißenböck, *Der Figurenspiegel Richard Teschner,* Böhlau Verlag, Vienna-Colonia-Weimar 1991, pp. 55-57.

Kandel E.R. (2012): *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, trad. it. di Gianbruno Guerrerio, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.

Kleist H. von, *Über das Marionettentheater,* in «Berlin Abendblatter», Julius Eduard Hitzing Verlag, Berlin 1810, pp. 247-261.

Krafka E., *Alles neu insceniert! Richard Teschners Figurentheater,* in K. Ifkovits (a cura di), *Mit diesen meinen zwei Händen, Die Bühne des Richard Teschner*, Österreichisches Theatermuseum – Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2013, pp. 183-195.

Leone C., *Antisemitismo nella Vienna fin de siècle: la figura del sindaco Karl Lueger,* Giuntina, Firenze 2010.

Magris C., *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963.

Magris C., *L'anello di clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1984.

Mayerhöfer J., *Puppenspieler, sezessionistischer Künstler*, Österreichische Nationalbibliothek, Wien 1970.

Melograni P., *Vienna, una Gerusalemme sul Danubio*, «Corriere della sera»,12/07/1994, p. 26

Meyrink G., Roda Roda, *Die Uhr. Ein Spiel in zwei Akten*, Schuster & Loeffler Verlag, Berlin-Leipzig, 1914

Milrath M., *Maeterlink, Debussy und Teschner*, in «Theater-Courier» (1908) 15 n. 776, Berlin-Wien-Paris-London, pp. 699-701.

Nebehay C.M., *Egon Schiele 1890-1918. Leben – Briefe – Gedichte*, Residenz Verlag, Salisburgo-Vienna 1979.

Neubauer J. (a cura di), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and disjuntures in the 19th and 20th centuries*, John John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2004, pp. 63-69.

Pausch O., *Palais Lobkowitz: the World's Most Handsome Theater Museum*, in *Austrian TheaterMuseum. Palais Lobkowitz*, Österreichisches Theatermuseum, Vienna 1992.

Pulvirenti G., *I linguaggi dell'invisibile. Sulla poetica di Hugo von Hofmannsthal*, Bonanno, Acireale-Roma 2007.

Pulvirenti G., *La farfalla accecata. Strutture dell'immaginario nell'opera di Hugo von Hofmannsthal*, Mondadori, Milano 2008.

Pulvirenti G., "Vienna 1900", in Fiorentino, F. Sampaolo, G., *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 171-178.

Pulvirenti G., Introduzione a H. von Hofmannsthal, *Le lettere del ritorno*, Villaggio Maori, Catania, 2015.

Rilke R.M., *Puppen* (Zu den Wachs-Puppen von Lotte Pritzel um den 1. Februar 1914), apparso in «Die weißen Blätter. Eine Monatsschrift» I. Jg., n. 7, Lipsia marzo 1914, disponibile al link http://gutenberg.spiegel.de/buch/von-kunst-dingen-818/26

Rilke R.M., *Frau Blahas Magd*, in Projekt Gutenberg http://gutenberg.spiegel.de/buch/-823/63

Rilke R.M., *Elegie Duinesi*, in R.M. Rilke, *Poesie*, trad. it. di G. Cacciapaglia, A.L. Giavotto Künkler, A. Lavagetto, C. Lievi, Einaudi,Torino 2000.

Roessler A., *Richard Teschner 1879-1948*, Gerlach & Wiedling,Vienna 1947.

Roessler A., *Meister Richard Teschner*, in *Velhagen & Klasings Monatshefte*. 1924/25, Bd. 1, S. 385–396 (17 Werkwiedergaben und Portraitfoto).

Rovagnati G., *Il "borghese gentiluomo" mette in scena il mito greco: "Ariadne auf Naxos"*, in «Acme», 2, 2016, pp. 77-90.

Rusch W., *"O Puppenseele" Rainer Maria Rilke und die Puppe,* RPPR Verlag, München-Mittenwand-Herzberg 1994-95.

Schorske C.E., *Vienna fin de siècle*, trad. it. di Riccardo Mainardi, Bompiani, Milano 2004.

Schnitzler A., *Marionetten. Drei Einakter,* Fischer Verlag, Berlin 1906.

Sixt A., *Lasst sie weitertanzen ...!? Ein Spagat zwischen Gebrauch und Erhaltung. Das Figurenspiel (1912–1947) von Richard Teschner im Österreichischen Theatermuseum Wien*, in G. Krist, M. Griesser-Stermscheg, *Konservierungswissenschaften und Restaurierung heute: Von Objekten, Gemälden, Textilien und Steinen* Böhlau Verlag, Köln.-Wien 2010, pp. 165-180.

Sixt A., *Tradition und Experiment. Die Entwicklung der Materialitaet bei Richard Teschners Stabfiguren*, in K. Ifkovits (a cura di), *Mit diesen meinen zwei Händen*, *Die Bühne des Richard Teschner*, Österreichisches Theatermuseum – Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2013, pp. 226-233.

Sixt A., *Versuche und Gedanken zur virtuellen und reellen Kopie einer Stabfigur von Richard Teschner*, in C. Mühlegger-Henhapel (a cura di), *25 Jahre Theatermuseum im Palais Lobkowitz*, Holzhausen Verlag, Vienna 2016, pp. 181-191.

Stewart N., *The Cosmopolitanism of Moderní revue (1894 – 1925)*, in M. Cornis-Pope, J. Neubauer (a cura di), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and disjuntures in the 19th and 20th centuries*, John John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia 2004, pp. 63-69.

Takvorian R., *Die Kraft des Tanzes – Hilde Holger*, in D. Hischbach, R. Takvorian (a cura di), *Die Kraft des Tanzes. Hilde Holger: Wien, Bombay, London*, Zeichen & Spüren, Brema 1990, pp. 11-60.

Teschner R., *Farbenklavier* in F. Hadamowsky, *Richard Teschner und sein Figurenspiegel,* p. 125.

Thetter R., *Richard Teschner*, Gesellschaft für graphische Industrie, Wien 1920.

Timpano N.J., *Body Doubles; The Puppe as Doppelgänger in Fin de siècle Viennese Visual Culture* in D. Asher Barnston (a cura di), *The Doppelgänger*, Peter Lang, Bern 2016, pp. 119-146.

Timpano N.J., *Constructing the Viennese Modern Body: Art, Hysteria and the Puppet*, Routledge, New York-Londra 2017.

Urban O., *Richard Teschner und die Kunst in Böhmen um die Jahrhundertwende. Einflüsse – Quellen – Inspirationen*, in K. Ifkovits (a cura di), *Mit diesen meinen zwei Händen. Die Bühne des Richard Teschner*, Österreichisches Theatermuseum – Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2013, pp. 42-61.

Vana, *Teschners Tondo. Zum Bühnenportal des Figurenspiegel*, in K. Ifkovits, *Mit diesen meinen zwei Händen, Die Bühne des Richard Teschner*, Österreichisches Theatermuseum – Verlag Filmarchiv Austria, Wien 2013, pp. 138-157.

Varnedoe K., *Vienna 1900: Art, Architecture & Design*, The Museum of Modern Art, New York 1986.

Vajda P.R., *Der Figuren Zauber*, Vienna, gennaio 1934, Archivio Theatermuseum Wien, HS_VM363Te.

Verdone M., *Richard Teschner (1879-1948) e il suo Figurenspiegel*, in «Bianco e Nero», Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma anno XXVII, n. 5, maggio 1966, pp. 1-30.

Verdone M., *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale: autori, teorie, opere*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005.

Vergeiner R., *Im Spiegel – Richard Teschners Figurinen und sein Figurenspiegel. Richard Teschner, Kurzbiographie, Leben und Werk*. NÖP, St. Pölten 1988.

Weißenböck J., (Hrsg.), *Der Figurenspiegel Richard Teschner,* Böhlau Verlag, Vienna-Colonia-Weimar 1991.

Weißenböck J., *Viennensia: die Taenze des Magiers,* in *Tanz Affiche*. Jahrg. 11, Nr. 82 (Aug./Sept. 1998), S. 36–37.

Bibliografia sull'opera dei pupi e il teatro popolare siciliano

AA.VV., Teatro stabile di Catania, *Opera dei pupi. Tradizioni e prospettive*, Incontri di studio tenuti al Teatro Angelo Musco di Catania dal 19 al 23 gennaio 1977.

Alberti C., *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, Mursia, Milano 1984.

Alessi G., *Aneddoti*, n. 35, Ms. Qq H. 43 Biblioteca Comunale di Palermo.

Burgaretta S., *La memoria e la parola: pupari, cuntisti, cantastorie e poeti popolari di Sicilia*, Armando Siciliano Editore, Messina 2008.

Buttitta A., *L'opera dei pupi come rito*, in AA. VV., *I pupi e il teatro* in «Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano», anno IV, n. 13, 1981.

Buttitta A., *Spettacolo, rito, fanti e cavalieri*, in «Nuove Effemeridi», IX, 33, 1996.

Buttitta I., *I pupi siciliani: memoria, tradizione e innovazione di un patrimonio artistico e culturale*, in «Mòin-Mòin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas», 15, 2016, pp. 177-195.

Cammarata F., *Pupi e mafia. L'eroe carolingio nella demopsicologia siciliana*, Renzo Mazzone Editore, Palermo 1969.

Capuana L., *La dinastia dei Grasso*, in «Almanacco del teatro italiano», 1907, pp. 38-41.

Cocchiara G., *I pupi,* in «Sicilia,» 25, 1960.

Croce M., *Pupi, carretti, cantastorie: l'epica cavalleresca nelle tradizioni popolari siciliane*, Flaccovio, Palermo 1999 .

De Felice, *Storia del teatro siciliano*, Giannotta, Catania 1956.

Emanuele Gaetani marchese di Villabianca F.M., *Dei giuochi popolareschi soliti festeggiarsi in alcuni tempi dell'anno dalla bassa gente della città di Palermo. Commentario storico*, in «Nuove effemeridi siciliane», III, 1875, pp. 218-219.

Fazio P., *Le origini del teatro siciliano*, in «Corriere di Sicilia», Catania, 28 agosto 1923.

Frazzetto G., *Solitari come nuvole. Arte e artisti in Sicilia nel 900*, Maimone Editore, Catania 1988,.

Gallo, A. *Sul teatro popolare siciliano*, in *L'indagatore siciliano*, anno I, vol. I, Palermo 1834.

Isgrò G., *Festa teatro rito: storia dello spettacolo in Sicilia*, Vito Cavallotto, Palermo 1981.

Lanza di Scordia P., *Dell'arte drammatica in Sicilia*, in *Nuove effemeridi siciliane*, 3, X, Palermo 1834.

Leggio L., *Coazione allo spettacolo. L'opera dei pupi di Mimmo Cuticchio*, in www.drammaturgia.it, 14 giugno 2007.

Li Gotti E., *Sopravvivenza delle leggende carolinge in Sicilia*, Edizioni Sansoni Antiquariato, Palermo 1956.

Li Gotti E., *Roncisvalle nell'opera dei pupi e la leggenda rolandiana nell'epoca normanna in Sicilia*, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza 1956.

Li Gotti E., *Il teatro dei pupi*, Sansoni, Firenze 1957.

Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Aglante sino alla morte di Rinaldo*, Stamperia di Giovan Battista Gaudiano, 1858-1860.

Lo Presti, *I pupi. Vagabondaggi siciliani*, Studio editoriale moderno, Catania 1927.

Lo Presti C., *Sicilia Teatro*, I centauri, Firenze 1969.

Lo Nigro S., *Favola e verità dei pupi siciliani*, Leo S. Olschki, Firenze 1996.

Longo M., *Pupi e pupari*, Edizioni greco, Catania, 1980.

Majorana B., *Pupi e attori, ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma 2008.

Majorana B., *Brevissima del Teatro Machiavelli*, in R. Gambino, E. B. Licciardi, G. Pulvirenti (a cura di), *Recitazione di Siddharta*, Bonanno, Acireale-Roma 2010.

Malagoli M.G. Giordano T. (a cura di), *Feste e spettacoli nella Catania dell'Ottocento*, Edizioni Cooperativa Comedia, Fano 2008

Mauceri A., Masia G., *Pupi siciliani. Gesta e amori di cavalieri, dame e incantatori*, Sime Books, 2017.

Mancuso E., *I Mancuso: memoria di pupari*, Associazione culturale teatrale "Carlo Magno", Palermo 2008.

Mazzoleni A., *Gli ultimi echi della leggenda cavalleresca in Sicilia (cantastorie, rappresentazioni, pitture)*, in «Atti e rendiconti dell'Accademia di scienze lettere e arti dei Zelanti e PP. Dello Studio di Acireale», III, 1891, pp. 45-69.

Napoli A., *Il racconto e i colori. "Storie" e "cartelli" dell'Opera dei pupi catanesi*, Sellerio, Palermo 2002 .

Napoli A., *L'Opera dei Pupi di stile catanese*, in Marionettistica Fratelli Napoli, 2007, http://www.fratellinapoli.it/storia-opera-pupi/

Naselli C., *Figure e scene dell'Orlando Furioso in un'antica pergamena catanese*, in «La Rinascita», 4, 1941, pp. 206-228.

Natoli L., *Le tradizioni cavalleresche in Sicilia*, in «Folklore italiano», 2, 1927.

Palmieri E.F., *Del teatro in dialetto*, Edizioni del Ruzante, Venezia 1976.

Pandolfi V., *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico*, Nistri Lischi, Pisa 1953.

Pandolfi V., *Antologia del grande attore*, Laterza, Bari 1957.

Pasqualino A., *Il repertorio epico dell'opera dei pupi*, in «Uomo e cultura», n. 3-4, 1969, pp. 59-106.

Pasqualino A., *Per un'analisi morfologica della letteratura cavalleresca: "I reali di Francia"*, in «Uomo e cultura», nn. 5-6, 1970, pp. 76-194.

Pasqualino A., *L'opera dei pupi*, Sellerio, Palermo 1978.

Pasqualino A., *Come si costruisce un pupo*, in *La cultura materiale in Sicilia*, Atti del II Congresso internazionale di studi antropologici, in «Quaderni del circolo semiologico siciliano» n. 12-13,1980, Palermo, pp. 533-553.

Pasqualino (a cura di), *Dal testo alla rappresentazione. Le prime imprese di Carlo Magno*, Atti e materiali del Laboratorio Antropologico Universitario, 1986.

Pasqualino, A. *Figure animate. Un modello culturale unico nel teatro, nelle feste, nella religione e nel giuoco*, in «La Ricerca Folklorica», 16 La cultura della bambola, 1987, pp. 125-127.

Pasqualino A., *I pupari e i costruttori di pupi*, in A. Buttitta (a cura di), *Le forme del lavoro*, Flaccovio, Palermo 1988, pp. 400-414.

Pasqualino A., *Le vie del cavaliere dall'epica medievale alla cultura popolare*, Bompiani, Milano 1992.

Pasqualino A., *L'opera dei pupi a Roma a Napoli e in Puglia*, in «Studi e materiali per la storia della cultura popolare», Associazione per le conservazione della cultura popolare, n. 23, 1996, Palermo.

Pasqualino A., Vibaek J., *Registri linguistici e linguaggi non verbali nell'opera dei pupi*, in R. Tomasino (a cura di), *Semiotica della rappresentazione*, Flaccovio, Palermo 1984, pp. 109-156.

Pasqualino F., *Teatro con i pupi siciliani*, V. Cavallotto, Palermo, 1980.

Perricone R. (a cura di), *Mori e cristiani nelle feste e nel teatro di tradizione orale*, in «Studi e materiali per la storia della cultura popolare», Associazione per le conservazione della cultura popolare, n.26, 2005, Palermo.

Perricone R., *Forma e linguaggi del teatro dei pupi*, in L. Allegri, M. Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Carocci, Roma 2012, pp. 67-77.

Perricone R., *I ferri dell'Opra. Il teatro delle marionette siciliane*, in «Antropologia e teatro. Rivista di studi», 4, 2013, pp. 210-234.

Pitrè G., *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Pedone Lauriel, Palermo 1881.

Pitré G., *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia,* in *Usi e costumi. Credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. 1, Palermo 1889.

Privitera V., *Enciclopedia dei teatri e degli spettacoli a Catania nell'Ottocento*, Litostampa Idonea, Catania 2001.

Rajna P., *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo medievale. IX. Altre forme antiche dell'epopea carolingia in Italia*, in «Romania», XXVI, 1897, pp. 56 e sgg.

Salomone Marino S., *Costumi e usanze dei contadini di Sicilia*, Sandron, Palermo 1897.

Segre C., *Schemi narrativi nella "Chanson de Roland"*, in Id. *La tradizione della Chanson de Roland*, Ricciardi, Milano-Napoli 1974.

Sofia G., *L'Otello di Giovanni Grasso* (Londra 1910-1911), in Caputo, Rini e Marini, Luciano (a cura di), *Culture del Teatro Moderno e Contemporaneo* – Atti delle giornate di studi, Roma 2-3 ottobre 2014, Edicampus Edizioni Roma 2015, pp. 55-66.

Uccello A., *L'opera dei pupi nel Siracusano. Ricerche e contributi*, Società Siracusana di Storia Patria, Siracusa 1965.

Venturini V., *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, Dino Audino Editore, Roma 2003.

Zappulla E., Zappulla Muscarà S., *Sicilia: dialetto e teatro. Materiali per una storia del teatro dialettale siciliano*, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1982.

Bibliografia sulla Sicilia e su Catania

Aymard M., Giarrizzo G. (a cura di), *Catania: la città, la sua storia*, Sanfilippo, Catania, 2007.

Barone G., *Il "risorgimento" di Catania prima dell'Unità (1815-1860)*, in G. Barone (a cura di), *Catania e l'Unità d'Italia. Eventi e protagonisti del lungo risorgimento*, Bonanno, Acireale-Roma 2011, pp. 11-35.

Bonomo M., *Le Gattoparde. Sentimenti e potere di una famiglia aristocratica nella Sicilia borbonica (1824-1863)*, Bonanno, Acireale-Roma 2011.

Calogero S.M., *Il palazzo del marchese di San Giuliano a Catania*, Editoriale Agorà, Catania 2009.

Calogero S.M., *Progetto esecutivo dei lavori di recupero e conservazione del Palazzo San Giuliano dell'Università di Catania.* Ricerca storico-costruttiva specialistica. Rapporto tecnico finale.

Castagnino Berlinghieri E.F., Monaco C., *Paesaggio costiero e variazioni della linea di costa* in M.G. Branciforti, V. La Rosa (a cura di), *Tra lava e mare. Contribuiti all'*archailoghia *di Catania*, Atti del convegno, Catania 22-23 novembre 2007, pp. 27-43.

De Roberto F., *Catania*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1907.

Di Vita F.P., *I Paternò Castello di Biscari: una famiglia, un patrimonio nella Sicilia moderna* (1700-1734), Giappichelli, Torino 2007.

Facineroso A., *La città dei vinti. Le trame della cospirazione borbonica (1861-1867)*, in G. Barone, *Catania e l'Unità d'Italia. Eventi e protagonisti del lungo risorgimento*, Bonanno, Acireale-Roma 2011., pp. 235-263.

Ferraioli G., *Politica e diplomazia in Italia tra il XIX e il XX secolo. Vita di Antonino di San Giuliano (1852-1914)*, Rubbettino, Catanzaro, 2007.

Giarrizzo G., *Diario fotografico del Marchese di San Giuliano*, Sellerio, Palermo 1984.

Giarrizzo G., *Catania*, Laterza, Roma, 1986.

Giarrizzo G., *La Sicilia dal Cinquecento all'Unità d'Italia*, in V. D'Alessandro, G. Giarrizzo, *La Sicilia dal Vespro all'Unità d'Italia*, Utet, Torino 1989, pp. 557-649.

Iachello E. (a cura di), *Catania. La grande Catania. La nobiltà virtuosa, la borghesia operosa*, Domenico Sanfilippo Editore, Catania, 2010.

Lagona S., *Il problema del porto antico*, in Bruno Gentili (a cura di), *Catania Antica. Atti del convegno S.I.S.A.C. 1992*, Istituti Editoriali Poligrafici, 1996.

Longhitano R., *Antonino di San Giuliano*, Fratelli Bocca Editori, Milano 1954.

Mack Smith D., *Storia d'Italia 1861-1969,* Laterza, Bari 1970.

Mack Smith D., *Storia della Sicilia medievale e moderna*, Laterza, Bari 2009.

Magnano Di San Lio E. *Giovan Battista Vaccarini, architetto siciliano del Settecento*, Arnaldo Lombardi Editore, Siracusa 2008.

Midolo D., Spigo U., *Ricerche sotto palazzo Sangiuliano,* in Nicoletti F. (a cura di), *Catania antica. Nuove prospettive di ricerca*, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Palermo 2015, pp. 213-246.

Panebianco M.G., *Patrioti in rete nell'area ionico-etnea. Dalla rivoluzione verso l'unificazione*, in G. Barone (a cura di), *Catania e l'Unità d'Italia. Eventi e protagonisti del lungo risorgimento, Bonanno, Acireale-Roma* 2011 pp. 89-134.

Paternò Castello F., *Saggio storico e politico sulla Sicilia dal cominciamento del sec. XIX al 1830*, Stamperia Pastore, Catania 1848.

Paternò di Carcaci F., *I Paternò di Sicilia*, Catania 1935.

Policastro G., *Catania nel Settecento*, Società Editrice Internazionale, Torino 1950.

Policastro G., *Catania prima del 1693*, Società editrice internazionale, Torino 1952.

Restuccia F., *Catania del '700: dai segni al linguaggio nella ricostruzione*, Gangemi Editore Roma 1997.

Rizza G., *Catania in età greca: l'evidenza archeologica*, in Bruno Gentili (a cura di), *Catania Antica. Atti del convegno S.I.S.A.C. 1992*, Istituti Editoriali Poligrafici, Pisa-Roma 1996.

Romeo R., *Risorgimento in Sicilia*, Laterza, Bari 2011.

Salomone S., *Catania illustrata*, Tipografia editrice del Popolo, Catania 1907.

Sciacca L., *Catania com'era*, I Faraglioni, Catania 1974.

Signorelli A., *Al teatro, al circolo. Socialità borghese nella Sicilia dell'Ottocento*, Aracne, Roma 2000.

Signorelli A., *Catania borghese nell'età del Risorgimento. A teatro, al circolo, alle urne,* Franco Angeli, Milano, 2015.

Tadini G., *Il marchese di San Giuliano nella tragica estate del 1914*, Istituto italiano di arti grafiche, Bergamo 1945.

Testi su empatia e teatro

Bernardis P., Gentilucci M., *Speech and Gesture share the Same Communication System*, in «Neuropsychologia», 2005, n. 44, pp. 178-190.

Chen L., Penhune V.B., Zatorre R.J., *Listening to Musical Rhythms Recruits Motor Regions of the Brain ,* in «Cerebral Cortex», 18, 2008, pp. 2844-2854.

Damasio A.R., *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Adelphi, Milano 1995.

Damasio A.R., *The Somatic Marker Hypothesis and the Possible Functions of the Prefrontal Cortex*, in «Philosophical Transactions: Biological Sciences» 351, 1346, 1996, pp. 1413-1420.

Fogliani T.M., *Empatia ed emozioni*, C.U.E.C.M., Catania, 2003.

Gallese V., *The "Shared Manifold" Hypothesis: from Mirror Neurons to Empathy*, in «Journal of Consciousness Studies», 8 (5-7), 2001, pp. 33-50.

Gallese V., *The Roots of Empathy: The Shared Manifold Hypothesis and the Neural Basis of Intersubjectivity*, in «Psychopatology», XXXVI, 4, 2003, pp. 171-180.

Gallese V., *Dai neuroni specchio alla consonanza intenzionale. Meccanismi neurofisiologici dell'intersoggettività*, in «Rivista di Psicoanalisi», LIII, 1, 2007, pp. 197-208.

Gallese V., *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in «Culture teatrali», 16, 2007, pp. 13-38.

Gallese V., Migone P., Eagle M.N., *La simulazione incarnata: i neuroni specchio, le basi neurofisiologiche dell'intersoggettività ed alcune implicazioni per la psicoanalisi*, in «Psicoterapia e Scienze Umane», XL, 3, 2006, pp. 543-580.

Gambino R., Pulvirenti G., *Storie menti mondi. Approccio neuroermeneutico alla letteratura*, Mimesis, Milano 2018.

Heiser M. *et al.*, *The Essential Role of Broca's Area in Imitation*, in «European Journal of Neuroscience», 17, 2003, pp. 1123-1128.

Kendon A., G*esticulation, Speech and the Gesture Theory of Language Origins,* in «Sign Language Studies», 9, 1975, pp. 349-373.

Lakoff G., *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories reveals about the Mind*, University of Chicago Press, Chicago 1987.

Lakoff G., Johnson M., *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago 1980.

Maturana H.R., F.J. Varela, *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Marsilio, Venezia 1985.

Maturana H.R., F.J. Varela, *L'albero della conoscenza*, Garzanti, Milano 1987.

Pinotti A., *Arcipelago empatia. Per una introduzione*, Guerini, Milano 1997.

Reason M., *'Did you watch the man or did you watch the goose?' Children's Responses to Puppets in Live Theatre*, in «New Theatre Quarterly», 24, 4, 2008, pp. 337-354.

Salimpoor V.N. *et al*., *The Rewarding Aspects of Music Listening Are Related to Degree of Emotional Arousal*, in «PLOS one», 4, 10, 2009.

Vischer R., *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Credner, Leipzig 1873.

Vinci E., *Il teatro epico di Brecht al banco di prova dell'Einfühlung e dei neuroni specchio*, in Neurohumanitiestudies.eu, 2012, http://www.neurohumanitiestudies.eu/archivio/Tesi_triennale_Vinci.pdf

Zatorre R.J., Halpern A.R., *Mental Concerts: Musical Imagery and Auditory Cortex*, in «Neuron», 47, 7, 2005, pp. 9-12.

Bibliografia su analisi dei pubblici e *audience development*

Bitgood S., An analysis of visitor circulation: Movement patterns and the general value principle in «*The Museum Journal*» 49 (4), 2006, pp. 463-475.

Bollo A., *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, Franco Angeli, Milano 2008.

Bollo A., *Il museo e la conoscenza del pubblico: gli studi sui visitatori*, IBC, Bologna,2004.

Bollo A., Dal Pozzolo L., *Analysis of visitor behaviour inside the museum: An empirical study. Proceedings of the 8th International Conference on Arts and Cultural Management*, 2, 2005.

Bollo A., Di Federico E., *"A casa propria". La cultura e i musei nelle abitudini, nei consumi e negli stili migranti*, in Pecci, Anna Maria (a cura di), *Patrimoni in migrazione*, Franco Angeli, Milano 2008.

De Luca M., *I giovani e i musei*, in «Economia della cultura», 18 (2008), n. 1, pp. 95-100.

Dierking L.D., Pollock W., *Front-End Studies: Where the Museum and the Community Meet* «ASTC Newsletter», July/August 1998, <http://www.astc.org/pubs/dimensions/1998/julaug/frontend.htm>

Maitland H., *A guide to audience development*, London, Arts Council of England, 2000.

McManus P.M. *Oh, yes, they do: How museum visitors read labels and interact with exhibit texts*, in «The Museum Journal», 32 (3), 1989, pp. 174-189.

Serrell B., Paying attention: The duration and allocation of visitors' time in museum exhibitions, in «The museum journal», 40 (2), 1997, pp. 108-125.

Solima L., *Il pubblico dei musei. Indagine sulla comunicazione nei musei statali italiani*, Gangemi, Roma 2000.

Yalowitz S.S., Bronnenkant K., *Timing and tracking: Unlocking visitor behavior* in «Visitor Studies», 12 (1), 2009, pp. 47-64. Doi: 10.1080/10645570902769134

Taking part in the arts. New audiences final report, London, Arts Council of England, 2004, http://www.takingpartinthearts.com/content.php?content=1021>

TheAudience Agency, Guide to Audience Development Planning 2005, http://www.culturehive.co.uk/wp-content/uploads/2014/09/Guide-to-Audience-Development-Planning-FINAL.pdf www.theaudienceagency.com

Un museo, tanti pubblici. Condizioni di accessibilità per i visitatori anziani. Risultati di un'indagine, «Quaderno dei Musei Civici di Torino» n. 8, 2002 <http://www.comune.torino.it/museiscuola/esperienze/pdf/Quaderno_08.pdf>

Testi metodologici

Aa.Vv. *Archeoguide: First results of an Augmented Reality, Mobile Computing System in Cultural Heritage Sites, Conference Paper,* in http://www.researchgate.net/publication/220955275

Arena G., (a cura di), *Territori, famiglie e dimore in Sicilia*, C.U.E.C.M., Catania 2009.

Bagdadli S., *Le reti di musei. L'organizzazione a rete per i beni culturali in Italia e all'estero*, Egea, Milano 2001.

Bagdadli S., *Laboratori, musei e mercato dell'arte*, Egea, Milano 2011.

Bailey K.D., *Metodi della ricerca sociale*, Il Mulino, Bologna 1995.

Bitgood S., *The Methodology of Visitor Studies*, in «Visitor Behavior,» 3(3), 1998.

Bollo A., *Il marketing della cultura*, Carocci, Roma 2012.

Bortolotto C. (a cura di), *Il patrimonio immateriale secondo l'Unesco. Analisi e prospettive*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 2008.

Bortolotto C., P*atrimonio immateriale e autenticità: una relazione indissolubile*, in «La ricerca folklorica», 64, 2011, pp. 7-17.

Camarero C., Garrido M.J., *The Role of technological and organizational Innovation in the Relation between Market Orientation and Performance in cultural Organization*, in «European Journal of Innovation Management», 11, 3, 1998, pp. 413-434.

Cellini R., *Politica economica. Introduzione ai modelli fondamentali*, MacGrawHill, Milano 2011.

Colizzi L., Martini A., Chionna F., A*ugmented Reality applied to the Diagnostics and Fruition of Cultural Heritage*, in «Conservation Science in Cultural Heritage, 10, 2010, pp.195-238.

Communication Strategies Lab (a cura di), *Realtà Aumentate. Esperienze, strategie e contenuti per l'Augmented Reality*, Apogeo, Milano 2011.

Corbetta P., *Metodologia e tecniche della ricerca sociale*, Il Mulino, Bologna 1999.

Corrao S., *Il Focus Group*, Franco Angeli, Milano 2002.

Fiorentini G., *Organizzazioni non profit e di volontariato: direzione, marketing e raccolta fondi*, EstasLibri, Milano 1997.

Gasparini, L., *Il patrimonio culturale immateriale. Riflessioni per un rinnovamento della teoria e della pratica sui beni culturali*, Vita e pensiero, Milano 2014.

Jewitt C., *Multimodal Method for Researching Digital Technology*, in S. Price, C. Jewitt, B. Brown (a cura di.), *The Sage Handbook of Digital Technology Review*, Sage Publications, Londra 2013, pp. 250-265.

Johnson P., Barry T., *The Economics of Museums: A Research Perspective*, in «Journal of Cultural Economics», 22, 1998, pp. 75-85.

Kerbaker A., *Lo stato dell'arte. La valorizzazione del patrimonio culturale italiano*, Bompiani, Milano 2007.

Kirchberg V., *Mystery visitors in museums: an underused and underestimated tool for testing visitor service*, in «International Journal of Arts Management», Vol. 3, n.1, 2000.

Kress G., *Multimodality. A social-semiotc approach to contemporary communication*, Routledge, London 2009.

Magno Caldognetto E., Poggi I., *Dall'analisi della multimodalità quotidiana alla costruzione di agenti animati con facce parlanti ed espressive,* in E. Magno Caldognetto, P. Cosi (a cura di), *Multimodalità e multimedialità nella comunicazione. Atti delle XI Giornate di Studio del GFS*, (Padova, 29-11-2000/ 1-12-2000), Unipress, Padova 2001, pp. 47-55.

Marini Carelli M.V., *Che cos'è un museo*, Carocci, Roma 2005.

Marradi A. (a cura di), *Costruire il dato*, Franco Angeli, Milano 1988.

Montella M., *Il capitale culturale*, Edizioni Università di Macerata, Macerata 2009.

Montella M., *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Mondadori Electa, Milano 2009.

Paoloni A., *Con la multimodalità si moltiplicano le informazioni*, in «Quaderni di Telèma», 244, marzo 2007, pp. 3-9.

Ubertazzi B., *Il patrimonio culturale intangibile nelle sue diverse dimensioni*, Giuffrè, Milano 2012.

Volpato G., *Economia e gestione delle imprese*, Carocci, Roma 2006.

Zammuner V.L., *Tecniche dell'intervista e del questionario*, Il Mulino, Bologna 1998.

Bibliografia generale

Aristotele, *Metafisica*, Laterza, Roma-Bari 2018.

Bogatyrev P.G., Jakobson R., *Il Folklore come particolare forma di creazione*, in G.B. Bronzini, *Cultura popolare, dialettica e contestualità*, Dedalo, Bari 1980.

Burke E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful,* 2nd Ed., R. and J. Dodsley, London 1859.

Clemente Alessandrino, *Stromata*, Paoline Edizioni, Milano 2006.

D'Alcamo C., *Contrasto*, in G. Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, tomo I,Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, pp. 173-185.

Freud S., *Il perturbante*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino1991, pp. 269-307.

Frisch J.L., *Teutsch-Lateinisches Wörter-Buch*, Berlin 1741.

Geertz C., *The Interpretation of Culture, Selected essays by Clifford Geertz,* Basic Books Inc. Publishers, New York 1973.

Goethe J.W. von, *I dolori del giovane Werther*, Rusconi Libri, Santarcangelo di Romagna 2008.

Grimm J. & W., *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Leipzig bd. 2, 1860, bd 4, abt. 2 1877.

Hobsbawm E., Ranger T. (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, trad. it. di E. Basaglia, Einaudi, Torino 1987.

Kant I., *Critica del giudizio (1790)*, tr. it. Di A. Gargiulo, Laterza, Roma-Bari 1997.

Mittner L., *Storia della letteratura tedesca, Dal realismo alla sperimentazione. Dal fine secolo alla sperimentazione*, tomo primo, Einaudi, Torino 2002.

Orazio, *Satire*, Feltrinelli, Milano 2006.

Petronio, *Satyricon*, Einaudi, Torino 2003.

Pirandello L., *Il Fu Mattia Pascal*, Treves, Milano 1919.

Platone, *Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 2007.

Platone, *Leggi*, BUR, Milano 2005.

Platone, *Timeo*, in Platone, *Dialoghi a cura di C. Carena, versione digitalizzata su liberliber, https://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/plato/il_timeo/pdf/platone_il_timeo.pdf*

Turner V., *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986.

Turner V., *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993.

Sitografia

Arts Council, Family and community Toolkit

http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/pdf/Family_Community_toolkit.pdf

Audience finder, http://www.audiencefinder.org/articles/segmentation-made-simple

Blog di Nina Simon, http://museumtwo.blogspot.it/

Compagnia Marionette Carlo Colla Milano, https://www.marionettecolla.org/

Dizionario Biografico degli Italiani, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, http://www.treccani.it/biografico/index.html

Incluseum, http://incluseum.com/

Institut für Neuzeit und Zeitgeschichtsforschung, Österreichisches Biographisches Lexicon, http://www.biographien.ac.at

Involve, www.involve.org.uk

Izi.TRAVEL, https://izi.travel/it

Marionette Lupi, http://www.marionettelupi.net/index.htm

Marionettistica Fratelli Napoli, http://www.fratellinapoli.it/

Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino,

https://www.museodellemarionette.it/index.php?option=com_content&view=article&id=147&Itemid=691&lang=it

Nina Simon, http://museumtwo.blogspot.it/

People and participation, www.peopleandparticipation.net

Report della Wallace Foundation (USA)

http://www.wallacefoundation.org/knowledge-center/audience-development-for-the-arts/strategies-for-expanding-audiences/Documents/Building-Arts-Organizations-That-Build-Audiences.pdf

Stadgeschichte Wiens, https://www.wien.gv.at/kultur/archiv/geschichte/

Study how to place audiences at the centre of cultural organisations (una bibliografia essenziale sull'AD è inoltre scaricabile dal sito) www.engageaudiences.eu

Taking part in the Arts (repertorio di esperienze):

http://www.takingpartinthearts.com/listing.php?listing=case_studies_of_current_practice&sub=new_audiences_archive

Test drive the arts e altre esperienze: http://www.audiencesni.com/

Theatermuseum, https://www.theatermuseum.at/

UNIMA Italia, http://www.unimaitalia.net/

UNIMA, World Encyclopedia of Puppetry Arts, https://wepa.unima.org/en/

Ringraziamenti

I miei ringraziamenti vanno alla professoressa Grazia Pulvirenti, alla professoressa Renata Gambino e a Riccardo Insolia, maestri senza i quali questa tesi non esisterebbe;

al geometra Antonino Leonardi e ai suoi racconti;

ai curatori del *Theatermuseum* di Vienna: al dottore Kurt Ifkovits che mi ha guidata alla scoperta dell'archivio digitale, ad Angela Sixt che fa rivivere la magia di Richard Teschner, e in particolare al dottore Rudi Risatti, per il lavoro che ha fatto per me e per la sua gentilezza;

al dottore La Rosa dell'Archivio notarile distrettuale, all'ingegnere Gueli dell'Agenzia delle Entrate, a tutti coloro che lavorano nelle biblioteche e negli archivi che ho visitato, per la loro disponibilità e comprensione;

ai Fratelli Napoli per avermi aperto le porte della loro bottega;

a Liebe Federica per avermi convinta, e per molto altro;

a Simona, presente anche a distanza;

ai miei genitori;

a mio fratello;

a Paolo, naturalmente.