



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA
Dottorato di ricerca in Studi sul Patrimonio Culturale – XXIX Ciclo

Simona Scattina

**Nella bottega della famiglia Napoli:
codici e documenti dell'Opera dei pupi di
tradizione catanese**

Tesi di Dottorato

Tutor
Chiar.ma Prof.ssa Stefania Rimini

Coordinatore
Chiar.ma Prof.ssa Grazia Pulvirenti

**A Chiara e a Salvo
e ai loro preziosi scatti**

Indice

Introduzione	5
Sul teatro di figura	
Capitolo 1	
Premessa	9
Il teatro di figura in Italia	10
Il teatro di figura all'estero	18
Il teatro di figura e i suoi teorici	24
<i>Marionette che passione!</i> Tra seduzioni e testimonianze	32
Capitolo 2	
Il teatro siciliano delle marionette	44
I capolavori del patrimonio immateriale	51
La compagnia La Marionettistica dei fratelli Napoli	53
Le ragioni del conservare: i fratelli Napoli	54
Il mestiere – I codici	
Capitolo 3 Il codice figurativo	
I cartelli del teatro dei pupi	60
I cartelli di tipo Palermitano	61
I cartelli di tipo Catanese	62
Aspetti formali e socio-culturali dell'arte popolare in Sicilia	68
Tipologia delle fonti iconografiche	71
Il repertorio e il rinnovamento del patrimonio figurativo	77
Gli influssi del teatro "popolare": le maschere nell'Opera dei pupi	79
Iconografia teatrale	81
Gli influssi del teatro "colto": codici gestuali e scenografie	82
Le storie dipinte: funzioni d'uso	84
<i>«Noi Napoli ci dilettiamo di pittura»</i>	86
Riscontri iconografici sui cartelli	88
Il Fondo Napoli	92
Bene vs male	93
La fede nei cartelli	97
Il tradimento	100
Malagigi	102
Gran serate	103
Un <i>unicum</i>	105
Cartelli censurati	106

Il <i>verso</i>	107
I cartelli ‘sbrigativi’	110
Le collezioni private	114
Il codice figurativo dei luoghi	119
Capitolo 4 Il codice performativo	
Le strutture della messa in scena	127
Il codice cinesico	128
Spazio e tempo	132
I codici linguistici e drammaturgici	134
Il repertorio dei Napoli	139
Il Fondo Napoli	140
Il <i>Trabazio</i> - La trama	144
Il <i>Trabazio</i> in scena	145
Analisi di tre serate – Prima serata	146
Accorgimenti linguistici	154
Serata delle statue	154
Accorgimenti linguistici	162
Ultima serata	163
Accorgimenti linguistici	170
Capitolo 5 I documenti sonori	
La drammaturgia del suono	172
La voce nell’Opera dei pupi	174
Il Fondo Napoli	177
L’attrice di quinta	180
Parlare i pupi: <i>Morte di Orlando e disfatta di Rocisvalle</i>	185
I codici della qualità della voce: volume, tonalità, timbro, ritmo e vibrazione	188
Il codice dei rumori e dei suoni vocali inarticolati	191
Il codice della musica	191
Il codice delle luci	193
Capitolo 6 Verso un archivio digitale	
Per una teatrografia della memoria	195
Archivi del Novecento	197
Archivio come futuro	199
Il patrimonio pittorico come <i>exemplum</i>	202
Appendice	
Le figure animate nella storia	211
Mutamenti nella struttura interna del pupo	212
Il codice figurativo dei personaggi	213
La collezione	218
Indice delle Tavole	219
Bibliografia	221

Introduzione

«Non bisogna dimenticare. La memoria è importante. È istruttiva. Evita di ripetere le vicende del passato o ce ne indica l'esempio. Rende perspicaci, affina le nostra capacità di scelta. La memoria è sapere. Sapere è potere».¹ Queste parole appartengono a Eugenio Barba, uomo che ha vissuto nelle regioni del teatro per quasi sessant'anni. Certo, i suoi possono sembrare dei luoghi comuni, ma ci ricordano che il passato ha una lingua che consiste di segni rappresentativi che alludono al silenzio e introducono a uno spazio 'altro'. Esiste una scienza di come evocare quello che è avvenuto in una turbolenza e simultaneità di decisioni calcolate, impulsi irrazionali, reazioni emotive, coincidenze fortuite, antinomie. Non si tratta di raccontare, ma di creare raccontando. Appartiene a pochi dominare questa scienza che risuscita il passato come percorso iniziatico del lettore, e lo fa sognare ad occhi aperti.

Al Fondo della Marionettistica fratelli Napoli si è arrivati un po' per caso. Si era portata a termine, durante il primo anno di dottorato, una ricognizione dei più importanti archivi teatrali siciliani, e ci si era resi conto di come questi, ad eccezione di qualche caso meritorio, versassero in pessime condizioni. L'idea originaria era consentire che questi archivi cominciasse a dialogare tra loro, ma per alcuni bisognava partire da zero. La svolta è giunta dall'incontro fortuito tra Fiorenzo Napoli e le professoresse Stefania Rimini e Lina Scalisi. Recatesi insieme a Italo Moscati per una visita presso il laboratorio-bottega dei Napoli si sono subito rese conto del potenziale che quest'ultimo conservava in sé e della necessità di recuperare, salvaguardare, studiare e valorizzare lo straordinario patrimonio, materiale e immateriale, ideato, realizzato, utilizzato e conservato dai Napoli in un arco temporale tanto ampio quanto significativo per le trasformazioni storiche, sociali e culturali che lo hanno scandito e variamente segnato. L'impegno dell'Ateneo e del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania si è subito concretato in una Convenzione stipulata nel febbraio del 2015.

Lo studio delle tradizioni recitative, compositive e artistiche in cui si articola il magistero dei Napoli ha come obiettivo il recupero di un frammento importante della cultura catanese, sul piano storico-antropologico, ma anche la proiezione internazionale di un mestiere riconosciuto già nel 2001 Patrimonio dell'Umanità dall'Unesco. Da

¹ E. BARBA, *Il paese del sonno e della passione*, in M. SCHINO, *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Bulzoni, Roma, 2015, p. 9.

qualche tempo assistiamo con entusiasmo ad una ripresa delle nostre tradizioni culturali, duramente colpite nel secondo Novecento dalla modernizzazione e dai media. Accade così che nell'epoca della globalizzazione, quanto più ci si sente cittadini del mondo, tanto più si tende a riaffermare le proprie radici d'origine. Anche l'Opera dei pupi, uno degli esempi più ricchi e significativi della memoria storica e dell'identità culturale della Sicilia, sta vivendo una nuova rinascita e una stagione felice.

Il presente lavoro, partendo dallo stato dell'arte del teatro di figura in Italia e all'estero, si concentrerà sul teatro siciliano delle marionette per poi investigare la grammatica della messa in scena dell'Opera dei pupi di area catanese, utile a mettere in rilievo le somiglianze e le differenze tra l'Opera dei pupi tradizionale e quella che è nata dalle innovazioni dei giovani pupari. Già Antonio Pasqualino e Jean Vibæk avevano affrontato un simile discorso per l'area palermitana, e preziosi si sono rivelati i loro studi così come la tesi di laurea di Alessandro Napoli dal titolo *La Marionettistica dei fratelli Napoli: permanenze e mutamenti nell'opera dei pupi di tradizione catanese* (Palermo, anno accademico 1990-91). Altro studio fondamentale è stato per noi quello condotto da Bernadette Majorana con il suo *Pupi e attori, ovvero l'opera dei pupi a Catania*.

Il percorso intrapreso, iniziato poco prima della stipula della Convenzione, non è stato privo di ostacoli. I Napoli da poco tempo avevano perduto la loro realtà museale presso la struttura Vecchia Dogana. Attraversavano pertanto una fase di gran confusione che vedeva rientrare, nella piccola bottega di via Reitano 55 gran parte dei materiali. Altri finivano invece nel deposito limitrofo alla bottega, ma non adatto, a causa delle notevoli infiltrazioni di umidità, a custodire i delicati manufatti. Gli unici documenti che dalla bottega non erano usciti erano i cartelli e da lì si è deciso di partire trasferendoli su supporto digitale grazie ad una campagna fotografica durata circa sei mesi e condotta da Chiara Scattina e Salvo Grasso. Man mano che questi materiali tornavano alla luce si avvertiva la necessità di condividere con la collettività queste opere di carta, ricche di storie, colori ed eroi, testimonianze antiche di un'arte popolare che sa ancora incantare.

Due sono state le occasioni per esporre i cartelli: la mostra *La guerra...io dico la guerra. Metafore belliche nei cartelli della marionettistica dei fratelli Napoli* (4 giugno-25 luglio 2015) e la mostra *Eroi e traditori. Gli astratti furori contro l'ottusità del potere* (25 giugno 2015). Due occasioni importanti per la città di Catania che ha rivisto affissi gli antichi cartelli.

Nel frattempo il museo-teatro dei Napoli trova una nuova casa presso il centro commerciale Alle Porte di Catania (27 ottobre 2015) potendo così programmare una nuova stagione teatrale. I materiali, soprattutto i pupi e diversi cartelli vengono trasferiti presso la nuova sede e la campagna fotografica iniziata in bottega si sposta nei locali del centro commerciale riuscendo a includere così anche le scene che, facendo parte dei materiali utilizzati per gli spettacoli da Napoli, erano tutte nel retropalco.

Cominciata l'attività teatrale è stato sempre più difficile lavorare sui materiali che dovevano essere fruiti sempre sotto la supervisione di Fiorenzo e Alessandro Napoli.

Finita nel gennaio 2016 la campagna sui cartelli (ogni cartello ha previsto almeno 4 scatti) si è passato ai copioni custoditi in bottega. Accertato lo stato di conservazione, si è deciso di iniziare con uno dei più antichi, il *Trabazio*. Si tratta di un copione "di serate" (ciclico) per famiglie, di quelli che, mutato il gusto del pubblico, non si fanno più. Parallelamente s'interrogano i testimoni sulle questioni tecniche legate alla messa in scena, ma anche l'esperienza del teatro museo al centro commerciale si conclude a causa della commercializzazione dei locali che erano stati concessi ai Napoli a titolo gratuito. Ad oggi non è stato più possibile interrogare i manufatti che sono temporaneamente custoditi in un capannone industriale di Misterbianco (Ct).

Il Fondo² Napoli è un archivio anomalo. Molto curato in alcune sue parti (si veda la rassegna stampa di cui diremo), molto disorganizzato nel suo complesso e quasi inconsapevole del rischio che può correre se non si inizia ad impostare seriamente un discorso archivistico che non sia declinato solo a livello familiare, ma che lasci il passo a professionisti e studiosi.

La memoria dell'arsenale Napoli ha radici antiche, tuttavia si tratta di una tradizione continuamente tradita e messa in discussione e per questo "in viaggio". Il contributo che qui si offre è solo l'inizio di un percorso di operosa attività.

² Nel corso del lavoro useremo il termine Fondo (insieme della documentazione, senza distinzione di tipologia o di supporto, organicamente prodotto e/o accumulata e usata da una famiglia...), sebbene il termine oggi equivale a quello di archivio.

Sul teatro di figura

Capitolo 1

Premessa

Gli attori d'ossa e di carne hanno essi preceduto i burattini, ovvero i burattini hanno preceduto gli attori di carne ed ossa sulla scena?...Problema insolubile! Questo solo possiamo con certezza asserire: che gli uni e gli altri hanno vissuto contemporaneamente; che nel tempo istesso e sovente nello stesso recinto, e dinanzi ai medesimi spettatori, le marionette hanno recitato la tragedia, la commedia, la farsa [...]; cercando le soluzioni degli stessi problemi di morale, di politica, di legislazione [...]; suscitando come gli attori veri il terrore, la compassione, lo sdegno, la risata, l'applauso; e provocando e governando a loro talento l'espressione di tutti i sentimenti umani. La storia dei Burattini è dunque inseparabile dalla storia del teatro, come la storia del teatro è inseparabile da quella dell'umanità.³

Da questi presupposti partiva Pietro Coccoluto Ferrigni, *alias* Yorick (in omaggio al personaggio *alter ego* di Laurence Sterne, che usava firmarsi così), per decidere di scrivere nel 1884 una serie di articoli che raccolti in volume diventeranno poi *La storia dei burattini*. Yorick è uno storico amante degli aneddoti e non sempre le sue affermazioni poggiano su basi scientifiche, come quando calcola oltre quattrocento imprese teatrali operanti con marionette e burattini, e circa un migliaio di semplici burattinai girovaghi, eppure, come sostiene Giovanni Moretti⁴, anche se il dato non trova un riscontro oggettivo, può comunque dare la misura della portata di un modo di concepire il teatro all'epoca ancora floridissimo.

Secondo un mio calcolo, che è imbastito colla maggior parsimonia, l'Italia, al giorno d'oggi, conterebbe una popolazione di circa quarantamila burattini teatrali... di cui l'ultimo censimento non porta nemmeno traccia.

Nelle provincie meridionali della nostra penisola, i burattini sono numerosi e vanno per la maggiore. Quelle città popolateissime che siedono sulla riva de' due mari, laggiù in fondo allo Stivale, non conoscono quasi mai altro teatro drammatico che quello delle marionette.⁵

Sono passati centotrentadue anni da quando Yorick scriveva. Di quei quattrocento e oltre "edifizii" di marionette e di quelle numerose baracche di burattini rimangono alcune compagnie storiche, sopravvissute grazie alla forza di una tradizione capace di guardare all'oggi;⁶ rimangono cimeli e attrezzi del mestiere conservati in collezioni pubbliche e

³ YORICK (figlio di Yorik), *La storia dei burattini*, Bemporad & Figlio, Firenze, 1902 (II ed.), p. 11.

⁴ G. MORETTI, *Piccole teorie per una grande storia*, in A. Cipolla, G. Moretti, *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2011, pp. 11-25.

⁵ YORICK (figlio di Yorik), op. cit., p. 195.

⁶ Ci si riferisce, a titolo di esempio, alle marionette della Compagnia Carolo Colla e Figli; ai burattini di Romano Danielli; e per quanto riguarda l'Opera dei pupi al lavoro dei Fratelli Napoli in area orientale e di

private ma rimane soprattutto il vuoto di una grande disattenzione, di un'acritica smemoratezza, che ha rischiato di lasciar cancellare ogni traccia di una tradizione plurisecolare, «dove per tradizione si deve intendere autonomia culturale, la particolarissima recitazione, la capacità di adeguare la recitazione al pubblico e al luogo di volta in volta diversi, la conoscenza di più dialetti, la conoscenza di un repertorio, l'abilità nel soggettare, la prontezza nell'improvvisazione...».⁷

Il teatro di figura in Italia

L'Italia è l'area geografica in cui maggiormente si è sviluppato il teatro con marionette e con burattini. La locuzione "teatro di figura" (e prima ancora, o in alternativa, "teatro di animazione") è di recente introduzione e in ogni caso non esiste un termine onnicomprensivo per designare marionette e burattini, come invece accade ad esempio in Francia (*marionnette*) o in Inghilterra (*puppet*). È verosimile che marionette e burattini abbiano avuto in Italia un'ampia diffusione, ma le fonti e i documenti a oggi rintracciati sono limitati e lacunosi tanto che è quasi impossibile ricostruire la complessità del fenomeno, se non a partire dalla seconda metà del Settecento.⁸

Alla fine del Seicento questo genere di teatro s'incontra col melodramma cui è legato per l'idea di meraviglia che entrambi rappresentano. Il primo teatro lirico per marionette è il San Moisè di Venezia, dove nel 1679 sono rappresentati *Gli amori fatali* di Francesco Antonio Pistocchi. L'anno successivo Filippo Acciaiuoli rappresenta opere in musica con figure di legno al naturale «di straordinario artificioso lavoro».⁹ A lui seguiranno Carlo Goldoni, Filippo Juvarra ed altri. Ma di quella che doveva essere una composita realtà professionale rimangono scarsissime tracce e un mero elenco di nomi. E certo non si sarebbe tramandato il ricordo del burattinaio Alberto Borgigna se il suo casotto in piazza San Marco non fosse stato immortalato da Pietro Longhi nel 1760, o

Mimmo Cuticchio in area occidentale, entrambi capaci di rivitalizzare la forza di quell'epica popolare con moderna sensibilità e forza comunicativa.

⁷ G. MORETTI, op. cit., p.13.

⁸ Sembra assurdo ma è maggiormente attestata l'attività dei burattinai e dei marionettisti italiani in giro per l'Europa, che non quella svolta nel nostro paese: ne è un esempio Luigi Argieri, burattinaio e comico dell'arte, che pare abbia portato per primo a Parigi, sotto il regno di Luigi XI, la figura di Pulcinella.

⁹ Cfr. G.C. BONLINI, *Le glorie della poesia e della musica contenute nell'esatta Notizia de Teatri della città di Venezia, e nel Catalogo purgatissimo de Drami Musicali quivi sin'hora rappresentati. Con gl'Autori della Poesia, della Musica e con le Annotazioni a suoi luoghi proprij*, Venezia s.d., 1730.

quello del burattinaio milanese detto il Romanino se non fosse stato citato da Quadrio nella sua monumentale *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia*.¹⁰

Si dovranno aspettare gli ultimi decenni del Settecento per trovare notizie più dettagliate intorno all'attività autonoma e professionale di marionettisti e burattinai. Giuseppe Fiando, Antonio Reccardini, Ireneo Nocchi e le grandi famiglie dei Lupi e dei Colla sono tra i principali artefici di un teatro concepito sulla magnificenza degli allestimenti, capaci non solo di emulare, ma addirittura di superare le messe in scena dei grandi teatri lirici.

Il dramma borghese realista rappresenta una battuta d'arresto per questa forma di teatro (così come per il melodramma), estraneo com'è all'inverosimiglianza di un tipo di spettacolo che mette in scena un mondo improbabile. Le marionette risentono poi di uno stravolgimento proveniente dall'interno. Nel 1885 giunge per la prima volta in Italia, dall'Inghilterra, Thomas Holden con le sue marionette di nuova concezione. A differenza di quelle in uso in Italia queste non hanno una sbarra rigida di comando centrale, ma sono mosse da fili che mettono in movimento articolazioni complesse, creando un'illusione perfetta. È un'autentica rivoluzione sulla spettacolarizzazione scenotecnica che ora può puntare sul virtuosismo dei marionettisti che manovrano le loro 'creature' con l'illusione della vita. Il successo di Holden è trionfale, da Milano a Roma, passando per Bologna e Livorno tanto che, immediatamente, le grandi compagnie si adeguano.

Questa evoluzione dello spettacolo con marionette, dettata fundamentalmente dalle nuove esigenze teatrali del pubblico, subisce un ulteriore sviluppo ad opera di Vittorio Podrecca, non un marionettista, ma un intellettuale di grande cultura musicale, che guarda alla letteratura per l'infanzia con rinnovata semplicità giungendo così alle marionette. La sua idea è quella d'innestare sulla perizia tecnica dei marionettisti le nascenti innovazioni del teatro moderno, vale a dire «una cura protoregistica negli allestimenti e la ricerca di una cifra stilistica dell'immagine». ¹¹ È l'incontro tra la saggezza della tradizione e una cultura borghese aperta a un'imprenditorialità organizzata, oltre che ad una nuova sensibilità.

Nel Novecento teatro colto e teatro popolare vivono un continuo travaso, in cui uno è fonte per l'altro. Nella fucina delle avanguardie la ricerca espressiva, soprattutto

¹⁰ Cfr. F.S. QUADRIO, *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia*, Franco Agnelli, Milano, 1744.

¹¹ A. CIPOLLA, *L'Italia*, in *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, a cura di Luigi Allegri e Manuela Bambozzi, Carocci, Roma, 2012, pp.187-219: 209.

nell'ambito delle arti visive, recupera l'idea di marionetta (il termine è qui inteso nel senso più largo di teatro di figura, quale che sia il modo di manipolazione impiegato: burattini, marionette a fili, pupi ecc.) come entità concettuale, ma nel contempo si deve rivolgere al mestiere dei marionettisti di tradizione per tradurre i progetti in spettacolo. Un esempio è costituito dai celebri *Balli Plastici* di Fortunato Depero. Nati come stilizzazione dinamico-architettonica dell'estetica della macchina propria del Futurismo, trovano una loro possibilità di animazione scenica grazie alla compagnia Gorno dall'Acqua, che agisce in seno al Teatro dei Piccoli di Podrecca. I *Balli Plastici* sono un esperimento di teatro d'arte a tutto tondo: scene, costumi e coreografie di Depero, quest'ultime concepite con Gilbert Clavel.

Avevo appena finito i costumi e lo scenario per i "Balli Russi" così miseramente distrutti, allorché mi venne questa idea: per ottenere un maggior senso geometrico e di libertà proporzionale nei costumi, nei personaggi e nei rapporti tra scene e figure, bisognerebbe dimenticare addirittura l'elemento umano e sostituirlo con l'automa inventato; cioè con la nuova marionetta libera nelle proporzioni, di uno stile inventivo e fantasioso, atta ad offrire un godimento mimico paradossale ed a sorpresa. Si trattava anche di dare vita animata ed organicità d'ambiente ai figurini plastici, alle scene costruite ed ai personaggi che la fantasia andava man mano ideando. Nacquero così: i selvaggi rosso-neri e d'argento; gli arlecchini giallo-arancione ed i pinocchi candidi; gli uomini dai baffi d'oro, azzurri e piatti, simili a coleotteri di lusso umanizzati. Anche la fauna venne ricreata: scimmie verdi, orsi blu, serpenti metallici e farfalle aviatorie e a cerniera.¹²

I *Balli Plastici* vanno in scena il 14 aprile del 1918 al Teatro dei Piccoli, dove l'anno successivo Enrico Prampolini presenta *Matoun et Trèvibar* di Pierre Albert-Birot, una "scenodinamica" futurista, realizzata con architetture e marionette luminose.

Altre ipotesi di teatro d'arte prendono vita ancora fino a tutti gli anni Trenta. A Torino, presso il Circolo degli artisti, lo scultore Felice Tosalli progetta raffinate marionette simboliste per allestire le fiabe di Carlo Gozzi, mentre a Milano nel 1939 i fratelli Latis realizzano un'innovativa esperienza di teatro con marionette di gusto espressionista; tra le varie messe in scena figurano *Nozze di sangue* di García Lorca e *Antigone* di Jean Cocteau. Due anni prima, a Roma, era nata *l'Opera dei Burattini* di Maria Signorelli. Dal teatrino di quest'ultima, costruito nella sua casa romana, le sue creazioni gireranno ben presto tutto il mondo, realizzando centinaia di spettacoli e contribuendo in maniera decisiva a imprimere un nuovo corso al teatro di figura, che riconosce in lei un maestro tra i più importanti. C'è tuttavia un abisso evidente tra le

¹² F. DEPERO, *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Tipografia Editrice Mutilati e Invalidi, Trento, 1940, p. 208.

esperienze elencate e il mestiere dei burattinai e dei marionettisti di tradizione. Alla fine degli anni Cinquanta la crisi sembra irreversibile, tanto che Roberto Leydi è indotto a ipotizzare la morte di questo glorioso teatro:

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 tra pochissimi anni saranno certo del tutto scomparse. E allora, di questo grande teatro ancora ben vivo alle soglie del nostro secolo, riuscirà a sopravvivere soltanto un ricordo di tradizione remota, qualcosa d'ancora più sperso e impreciso della stessa Commedia dell'Arte.

Il giorno purtroppo vicino, in cui lo sdrucito sipario di velluto cremisi calerà, innanzi a un'annoiata platea [...], avrà ragione d'accorata tristezza il teatro tutto intero. Quel giorno, infatti, si spegnerà una delle condizioni essenziali e forse insostituibili del gran gioco dello spettacolo.¹³

I segni che Leydi vede intorno a sé sono inequivocabili: lo scioglimento di compagnie, l'abbandono del mestiere da parte di molti burattinai e pupari che si riconvertivano in altri lavori comunque legati al nomadismo. Il degrado, e il disinteresse, in cui si trovava avviluppato il teatro con marionette e con burattini è fotografato nei primi anni Settanta da Mario Serenellini in un saggio, *L'attore e il suo doppio (Ipotesi per una nuova drammaturgia dei burattini)*, in cui vengono anche evidenziate le cause della decadenza e gli equivoci di fondo:

da noi più ancora che negli altri paesi, la “decadenza” di marionette e burattini è quasi totale: è scomparsa da tempo una tradizione plurisecolare che ha visto i “teatrini” al centro di una larga partecipazione popolare che ha fatto in alcune epoche, di questa forma artistica, un vero fenomeno di piazza [...]. I burattini di una volta non affidavano i successi dei loro spettacoli solo alle fragorose bastonate e alla voce chioccia della maschera principale come oggi capita di vedere; appoggiandosi invece spesso a drammi ispirati ai fatti da poco trascorsi della storia patria e della cronaca nera, e con la creazione di maschere rappresentative dei nuovi ceti sociali, questo teatro “minore” affrontava molti scottanti problemi di vita contemporanea.

Oggi invece esso è diventato una manifestazione di tipo folcloristico o accademico, e il pubblico a cui si rivolge, almeno programmaticamente, è esclusivamente infantile. Quale responsabile ufficiale, colpevole nazionale, di questa decadenza, è additato di solito Podrecca con il suo *Teatro dei Piccoli*. [...] Per di più il *Teatro dei Piccoli*, che non significava altro che “teatro in miniatura” spingeva da allora il pubblico italiano a considerare i burattini e le marionette come divertimento per ragazzi, o meglio per i “piccoli”, e a credere che il teatro di pupazzi non potesse produrre altro che spettacoli innocenti e moralistici. Ma a tale equivoco hanno soprattutto contribuito le compagnie dalla caratteristica fisionomia familiare-artigianale, relativamente numerose in Italia, eredi di un mestiere e di un materiale scenico spesso di grande valore, tramandato di padre in figlio. Queste “dinastie teatrali”, per non soccombere e non distruggere il loro singolare patrimonio, hanno ben presto assunto la logica se non le strutture del museo e

¹³ R. LEYDI, R. MEZZANOTTE LEYDI, *Marionette e burattini. Testi del repertorio classico italiano delle marionette e dei burattini con introduzione informazioni note*, Edizioni Avanti, Milano, 1958, p. 13.

insieme dell'industria: considerando motivo sufficiente di interesse mostrare in scena pupazzi "storici", li hanno poi inseriti astrattamente in contesti narrativi e scenici banali e di facile richiamo, offrendo insomma prodotti di folclore consumistico, con finalità di pura evasione, e "dunque" particolarmente adatti ai bambini.¹⁴

Eppure, nonostante la crisi conclamata, nuove esperienze si affacciano gettando le basi concrete per una rifondazione del teatro di figura e per la conseguente nascita di nuove compagnie.¹⁵

Verso la fine degli anni Sessanta si assiste a un recupero ideologico del "popolare", che occasionalmente coinvolge anche marionette e burattini. Si riporta, come documento di quel clima, un frammento della *Prefazione*, firmata dal Collettivo teatrale "La Comune", al testo di Dario Fo, *Morte e resurrezione di un pupazzo*:¹⁶

L'idea del testo è il frutto di una visione di classe che vuole essere lotta a fondo contro la cultura e il potere borghese, e contro le mistificazioni del riformismo. Abbiamo usato, è vero, tutti i moduli dell'antico teatro comico, le maschere, l'allegoria, l'incontro scenico tra uomo e burattino, per dimostrare come non solo sia possibile, ma anche necessario un recupero creativo della tradizione popolare, perché utilizzando i modi "semplici" di comunicare, che il popolo si è dato, si possa oggi combattere il terrorismo e la "magia tecnologica" dei grandi mezzi d'informazione.¹⁷

Va ricordato che l'incontro di Dario Fo con i burattini non è casuale, ma mutuato da Franca Rame, nipote di quel Pio Rame di una delle principali compagnie marionettistiche a cavallo tra Otto e Novecento. Ma non solo, nel 1919 su iniziativa di Domenico Rame, padre di Franca, si cercò, ma invano, di costituire l'Associazione Marionettisti e Burattinai Italiani, un ente che fosse capace di riunire i lavoratori dello spettacolo del settore allo scopo di avere una rappresentanza sindacale.

Il padre di Franca era un marionettista di grande prestigio, forse tra i migliori. Una categoria straordinaria. Muovevano una cinquantina di marionette diverse, personaggi che suonavano il piano, facevano i salti mortali, volavano, giocolieri. Molto belli, ho visto alcune fotografie. E io da bambino, il primo contatto che ho avuto con il teatro è stato proprio attraverso i burattini. Ho

¹⁴ M. SERENELLINI, *L'attore e il suo doppio (Ipotesi per una nuova drammaturgia dei burattini)*, in «Teatroltre», n. 8, Bulzoni, Roma, 1974, pp. 18-22.

¹⁵ Nel 1961 la Compagnia del Teatro Centrale di Stato di Marionette di Mosca diretto da Sergej Oblasov compie la sua prima tournée in Italia, altre seguiranno negli anni Settanta. Il lavoro del più celebre dei riformatori del teatro con burattini del Novecento era già conosciuto attraverso le teorizzazioni del suo fondamentale saggio autobiografico (*Moja Professia*, 1950) tradotto da Maria Signorelli nel 1956 (*Il mestiere di burattinaio*, Laterza).

¹⁶ Il copione è dell'autunno del 1971, ma riprende in gran parte un lavoro rappresentato alla Camera del lavoro di Milano del novembre del 1968, *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi*.

¹⁷ A. CIPOLLA, *L'Italia*, cit., p. 215.

costruito marionette insieme a mio fratello e mia sorella. [...] ho usato in molti spettacoli marionette e pupazzi. Piccoli, enormi, medi, e via dicendo.¹⁸

Negli anni Settanta i festival cominciano a giocare un ruolo importante per la tutela della tradizione e lo scambio di nuove esperienze, a iniziare dal Primo Festival dei Burattini e delle Marionette a Bologna, nel 1970. Di lì a poco Palermo sarà la sede del *Festival di Morgana* e della rassegna *La Macchina dei Sogni*, mentre a Cervia prenderà vita *Arrivano dal Mare!*

Si assiste, attraverso le scelte espressive delle tante compagnie sorte negli anni Settanta e Ottanta, a una sorta d'implosione dei teatrini e delle baracche: 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. È la nascita definitiva del moderno teatro di figura.

Nel 1980 sono allestite due grandi mostre, *Burattini Marionette Pupi* a Milano e *Burattini e marionette in Italia dal Cinquecento ai nostri giorni* a Roma, che non solo rappresentano un omaggio al passato, ma gettano un ponte verso il presente.

Sempre nel 1980 viene fondata la sezione italiana dell'UNIMA, ad opera dell'instancabile Maria Signorelli:

Il giorno 11 aprile 1980, in Roma, nella sede del Teatro di Roma, alla presenza dell'allora segretario generale dell'UNIMA, Henrik Yurkowski, un'assemblea di quaranta membri, iscritti all'UNIMA, concordò di fondare il Centro italiano dell'UNIMA, ed elesse un comitato provvisorio, il cui mandato principale era quello di definire lo statuto, dalla cui approvazione poteva prender vita ufficialmente il nuovo organismo. [...] Ma che cosa è l'UNIMA, e quale funzione assolve nell'ambito specifico del Teatro di animazione, come oggi si chiama, o della marionetta, da cui trae il suo nome, UNIMA (Unione Internazionale della Marionetta)? È un'organizzazione [...], «che ha lo scopo di costituire un legame di amicizia fra quanti, professionisti e dilettanti, protagonisti e spettatori, artisti e ricercatori, pedagogisti e terapeuti, credono nel valore artistico, sociale, umano del Teatro di animazione».¹⁹

Quanti vi partecipano parlano la medesima lingua dell'arte, ma, nello stesso tempo, vengono a conoscere i particolari tratti, i simboli, i codici dell'arte teatrale di altri paesi, e secondo le reciproche conoscenze sempre più sono indirizzati a realizzare scopi sociali e artistici.

¹⁸ Da un'intervista del 2000 di Paola Staccioni a Dario Fo per la rubrica Viaggi in «Repubblica.it». Documento custodito presso l'Archivio Franca Rame Dario Fo <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=15833&IDOpera=51>

¹⁹ M. SIGNORELLI, *Ricostituzione dell'UNIMA Italia*, in «Linea Teatrale», I, n.2, novembre 1980, pp. 45-46.

Dalla metà degli anni Settanta il teatro di figura si sviluppa quindi in maniera esponenziale. Le compagnie si moltiplicano, non solo attraverso i nuovi apporti provenienti dalle più diverse esperienze, ma anche grazie alle famiglie di tradizione che si aprono a nuove strutture d'impresa.²⁰ Molti materiali sono salvati dalla dispersione e raccolti in collezioni pubbliche e musei, favorendo la nascita di centri studio dall'intensa attività editoriale come il Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino di Palermo, il Castello dei Burattini di Parma e l'Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare di Grugliasco.

Fotografare il presente non è facile, dato che il teatro di figura ha ormai confini assai labili, venendo virtualmente a includere tutto quanto può essere imparentato con un teatro visivo e non prettamente d'attore. Tuttavia oggi possiamo annoverare oltre duecento compagnie di teatro di figura, tra compagnie professionali e semiprofessionali, burattinai solisti e gruppi amatoriali. Una recente mappatura ha censito centodieci festival e rassegne specifiche, mentre corsi di formazione e scuole si aprono per tramandare il mestiere e sperimentare tecniche.

È nata recentemente l'Associazione dei Teatri di Figura (il plurale testimonia della varietà e dell'apertura concettuale di questo movimento), che riunisce già, nell'Agis, le principali Compagnie professionali e famigliari italiane. [...] Si propone di «promuovere la tutela del patrimonio culturale e teatrale esistente, dai repertori alle “famiglie” d'arte, e lo sviluppo dei nuovi linguaggi espressivi... attraverso la crescita dei pubblici più diversi, la messa in rete di sale ed esercizi teatrali, rassegne e festival, la produzione e la circuitazione di spettacoli, le relazioni e gli scambi internazionali, la formazione professionale e la ricerca, la tutela del patrimonio storico e museale, il rapporto con la scuola, l'infanzia e la gioventù».²¹

Molti anni dopo le funebri previsioni dell'imminente fine del teatro con marionette e burattini, Leydi ritorna sull'argomento, ripensando alla luce dei fatti a quella sua affermazione e all'evidente errore di valutazione:

Il teatro dei burattini e delle marionette non ha, in quegli anni Cinquanta, abbassato definitivamente il sipario, ma con molte difficoltà, ha maturato la sua rinascita, sia con la conservazione della tradizione, sia con innovazioni e nuova moderna creatività, fino a penetrare negli spazi della sperimentazione e dell'avanguardia.

L'opera dei pupi pure ha trovato modo di non morire e di non languire in una penosa agonia. Le ragioni di questi sviluppi quarant'anni fa imprevedibili (e, comunque, imprevisi) sono certo

²⁰ È il caso della Compagnia Carlo Colla che viene affiancata dall'associazione Grupporiani, della famiglia Monticelli che fonda il Teatro del Drago; o di Mimmo Cuticchio e dei Fratelli Napoli che si aprono a una nuova drammaturgia per lo spettacolo coi pupi.

²¹ S. GIUNCHI, *L'attuale rinascimento delle figure, ovvero burattini*, in *Girofestival. Mappa dei Festival e delle Rassegne del Teatro di Figura in Italia*, Edizioni Compagnia degli Sbuffi, Castellamare di Stabia, 1998, p. 6.

molte, andrebbero indagate seriamente, ma non è questa la sede e l'occasione [...]. Ricordando che anche altre manifestazioni "sociali" del "mondo popolare", o comunque della tradizione, hanno conosciuto inaspettata e anche forte riviviscenza negli ultimi anni. [...] Queste considerazioni mi son parse utili per illuminare, in una prospettiva più estesa e in un contesto più ampio, il caso di Mimmo Cuticchio, la cui vicenda artistica nasce, si sviluppa e quindi si colloca entro quella tradizione dell'opera dei pupi per svolgersi poi, in quel filo mai rinnegato, verso la rifunzionalizzazione dell'Opera in una mutata realtà. Un disegno che pone Mimmo quale principale protagonista, non soltanto della sopravvivenza dell'Opera ma, soprattutto, della sua rinascita.²²

All'esperienza citata da Leydi possiamo affiancare il caso parallelo della milanese Compagnia Colla, riportata ai successi e proiettata in un paesaggio internazionale da Eugenio Monti, e della siciliana Marionettistica Fratelli Napoli, fedeli al passato ma con un sentimento permeato alla contemporaneità. Tra innovazione e tradizione si muove il Teatro del Drago della famiglia Monticelli già citato in precedenza. Tutti esempi che ci danno la dimostrazione di come le esperienze del passato, o meglio la sapienza antica possa esprimersi, senza tradimento o mistificazione, in un oggi così diverso da quello primevo.

Sul versante della ricerca di nuovi linguaggi continua il rapporto fra le figure e la musica, attraverso uno sperimentalismo che approda ad esiti decisamente differenti: più funambolici e dissacranti quelli di Claudio Cinelli; più astratti e rarefatti quelli di Tam Teatromusica e CONTROLUCE Teatro d'ombre.²³

La narrazione con figure trova in Massimo Schuster (marionettista) e in Sergio Diotti (burattinaio) due modalità d'approccio personali, mentre il cosiddetto "teatro d'oggetti" «è capace di emanciparsi da un'antropomorfizzazione spicciola per sviluppare nelle sue espressioni più alte una scrittura originale e intrinseca (Gyula Molnár, Lui Angelini e

²² R. LEYDI, *Mimmo Cuticchio*, in *LVI Settimana Musicale Senese*, Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1999, pp. 148-149.

²³ Claudio Cinelli è una della figure più eclettiche del panorama artistico teatrale italiano e ad oggi rappresenta una vera e propria autorità nel campo del Teatro di Figura a livello internazionale. Lo troviamo nel 1982 tra i fondatori del *Gran Teatro dei Burattini del Sole*, un'affiliazione del Centro di Sperimentazione Teatrale di Pontedera e in più di 35 anni di attività ha realizzato oltre cinquanta spettacoli teatrali e lirici. Tam Teatromusica, è una presenza importante nel panorama teatrale e artistico della città di Padova dal 1980, anno in cui è stato fondato da Michele Sambin, Pierangela Allegro e Laurent Dupont. Nell'incrocio e nella sinergia dei linguaggi espressivi, dalla musica alla performatività dall'installazione al video, Tam Teatromusica ha delineato un percorso poetico che si è concretizzato in produzioni teatrali rivolte sia all'area dell'infanzia che del teatro per adulti linguaggio. CONTROLUCE Teatro d'Ombre è nato come gruppo teatrale nel 1994 dall'incontro a Torino tra il pittore spagnolo Jenaro Meléndrez Chas e i musicisti Cora De Maria e Alberto Jona grazie alla loro comune passione per il teatro. L'idea iniziale è stata quella di unire musica, pittura astratta e tecniche di teatro d'ombre orientale con l'obiettivo di creare un progetto artistico comune, che subito si è sviluppato in due direzioni, quella del Teatro di Figura dedicato a un pubblico adulto e quella del Teatro Musicale.

Paola Serafini)».²⁴ La ricerca di una nuova drammaturgia per i burattini caratterizza il lavoro di Gigio Brunello attraverso una cifra surreale intesa come amplificatore di potenzialità espressive, così come caratterizza il percorso di Gaspare Nasuto nell'incessante rapporto con un repertorio 'altro' con cui confrontare i fondamentali della lingua teatrale di Pulcinella. Sul solco del teatro di ricerca si muove il Teatrino Giullare, mentre il recupero di una teatralità capace di guardare al popolare innestandolo nella contemporaneità è una delle peculiarità di Cà Luogo d'Arte. Un moderno Centro per le arti sceniche che da un lato produce, realizza e distribuisce in Italia e all'estero spettacoli affidati a registi storici e nuovi artisti, e dall'altro programma e offre alla città di Parma e al suo territorio una fittissima trama di progetti speciali, rassegne, stagioni teatrali è il Teatro delle Briciole, fondato nel 1976. Infine possiamo citare due espressioni di teatro d'arte, entrambe visionarie. Maria Grazia Cipriani e Graziano Gregori con il loro Teatro del Carretto giocano sul versante alchemico del teatro basandosi su un automa dotato di un'anima. Guido Ceronetti, con le "marionette ideofore" del suo Teatro dei Sensibili, insegue la poesia dell'impossibile attraverso l'esperienza del teatro letterario che però anela alla festosità della strada.

Il teatro di figura in Italia grazie a queste nuove esperienze non è più confinato nell'alveo di un passatempo a uso dei bambini ma, da arte millenaria quale è, ci offre alcuni degli spettacoli più interessanti della scena contemporanea.

Il teatro di figura all'estero

Alcune incisioni portoghesi del XVIII secolo ritraggono un uomo che suona il violino mentre dietro il suo mantello teso si trova un ragazzo che muove i burattini. Un'illustrazione russa del XVII secolo mostra un teatrino allestito sul corpo dell'animatore, nascosto tra le pieghe della tenda che pende di sotto. Tali teatrini portatili si possono trovare anche in Cina e in molte parti d'Oriente: lo stesso *vertep* ucraino (il tipico spettacolo di burattini natalizio) o le rappresentazioni della Natività hanno mantenuto questa forma ancora nel Novecento. Le incisioni o i disegni sono spesso l'unico indizio che abbiamo dell'esistenza del teatro di figura, visto che non ci si preoccupava di formalità come quelle necessarie a ottenere un permesso. Una stampa

²⁴ A. CIPOLLA, *L'Italia*, cit., p. 219.

olandese del XVII secolo ritrae il tema religioso della porta stretta e della porta larga: quelli che passano per la porta larga, che li porterà alla dannazione eterna, godono delle distrazioni mondane e tra queste anche di un teatro di burattini. Jonathan Swift parla di un Punch in un teatro di burattini a Londra, «fuori dal quale, nel 1713, “alcuni pupazzi di scarsa o nessuna rilevanza apparivano molte volte alla finestra per attrarre ragazzini e plebaglia”». ²⁵ Nel 1730 William Hogarth dipinge *La Fiera di Southwark*, in cui sulla *parade* (un luogo o palco davanti al teatro e normalmente rialzato sul quale si facevano piccoli spettacoli per attirare il pubblico) si vede un paravento dietro al quale stanno combattendo due burattini.

Uno dei riferimenti più antichi a quello che probabilmente era uno spettacolo di marionette riguarda una messa in scena proibita a Strasburgo nel 1510, ma è dalla fine del Cinquecento che le marionette cominciano a strutturarsi come forma di spettacolo drammatico. Nel 1598 un certo Thomas Palmer si sposta dall’Inghilterra in Germania con un piccolo spettacolo di cavalieri, probabilmente un’eco del repertorio cavalleresco. La lotta tra i Mori e i Cristiani è un tema alla base di molta letteratura cavalleresca, specialmente nella cultura mediterranea. Viene da questo repertorio, infatti, anche lo spettacolo di marionette descritto nel *Don Chisciotte* di Cervantes. Il romanzo cavalleresco fornisce temi per molte opere e anche per importanti spettacoli di marionette che alla fine saranno esaltati dall’Opera dei pupi siciliani.

Le compagnie marionettistiche europee sono simili agli artisti di strada e così la storia del teatro di figura corre parallela a quella del teatro d’attore. Nel Seicento cominciano a formarsi alcune compagnie di attori con esperienze itineranti e s’inaugura una nuova era della drammaturgia per il pubblico del teatro commerciale che si stava sviluppando in quegli anni; non passa molto tempo che agli spettacoli con attori in carne e ossa si affiancano quelli con le marionette.

Nel Settecento la distinzione tra cultura ‘alta’ e cultura ‘popolare’ non era ancora emersa, e dunque il teatro di marionette, per quanto è una forma di spettacolo popolare, ha successo anche presso le classi sociali più elevate. Il luogo deputato è rappresentato dalle fiere. Nel già citato dipinto di Hogarth, *La Fiera di Southwark*, si vede una baracca di marionette a fianco della quale è collocato un cartellone per attirare il pubblico: nella *parade* è raffigurata una scena della *Creazione del mondo*, nella parte sottostante si vede

²⁵ J. MCCORMICK, *L’Europa dal Seicento all’Ottocento*, in *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, a cura di Luigi Allegri e Manuela Bambozzi, cit., p. 222.

Punch che spinge verso la bocca dell'inferno una carriola con dentro la moglie Joan. La baracca di Flockton per le marionette di Punch alla Fiera di San Bartolomeo, intorno al 1790, aveva attori vestiti come Punch, Joan e Arlecchino, e un trombettiere sulla *parade*. Dall'inizio del Settecento troviamo nelle fiere più grandi e stabili, come quella di Saint-Germain e Saint-Laurent a Parigi, intere strade di baracche; alcune si convertirono via via in strutture teatrali più permanenti o diventarono col tempo i teatri popolari dei *boulevard du Temple*.

La vera storia del teatro di figura europeo nell'Ottocento è fatta di compagnie itineranti e d'impresari e operatori che se ne andavano in giro in cerca di pubblico. Uno dei maggiori artisti itineranti a cavallo tra Sette e Ottocento è stato il tedesco Georg Geisselbrecht, noto ancora oggi come protagonista della novella *Pole Poppenspäler* (*Paolo il burattinaio*) dello scrittore tedesco Theodor Storm. Geisselbrecht si definiva un *mechanikus*, termine molto usato dai marionettisti per l'aura di scientificità e rispettabilità che suggeriva.

La presenza della già citata compagnia Holden (si veda p. 11) è invece documentata per la prima volta alla fiera di Londra del 1830. In un'epoca in cui il naturalismo prendeva sempre più piede a teatro, il realismo estremo delle marionette degli Holden esercitava un fascino particolare sul pubblico.

Molte compagnie nomadi dell'Ottocento continuavano una pratica che risaliva al Settecento: si stabilivano in una città per una stagione, fermandosi da due settimane a molti mesi, e proponevano un repertorio vasto, che consentiva loro di cambiare spettacolo quasi ogni sera.²⁶

Ricordiamo Billy Purvis, uno dei maggiori artisti itineranti in Scozia e nel nord dell'Inghilterra, e la famiglia Pitou in Francia che produsse il più grande spettacolo itinerante di marionette con un elegante teatro portatile e un immenso repertorio moderno e spettacolare che gli consentiva di cambiare programma ogni sera. I maggiori successi furono *Il giro del mondo in 80 giorni* e *Michele Strogoff*. Émile Pitou era anche un discreto pittore ed era solito anche disegnare enormi cartelli pubblicitari che venivano piazzati fuori dei teatri.

²⁶ In Sicilia il sistema era leggermente diverso: la compagnia si stabiliva in una piccola città e convertiva un edificio disponibile in un teatro per l'intera stagione invernale, montando sedili e palco e presentando ogni sera episodi di cicli eroici assai lunghi, ai quali si poteva assistere giorno dopo giorno.

A cavallo tra Otto e Novecento in Inghilterra e in Francia si determina una chiara distinzione tra teatri maggiori e teatri minori e le marionette sono spesso associate a questi ultimi. Le marionette ricadono nel dominio della cultura popolare o, tutt'al più, sono viste come una forma di intrattenimento adatta ai bambini. Nel 1841 un francese si nome Lemolt apre a Mosca un teatro di marionette con un repertorio pensato per i bambini e Josef Leonhard Schmid, quando inaugura il Münchener Marionettentheater nel 1858, aveva proprio in mente un teatro per bambini, che fosse lontano dalla crudezza degli spettacoli di strada.

È sull'esempio del Teatro centrale di marionette di Mosca di Sergej Obrazov che lo sviluppo, dopo il 1945, delle grandi istituzioni teatrali di Stato nei paesi socialisti ha fortemente contribuito a trasformare le condizioni d'esercizio del mestiere di marionettista, permettendo ai teatri specializzati di raggiungere un livello di organizzazione e un volume di attività che solo alcuni teatri giapponesi avevano conosciuto sino allora. Questo modello, tuttavia, non si è esteso ai paesi occidentali. Negli Stati Uniti, gli anni Quaranta hanno visto apparire i primi teatri stabili dedicati alla marionetta (Turnabout Theatre, Kungsholm Restaurant), oggi uniti a una trentina di strutture.

Anche nei paesi come la Francia, dove non sono stati creati luoghi di spettacolo specifici per le marionette, teatri e festival hanno accolto questo genere di spettacolo, favorendo un rimescolamento dei pubblici. Si sono dunque potuti vedere Philippe Genty nella Corte d'onore del Palazzo dei Papi di Avignone nel 1997 o Émilie Valantin alla Comédie Française nel 2008. E così Pulcinella diventa Polichinelle in Francia, Dom Cristobal in Spagna, Dom Roberto in Portogallo, Mister Punch in Inghilterra, ma molto di lui è presente nel Kasperle austriaco, nell'Hans Wurst tedesco, nel Pickelhering olandese, nel Petruska russo, e ancora, verso mondi più lontani dai nostri, nel Karakouz tunisino ed egiziano, nel Mobarak iraniano... Tutti protagonisti di un'unica storia dal sapore primordiale che vede l'eroe sconfiggere a bastonate le incarnazioni di paure ataviche come la morte, il diavolo, ma anche il cane o il coccodrillo, che in quanto bocche che divorano, altri non sono che la raffigurazione della fame.²⁷

Trattazione a parte meriterebbe il discorso sull'Oriente, in cui permangono memorie ancora vive grazie agli spettacoli-evocazioni con le ombre che rinviano ad una

²⁷ Cfr. J. McCORMICK, *L'Europa dal Seicento all'Ottocento*, in *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, a cura di Luigi Allegri e Manulea Bambozzi, cit., pp. 221-250.

dimensione ‘altra’, all’evanescenza dello spirito di uomini e cose. L’Asia non è solo la culla delle più antiche marionette, ma ha visto nascere anche i repertori più importanti, le tecniche più complesse e modalità di figurazione che, come il teatro d’ombre, si sono diffusi in tutto il mondo. La gran parte di questi spettacoli sono legati al pensiero religioso e alla sua pratica e anche quando il repertorio è profano la marionetta è un vettore di spiritualità che, in epoca contemporanea, ha potuto essere utilizzato a fini di propaganda politica o di educazione.

A Giava e in tutto l’arcipelago indonesiano si sviluppa un teatro d’ombre particolare, chiamato Wayang kulit, ossia teatro delle figure di cuoio. Queste figure sono animate da un veggente (*dalang*), l’oracolo della comunità a cui rivela la storia delle origini e dei progenitori. Tali storie sono rivisitazioni della grande epica indù e sono le fonti delle principali storie raccontate dalle marionette e dai burattini in India. È il caso, ad esempio, delle marionette a fili del Rajasthan (*kathputli*), in cui troviamo brevi numeri di danze comiche, ma anche storie di re ed eroi. Queste rappresentazioni raccontavano del conflitto tra Induismo ed Islam, ma oggi delle antiche storie rimane un’eco e gli spettacoli sono incentrati su una serie di numeri di bravura.

In Cina il teatro delle ombre e delle marionette ha origini antichissime. Le prime tracce archeologiche sono figure in terracotta o in legno, articolate e con i buchi per i fili, nelle tombe della dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.). Il massimo splendore fu raggiunto sotto le dinastie Song (960-1279) e Yuan (1280-1368); qui le marionette diventano più realistiche e si avvicinano al teatro d’attore. A Pechino quattro grandi compagnie praticano il Teatro del grande palazzo (*Dataigongxi*), così chiamato perché le rappresentazioni avvengono nei palazzi imperiali. I testi sono adattamenti di antiche cronache, di leggende e di grandi romanzi, come *Il romanzo dei tre regni*.

Il Giappone da secoli utilizza figure nelle feste rituali. Ma gli spettacoli di marionette sono stati introdotti tra il VII e l’VIII secolo dal continente. Con il Burnaku il teatro di marionette tocca uno dei suoi vertici più alti, caratterizzandosi per la poetica dei testi e per lo stile raffinato del canto. Insieme al Kabuki, al Nō e al Kyogen rappresenta una delle quattro forme del teatro classico giapponese. Ogni marionetta richiede tre animatori che, a vista, ne muovono precise parti del corpo. L’arte del Burnaku raggiunge il suo apice alla fine del XVIII secolo specializzandosi in un repertorio drammatico a sfondo storico, in gran parte opera di Chikamatsu Monzaemon, tra i massimi drammaturghi giapponesi.

Se nel Burnaku il legame con la poesia è fondante, tanto che è stato definito “parola che agisce”, nelle marionette del Vietnam il legame stretto è con la vita dei villaggi. Queste marionette sono le più originali in assoluto giacché usano come palcoscenico uno specchio d’acqua. Il loro nome, Mua roi nuoc, significa letteralmente marionette danzanti nell’acqua. Le varie figure sono mosse da lunghe canne orizzontali, mentre gli animatori, immersi fino alla vita, sono nascosti insieme ai musicisti da capanne che fungono da fondale.

Il nostro discorso potrebbe includere l’Iran che, nonostante l’Islam, ha conosciuto le marionette a tutto tondo; la Palestina e Israele dove si è costituito il Centro per l’arte della marionetta dello Stato d’Israele che riunisce un museo, una scuola per marionettisti e un festival internazionale; la Turchia con il suo teatro d’ombre, supporto anche per mediazioni religiose, e la Tunisia la cui vicinanza alla Sicilia e la presenza di una comunità italiana ha portato, verso la fine dell’Ottocento e fino agli anni Trenta, ad una variante del teatro dei pupi che vedeva però trionfare i Mori sui cavalieri cristiani di Carlo Magno. Non va dimenticato il θέατρο σκιών greco con il suo Καραγκιόζης, nato da una costola del teatro turco. Karagiozis, il popolano saggio che compare per la prima volta dietro il telone nel XVII secolo a Giannina, oggi come allora racconta le storie della vita quotidiana puntando sui valori etici e civili.

Vogliamo chiudere questa breve parentesi sui teatri di figura all’estero²⁸ accennando all’Africa subsahariana che possiede una delle tradizioni di teatro di figura più ricche del mondo. Le splendide maschere, che erano in molti casi delle marionette, potevano da sole costituire un intero costume, potevano essere indossate sulla testa o costituire una figura gigantesca, così che il *performer* dava vita ad un oggetto inanimato. Ne sono un esempio i Kebe-kebe del Congo o i Gledé della Nigeria. Una forma molto diffusa in Africa è poi la marionetta da dito del piede, molto simile alle bambole danzanti o alle marionette a tavoletta europee, ma montata su corde tirate dagli alluci di un animatore seduto per terra. Il teatro di figura africano è strettamente correlato a riti sciamanici. Questi grandi burattinai sono infatti la memoria di antichi feticci, con i quali si dava

²⁸ Per un’esauritiva trattazione dei teatri asiatici e africani si rimanda agli importanti contributi di Plassard, *L’Asia e il Maghreb*, e di John McCormick, *L’Africa, l’Oceania e le Americhe*, contenuti nel volume *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, a cura di Luigi Allegri e Manuela Bambozzi, cit., pp. 251-275 e pp. 277-293. Plassard nei suoi contributi è più volte intervenuto sulla mimesi complessa del teatro di figura (citiamo per esempio *Marionnettes réalistes, marionnettes hyperréalistes: pour une mutation du regard*, in «Puck», n.17, 2010; o ancora *Marionnette oblige: éthique et esthétique sur la scène contemporaine*, in *Théâtre/Public*, n. 193, 2009. McCormick, docente e ricercatore irlandese, è fondatore del Drama Department del Trinity College di Dublino.

corpo agli spiriti che sovrintendevano i destini della comunità, propiziando la pace e la prosperità.

Queste sono alcune delle tante forme dall'assoluta originalità che marionette e burattini hanno trovato nel mondo. In fin dei conti ciò che accomuna Oriente e Occidente è il 'meraviglioso' declinato nelle sue tante sfaccettature; «è la forza di quel fantastico evocato che colloca gli spettatori sulla soglia di un mondo dove stupore e impossibile sono atti quotidiani».²⁹

Il teatro di figura e i suoi teorici

Le marionette e i burattini, così come le ombre, sono uno dei modi con cui l'uomo ha scelto di rappresentare un altro da sé, di proiettare al suo esterno paure e desideri trasfigurati in storie fantastiche.

Prendendo vita, marionette e burattini diventano un linguaggio del teatro, ma ne sono anche uno strumento particolarissimo, perché molto spesso all'oggetto in sé, al manufatto di cui si serve l'attore animatore, si aggiunge una forza evocativa autonoma che accomuna questi attrezzi scenici ai feticci. L'inquietudine emanata dai loro sguardi fissi, le loro espressioni senza tempo sembrano racchiudere le storie che hanno raccontato e sono il segno percettibile di quella sapienza antica di cui sono frutto. Proiettare valori emotivi e simbolici sugli oggetti materiali, trasformandoli così in feticci, assume forza particolare nella piena modernità e nella nostra epoca in cui gli oggetti sono divenuti interlocutori privilegiati delle nostre emozioni.

Il teatro che non prevede corpi reali sulla scena, permette ai simulacri di legno di raggiungere una sintesi impensabile.

Le marionette sono capaci di animare personaggi il cui carattere individuale è deliberatamente sacrificato al "tipo", come in Molière. E possono anche dare valore morale ad eroi leggendari e fantastici, come in Eschilo. La maschera antica e quella della Commedia dell'Arte non sono forse, in questi due casi un omaggio inconsapevole che l'attore "vivo" rende alle marionette e i burattini, inoltre, sono capaci di evocare davvero gli essere fatati e inumani, come in Shakespeare. Puck o Ariel potremmo forse immaginarli a loro agio in corpi opachi e pesanti? Soltanto loro riescono a diventar sul serio animale parlante od oggetto animato.

²⁹ A. CIPOLLA, *Il Teatro di Figura Internazionale*, in *Burattini e Marionette. Il meraviglioso mondo del Teatro di Figura*, a cura di Alessandro Schiavetti, catalogo della mostra omonima, Bandecchi & Vivaldi Editore, Pontedera (Pi), 2012, p. 45.

Le marionette e i burattini, cui è concesso questo dono divino di condurre subito ogni gesto e ogni sentimento, ogni situazione e ogni parola alla loro prima linea essenziale, diventano così, senza volerlo, la misura precisa, anzi l'unica misura possibile, di ogni più libera fantasia, d'ogni più epica trasformazione, d'ogni più bel raccontare.³⁰

L'oggetto-feticcio da un lato risulta caricato di significati ed emozioni, e quindi anima il mondo inanimato delle cose, dall'altro gli oggetti-feticci sono ripresi dall'arte (così come dalla letteratura), per una spiccata attrazione verso la materia inorganica, bruta. In definitiva, il feticismo è in grado «di sovvertire i rapporti fra animato e inanimato, fra materiale e immaginario, e di proiettare sulle cose un insieme fitto di attese, simboli e valori affettivi: fenomeni che si ritrovano spessissimo nella letteratura e nel suo tematizzare il mondo arcano degli oggetti».³¹

A partire dalla seconda metà del Novecento uno sperimentatore come Baty in Francia teorizza la superiorità della marionetta sull'attore in carne ed ossa (contribuendo anche a formare i marionettisti Alain Recoing e Jean-Loup Temporal), così come altri sperimentatori che decidono, nei loro progetti o sogni o utopie di rinnovamento teatrale, di ricorrere ad un oggetto desueto come la marionetta. Dopo Maurice Maeterlinck, che sogna un teatro di androidi, e Alfred Jarry, che vuole estendere la maschera al corpo intero, Edward Gordon Craig nel suo manifesto *L'attore e la Supermarionetta* (1908), reclama l'esclusione dell'attore in carne e ossa, che, in modo transitorio o definitivo, deve essere sostituito da marionette di taglia umana.³²

Nel 1907 Craig scrive:

³⁰ Ivi, p. 42.

³¹ M. FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, Bologna, 2011, p. 22. Tra le tipologie di feticcio esaminate da Fusillo possiamo menzionare l'oggetto magico individuato nel manichino del racconto del 1812 di Achim von Arnim *Melück, Maria Blainville* (Il manichino tragico).

³² Per un'analisi metodologica esaustiva ricordiamo il prezioso volume di Lorenzo Mango dal titolo *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2015. L'autore si pone l'obiettivo più di ricostruire, e in molti passaggi di illuminare per la prima volta, gli eventi biografici, artistici e la maturazione dei problemi teorici che hanno portato Craig a scrivere *The Art of the Theatre*, piccolo saggio in forma di dialogo che provocò, com'è noto, grandi conseguenze e modellò il teatro moderno. La *Übermarionette* appare nell'officina teorica di *The Art of the Theatre* per poi trasformarsi essa stessa in «una sorta di laboratorio permanente» (p. 265), cioè nell'officina teorica del Craig futuro. Dai materiali archivistici francesi e americani Mango ricompone in un quadro coerente numerosi spunti di approfondimento sul tema della Supermarionetta. Per esempio l'idea di Craig di fondare a Dresda l'*Übermarionette International Theatre* per gli spettacoli della nuova "creatura", la quale doveva, pertanto, avere una forma. O ancora la marionetta quale tema caro ai Simbolisti; lo studio di *Symons Apology for Puppets* e le ricostruzioni dell'orientalista Pischel sul teatro di marionette indiano; le scoperte dell'egittologo Albert Gayet sul mito di Iside e «l'uso, durante i riti iniziatici, di marionette» (p. 279); la probabile influenza di Nietzsche in quel prefisso über- che, come per l'*Übermensch* nietzschiano, esprime il senso di un superamento che è ritorno all'origine (pp. 282-283).

Molto è stato scritto sul burattino, sulla marionetta. Sono stati dedicati loro degli ottimi volumi, e hanno pure ispirato parecchie opere d'arte. Oggi, che la marionetta attraversa il suo periodo meno felice, molta gente la considera come una bambola di tipo un po' superiore - e pensa che sia una derivazione di quest'ultima. Il che è inesatto. La marionetta discende dalle immagini di pietra dei templi antichi - e attualmente è una figura di un Dio alquanto degenerata. Anche se resta sempre la più cara amica dei bambini, sa ancora come scegliere ed attrarre i suoi sostenitori.

Quando qualcuno disegna un pupazzo sulla carta, disegna una figura imbalsamata e comica; costui non ha mai pensato al significato più profondo dell'idea che noi chiamiamo marionetta. Egli prende per vuota stupidità e per deformità angolosa la gravità della faccia e l'immobilità del corpo. Eppure anche i burattini moderni sono cose straordinarie. Se gli applausi scrosciano o se al contrario sono fiacchi, nei loro cuori il battito non accelera, né rallenta, i loro gesti non diventano precipitosi o inesatti e, sebbene inondato da un torrente di fiori e d'ammirazione, il volto della prima attrice rimane solenne, bello e remoto, come sempre. C'è qualcosa di più che un lampo di genio nella marionetta, c'è qualcosa di più del bagliore di una personalità ostentata. La marionetta m'appare come l'ultima eco dell'arte nobile e bella di una civiltà passata.³³

In Germania George Grosz allestisce spettacoli satirici con marionette e in Svizzera Adolph Appia collabora col marionettista Otto Morach. Nei decenni 1910-30, poeti e pittori delle Avanguardie storiche fanno della marionetta uno degli strumenti principali dei loro progetti di trasformazione radicale della scena. Per registi come Vsevolod Mejerchol'd la marionetta serve piuttosto come modello per affrancarsi dall'estetica realistica e fondare una teatralità consapevolmente convenzionale. In Francia, Antonin Artaud sogna di utilizzare giganteschi fantocci per introdurre un soffio d'inquietudine metafisica sulla scena.

Nella seconda metà del Novecento, personalità molto differenti come Arienne Mnouchkine, Peter Brook, Robert Wilson, Lee Breuer, Robert Lapage ed altri fanno ricorso ai codici tradizionali e, più in generale, all'immaginario della marionetta, mentre Tadeusz Kantor istituisce i fantocci dall'apparenza cadaverica presenti sulla scena a modello per gli attori del suo "teatro della morte".

Marionette e burattini riuniscono «il sapore dell'Oriente e la massima disponibilità all'invenzione, il divertimento satirico e il gusto del grottesco, la ruvidità del popolare e del primitivo e il piacere di sperimentare i materiali più insoliti, l'improvvisazione e il massimo rigore».³⁴

Alcuni degli autori menzionati faranno riferimento al saggio, bello e anticipatore, che il drammaturgo tedesco Heinrich von Kleist scrisse nel 1810, *Sul teatro di marionette*, un testo sospeso tra le forme del dialogo, dell'aneddoto e del saggio. Kleist addita nel movimento meccanico della marionetta la perfezione, da lui definita senza mezzi termini

³³ E. G. CRAIG, *Il mio teatro*, introduzione e cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milano, 1971, p. 52.

³⁴ V. OTTOLENGHI, *Morte e tormenti del burattino*, «Quaderni di teatro», II, n.8, maggio 1980, p. 96.

“divina”. È una perfezione che, a suo avviso, mai può cogliersi, alla stessa misura, nelle movenze umane: in primo luogo, perché nasce dall’assenza di gravità, che rende unici i corpi delle marionette, fra tutti i corpi materiali, permettendo loro di muoversi, sospese come sono ad un filo sorretto dalle mani del marionettista, senza soggiacere alla forza di gravità. E sono perfette, ancora secondo Kleist, a causa della totale mancanza di coscienza da cui gli arti delle marionette sono caratterizzati; dal fatto insomma che il corpo della marionetta, quali che siano i suoi gesti, ha un unico centro di gravità e che la gestione di questo centro di gravità è estranea alla marionetta stessa, giacché risiede nelle mani del marionettista:

Ora, siccome il marionettista, mediante il filo di ferro o lo spago, non ha in suo potere nessun altro punto se non questo [il centro di gravità del movimento], tutte le altre membra sono ciò che devono essere, morte, semplici pendoli, e seguono soltanto la legge di gravità.³⁵

E della materialità dei manichini parla più di una volta, nel suo libro *Le botteghe color cannella* (1934), il narratore polacco Bruno Schulz, proclamando l’aspirazione umana alla creazione, ma ad una creazione che non entri in competizione con quella divina, che si serva di materiali inferiori, di scarto, e non ne nasconda la volgarità dietro la ricchezza e la fantasmagoria mutevole del gioco della vita:

Questo [...] è il nostro amore per la materia come tale, per la sua pelosità e porosità, per la sua unica, mistica consistenza. Il Demiurgo, grande maestro e artista, la rende invisibile, la fa sparire dietro il gioco della vita; noi, invece, amiamo la sua dissonanza, la sua resistenza, la sua maldestra rozzezza. Ci piace vedere dietro ogni gesto, ogni movimento, il suo sforzo greve, la sua inerzia, la sua mite goffaggine da orso.³⁶

A Schulz, e con ammirazione grandissima, si richiama un altro polacco, il regista Tadeusz Kantor, che nei suoi spettacoli inquietanti ha ripetutamente utilizzato le marionette e i manichini, attribuendo loro un significato fondamentale per la sua arte. Rispetto a Schulz, Kantor fa un passo avanti nel definire il tipo di attrazione che lega la creazione umana alle marionette: egli pensa che ogni atto di creazione, da parte dell’umanità, sia un gesto di *hýbris* e abbia a che fare con il demoniaco, con ciò che è proibito e inaccessibile alla natura umana; perciò le marionette, creazione dell’uomo che ha voluto riprodursi, sono oscuramente legate a tutto ciò che per l’uomo è terrifico, ma

³⁵ H. VON KLEIST, *Sul teatro di marionette*, Guanda, Parma, 1996, pp. 33-34.

³⁶ B. SCHULZ, *Trattato dei manichini, ovvero secondo libro della Genesi*, in *Le botteghe color cannella*, Einaudi, Torino, 1970, p. 30.

anche a tutto ciò che è attraente, e prima di tutto alla morte. Già in uno dei primi spettacoli di Kantor, *Balladyna*, su testo di Juliusz Slowacki, messo in scena nel 1943, i singolari manichini utilizzati (sculture antropomorfe, elementi scenografici e macchine sonore) rappresentavano i doppi dei personaggi vivi, diventavano i loro modelli, ma dotati di una coscienza superiore, acquisita proprio attraverso la morte.

Nel manifesto *Il teatro della morte*, pubblicato a Cracovia nel 1975, Kantor scrive:

L'esistenza di queste creature [i manichini] foggiate a immagine dell'uomo in modo quasi sacrilego e clandestino, frutto di procedimenti eretici, porta il segno dell'aspetto oscuro, notturno, sedizioso del processo umano, l'impronta del crimine e le stigmate della morte come fonte di conoscenza. L'impressione confusa, inspiegabile, che la morte e il nulla liberino il loro messaggio inquietante attraverso una creatura che manifesta illusoriamente i caratteri della vita, benché sia priva di coscienza e di destino – è questo che provoca in noi quella sensazione di trasgressione, a un tempo rifiuto e attrazione. Proibizione e fascino.³⁷

Se pertanto Craig aveva lamentato la degenerazione della marionetta, un tempo apparentata con l'idolo divino, nel secondo Novecento si riconosce che suoni, crepitii, colpi e scoppi appartengono ad una modalità espressiva che i personaggi di Ionesco o di Tardieu condividono con gli attori di Kantor e con i danzatori di Pina Bausch: sfuma la differenza tra attore e marionetta e la scena diviene un crogiolo alchemico, una scatola delle metamorfosi dove attore e marionetta vivono di una magia inquietante. Molti artisti hanno messo a frutto gli scampi tra la scena degli attori artificiali e quella degli umani. Oltre al già citato Kantor, Philippe Genty, Mamou Mines e Bread and Puppet.

Ed è proprio Peter Schumann, regista del Bread and Puppet, che negli anni Settanta definisce l'Opera dei pupi siciliana un teatro necessario «...fondamentalmente essenziale come il pane».³⁸ Ciò che trovava di valido nel teatro dei pupi siciliani era il modo di «raccontare, di tradurre e di creare una realtà, che prima di ogni cosa è una realtà»,³⁹ in altre parole un modo di portare in scena il mondo e di fargli assumere la responsabilità dei suoi contrasti, e dei suoi conflitti fino al delirio della declamazione e del gesto totale, epico.

Noi a volte vi diamo un pezzo di pane assieme allo spettacolo di marionette perché il nostro pane e il nostro teatro stanno bene insieme. Per lungo tempo le arti del teatro sono state separate dallo stomaco. Il teatro era intrattenimento per la pelle. Il pane si pensava per lo stomaco. [...] Noi

³⁷ T. KANTOR, *Il teatro della morte*, a cura di Denis Bablet, Ubulibri, Milano, 1979, p. 216.

³⁸ Intervista rilasciata a «The Drama Review» e citata da Fortunato Pasqualino e Barbara Olson in *L'arte dei pupi. Teatro popolare siciliano*, Rusconi, Milano, 1983, p. 53.

³⁹ *Ibidem*.

vogliamo che comprendiate che il teatro non è ancora una forma fissata, né il luogo di commercio che voi pensiate che sia, dove pagate per ottenere qualcosa. Il teatro è diverso. È più simile al pane, più simile a una necessità. [...] Il teatro di marionette è il teatro di tutti i mezzi. Marionette e maschere si dovrebbero rappresentare per la strada. Sono più rumorose del traffico. Non insegnano problemi, ma gridano e danzano e si scolpiscono l'un l'altra sulla testa e mostrano la vita nei termini più chiari. Il teatro di marionette è un'estensione della scultura...⁴⁰

Per Schumann l'arte che deve essere scarna, realizzata con materiali della nostra vita quotidiana. Ricordiamo che in quegli anni (1950/1960) cominciano ad essere conosciuti artisti come Burri, Pistoletto, Fontana, Lichtenstein, che pongono l'accento sulla natura del materiale usato o sull'elevamento ad arte di oggetti della vita di tutti i giorni. L'energia, l'efficacia e la semplicità del suo lavoro lo fanno accostare alla cultura folclorica. Il teatro di burattini ne fa parte, con le farse della Commedia dell'Arte, Punch and Judy, Kasperl, i pupi siciliani. Schumann studia queste forme, restando colpito dalla diretta comunicatività che hanno. La loro non raffinatezza tecnica, la semplicità e l'immediatezza, sono molto vicine al suo modo di fare e pensare. Assiste a rappresentazioni di pupi siciliani a Mulberry Street nel quartiere di Little Italy a New York City; ammira la solidità dei pupi che possono fare duelli, saltare in aria, cadere; la loro crudezza; il fatto che in questo teatro sia presente una maniera di raccontare che prima di tutto definisce e inquadra la realtà. Schumann comprende il legame che esiste tra queste forme teatrali e la vita quotidiana, assimila l'atteggiamento verso il mondo pratico e materiale, del folclore.

In Italia la riflessione su questi temi registra un notevole interesse negli anni a cavallo tra Settanta e Ottanta. Nel 1978 Luigi Allegri, nella premessa a *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, definiva, tra le altre cose, il teatro dei burattini (espressione estensiva) «un teatro che cerca di sfuggire alla logica della “rappresentazione”. [...] Teatro di burattini e non “teatro dei burattini”»⁴¹, precisava, spostando l'accento dal genere ad una modalità teatrale differente, costruita sugli elementi visivi – il gesto, anche vocale, il dinamismo delle immagini, la composizione dello spazio. Nel maggio 1980 i “Quaderni di teatro” dedicano un numero monografico al tema: *La marionetta, un'ipotesi di trasgressione*.⁴² L'introduzione è affidata a Brunella Eruli e la scelta degli interventi è la seguente: Ferruccio Masini interviene su Kleist,

⁴⁰ S. SECCI, *Il teatro dei sogni materializzati. Storia e mito del Bread and Puppet Theatre*, La casa Uscher, Firenze, 2010, p. 14.

⁴¹ L. ALLEGRI, *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, La Nuova Italia, Parma, 1978, p.10.

⁴² Cfr. Aa.Vv., *La marionetta, un'ipotesi di trasgressione*, Vallecchi, Firenze, 1980.

Rosalba Gasparro sui Pupi, Fiorenza Bendini s'interroga sulla questione del pubblico, Meldolesi traccia un disegno dell'interesse per le marionette da parte del teatro *tout court*. Sempre nell'Ottanta l'*Enciclopedia del teatro del '900*, curata da Antonio Attisani, affida la voce *Marionetta* a due studiosi: Franco Carmelo Greco ne redige la parte più storica, Francesco Bartoli consegna uno scritto che è diventato un riferimento "fondativo" in quest'ambito: *Teorie della Marionetta*.

La nascita nel 1988, grazie a Margareta Niculescu e alla Eruli, della rivista *Puck. La marionnette et les autres arts*, legittima, anche da un punto di vista storico-critico, un'apertura già presente nelle poetiche e nelle riflessioni intorno alla categoria della "figura artificiale".

Puck vuole essere un luogo di riflessione, di confluenza e di confronto, un laboratorio di ricerca attento ai legami che uniscono la marionetta alle altre arti. [...] Fenomeno culturale evidente, la Marionetta invade lo spazio dell'immaginario, infrange i rapporti tradizionali, si nutre delle più avanzate esperienze artistiche rispetto alle quali è a sua volta fonte d'ispirazione. In cerca di nuove modalità espressive, l'arte della marionetta si rivela oggi un linguaggio imprescindibile per chi voglia ascoltare e comprendere il teatro contemporaneo. [...] Far ruotare lo sguardo degli storici, dei teorici, dei critici, verso un teatro inspiegabilmente dimenticato, questo è il desiderio ardente di Puck il mago, che apre le sue pagine anche ai giovani ricercatori.⁴³

Il folletto Puck si è reincarnato in questa rivista (giunta al ventesimo numero nel 2014, due anni dopo la scomparsa prematura della Eruli) che nasce sotto il segno della metamorfosi, dell'inversione o dello spostamento dei punti di vista, e anche della dimensione onirica e magica.

L'anno dopo la Eruli si premura di precisare⁴⁴ che le distinzioni tra attori e marionette, se sono oggettive, non sono significative: la consuetudine oppone la rigidità della marionetta al calore dell'attore in carne ed ossa, la sua immobilità al movimento dell'interprete umano. Si tratta di un falso problema, scrive l'autrice, dato che è necessario muovere la marionetta, infonderle voce e movimento. Nonostante sia "immobile", essa rende manifesta la dimensione nascosta dei gesti dell'attore; lungi dall'essere un oggetto in scena, tanto meno è sostituito dall'attore che manca solo di movimento autonomo per essere perfetto: la marionetta è strumento della "rivelazione dell'essere".⁴⁵

⁴³ Cfr. M. NICULESCU, *Avant-propos*, in «Puck. La marionnette et les autres arts», n.1, 1988.

⁴⁴ Cfr. B. ERULI, *Une histoire d'amour*, «Théâtre Public», n.86, 1989.

⁴⁵ Ivi, p. 84.

Negli anni Novanta il paesaggio si allarga e vedono alla luce studi che affrontano la marionetta come figura complessa. Si potrebbe citare l'esperienza di Gianni De Luigi confluita nell'opera *L'attore futuro nella memoria delle arti*, che si riferisce esplicitamente alle riflessioni di Craig e di Schlemmer.⁴⁶ O le ricerche di Cristina Grazioli sulle intersezioni tra l'ambito delle arti figurative e la scena, privilegiando cronologicamente l'ambito del primo Novecento tedesco e tematicamente le figure dell'automa, del burattino e della marionetta, indagati sia a livello metaforico che come specifici agenti scenici, prestando una particolare attenzione alla categoria del grottesco.⁴⁷

È del 2011 la pubblicazione di un testo fondamentale: *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, a cura di Alfonso Cipolla e Giovanni Moretti (Titivillus). Il volume ci restituisce la storia degli spettacoli di marionette e burattini riscritta dai due autorevoli studiosi con moderna sensibilità e originali criteri scientifici. Moltissime sono le testimonianze raccolte sugli spettacoli, sulle modalità produttive delle imprese, delle compagnie e dei teatri dedicati. Molte le testimonianze sulla realizzazione appassionata dei piccoli 'attori', delle scenografie, dei costumi. I due autori realizzano un quadro storiografico completo ed esplicativo che fino ad ora mancava, riuscendo a compiere un viaggio.

Nel 2012 la pubblicazione di un altro importante tassello per gli studi sul teatro di figura: *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, curato da Luigi Allegri e Manuela Bambozzi per i tipi Carocci. Il volume rappresenta una tappa importante non solo perché tra gli autori figurano i massimi esperti del tema a livello internazionale (Hélène Beauchamp, Didier Plassard, e John McCormick) e italiano (Alfonso Cipolla, Stefano Giunchi, Rosario Perricone e gli stessi curatori), ma anche perché offre uno sguardo a 360° sul teatro di figura nelle sue varie incarnazioni tipologiche, nelle sue differenziazioni geografiche e nel suo sviluppo storico.⁴⁸

⁴⁶ Cfr. G. DE LUIGI, *L'attore futuro nella memoria delle arti*, Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia, 1987.

⁴⁷ Cfr. C. GRAZIOLI, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo Novecento*, Esedra, Padova, 1999. O ancora *Fantocci e manichini sulla scena dell'arte*, in «Hystrio», 2, 1999.

⁴⁸ A partire da questo libro hanno preso le mosse una serie di iniziative tra cui una serie di giornate di studio sul teatro di figura promosse dal Dipartimento di Filologia e Linguistica dell'Università di Verona, coordinato da Nicola Pasqualicchio e Simona Brunetti (22-24 novembre 2012), confluite poi negli Atti del convegno internazionale di studi.

Attraverso analisi teoriche e storiche questi studiosi dimostrano quanta ricchezza culturale e creativa c'è nell'universo del Teatro di figura, e quanto 'contemporanei' sono i suoi meccanismi teatrali in un confronto continuo col teatro d'attore.

Marionette, che passione! Tra seduzioni e testimonianze

Al pari degli artefici del teatro di figura tra i protagonisti si annoverano anche gli autori delle notizie e dei documenti. Dal marchese De Sade a Stendhal, da Theophile Gautier a Gustave Flaubert, da Charles Dickens a Hans Christian Andersen e Mark Twain – solo per citare i più noti – le marionette e i burattini, ugualmente al melodramma, riempiono taccuini e *reportages*, essendo gli spettacoli più diffusi e a un tempo più peculiari.

Insieme con i pupari si muovono intellettuali come Giovanni Verga che lascia una testimonianza in due tarde novelle (*Don Candeloro e C.; Le Marionette parlanti*⁴⁹), o Nino Martoglio, giornalista, capocomico e drammaturgo.

Martoglio esordì nel giornalismo pubblicando, dal 1889 al 1904, il settimanale «D'Artagnan» con lo scopo di discutere di arte, letteratura, teatro, politica. Ebbe anche un ruolo predominante nell'affermazione nazionale del teatro in vernacolo siciliano grazie alla sua attività di scopritore di nuovi talenti come Giovanni Grasso ed Angelo Musco e per aver fatto rappresentare, come direttore di compagnie teatrali, opere del nisseno Pier Maria Rosso di San Secondo e dell'agrigentino Luigi Pirandello. Sul palcoscenico del teatro Machiavelli di Catania, diventato il centro dell'attività teatrale, un attore dotato di un temperamento drammatico impetuoso e aggressivo come Giovanni Grasso dava la sua voce suadente e patetica ai paladini di Francia e alle figure primitive della società contadina tormentata dall'odio, dalla gelosia e dalla vendetta. Il confronto tra l'opera dei pupi e il dramma verista è fecondo di risultati artistici che si riflettono sul linguaggio e sulla materia dell'epica cavalleresca costringendola a rinnovarsi per venire incontro al mutato gusto del pubblico popolare. I sonetti di Nino Martoglio sono lo specchio più vivo e realistico di questa nuova situazione socioculturale in cui il teatro dei pupi combatte la sua ultima battaglia per sopravvivere all'incalzare dei nuovi tempi e delle nuove generazioni.

⁴⁹ G. VERGA, *Don Candeloro e C., Le marionette parlanti*, in *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1983, pp. 715-737.

L'OPIRA 'E PUPI ('ntra lu tiatrinu Machiavelli, all'Ugninedda) – Simenza! – Frisca è l'acqua! – Acqua gilata! – Isàmula 'ssa parti, don Giovanni! – Donna Ciccìa, chi fa, ch'è cuminciata? – Non signuri, 'ossia trasi – Oh... brau! Cent'anni ci vosi pri jsari!... – Hanno assediata la mia sede, li vili Turcomanni! Olà, guardie! (Si senti 'na friscata). – Cu' fu, 'ssu porcu? – Ju, chi c'è cumanni? – Si frischi chiù ti mmiscu 'na buffazza! (N'otra friscata) – Tè!... – Accura!... Scucciau!... – Lassalu!... – Lassa!... – Tenilu ca 'u 'mmazza!... – Ah! Ah!! – Jetta u'cuteddu! – Unn'è 'a Custura? – Ahjai, Beddamatruzza, ahi!! – S''u stutau! Cala 'ssa parti, mannaia 'a Natura!

Note: – Dicesi opira 'e pupi il teatrino delle marionette. Era famoso in Catania, quello di via Ogninella, dal titolo Machiavelli; ma comunemente inteso: di donn'Angilu, poi di don Giovanni – Simenza (semi di zucca abbru- 32 stoliti) – Isamula (alziamola) – Parti (il sipario – siccome il suo alzarsi ed abbassarsi indica il principio o la fine d'una parte dello spettacolo) – 'Ossia (vossignoria) – Isari (alzare) – Ti'mmiscu (t'assesto, t'appiccico) – Buffazza (schiaffone) – Scucciau (nel gergo: ha aperto il coltello) – Jetta (butta via) – Beddamatruzza! (bella madre di Dio) – S''u stutau (l'ha spento, l'ha ucciso) – Cala 'ssa parti (manda giù il sipario).⁵⁰

In questi pochi e stupendi versi dedicati all'“Opira”, Martoglio trasmette l'idea di uno spettacolo che affascina grandi e piccini, uomini dotti e popolo incolto, tutti appassionati alle vicende eroiche e fantastiche di Orlando e Rinaldo, rivali per la bella Angelica ma sempre uniti contro il feroce Turco. «Nino Martoglio è per la Sicilia quelli che sono il Di Giacomo e il Russo per Napoli; il Pascarella e il Trilussa per Roma; il Fucini per la Toscana; il Selvatico e il Barbarani per il Veneto; voci native che dicono le cose della loro terra, come la loro terra vuole che siano dette... e si gustano e s'illuminano e respirano e palpitano lì soltanto e non altrove»; così scriveva Luigi Pirandello nella riedizione di *Centona* del 1921, poco tempo dopo la tragica scomparsa dell'autore.

Colpisce la descrizione umoristica e intensamente colorita di gestualità e linguaggio popolare che Martoglio fa dell'opera dei pupi catanese e del suo pubblico che affollava il Teatro Machiavelli di Via Ogninella. Si tratta di una fase di transizione che segna il passaggio dal clima eroico-cavalleresco dei pupi romantici di Gaetano Crimi a quelli veristici di Angelo Grasso e del più famoso figlio Giovanni. Questa fase, che comprende il periodo dal 1880 alla fine del secolo, coincide appunto con l'affermarsi in Sicilia di una narrativa e di un teatro d'ispirazione veristica che trovano in Giovanni Verga l'interprete più profondo e austero. Sta di fatto che in questo scorcio di secolo l'opera dei pupi a Catania subisce un processo di simbiosi con il teatro dialettale che porta sulla scena il dramma di Gaspare Mosca e Giuseppe Rizzotto *I Mafiusi di la Vicaria* rappresentato per

⁵⁰ http://www.liberliber.it/medioteca/libri/m/martoglio/centona/pdf/martoglio_centona.pdf, pp. 32-33.

la prima volta a Palermo nel 1863, ma divulgato soprattutto dopo il 1880, e il capolavoro drammatico di Verga *Cavalleria rusticana*.

Verga alla fine del secolo si volge con curiosità e simpatia al mondo dei pupari catanesi per celebrare in una malinconica prospettiva crepuscolare il lento e definitivo tramonto.⁵¹ Il dittico dedicato al puparo Candeloro Brancone e alla sua famiglia costituisce una fonte scritta più che preziosa: una delle poche in cui il rapporto fra l'opera dei pupi catanese e le altre forme di teatro di quegli anni è messo a tema. I due testi narrativi si mostrano largamente coincidenti con la realtà dell'*Opira*⁵² fornendo una visione penetrante del senso e dei modi della tradizione. Le Novelle di *Don Candeloro e C.* scandiscono, dal 1889 al 1893, l'ultima stagione verghiana che si affida a personaggi desolati il cui spessore morale si è ridotto ormai alla sola apparenza. Nella novella di Don Candeloro rievoca le illusioni giovanili e il successo di pubblico popolare di un puparo, che però vede anche l'inevitabile declino della propria arte e il distacco delle nuove generazioni dalla scena risonante di colpi di spada e risplendente di lucenti armature. Riportiamo qui un frammento della novella che ha un preciso riscontro con la realtà. Nel 1869 Gaetano Crimi allestisce spettacoli con attori in carne e ossa al posto dei pupi affermando così la fortuna del suo teatro.

Quando vide che il pubblico non ne mangiava più in nessuna salsa delle "marionette parlanti", e ci voleva dell'altro per cavar soldi da quei bruti, ebbe un'idea luminosa che avrebbe dovuto far la fortuna di un artista [...] «Ah, vogliono personaggi veri?...».

Un bel giorno si vide annunciare sul cartellone che la parte di *Orlando*, nei *Reali di Francia*, l'avrebbe sostenuta don Candeloro in persona «fatica sua particolare!». E comparve davvero sul palcoscenico, lui e tutta la sua famiglia, in costume, e armato di tutto punto: dalle armature ordinate apposta al primo lattoniere della città, e che gli erano costate gli occhi della testa.⁵³

Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, l'uomo comincia ad impadronirsi di conoscenze tecniche che lo rendono potenzialmente capace di costruire macchine sempre più complesse che avrebbero, con il tempo, gareggiato in perfezione con la

⁵¹ Non possiamo tuttavia affermare con certezza che Verga dimostrasse per il teatro dei pupi un interesse che andasse oltre a quello di una semplice fruizione ai fini della sua arte narrativa. Egli probabilmente non si poneva alcun problema, né scientifico né sociologico, connesso col teatro popolare, anche perché il suo era prettamente borghese e raffinato.

⁵² Per un'esauritiva trattazione dell'argomento si rimanda all'analisi condotta da Bernadette Majorana nel capitolo *Insidie del teatro commerciale. La crisi dell'Opera nell'ultimo quanto dell'Ottocento*, in EAD., *Pupi e attori, ovvero l'Opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma, 2008, pp. 261-297: 264-287.

⁵³ G. VERGA, *Don Candeloro e C.*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Mondadori, I Meridiani, Milano, 1983, p. 723.

macchina umana. Questa possibilità di ri-modellare, a immagine e somiglianza delle proprie fantasie, senza apparente margine di errore, un corpo perfetto diventa alimento di molta letteratura. L'immaginazione degli scrittori allora comincia a popolarsi di nuovi *golem*, di esseri conturbanti, di bambole meccaniche (l'Olympia dei *Racconti notturni* di Hoffmann), di nuove Eve (come quella *futura* di Villiers de l'Isle d'Adam). L'automa moderno, in Hoffmann come in Villiers de l'Isle d'Adam, in Jean Paul come in Mary Shelley, in Goethe come in Jarry affonda la sua ragion d'essere in quell'interrogativo e nelle inquietudini che esso suscita. La letteratura ci ha dunque raccontato di automi di metallo o di legno che trapassano in esseri artificiali e mortiferi, molti dei quali sono stretti parenti della 'creatura' del *Frankenstein*. Né è una prova evidente il *Pinocchio* (1883) di Collodi che gioca sulla regressione da bambino a burattino per sottolineare il castigo meritato e sulla trasformazione inversa per rimarcare l'avvenuta crescita del Pinocchio che vive in ciascuno di noi.

L'interesse per il corpo sempre più meccanizzato diventa centrale nella parabola futurista sedotta dall'idea di automa, fantoccio, di marionetta, di un doppio, più o meno meccanico, capace di una vita cristallizzata. Ad aprire la strada dei fantocci umani nella letteratura teatrale è Filippo Tommaso Marinetti con un testo scritto originariamente in francese, *Poupées électriques* (1907), poi intitolato progressivamente *Elettricità*, *Elettricità sessuale* e infine *Fantocci elettrici*. Qui i fantocci sono una sorta di possibile *alter ego* dei protagonisti e incarnano ciò che essi temono di diventare (o sono già e non vorrebbero essere), precorrendo il tema, in teatro, dello sdoppiamento della personalità.

Marionette e fantocci affollano tutta la produzione di Massimo Bontempelli, dalle liriche de *Il Purosangue* (con la sezione *Automi*) a *Siepe a Nord-ovest*, a *La scacchiera davanti allo specchio*, a *Eva ultima*. È però nel periodo in cui arriva alla sua nota formula del «realismo magico» che il *topos* futuristico, passato attraverso la fase del grottesco e della metafisica, assume maggiori significati. Lo vediamo, per esempio, nei racconti riuniti in *Miracoli*. I corpi deformati, ridotti al rango di fantocci (*La donna dei miei sogni*), di automi (*Poema della prudenza*), d'involucri privi di qualsiasi interiorità (*Pittura su cranio*, *Un dramma nella notte*), rispondono alle caratteristiche del fantastico teorizzato da Todorov, esprimendo, al contempo, i temi del doppio, del relativismo, dell'alienazione, e il rifiuto della letteratura tradizionale. Anche quando alcuni personaggi conservano fattezze umane hanno atteggiamenti da marionette: ricordiamo il

signor impettito, ne *Il giro del mondo*, in cui lo stesso io narrante/personaggio si presenta come una marionetta «appesa male».

Marionette che passione! è l'opera che fa acquisire nel 1918 la fama a Rosso di San Secondo drammaturgo. I temi dell'alienazione e della disumanizzazione caratterizzano i tre protagonisti. Uomini-marionette, o marionette-uomini, che si aggirano senza puparo. I fili sono stati recisi con il cordone ombelicale e ora vagano nel vuoto dell'esistenza. Un nichilismo dei sentimenti senza ritorno. I protagonisti senza nome vengono definiti da caratteristiche visibili: la Signora dalla volpe azzurra, il Signore in grigio, il Signore a lutto, persone-marionette appunto, disancorate dalla realtà e incapaci di reggere il peso della vita.

In Pirandello, invece, i fantocci sono strettamente connessi con l'idea incorrotta di personaggio frutto della creazione artistica. *I giganti della montagna* (atto III) ne sono in qualche modo un manifesto poetico:

Se lo spirito dei personaggi che essi rappresentano s'incorpora in loro, lei vedrà quei fantocci muoversi e parlare. E il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi sono nati, vivi, così vivi che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente. Tradurli in realtà fittizia sulla scena è ciò che si fa comunemente nei teatri.⁵⁴

I fantocci diventano il tramite meno corruttibile tra la perfezione della creazione poetica e i possibili fruitori, rispetto alla volubile naturalità degli attori. Da notare che si tratta di fantocci, di simulacri che contengono in sé la possibilità di movimento o che si animano in virtù della creazione artistica, e non di marionette mosse da fili, che inevitabilmente rimanderebbero a un occulto marionettista-demiurgo.

Pur essendo diretta filiazione della riflessione pirandelliana, la concezione della vita come teatro ininterrotto assume in Gesualdo Bufalino, oltre a una connotazione più strettamente letteraria,⁵⁵ molti elementi tratti dalla cultura popolare siciliana. Non più, genericamente, attori in maschera, i suoi personaggi sono pupi e mettono in scena i dolori del vivere umano nelle vesti di fantocci manovrati da mani altrui e incapaci di gestire la Babele della modernità: sono così Gesualdo in *Argo il cieco*, Ciaciò nel racconto de *L'uomo invaso* e il Guerrin Meschino dell'omonimo romanzo. Quest'ultima, forse l'opera meno nota di Bufalino colpisce per la cornice in cui tutto è inserito: la vicenda

⁵⁴ L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, Mondadori, Milano, 1951, p. 193.

⁵⁵ Cfr. M. PAINO, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Olschki, Firenze, 2005.

cavalleresca, infatti, è messa in scena da un vecchio e lamentoso puparo siciliano che fin dalle prime battute rende chiara la propria rassegnazione nel trascorrere la parte conclusiva dell'esistenza. Egli paragona sé stesso a un pupo i cui fili sono manovrati dalle mani sapienti del destino, pronto a gareggiare e vincere al gioco delle tre carte (nonostante il protagonista conosca il trucco che gli garantirebbe il trionfo). Non c'è tuttavia possibilità di scampo di fronte al fato e al cammino intrapreso: bisogna proseguire finché un solo paio di occhi rimanga seduto a osservare la scena e l'attore. Nel seguire le sue vicende, il lettore è catapultato in un mondo ricco di creature magiche, prove da superare, donzelle da salvare, tornei cavallereschi, trasposizioni oniriche e onori da riconquistare. Ma, improvvisamente, tutto termina in maniera inconcludente: il puparo non completa la messa in scena dell'opera per stanchezza e il pupo, accorgendosi di essere una marionetta i cui fili sono avvolti nelle mani di altri, non proseguirà oltre. Il suo destino è la morte; saranno, infatti, le due dita che lo hanno sempre controllato a spezzarne il collo in un breve e, apparentemente, insensibile gesto. Un piccolo atto paragonabile a quello che presto subirà anche lo stesso puparo, destinato a morire per mano del demiurgo suo creatore.

Per altra via, il tentativo del superamento del teatro psicologico, attraverso un prosciugamento del personaggio in funzione antinaturalistica, porta anche alla ricerca di un teatro simbolista di poesia, dove l'inquietudine delle marionette è viatico per una realtà trasfigurata. Per qualche tempo ci pensa Gabriele D'Annunzio che nell'estate del 1922, forse sulla suggestione delle *marionnettes littéraires* in voga a Parigi, ipotizza una serie di opere per musica con marionette da allestire a Venezia nel Teatro San Moisè. Il progetto rimane nel limbo delle opere annunciate e mai realizzate, anche se nel settembre del 1919 D'Annunzio s'infatua ancora delle marionette, assistendo a uno spettacolo dei Piccoli a Venezia poco prima dell'impresa fiumana, annunciando di voler scrivere un'opera per Podrecca. La stessa Eleonora Duse nella primavera del 1923, dopo aver visto a Londra uno degli spettacoli del Teatro dei Piccoli, scrive:

Caro signor Podrecca, ho voluto parlarle, ma non mi fu possibile. Volevo ripeterle a voce saluti, auguri, ammirazione per il suo lavoro e dirle ancora tutto il bene che penso. Anche la marionetta può essere perfetta, quando è guidata da un'anima. I suoi attori non parlano ed obbediscono; i miei parlano e non obbediscono. Quanto sarei lieta che mi portasse, con il suo teatro, anch'io con voi, a fare il giro del piccolo mondo nostro!⁵⁶

⁵⁶ <https://ipiccolidipodrecca.wordpress.com/2015/03/25/la-duse-e-podrecca/>

Più di cento anni fa Craig nel suo articolo *L'attore e la Supermarionetta* aveva teorizzato, citando Eleonora Duse, la necessità di estromettere gli attori dal teatro: «potessero morire di peste!». Giovanni Calendoli definisce la collaborazione tra Craig e la Duse come uno degli «incontri falliti nella vita teatrale degli inizi del Novecento. Così il regista come l'attrice erano ambedue alla ricerca di un fondamento spirituale, che potesse dare una definitiva concretezza allo sforzo artistico da essi perseguito con impegno totale, ma senza un preciso orientamento».⁵⁷

L'attrazione verso il teatro delle figure animate e in particolare per i pupi siciliani lo ritroviamo anche in Marguerite Yourcenar in un saggio del 1938 intitolato *Marionettes de Sicile*. Dopo aver assistito ad uno spettacolo, condensa, con una raffinata prosa, la storia del teatro dei pupi, parla dei pupari, dei personaggi, del repertorio. Definisce i pupi siciliani «sublimi nella loro ingenuità» e subito dopo aggiunge: «Bisogna spingersi fino al Giappone dei samurai per ritrovare una tale furia guerriera, oppure rifarsi ai Misteri del Medio Evo per ritrovare qualche cosa del medesimo fervore».⁵⁸ Yourcenar giunge perfino ad annotare proprie impressioni sui pupi e sugli umori del pubblico:

I pupi siciliani sono più grandi e più pesanti delle marionette ordinarie; sono manovrati non da fili ma da solide aste di ferro; sono magnificamente rivestiti di vere armature che cozzano con fragore durante le battaglie; sul capo portano alti pennacchi e trascinano sul palco dei lunghi mantelli. Il pubblico è composto da un centinaio di ragazzi, dai quattro ai diciotto anni che gridano, piangono, applaudono, si spingono sulle panche o nei palchi. Nel fondo del teatro gli amatori, che frequentano il teatro da più di cinquanta anni... Nessuno degli spettatori, dai più giovani ai più anziani, confonde l'ingresso in scena del cavallo di Oliviero con quello di Orlando. Quattro cavalli bianchi squartano Gano di Magonza tra le grida gioiose del pubblico. Quando fa il suo ingresso sul palco la bella Bradamante, battendo il tacco della scarpa il pubblico rumoreggia contro di lei che osa sfidare a duello gli uomini.⁵⁹

Anche per Goliarda Sapienza andare dal commendator Insanguine, puparo catanese, ha qualcosa di favoloso, di misterioso, anche quando andrà lì per lavorare:

Il mistero che, appena mettevvi piede nell'antro dei pupi, ti veniva incontro avvolgendoti tutta, carezzandoti la pelle e i pensieri come il vento di favonio in certi giorni di estate. Dentro non si sentiva più né la fame né la sete, tutti i pensieri venivano afferrati in un'unica direzione, i

⁵⁷ G. CALENDOLI, *L'attore*, Ed. dell'Ateneo, Roma, 1959. Il rapporto lavorativo fra i due sfocerà nella realizzazione teatrale del 1906 al teatro La Pergola di Firenze di *Casa Rosmer* di Henrik Ibsen.

⁵⁸ M. YOURCENAR, *Pellegrina e straniera*, Einaudi, Torino, 1990, p. 31.

⁵⁹ Ivi, p. 33.

sentimenti stralunati dai cento ritmi e voci e lamenti dei pupi immobili. Tutto si dimenticava... anche Jean.⁶⁰

Il commendatore ha tante cose da insegnare a Iuzza e lei ne ha proprio bisogno. Così le insegna a fissare bene la natura perché

tutto c'è in natura, non c'è bisogno di inventare niente, basta fissarla fortemente e poi rifarla sulle tele... In quanto a capire l'anima degli uomini è la stessa cosa, basta ascoltare la loro voce, i loro racconti, seguire lo sguardo, una piega nelle labbra, la curva d'un collo, per entrare dentro di loro e rubargli l'anima e i pensieri, anche quelli più segreti che loro stessi non conoscono ma che sortono, se sai tacere e ascoltare bene, dalle pause e dalle reticenze delle loro voci.⁶¹

Goliarda entra nel mondo dei pupi, con i suoi cavalieri, con la sua bella Angelica con cui di continuo la si paragona (Insanguine vorrebbe scolpire il volto di una pupa, Angelica, con i tratti del viso di Goliarda). Per lei questo mondo epico è anche il luogo dell'azione e dei valori primordiali, ma già sente che quel mondo è ormai perduto: «Angelica! Quanto avevo desiderato di diventare come lei da grande, ma ora che ero cresciuta i tempi nel frattempo erano cambiati, non si usavano più la spada, la corazza, i cavalli e con dolore avevo dovuto abbandonare lo scudo e il mantello».⁶²

La fascinazione offerta dal teatro di figura che abbiamo cercato di descrivere per Goliarda o per la Yourcenar non risparmia le arti figurative e alcuni grandi artisti. Abbiamo già accennato al Bauhaus e al discorso sull'immagine del gioco e delle marionette che in quegli anni si fa centrale, così come abbiamo già parlato di Fortunato Depero e dei futuristi. Basterà un solo altro esempio, quello di Picasso che, dopo aver evocato l'arte cicladica, l'arte primitiva spagnola e l'arte centroafricana, sceglie di costruire alcune delle sue opere-chiave come messa in scena teatrale riscoprendo le proprie matrici come memorie del gioco e dell'infanzia perduta, ma anche come ragioni di un nuovo operare nel presente. Su questa scia possiamo collocare *Marionettista* (1993), il libro dedicato a Guido Ceronetti, già citato in precedenza, frutto dell'alchimia figurativa di Giosetta Fioroni. Questo libro racconta il *coté* figurativo che unisce i due grandi artisti e la poliedrica passione della Fioroni, figlia di uno scultore e di una marionettista, per i teatrini o, come li chiama lei per i suoi «giocattoli per adulti». A

⁶⁰ G. SAPIENZA, *Io, Jean Gabin*, Einaudi, Torino, 2010, p. 48. *Io, Jean Gabin* ci fa ritornare a *Lettera aperta* (1967) dove già si parla del puparo della cività Insanguine (p.151) grazie al quale Goliarda apprende i meccanismi del dispositivo spettacolare e si appropria del mestiere di attrice grazie a un apprendistato da autodidatta.

⁶¹ Ivi, p. 49.

⁶² Ivi, p. 41.

dodici anni si unisce indissolubilmente all'attività di sua madre «che si era dedicata alla rappresentazione di fiabe in un teatrino per marionette, che aveva allestito lei stessa. Le marionette indossavano vestiti realizzati con ritagli di vecchi abiti, la musica era ottenuta da un grammofo a manovella». ⁶³ Il gusto per la narrazione, per i suoi accenti onirici e favolistici che alludono al reale senza cedere alla sua crudezza, è insieme alla frequentazione robusta, corporea e tattile della materia la cifra stilistica di questa grande sperimentatrice del Novecento.

Anche il cinema non resiste all'incanto della marionetta e sul finire del secolo XIX molte importanti compagnie, come quella inglese degli Holden, già iniziavano a combinare i loro spettacoli di marionette con le immagini in movimento, probabilmente considerate l'estremo perfezionamento del teatro d'ombre. Certo il cinema, come attrazione, avrebbe contribuito in maniera decisiva alla graduale sparizione del teatro di figura, sottraendogli molto pubblico popolare che trovava più coinvolgente lo spettacolo cinematografico. Nonostante ciò, il cinema fu però capace di recuperare il teatro di figura e i suoi valori scenici e drammaturgici, come dimostrano molti lavori di pionieri come Georges Méliès, Segundo de Chomón o Émile Cohl, oltre a molte opere dell'avanguardista futurista, dadaista o surrealista. Al di là delle esperienze avanguardiste o di movimenti come l'Espressionismo tedesco che fecero dell'automa la metafora per eccellenza della propria idea di cinema, il più delle volte il ricorso alle figure viene a offrirsi come una sorta di miniaturizzazione simbolica dei temi forti che il film intero veicola. ⁶⁴ Possiamo ricordare i burattini dei Ferrari in *Novecento* (1976) di Bertolucci, quelli dei *400 colpi* (1959) di Truffaut, e a questi potremmo aggiungere la lanterna magica di *Fanny e Alexander* (1982) di Bergman. In casi più rari, lo spettacolo di marionette dentro il film rimane un documento storico in assenza di altre registrazioni, com'è il caso del film *Marionette* (1939) di Carmine Gallone, o *I Am Suzanne* (1933) di Rowland V. Lee, che contiene numeri marionettistici di Podrecca e degli Yale Puppeteers. Perfino il grande documentarista John Grierson gira nel 1930 un film con le marionette della compagnia Gorno (*Our Dumb Friend*). Caso pressoché unico rimane poi quello del film *I quattro moschettieri*, diretto nel 1936 da Carlo Campogalliani e

⁶³ <http://www.avvenire.it/Cultura/Pagine/FIORONI-.aspx>

⁶⁴ Cfr., *Burattini, Macchine, Androidi - Viaggio al termine della carne*, videoclip realizzato in occasione del convegno *Miti di ieri e miti di oggi* (XL Premio Letterario Brancati-Zafferana), a partire da un'idea di S. Rimini e I. Mistretta, montaggio A. Caia, produzione la.mu.s.a., Catania, 2009, <https://vimeo.com/12498086>.

interpretato unicamente da un gran numero di marionette della Compagnia Italiana Fratelli Colla, manovrate da decine di marionettisti. Pasolini in *Che cosa sono le nuvole?* del 1967 sconvolge il gioco di ruoli del teatro di figura, per cui le marionette sono al contempo dentro e fuori lo spettacolo, costrette a recitare una parte imposta dal testo e dai fili, ma in grado di interrogarsi sulle conseguenze del loro recitare e del loro stare al mondo. Come ha osservato Marco Bazzocchi nel caso di Pasolini, alla marionetta non è dato esser parte della «straziante, meravigliosa bellezza del creato» e Totò e Ninetto «si trovano nel mondo delle cose che significano di nuovo se stesse».⁶⁵ Diverso e lontano dalla morale della favola pasoliniana è il caso del regista ceco Jan Svankmajer che non consente all'essere umano di far parte dello spazio magico della finzione e che porta nei suoi film i diversi saperi del marionettista e dell'uomo di teatro. In almeno quattro film – *L'ultimo trucco del signor Schwarzewald e del signor Edgar* (1964), *Fabbrica di bare* (1966), *Don Giovanni* (1970) e *Faust* (1994) – la sostituzione si fa completa: la marionetta prende il posto dell'attore in carne e ossa che non ha più ragione d'essere e di recitare nel mondo poetico di Svankmajer. Attraverso questa sostituzione, il film si trasforma in un'opera surreale, che sfugge del tutto alla comprensione razionale e che sortisce nello spettatore un effetto straniante. La marionetta, come lo stesso regista ha avuto modo di osservare, «suggerirebbe una tattilità capace di rendere ancora più intensa l'esperienza del film come in una grande sinestesia».⁶⁶ L'arte della marionetta è citata nel film del 2002 di Takeshi Kitano *Dolls*. Le bambole del titolo sono immediatamente riconducibili ai burattini del teatro Bunraku, con i quali il film si apre. Le marionette in una struggente cantilena parlano d'amore, di un amore funesto che rischia di distruggerle. Si aggrappano l'un l'altra, si guardano. Poi guardano in camera. E comincia così *Dolls*, storia di umane marionette mosse dai fili dell'amore, un amore folle e distruttivo. Altra efficace citazione la troviamo in *Essere John Malkovich* (1999) diretto da Spike Jonze e scritto da Charlie Kaufman, una sorta di paradosso dell'attore in formato *pop* in cui la dialettica tra identificazione e manipolazione è uno dei fulcri principali. Continuità e sostituzione convergono in quei film in cui l'attore si ritrova a essere pupazzo ed essere umano. Fin dai tempi dei primi film girati con la tecnica dello *stop motion* l'obiettivo era quello di rendere quanto più possibile credibile, realistico e umano l'agire di pupazzi, i

⁶⁵ M.A. BAZZOCCHI, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, p. 104.

⁶⁶ M. GUERRA, *Figure e cinema*, in *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, a cura di Luigi Allegrì e Manuela Bambozzi, cit., p. 160.

quali tuttavia mantenevano una traccia di irrealtà vincolata alla sostanziale incongruenza rispetto al set in cui erano inseriti. Ma nel 2016 Kaufman, insieme a Duke Johnson, con *Anomalisa*, compie il prodigio d'incarnare in figurine di cera animate situazioni umane. I due registi non dimenticano di svelare l'artificio della rappresentazione, reso evidente dalle cuciture ben visibili sulle facce dei pupazzi, instabili e pericolanti come maschere in procinto di cadere: eppure, la compattezza “materica” dei personaggi di *Anomalisa* restituisce un senso di umanità che supera persino i film in *live-action*.

Un ultimo accenno va fatto intorno al rapporto fra figure e melodramma. Si potrà in tal senso citare l'esperienza della Compagnia dei Piccoli di Podrecca, convinto che la marionetta sia intessuta di musica tanto da instaurare una serie di rapporti con grandi musicisti, ma soprattutto traducendo la “musicalità” della marionetta in stupefacenti acrobazie e coreografie che portano all'estremo le tecniche tradizionali di manipolazione. E basterebbe vedere gli splendidi numeri contenuti nel film di Rowland V. Lee, sopra citato. Nel Novecento il teatro di figura incontra occasionalmente il melodramma o comunque la musica ‘colta’, attraverso canali diversi. Da un lato, ritagliandosi un genere specifico, a opera di alcune compagnie di grande raffinatezza tecnica, come i Colla in Italia o il Salzburger Marionettentheater, specializzato nelle esecuzioni mozartiane. Dall'altro, con approcci diversificati e sperimentali al melodramma anche da parte di settori del teatro di figura diversi dalle marionette e dai burattini, come ad esempio un'*Aida* con le ombre della compagnia Controluce, nel 2008, o una *Cavalleria rusticana* della Marionettistica fratelli Napoli nel 2011. Il dato più interessante è tuttavia quello di una ripresa di collaborazione originale e specifica tra teatro di figura e musica, che parte nella seconda metà dell'Ottocento con Antonín Dvořák e Bedřich Smetana, che compongono preludi per piccola orchestra sulla memoria degli spettacoli di marionette boemi, o Erik Satie che scrive una *Genoveffa di Brabante* per marionette nel 1899. Ma sono poi i primi decenni del Novecento che vedono diversi musicisti impegnarsi di nuovo nel rapporto con le figure, sia producendo veri e propri melodrammi, come Arthur Honegger con *Vérité? Mensonge?* (1920) o Paul Hindemith con *Das Nusch-Nuschi*, parodia wagneriana per marionette birmane (1921), o ancora Ottorino Respighi con *La bella dormiente nel bosco* (1922). Altri compositori lavorano sulle suggestioni legate all'idea di marionetta come Ferruccio Busoni con *Doktor Faust* (1925), per arrivare alla *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria*, messa in scena nel 2011 con i pupi di Mimmo Cuticchio e le musiche di Salvatore Sciarrino. Ma come

sostiene Manuela Bambozzi il melodramma, in senso tecnico, sembra aver esaurito la propria carica vitale e «il teatro di figura, che è invece nel pieno di una straordinaria stagione di creatività, dovrà cercare altrove le forme del proprio futuro anche nel suo rapporto con la musica».⁶⁷

Questa breve e di certo non esaustiva panoramica ci riconsegna, pur nella sua frammentarietà, uno spaccato teatrale e sociale preciso che nel corso dei secoli ha saputo incantare drammaturghi, musicisti, artisti e cineasti. Concludiamo questa prima parte che ha voluto tener conto delle diverse storie e tradizioni, con un ovvio privilegio per l'Italia e per l'Europa, pur con uno sguardo sulla tradizione orientale e con un confronto col mondo delle altre 'arti' (sia percorrendo la tradizione del rapporto tra figure e melodramma, sia indagando le relazioni contemporanee col teatro d'attore, col cinema e con le arti figurative). Come sostengono Allegri e Bambozzi nella premessa al loro prezioso volume, il teatro di figura è teatro *tout court*, «che basa la propria specificità non sulla "popolarità", dunque sulla presunta ingenuità e purezza della propria cultura, ma sulla rivendicazione di articolate, e colte, modalità di strutturazione, spesso opposte alla linea dominante della teatralità occidentale. In un confronto alla pari, finalmente, fuori dal ghetto».⁶⁸

⁶⁷ M. BAMBOZZI, *Figure e melodramma*, in *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, a cura di Luigi Allegri e Manuela Bambozzi, cit., p. 174.

⁶⁸ L. ALLEGRI, M. BAMBOZZI, *Premessa*, cit., p. 12.

Capitolo 2

Il teatro siciliano delle marionette

Il teatro popolare di marionette trova le sue radici epiche nel teatro dei pupi, con riferimento all'Opera dei pupi siciliana che, sviluppatasi intorno alla metà dell'Ottocento, rappresenta la forma più affascinante di rappresentazione popolare. Tale tradizione teatrale, fondata sull'uso di marionette "armate", rivestite da elaborate armature in rame o alpacca, e distinta in due diverse scuole (palermitana e catanese⁶⁹), porta in scena l'anima del popolo siciliano dell'epoca: esigenze, sogni e passioni espressi tramite le vicende di eroi nati lontano dall'Isola ma che in questa terra trovarono la massima sublimazione.

L'Opera dei pupi rappresenta un fenomeno complesso, strettamente connesso con la realtà sociale e politica dell'isola: ne sono cardini l'oligarchia dei baroni, la grande borghesia terriera ad essa legata e la mafia, originariamente sorta a loro servizio allo scopo di mantenere l'ordine sociale. I cicli narrativi, divisi in una serie di racconti, venivano interamente rappresentati a puntate durante il corso dell'anno secondo il tradizionale espediente, adottato dai cuntastorie, di sospendere la narrazione in un momento di particolare tensione drammatica. Solitamente lo spettacolo aveva inizio al tramonto, eccetto la domenica che prevedeva anche uno spettacolo pomeridiano, e veniva annunciato, fino all'Ottocento, dal rullo di un tamburo.

Nel XIX secolo, parallelamente a un generale risveglio della produzione figurativa popolare, anche nel campo del teatro di figura si segnalano una serie d'importanti trasformazioni inerenti sia la forma delle marionette sia il contenuto degli spettacoli. Il *cunto*, insieme alle edizioni dei romanzi e dei poemi cavallereschi, è probabilmente la fonte d'ispirazione principale per il repertorio scenico dell'Opera. Le vicende epiche dei

⁶⁹ Nell'Italia meridionale il teatro dei pupi ha avuto un radicamento fortissimo, con chiare valenze sociali. Accanto alla scuola palermitana e catanese, su cui ci soffermeremo, merita un breve accenno la realtà teatrale napoletana, fortemente composita. Un sistema complesso dove possono convivere generi di spettacolo differenti e antagonisti. Il grande Pulcinella Antonio Petito, tra le tante commedie da lui scritte, ci offre spesso spaccati di vita teatrale, in cui il teatro appunto racconta se stesso. È il caso delle parodie di *Francesca da Rimini* o di *Aida*, in cui compagnie scalagnate tentano di allestire la tragedia e il melodramma, ironizzando così sui due generi. È il caso anche de *Il baraccone delle marionette meccaniche*, una commedia in tre atti del 1872 in cui si racconta della sfida tra una compagnia di marionette del Nord d'Italia, la compagnia dei fratelli Prandi di Brescia (una delle famiglie marionettistiche più importanti di fine ottocento) e una compagnia napoletana di pupi.

paladini, la cui divulgazione era stata in precedenza favorita proprio dai Cantastorie⁷⁰ e Cuntastorie⁷¹, rubano la scena alle ridicole avventure delle maschere. La classe subalterna, soggetta a nuove condizioni sociali, attualizza le gesta dei paladini adattandole alla propria ideologia, tanto da immedesimarsi spesso con gli eroi. Senza la concretizzazione di queste congiunture, individuabili intorno al secondo quarto dell'Ottocento, non possiamo ancora parlare di Opera dei pupi così come oggi la conosciamo. L'Opera è il frutto di un lungo processo evolutivo che concerne sia la tecnica espressiva sia l'apparato organizzativo. Cambiate le esigenze (lo spettacolo non è più vissuto come semplice sollazzo) e abbandonate oramai le piazze, le compagnie assumono un carattere professionale trasformandosi in vere e proprie imprese, spesso di tipo familiare, caratterizzate dalla specializzazione dei componenti in uno o più ruoli: narratori, manianti, pittori, ebanisti, intagliatori, stagnini, sarti, etc. Mansioni, come facile è facile intuire, strettamente collegate ad alcuni settori dell'artigianato popolare locale, ragion per cui i manufatti realizzati per il teatro dell'Opra mostrano spesso l'adesione agli stessi canoni iconografici tradizionali riscontrabili nella produzione di tali settori.

I pupari, a differenza dei cuntastorie che di norma erano obbligati ad esercitare altri mestieri, vivevano del proprio lavoro che nella stragrande maggioranza dei casi rappresentava l'unica fonte di guadagno per il mantenimento della famiglia. Tuttavia si trattava pur sempre di un'economia di sussistenza, in cui il biglietto d'ingresso era spesso pattuito (o barattato) direttamente con il singolo spettatore. La struttura organizzativa di queste imprese muta sostanzialmente tra i due principali centri dell'isola. Le compagnie di Palermo, dotate di mezzi più modesti, erano basate su un'impalcatura rigorosamente unifamiliare, mentre quelle di Catania erano aperte anche a elementi esterni all'ambito familiare. Tale differenza era dovuta essenzialmente alle grandi dimensioni dei teatri catanesi, che consentivano maggiori guadagni grazie all'ingresso di un numero superiore di spettatori oltre che alla messa in scena di altre forme teatrali come il Varietà.

Nell'Ottocento e non prima del terzo decennio compaiono dunque sulle scene dell'isola gli elementi che dell'Opera formano il carattere proprio e la continuità nel tempo: il pupo manovrato da ferri, l'armatura metallica, i soggetti epico-cavallereschi e

⁷⁰ I Cantastorie, la cui antica figura affonda le sue radici nell'epica greca, erano soliti trattare il tema epico servendosi del canto e dell'accompagnamento musicale.

⁷¹ I Cuntastorie, erano narratori ambulanti che eseguivano i temi epici attraverso la semplice declamazione. Strumenti tradizionali di lavoro erano una piccola pedana e una spada di legno che facevano roteare durante le loro rappresentazioni.

la recitazione a braccio unita a un italiano regionale forbito; così la macchina dell'Opera comincia il suo viaggio disegnando uno spettacolo unico nel suo genere.

La diffusione dell'Opera dei pupi è estesa su tutta l'isola, sia con compagnie stabili che nomadi. Giuseppe Pitrè, fondatore della scienza folkloristica italiana, riporta l'esistenza, nel 1889, di venticinque teatri d'*Opra* stabili:

due a Messina, tre a Catania, nove nella sola Palermo, donde partono quasi tutti gli opranti della Sicilia occidentale. Balestrate, Alcamo, Trapani, Marsala, Girgenti, Taormina, Caltanissetta, Termini e Trabia hanno ciascuno la sua Opra stabile. Tre o quattro opranti passano da paese a paese fermandovisi quando giova a' loro interessi, quando uno, quando un altro di essi o un solo dei nove di Palermo si reca a Cagliari e a Tunisi fermandovisi una buona metà dell'anno.⁷²

Dall'ultimo quarto del XIX secolo in avanti l'opera dei pupi è stata oggetto d'importanti ricerche in ambito filologico, semiologico, antropologico (il già citato Pitrè, Ettore Li Gotti, Antonino Uccello, Antonino Buttitta, Antonio Pasqualino, Alessandro Napoli) e dagli anni settanta del XX secolo ha riacceso gli interessi specifici degli storici del teatro (Carmelo Alberti, Claudio Meldolesi, Valentina Venturini, Bernadette Majorana). Si declina così «la cultura guerresca della festa, codificata nei giochi d'arme, nei coreografici assalti, nei martiri dei santi, nelle demonizzazioni dell'Islam».⁷³ I pupari del Novecento si procurano uno spazio ben riconoscibile nel panorama dello spettacolo popolare cittadino, dove si distinguono per un'arte rigorosa messa al vaglio della censura del pubblico – sempre più esigente – e per una conduzione impresariale impegnativa; individuano criteri di lavoro condivisi, competenze ben soppesate; si spostano in quartieri da poco edificati, vi trovano nuove comunità di spettatori.

Come detto in Sicilia si sviluppano due precise tradizioni dell'Opera dei pupi, quella palermitana e quella catanese, che differiscono per le dimensioni e la meccanica dei pupi, per alcuni aspetti figurativi e per qualche variante nei soggetti rappresentati⁷⁴. Il repertorio invece è identico. Il ciclo dei paladini dura circa un anno e mezzo, come racconta lo scrittore inglese Henry Festing Jones, uno dei rari viaggiatori che non si

⁷² G. PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia*, in *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Pedone Lauriel, Palermo, 1889, vol. I, pp. 157-158.

⁷³ C. MELDOLESI, F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari, 1991, p. 305.

⁷⁴ Un'eccellente distinzione tra pupi dell'area occidentale (palermitani) e quelli di area orientale (catanesi) è contenuta nel contributo di Rosario Perricone, *Forme e linguaggi del teatro dei pupi*, in *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, a cura di Luigi Allegri e Manuela Bambozzi, cit., pp. 67-77. Testo di riferimento rimane comunque A. PASQUALINO, *L'opera dei pupi*, Sellerio, Palermo, 1989.

limita alla descrizione degli spettacoli visti, ma cerca di capirne l'essenza fuori dalla platea, parlando direttamente con i pupari.

A Palermo l'iniziatore dell'Opera dei pupi è dai più considerato Don Gaetano Greco⁷⁵, mentre il secondo puparo della città sarebbe Don Liberto Canino⁷⁶. L'origine del teatro dei pupi a Palermo è segnata dalla loro rivalità e dalla loro creatività. Quando però la polizia borbonica comincia a considerare l'*Opera* un pericoloso momento di aggregazione, abbandonano ogni competizione per fronteggiare il problema. Prendendo spunto dalle storie cavalleresche che narravano i cuntisti, decidono di trasformare i loro pupi in paladini

[...] decisero di vestire i loro pupi in paggio con delle armature, costruendo guerrieri cristiani e saraceni sulla base degli affreschi esistenti a Palazzo Reale e allo Steri. Copiarono lo stile delle armi, creando dei modelli e cominciarono a costruire pezzi delle armature, prima in maniera rudimentale, via via più raffinate e tecnicamente sempre meglio articolate. I visi, perfettamente intagliati, riscattavano qualche manchevolezza della struttura e davano al pupo l'immediato carattere del personaggio, fiero o burlesco che fosse.⁷⁷

Nel brano riportato, Jones è a Palermo nel teatro della famiglia Greco, cui rivolge una serie di domande.⁷⁸

⁷⁵ Don Gaetano Greco (Palermo, 1813-1874): figlio di un possidente di nome Nicola, iniziò a fare il puparo girovago nel 1856. Stabilitosi a Palermo, fu tra i primi ad aprirvi un teatrino di pupi armati nella piazza S. Sebastiano, vicino porta Carbone. Figura leggendaria quella di Don Gaetano Greco, il quale secondo la tradizione sarebbe venuto a Palermo da Napoli nel 1826 e avrebbe avuto il merito di aver dato spazio al repertorio cavalleresco, aver inventato le armature metalliche e di aver introdotto la nuova tecnica di animazione del pupo per mezzo di due ferri. Secondo un'altra versione, invece, egli iniziò la sua attività utilizzando delle semplici marionette a filo, poi modificate in pupi in seguito all'incontro con Don Gaetano Crimi a Catania (Cfr. E. LI GOTTI, *Il teatro dei pupi*, Firenze, Sansoni, 1957, p. 76).

⁷⁶ Don Liberto Canino (Palermo 1830-fine ottocento): capostipite di una longeva famiglia di pupari operanti a partitico, secondo quanto riferito dalla tradizione orale della sua famiglia, avrebbe rappresentato il suo primo spettacolo nel 1828 (Cfr. G. CANINO, *Ricordi sulla storia del teatro dei pupi in Sicilia*, tip. Campo, Alcamo, 1967). Egli, inoltre, è ricordato dal Pitre come un importante riformatore sia per quanto riguarda la struttura dei pupi che l'organizzazione del teatro in genere. Fu il primo a realizzare la corazza e l'elmo in metallo ai paladini, e non Don Greco, e ad adottare un telone, dipinto dal Di Cristina, che raffigurava un episodio della storia di Sicilia (*L'ingresso a Palermo di Ruggero il Normanno*), anziché il solito episodio della storia dei paladini. Inoltre portò sulla scena storie e tematiche innovative, come: *Vita e morte di Giordano Bruno*, ricavata da un racconto di Dumas; *Vita e morte di Antonio Di Blasi Testa Longa*, che suscitò a quel tempo grande entusiasmo ed infine i *Beati Paoli*, tratti dal Linares. Nel suo repertorio, infine, incluse anche spunti derivati da due opere di Shakespeare, ovvero *Macbeth* e *Giulietta e Romeo*.

⁷⁷ M. CUTICCHIO, *Come nasce un pupo*, in M. Cuticchio (a cura di), *Terza rassegna del teatro delle marionette. La macchina dei sogni*, diciottesima edizione, Palermo, Edizione Associazione Figli d'Arte Cuticchio, 2001, p. 161.

⁷⁸ Gli scritti di Jones riguardanti l'Opera dei pupi sono stati recentemente accolti in un volume: H.F. JONES, *Un inglese all'opera dei pupi*, Sellerio, Palermo, 1987. Da questo volume trarremo questa e la citazione successiva.

Mi spiegarono tutto sulla storia, o meglio sulle storie dei paladini. C'è prima una *Introduzione* che inizia con la conversione dell'imperatore Costantino, per poi arrivare rapidamente, attraverso suo figlio Fiovo e i suoi discendenti, a Pipino re di Francia e padre di Carlo Magno. Dura circa un mese ed è seguita da:

I. *La storia dei Paladini di Francia* con Carlo Magno, Orlando, Rinaldo, Gano di Magonza e molti altri. Dura circa sei mesi e si conclude con la sconfitta e la morte di Orlando e dei paladini di Roncisvalle. È seguita da:

II. *La storia dei figli dei paladini* con Palmerio d'Oliva, Tarquasso, Scolimmaro e le Crociate. Dura circa tre mesi ed è seguita da:

III. *La storia di Balocco* col valoroso Paladino Trufaldino, Nitto, Vanni Cassas, Pietro Fazio, Mimico Alicata e il gigante Surchianespole. Dura circa sei mesi ed è seguita da:

IV. *La storia di Michele, imperatore del Belgio, contro i Saraceni*. Dura circa tre mesi e si conclude con la morte di Guido Santo [...]

All'interno di questo ciclo, che da solo durerebbe più di un anno e mezzo, vengono celebrate alcune ricorrenze interpolandovi altre storie, ciascuna delle quali dura da uno a tre giorni. Così a Natale fanno la *Natività*, a Pasqua la *Passione*...

Jones passa poi a descrivere il primo spettacolo con cui si apre l'*Introduzione* della *Storia dei paladini di Francia*, ossia la *Conversione di Costantino*. Ogni singolo spettacolo viene replicato due volte nella stessa sera, Jones approfitta della prima replica per assistere alla rappresentazione da dietro le quinte:

[...] Il primo spettacolo era in un certo senso la prova generale del secondo, in quanto in questo c'erano delle modifiche e sempre in meglio. Il padre stava in piedi ad una estremità della scena, manovrando alcuni pupi e fornendo loro la voce. Aveva un volume manoscritto che conteneva poco più che un elenco di personaggi e le loro caratteristiche, e un breve sommario di ciò che doveva accadere in ogni scena. Era lui a dare le indicazioni al figlio più piccolo, in piedi all'altra estremità della scena, dove manovrava altre figure e parlava per loro. [...] Quando dovevano parlare donne, angeli o bambini, venivano fatte scendere una o più ragazze da una scala che, attraverso una botola, metteva in comunicazione con la casa, al piano di sopra...

A Palermo campeggiano altri pupari, Achille Greco, alla cui scuola si formerà Giacomo Cuticchio, padre del più celebre Mimmo, e Tano Meli. La prima crisi per l'*Opra* si verifica durante il primo trentennio del secolo con la diffusione del cinematografo. In questo periodo a Palermo ci sono tredici teatri che resistono anche alla Seconda guerra mondiale. Ciò che annienta l'Opera dei pupi è la televisione e la diffusione di nuovi modi d'intrattenimento negli anni Cinquanta. La crisi, la sparizione del pubblico, il mutato contesto costringono numerosi pupari a svendere il loro mestiere,⁷⁹ i loro pupi e a mettersi a fare un lavoro qualunque pur di mantenersi. Soltanto in quattro resistono: Sclafani, Cuticchio, Argento, Mancuso e Canino a Partinico.

⁷⁹ Il mestiere è tutto ciò che serve al puparo per fare il teatro.

L'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari⁸⁰, fondata nel 1965 da un gruppo di intellettuali siciliani (Renato Guttuso, Antonino Buttitta, Antonio Pasqualino), stimolò le autorità turistiche locali ad elargire dei modesti contributi ai teatri dei pupi e così alcuni ripresero l'attività. Pian piano però il pubblico tradizionale sparisce lasciando il posto al turista, curioso ma non partecipe. Questa situazione comportò anche una crisi nell'identità e nella funzione sociale dei pupari il cui teatro perse la funzione rituale che aveva in precedenza e dovremo aspettare diversi decenni prima che l'Opera possa vivere una nuova stagione di rinnovamento.

È lo scrittore Carlo Levi a portarci a Catania descrivendoci uno spettacolo tradizionale della famiglia Insanguine caratterizzato dall'utilizzo di pupi di grandi dimensioni.

La sera si finisce all'Opera dei pupi, al teatro Garibaldi dove il bravissimo commendatore Insanguine rappresenta con le sue marionette le storie dei paladini. Sono marionette bellissime, grandi quasi come una persona, con bei visi, armature cesellate, abiti e armi che il commendatore Insanguine ha costruito egli stesso completamente. Pesano da venticinque a trentacinque chili l'una e sono sostenute dall'alto e mosse da due aiutanti, due giovani che di giorno fanno gli agrumari e la sera lavorano ai pupi per trecento lire. Li sanno muovere meravigliosamente, con passi d'arme, gesti violenti di duello accompagnati ritmicamente dal battito dei piedi che simula il rullio di tamburi di battaglia. Paladini: è un lavoro pesante.

Quella sera si dava uno degli spettacoli di *Erminio della Stella d'Oro* che, come un romanzo a puntate, dura settantacinque sere. Il pubblico sa già prima cosa capiterà e patteggia appassionatamente. In questa storia non vi sono né Rinaldo né Orlando né gli altri paladini più celebri, ma dei personaggi che, confesso, non conoscevo, e che mi parvero, a vero dire, un po' spuri. C'era se non erro, Aronte del Marocco, padre di Erminio Stella d'Oro, marito di Gemma della Fiamma (figlia a sua volta di Baisette di Persia), genitori di Tigreleone, protagonista della vicenda, che si svolge a Berlino assalita dai saraceni e dall'Imperatore di Russia, Arnolfo. Si vedevano terribili battaglie nelle quali l'ero siriano Ideo uccideva il famoso Tangisteo di Olanda, veniva salutato dalla figlia dell'Imperatore di Russia col grido di: «Ideuccio mio!», faceva strage di nemici finché sopravveniva Arturo di Macera, italiano col cappellaccio, che gridando: «Per me italiano morire è sempre gloria» si buttava nella mischia, che non sarebbe però finita che in una delle sere seguenti. Il protagonista, Tigreleone, assediato, oltre che dai Saraceni e da Ideo, da guerriere rivali e gelosissime, mi riuscì antipatico. Dissi ai vicini che avrei desiderato vederlo ammazzare dal prode Ideo, ma quelli mi risposero che se fosse avvenuta una cosa del genere la sala si sarebbe trasformata nella Valle (cioè nella Valle di Roncisvalle), piena di morti. I paladini sono idoli attuali, assai più che Coppi o Bartali, ci si rallegra delle loro vittorie, si piange la loro morte. Un cocchiere, mi raccontano, si svegliò una mattina di umor nero e dichiarò ai familiari che non sarebbe uscito in piazza con la carrozza, perché era giorno di lutto: la sera, al Teatro Garibaldi, sarebbe morto Rinaldo.⁸¹

⁸⁰ L'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari nel 1975 istituì il Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino (frutto di dieci anni di ricerche sull'opera dei pupi) dove trovarono definitiva sistemazione pupi e diversi materiali. Tra questi la Biblioteca "Giuseppe Leggio" (con settemila volumi su pupi e marionette) e oggetti e pupi provenienti da numerosi Paesi europei e dell'Estremo Oriente come la Francia, la Spagna, la Thailandia, la Birmania, il Vietnam, e tanti altri. Istituì inoltre il "Festival di Morgana". Una rassegna di Opera dei pupi e di pratiche teatrali tradizionali che permette ancora oggi ai pupari di mestiere di mettere in scena nuovi spettacoli e di creare nuovi repertori.

⁸¹ C. LEVI, *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*, Einaudi, Torino, 1955, pp. 73-75.

A Catania l'Opera dei pupi compare fra gli anni trenta e gli anni settanta del XIX secolo, parallelamente alla faticosa crescita cittadina del teatro musicale e drammatico. Forma una comunità vivace e compatta con il suo pubblico abituale, il popolo minuto composto da soli uomini, di ogni età. Il primo quarantennio vede attivi i rappresentanti di due sole famiglie, i Crimi (don Gaetano⁸², i suoi figli e le sue figlie con i loro mariti) e i Grasso (Giovanni⁸³ e i suoi figli, Giovanni e Angelo, e i loro figli). Adottano due stili di recitazione diversi e paralleli, quello del parlatore unico per tutti i personaggi e quello dell'uomo e della donna per i personaggi dei rispettivi sessi. Entrambi moltiplicano e perfezionano le possibilità dell'opera, ed emulandosi a vicenda la arricchiscono d'invenzioni e la qualificano con soluzioni durature. Fino agli anni settanta dell'Ottocento le loro sono le sole scene stabili della città accanto ai due edifici del Teatro Comunale. Dai frangenti tardo ottocenteschi l'opera catanese esce provata e in parte dispersa in provincia. Ma i pupari del Novecento (eredi delle maggiori famiglie del secolo precedente, come Raffaele Trombetta e Vito Cantone, o persone nuove che si affacciano all'antico mestiere divenendo professionisti di prim'ordine, come Gaetano Napoli negli anni venti) manifestano una vocazione più chiara e compiono scelte autonome.

Il canone dell'opera dei pupi catanese si conserva fino alla metà del XX secolo e oltre e oggi gli eredi diretti delle tradizioni ancora in vita fanno riferimento a questo. A scapito poi di quella solo maschile nel Novecento la consuetudine della recitazione maschile e femminile si afferma subentrando all'altra «configurando un mestiere a tal punto prestigioso e qualificante da imporsi alla memoria degli stessi pupari e nella valutazione degli studiosi come l'unica forma recitativa nota alla tradizione catanese, un carattere decisivo che ne avrebbe determinato *ab antiquo* l'intero impianto drammatico

⁸² Don Gaetano Crimi (Licata, 1807-1877): figlio di un maestro di cappella, fu un letterato e artista, oltre che pupari. Dal 1826 al 1834 soggiornò ad Atene per studiare antiche opere classiche greche e latine. Nel 1835 impiantò il suo teatrino in piazza S. Filippo a Catania, dove operò sino al 1870 circa.

⁸³ Don Giovanni Grasso (Acicatena, 1792-1863): venditore ambulante e nonno dell'attore omonimo, allestì il suo teatro a Catania presso piazza Mazzini. Secondo una tesi da ritenersi infondata, per sfuggire ai doganieri borbonici il Grasso ripiegò a Napoli dove imparò l'arte delle marionette, che poi introdusse, per primo in Sicilia, al suo rientro a Catania nel 1861. La leggenda vuole che, come Don Greco a Palermo, egli fosse morto pazzo nel tentativo di far parlare i suoi pupi. Questa versione è smentita dalla documentata presenza a Catania di uno dei suoi figli, Angelo Grasso (1834-1888), il quale iniziò la sua attività presso il monastero di S. Agata nel 1853. Dopo aver cambiato diversi locali, nel 1861 Angelo Grasso si spostò presso corso Garibaldi, in una cantina del Palazzo Sangiuliano, in quel che venne poi chiamato Teatro Machiavelli (1864).

accostandola ai modi della recitazione attoriale (così in Antonio Pasqualino, Donata Amico, Alessandro Napoli)». ⁸⁴

In definitiva, possiamo affermare che rivalità e adesione ai canoni tradizionali, sia iconografici sia orali, uniti alla tendenza ad assimilare influssi e contenuti egemonici, in particolar modo dal teatro colto, hanno determinato lo sviluppo dell'Opera come sintesi di antico e moderno. Purtroppo le scarse testimonianze pervenute, spesso consistenti in aneddoti e leggende alimentate dagli stessi pupari, non hanno facilitato l'individuazione cronologica dei principali momenti di evoluzione del teatro siciliano delle marionette e la relativa attribuzione ai reali artefici. Attendibili o meno, le fonti comunque testimoniano un felice clima di fermento creativo che, nel corso degli anni, porterà questa forma di spettacolo a svilupparsi, tanto a Palermo quanto a Catania, con le loro specificità.

I capolavori del patrimonio immateriale

Non diversamente dai «fatti sociali totali» postulati da Marcel Mauss⁸⁵, l'Opera dei pupi siciliani è uno spettacolo teatrale 'totale' che ha il pregio di far implodere un articolato complesso di competenze tradizionalmente formalizzate (dal piano materiale a quello espressivo) e di rispecchiare nello stesso tempo i valori socio-simbolici su cui sino a tempi recenti si è fondata la cultura folklorica siciliana. In Sicilia la trasmissione dei saperi folklorici è stata il risultato di una costante sovrapposizione tra modelli antichi e moderni, compresenti nei diversi ambienti socio-culturali. Ciò ha conferito alle pratiche folkloriche (riti, tecniche, manifestazioni espressive, ecc.) una fisionomia caratteristica, «non riducibile a opposizioni nette fra strati sociali diversi (egemone/subalterno, rurale/urbano) o tra differenti tecniche di comunicazione (oralità/scrittura)». ⁸⁶ Di questa intricata eredità storico-culturale l'opera dei pupi è testimonianza preziosa e irripetibile e per questo motivo è stata riconosciuta, il 18 maggio 2001, da parte dell'UNESCO *Masterpiece of the oral and intangible heritage of humanity*. ⁸⁷ L'Unesco ha, infatti, istituito un programma che riconosce l'importanza dell'Intangible Cultural Heritage e

⁸⁴ B. MAJORANA, *Pupi e attori, ovvero l'Opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, cit., p. XVIII.

⁸⁵ Cfr. M. MAUSS, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Einaudi, Torino, 2002.

⁸⁶ R. PERRICONE, *I ferri dell'Opra. Il teatro della marionette siciliane*, «Antropologia e teatro», n.4, 2013, p. 210.

⁸⁷ <http://www.unesco.it/cni/index.php/newsletter/147-i-capolavori-del-patrimonio-immateriale>

con le proclamazioni dei “Capolavori del patrimonio orale e immateriale dell’umanità” i patrimoni demotnoantropologici sono finalmente usciti fuori dall’anonimato, dalla dimensione folkloristica (intesa in senso negativo) da una parte e dall’oblio dall’altra, per assumere dignità culturale. La definizione di patrimonio culturale immateriale e la considerazione che esso è fonte d’identità, di creatività e di diversità hanno largamente contribuito a tracciare un approccio globale al patrimonio, che collega strettamente i beni materiali e quelli immateriali, l’oggetto o l’evento nel suo contesto ambientale e storico. «La dimensione ‘arcaica’ penetra il nostro presente e costituisce la differenza interna, indica il dinamismo impuro del nostro tempo, che fa del presente il tempo dell’attualità (come direbbe Foucault) e per questo motivo l’arcaico è l’attuale e l’attualità è l’arcaismo del presente nella nostra società “neo-moderna”». ⁸⁸

A più di dieci anni dal riconoscimento Unesco, l’Opera dei pupi siciliani ha resistito alla crescente pressione dei modelli del gusto e del comportamento dettati dal villaggio globale e nonostante la scarsa attenzione delle istituzioni pubbliche, le compagnie di *opranti* sono aumentate (allo stato attuale sono circa quindici), uscendo dalla marginalizzazione che le connotava.

Questo nuovo modello di patrimonializzazione della tradizione, che dovrebbe fare dell’Opera un oggetto privilegiato, ha visto rafforzarsi una prospettiva antropologica consolidatasi dagli anni ottanta del Novecento che con sempre maggiore attenzione ha indagato i rapporti tra forme di rappresentazione storiografica e/o antropologica (Le Goff e Hartog ⁸⁹), strategie di invenzione e di costruzione della tradizione (Hobsbawm-Ranger e Kilani ⁹⁰) e della sua problematizzazione (Wolf, Fabian, Amselle e Appadurai ⁹¹) connessi al concetto di “memoria culturale” e “luogo della memoria” (Assman e Severi ⁹²) e di patrimonializzazione delle “tradizioni” (Clemente e Palumbo ⁹³). Questi

⁸⁸ R. PERRICONE, *I ferri dell’Opra. Il teatro della marionette siciliane*, cit., pp. 210-211.

⁸⁹ Si vedano: J. LE GOFF, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino, 1987; F. HARTOG, *Regimi di storicità. Presentismo e esperienza del tempo*, Sellerio Palermo, 2007.

⁹⁰ Si vedano: E. HOBSBAWM, T. RANGER, *L’invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 1982; M. KILANIOLF *L’invenzione dell’Altro. Saggi sul discorso antropologico*, Dedalo, Bari, 1994.

⁹¹ Si vedano: E. WOLF, *L’Europa e i popoli senza storia*, il Mulino, Bologna, 1982; J. FABIAN, *Il tempo e gli altri*, L’Ancora del Mediterraneo, Napoli, 1999; J.L. AMSELLE, *Logiche meticce. Antropologia dell’identità in Africa e altrove*, Boringheri, Torino, 1999; A. APPADURAI, *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma., 2001.

⁹² Si vedano: J. ASSMAN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino, 1997; C. SEVERI, *Il percorso e la voce. Un’antropologia della memoria*, Einaudi, Torino, 2004.

⁹³ P. CLEMENTE, *Il terzo principio della museografia: antropologia, contadini, musei*, Carocci, Roma, 1999; B. PALUMBO, *L’Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*,

studi ci ricordano ancora una volta che le pratiche culturali locali non sono il lascito di un'epoca conclusa, ma sono essenza del cambiamento in un quadro d'innovazione. Di questa intricata vicenda socio-culturale lo spettacolo dell'Opera dei pupi è testimonianza diretta appartenendo a quel tipo di pratiche educative che warburghianamente possiamo definire come “la sopravvivenza dell'antico” nella modernità.

La compagnia La Marionettistica dei fratelli Napoli

La Marionettistica dei fratelli Napoli fu fondata nel 1921 da Gaetano Napoli (1877-1968), che aprì il Teatro Etna. I tre figli Pippo (1912-1983), Rosario (1914-1934) e Natale (1921-1984) ereditarono dal padre l'amore per quest'arte: il primo fu animatore e abile costruttore di pupi; il secondo fecondo pittore di scene e cartelli: il terzo animatore e anch'egli scenografo e cartellonista. A Natale dobbiamo senz'altro la conservazione della tradizione dei pupi a Catania. Con la sua passione tenace e caparbia conservò pupi ed attrezzature e continuò ininterrottamente l'attività spettacolare, pur tra sacrifici e difficoltà.

Italia Chiesa, moglie di Natale, e i figli Fiorenzo, Giuseppe, Salvatore, Gaetano sono oggi i continuatori della tradizione familiare. Italia Chiesa è l'infaticabile forza animatrice del gruppo, Fiorenzo è direttore artistico della compagnia, *parlatore* principale e raffinato costruttore di pupi; Giuseppe è capo animatore e pittore scenografo; Salvatore progetta e realizza gli impianti di illuminazione e cura luci e fonica; Gaetano è la seconda voce maschile. Il figlio maggiore di Fiorenzo, Davide, ha iniziato a prender parte agli spettacoli come altra voce maschile; dietro le quinte, come assistenti di palcoscenico o animatori, anche i suoi giovanissimi fratelli Dario e Marco. Collaborano assiduamente con il gruppo il cugino Alessandro Napoli, che si occupa dell'attività di ricerca e dell'animazione; Agnese Torrisi, che cura la direzione di scena e che ha sostituito Italia nel ruolo di *parlatrice*; Giulia Antille in veste anch'essa di parlatrice.

Malgrado le inevitabili modifiche che il tempo ha imposto per adattare l'opera dei pupi alle esigenze del pubblico contemporaneo, mutate le modalità di fruizione dello spettacolo, i Napoli sono riusciti a conservare intatto lo spirito del teatro catanese delle marionette: la riflessione sulla conflittualità tragica dell'esistenza, la rappresentazione e

la comunicazione di sentimenti, emozioni, passioni e contrasti attraverso il gesto e la parola. Le scene, le armature, i costumi, i suoni, le luci, il rullo del tamburo e quella improvvisazione che si traduce in essenziale momento artistico, contribuiscono ulteriormente alla creazione del rapporto pubblico-attore e della particolare magia che si addicono al teatro-rito e che sono fondamentali nell'Opera dei Pupi.

L'Opera dei Napoli ha varcato i confini della Sicilia e si è presentata al pubblico di tutto il mondo: Expo universale di Bruxelles (1958); Teatro delle Nazioni di Parigi (1962); Columbus Day di New York; (1970); XIV Festival Dss Arts Trditionnels di Rennes e XI Belgrade International Theatre Festival (1977); IX Miedzjnarodowego Festiwalu Teatru Lalek di Bielsko-Biala, Polonia; IV Festival de Teatro De Titeres de Madrid; Il Festival delle Marionette a Lugano (1980), e ancora la Provenza, Londra e Olanda. Hanno preso parte con i loro pupi a tutta le edizioni della commedia musicale *Rinaldo in campo* di Garinei e Giovannini (1962-63;1966; 1987-1988; 1988-1989) e più volte hanno rappresentato i loro spettacoli a Palermo in occasioni delle annuali rassegne dell'opera dei pupi, poi battezzate *Festival di Morgana*, organizzate dal Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino e lì si esibiranno il 20 novembre del 2016 con lo spettacolo *Amore e follia di Orlando*.

Nel 1978 la Compagnia ha ricevuto dai Reali di Olanda il *Praemium Erasmianum*, riconoscimento internazionale che "Corona persone ed istituzioni che per la loro attività hanno arricchito la cultura europea". Il premio è stato conferito con la seguente motivazione: «Quia secundum priscum morem Siciliae antiquas fabulas populares incorrupte nec tamen sine cura atque respectu spectatorum huius temporis exprimunt».⁹⁴

Le ragioni del conservare: i fratelli Napoli

È profeta Pitrè nel 1889 quando afferma che alcuni opranti forse farebbero vita di zingari per l'isola, ma non rinuncerebbero a un'occupazione che è per essi mestiere,

⁹⁴ «Poiché secondo l'antica tradizione di Sicilia rappresentano gli antichi racconti popolari incorrottamente né tuttavia senza sollecitudine e considerazione degli spettatori di questo tempo». In altre parole, per la capacità mostrata di adattarsi alle esigenze di un pubblico contemporaneo senza tradire la fedeltà alla tradizione.

mezzo di sussistenza, “passione geniale”⁹⁵. Malgrado le inevitabili modifiche che il tempo ha imposto per adattare l’Opera alle esigenze del pubblico contemporaneo, alcuni pupari sono riusciti a conservare intatto lo spirito del teatro dei pupi. Sulla base dei codici del mestiere tramandati di padre in figlio, il sentimento si fa gesto, comunicazione, arte. Questa sfida è stata intrapresa e vinta da poche famiglie di pupari, tra le quali la compagnia Figli d’Arte Cuticchio di Mimmo Cuticchio di Palermo e la compagnia Marionettistica fratelli Napoli di Catania. Entrambe hanno prodotto una serie di sperimentazioni, trasportando il teatro dell’opera dei pupi all’interno delle Avanguardie artistiche del Novecento.

Proprio sull’Opera dei pupi catanese, attraverso le analisi estetiche della sua messinscena, si soffermerà il presente lavoro. L’*Opira* a Catania accoglie le strutture ideologiche e formali del teatro verista (la famiglia, il tradimento), del melodramma e del romanzo d’appendice (i figli perduti e ritrovati, il riscatto di umili origini, la passione amorosa, la vendetta) aggiungendo ai cicli più antichi tratti dalle edizioni vulgatae dei racconti cavallereschi colti, dal cuntù, dalla Storia dei Paladini di Francia di Giusto Lo Dico e da quella di Giuseppe Leggio. Lo stesso codice cinesico era all’epoca applicato anche dai pittori italiani dell’Ottocento e soprattutto da Hayez che concepiva teatralmente gli episodi storici che narrava.⁹⁶ Ed in questo processo di osmosi fra teatro e arti figurative, consolidato anche attraverso la massiccia diffusione di incisioni a stampa, si inserisce anche il fatto che i cartellonisti catanesi trasposero nelle loro opere pose e gesti teatrali ampi, eroici, plateali e di estrema drammaticità. L’Opera trova la sua specificità estetica nel tono tragico prodotto dallo scontro tra equità, pietas, libertà, ingiustizia, coercizione e violenza generando così una sua grammatica particolare.

A metà degli anni Cinquanta i pupi sono già da tempo «inattuali», afferma Ettore Li Gotti (1957), e di lì a poco, come detto, saranno numerosi i pupari che non resisteranno al vortice della decadenza. La vendita d’*’u misteri*, per la maggior parte di loro, è la sola soluzione per sopravvivere. Tuttavia c’è chi prosegue o riprende dopo periodi d’interruzione, conservando ciò che possiede e raccogliendo via via le sollecitazioni del

⁹⁵ G. PITRÈ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, cit.

⁹⁶ Alla fine degli anni Settanta Aurelio Minonne aveva pubblicato *Il codice cinesico nel “Prontuario delle pose sceniche” di Alamanno Morelli* («Versus», n. 22, pp. 48-79, 1979), quest’ultimo esaminava tutto il vocabolario di pose e gesti canonici prescritti dal teatro melodrammatico. E Minonne dimostrava che le istruzioni per la scena erano le stesse realizzate da Hayez e altri pittori ottocenteschi, segno che committenti e visitatori volevano che Hayez illustrasse il teatro che ben conoscevano. Il teatro a cui guardava Hayez è quello di Shakespeare (le opere più significative sono quelle legate a Romeo e Giulietta), ma anche quello di Schiller e della Maria Stuarda.

presente. A Catania inoltre l'Opera non si è 'turisticizzata' come a Palermo e Acireale e nonostante tempi difficili i fratelli Napoli riescono a conservare il mestiere e a proseguire l'attività, cosicché, come detto, essi rappresentano gli ultimi depositari della tradizione dei pupi in area orientale.

La loro è insieme la storia di una famiglia e di una forma di teatro che coincide con la storia di una città, Catania; ed è anche la storia di una civiltà che corrisponde a un modello socio-economico: quello dell'artigianato. Questi motivi sono reciprocamente intrecciati in modo indissolubile e arrivano fino a noi oggi.

La storia di questa famiglia, e più in generale dell'antica tradizione pupara catanese, tracciata da Antonio Pasqualino almeno fino al 1995, anno della sua morte, viene riconsiderata nel 2008 da Bernadette Majorana che, nel volume *Pupi e attori, ovvero l'opera dei pupi a Catania* (per i tipi Bulzoni), esplicitava la volontà di salvaguardare una forma di teatro prezioso del nostro passato. Rispetto alla primitiva intenzione di approfondire una ricerca sul mestiere delle parlatrici dell'opera dei pupi l'indagine della Majorana si è ramificata in ulteriori direzioni offrendo nuove interessanti ipotesi e non pochi interrogativi. Si è rivelato pertanto necessario interrogare le carte e così, grazie alla volontà dell'Ateneo e del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania, è stato avviato il progetto dell'Archivio Fratelli Napoli⁹⁷.

I primi approcci d'intervento sono stati dettati dall'esigenza di far conoscere a molti un universo poco noto, almeno nella sua interezza. A queste ragioni si aggiunge il fatto che l'insieme degli oggetti contenuti nel Fondo, correlati da tipologie di beni di natura eterogenea su diversi supporti e da tutti i ricordi di coloro che parteciparono a quella straordinaria vicenda culturale, oggi racconta di un modo di fare, curioso anche se discreto, che è al tempo stesso una concreta metodologia scientifica, un'osservazione partecipante. Questo archivio di cui Fiorenzo Napoli direttore artistico della compagnia, e Alessandro Napoli antropologo, sono stati e sono i fedeli e attenti custodi, da una parte è un organismo *in fieri*, utilizzato cioè funzionalmente nel corso dell'attività dei Napoli

⁹⁷ L'avvio dei lavori risponde al bisogno di tornare a fare i conti con l'identità del territorio, con un tessuto d'ingegni e storie che non hanno esaurito il loro ciclo ed è desiderio riflettere sul valore e il significato che lo spettacolo di figura riveste nella cultura di un territorio sotto il profilo sociale, artistico e educativo. C'è anche la volontà di cominciare ad instaurare un dialogo con quegli archivi che hanno già un loro statuto, ci riferiamo al Museo delle Marionette Antonio Pasqualino di Palermo, alla Compagnia Marionette Carlo Colla di Milano o all'archivio-arsenale di Mimmo Cuticchio, per rimanere in territorio nazionale, allo scopo di poter creare un Archivio Unico del Teatro di Figura.

come strumento di lavoro, «archivio corrente»⁹⁸, dall'altra è un archivio che ha perso la sua utilità immediata ed è diventato memoria del progresso, «archivio deposito».⁹⁹

Allo stato attuale tre sono le matrici: quella della recitazione catanese, ricostruibile partendo dall'analisi delle registrazioni audio e dai racconti degli stessi interpreti¹⁰⁰; quella drammaturgica, delineabile attraverso lo studio di copioni e canovacci¹⁰¹; quella artistica legata ai manufatti realizzati dai Napoli. Lo studio della prima sezione del fondo sta consentendo l'analisi dei tratti sopra-segmentali della recitazione catanese che fino ad ora non è stato mai sviluppato. Con grande rammarico la pratica catanese è affrontata solo marginalmente da Antonio Pasqualino che in area palermitana aveva già condotto importanti studi sulla tecnica del *cunto*, mentre è stata proprio la Majorana a dedicarsi in maniera più attenta ai codici della qualità della voce partendo dal suo interesse nei confronti delle figure femminili dell'Opera e intervistando la parlatrice Italia Napoli, decana della famiglia. I suoi acuti suggerimenti sulle fonti orali hanno dato la spinta a sondare più approfonditamente i contenuti e il farsi di una vicenda che aspettava da tempo di essere esaminata.

Nel fondo sono custodite poi le 'scalette' che recano l'intreccio delle singole scene derivate dalla 'storia' o dal 'libro', i dialoghi a soggetto della fine degli anni sessanta fino

⁹⁸ A. ROMITI, *Archivistica tecnica. Primi elementi*, Civita Editoriale, Lucca, 2004, p. 15 e sgg.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ I documenti audio presenti in archivio, tramite una scansione metrica e una segnatura d'accenti, consentiranno di ricostruire le figure dei parlatori dell'Opera dei pupi catanese (l'archivio Napoli custodisce anche il fondo di Biagio Sgroi, uno dei più famosi parlatori dell'opera) che avevano una loro precisa cadenza ritmica. Anche qui il mutamento del pubblico negli anni sessanta/settanta ha prodotto delle modifiche nei codici di rappresentazione della recitazione catanese: la rinuncia alla recitazione tradizionale nelle formule di accelerazione ritmica e nell'uso del vibrato che appariva artificioso verso una forma di declamazione più teatrale con un linguaggio idoneo a dare alla scena un ritmo più intenso. La grande importanza di questi materiali è data, a parte i contenuti, proprio dall'essere stati ripresi nel loro farsi: si tratta di girati 'sporchi', non sottoposti a filtraggi e puliture che si fanno per rendere più gradevole l'ascolto. Ma proprio in questo conservare ogni dettaglio, in questo registrare dietro le quinte, si determina il valore aggiunto del documento sonoro. Che consiste nel captare i preparativi dello spettacolo da parte dei narratori e manovratori, le pause tra un episodio e l'altro con i commenti del pubblico, la tensione emotiva data dal coinvolgimento alle funzioni dei personaggi.

¹⁰¹ Nel lavorare su questi documenti la cosa più difficile è senza dubbio avere a che fare con materiali 'vivi', con oggetti che i Napoli continuano ad utilizzare e a modificare e che rappresentano pertanto una continua stratificazione di storie e memorie territoriali che ci consegnano una contemporaneità legata alla ricerca attraverso la tradizione. La difficoltà che stanno ponendo queste fonti è che non è mai automatico che chi abbia materialmente scritto un copione ne sia anche autore o redattore. Molto spesso succedeva infatti che un puparo prestasse i suoi testi ad altri colleghi e che questi li ricopiassero per lavorarci, apponendovi poi la propria firma, che era indicazione della proprietà e non dell'autore. Un altro aspetto interessante che emerge da queste carte è legato all'italiano utilizzato dai pupari. Come giustamente ha osservato Lo Piparo (1987) è un italiano che si allontana dallo standard non tanto nella sintassi o nella morfologia, quanto soprattutto nella realizzazione grafica, sotto la quale s'intravede un'esperienza d'italiano parlato molto più diffusa di quanto i dati sull'analfabetismo, presi globalmente, non facciano ritenere.

ad arrivare all'uso del copione 'disteso', interamente messo per iscritto (primo consapevole riformatore è stato il catanese Nino Amico; continuano a scrivere copioni distesi Alessandro e Fiorenzo Napoli, ma con più attenzione alla messinscena tradizionale), con una sceneggiatura più serrata, e con l'abolizione di lunghi cicli preferendo spettacoli conclusi in sé con scelte di argomento vario, non necessariamente paladinesco. Rispetto all'eterogeneità dei documenti il primo fondo che è stato oggetto d'indagine è quello costituito dai cartelli e dalle scene, testimonianze che costituiscono una delle più interessanti espressioni dell'arte e della cultura figurativa popolare siciliana e rappresentano dipinti pregevoli che possiamo collocare, così come afferma la studiosa Janne Vibaek, nel campo della storia dell'arte popolare (da affiancarsi a quella 'illustre').

Il mestiere – I codici

Capitolo 3 Il codice figurativo

I cartelli del teatro dei pupi

I cartelli sono i manifesti con cui i pupari pubblicizzavano lo spettacolo serale che avrebbero rappresentato. Essi introducevano ad uno spettacolo inteso e sentito come metafora della vita; non erano quindi soltanto delle semplici locandine ma simboliche porte d'accesso a quel mondo fantastico nei cui protagonisti il pubblico si immedesimava. Per tal ragione le scene illustrate, pur pubblicizzando uno spettacolo di marionette, non sono una riproduzione della storia rappresentata in teatro, ma la vivificazione dell'ambiente immaginario in cui il pittore-artigiano collocava le avventure degli Eroi, simboli di lotta contro la sopraffazione. Il linguaggio pittorico quindi si bilancia con quello teatrale, per dare concretezza al comune sogno di rivalsa e di giustizia sociale (il manifesto presta l'immagine al teatro e il teatro la voce al manifesto).

Non sappiamo con precisione quando, né in che forme, iniziò a diffondersi l'uso di questi manifesti. La prima testimonianza riferibile ad un cartello di questo tipo la deriviamo indirettamente da una recensione teatrale apparsa, il 15 giugno 1841, sul periodico palermitano «Fata Galante». In tale articolo, sorpreso dalla vista di un manifesto che pubblicizzava lo spettacolo *Burattini a Toledo* tratto dalle avventure del *Guerin Meschino*, il recensore si poneva con un atteggiamento ostile, peraltro comune tra gli intellettuali siciliani del tempo, nei confronti di questo nuovo genere teatrale per il popolo. A parte tale testimonianza scritta, tuttavia, i più antichi esemplari attualmente conosciuti e conservati risalgono solamente alla fine del XIX secolo.

Tali cartelli, che rappresentano alcuni dei prodotti più significativi dell'arte e della cultura popolare siciliana, dovevano assolvere ad una duplice necessità: attirare l'attenzione dei passanti occasionali e informare lo spettatore abituale in merito al quotidiano succedersi delle storie rappresentate che, nel caso del ciclo Paladinesco, potevano dilungarsi per oltre un anno.

Come qualsiasi altro manufatto di arte popolare anche la decorazione dei cartelli risponde ad esigenze pratico-funzionali e non all'arbitrarietà inventiva dell'artista.

Pertanto, al fine di soddisfare tale necessità di comunicazione collettiva, la scelta delle scene raffigurate, dei colori accesi e dei netti contrasti cromatici, aveva come unico scopo quello di sollecitare l'emozione ed i sentimenti degli spettatori.

A volte, al fine di rendere il manifesto ancor più didascalico, si usava affiggere sul cartello un foglio, detto "ricordino", riportante il riassunto della puntata serale e redatto seguendo un repertorio codificato di frasi convenzionali.

Tali manifesti venivano esposti all'aperto in delle apposite bacheche di legno dipinto, collocate nei pressi del teatro, e protetti solamente da una rete metallica a larghe maglie esagonali. Vista la collocazione cui erano destinati, essi non richiedevano un'esecuzione accurata né tanto meno l'utilizzo di materiali costosi. Inoltre, non appena la leggibilità di questi manufatti veniva meno, a causa dei fattori atmosferici o ai metodi di conservazione cui erano sottoposti, il proprietario non esitava a "ritoccarli" o a commissionarne di nuovi, senza mostrare eccessive preoccupazioni per il fatto di intervenire sull'opera di un altro artista.

I cartelli adottati dalla scuola palermitana e da quella catanese differiscono sensibilmente tra loro, sia per la tecnica esecutiva ed il supporto utilizzato sia per lo stile, a tal punto da rappresentare due generi a se stanti di pittura popolare. Due generi che, nella concezione complessiva dell'immagine, sembrano rispecchiare l'aspetto estetico delle due città: più simili a miniature medievali i cartelli della bizantina Palermo; ricchi di un animato spirito barocco, quelli della nuova Catania post terremoto. Tale distinta concezione dell'immagine appare riscontrabile, non solo sui cartelli, ma anche nelle diverse scelte dei modelli iconografici.

I Cartelli di tipo Palermitano

I cartelli palermitani, di norma orientati verticalmente e misuranti 180 x 250/300 cm. circa, sono dipinti a tempera o a olio su tela ed inchiodati a due bastoni, attorno ai quali si arrotolano per conservarli. Essi illustrano le scene salienti degli episodi rappresentati in teatro nel corso di una settimana circa. A tal fine, i cartelli sono strutturati in riquadri detti "scacchi" il cui numero varia da sei ad otto (ma possono trovarsi anche 10). Ogni scacco corrisponde ad una serata e generalmente raffigura la vicenda più importante inscenata durante lo spettacolo. Solitamente questi riquadri sono divisi, sia in orizzontale

che in verticale, da linee nere; più raramente presentano cornici giallo-oro con decorazioni floreali o i ritratti dei personaggi principali racchiusi in medaglioni. Inoltre orizzontalmente alla superficie della tela sono tracciate anche delle righe bianche riportanti i titoli delle scene. La sequenza giornaliera con cui venivano rappresentate le storie era indicata tramite l'affissione, sotto il rispettivo scacco, di un targhetta recante la scritta "oggi".

A seguito della strutturazione spaziale a scacchi, che costringeva a figure piccole e poco dettagliate, per attirare l'attenzione dello spettatore i pittori di cartelli palermitani puntavano maggiormente su un effetto d'insieme, ottenuto per mezzo dell'intenso cromatismo, della ricercatezza decorativa e della pluralità degli scenari.

In questi cartelli, più schematici di quelli catanesi, i personaggi non hanno una caratterizzazione psicologico-fisionomica. Le figure, accennate con pochi tratti essenziali e con l'uso di colori vivaci dati a larghe pennellate, rimandano alle rigide immagini delle xilografie ottocentesche a fruizione popolare. Tuttavia, per un pubblico abituale, la sommaria esecuzione delle scene non pregiudicava la lettura iconografica, garantita dall'impiego dei simboli tradizionali caratterizzanti i personaggi.

Considerando la durata delle storie rappresentate, si ritiene che mediamente un teatro palermitano possedesse circa 70 - 80 cartelli, quantitativo nettamente inferiore a quello dei teatri catanesi.¹⁰²

I Cartelli di tipo Catanese

I cartelli catanesi, orientati in senso orizzontale (in gergo, abbattuti) e misuranti 200x150 cm. circa, sono dipinti a tempera su fogli di carta da imballaggio e raffigurano in un unico grande riquadro la scena centrale dello spettacolo di ogni serata.

Le figure, grandi tanto da dominare solitamente lo sfondo, sono dipinte con rapide pennellate dai colori caldi ed intensi, e disegnate in modo più dettagliato di quelle dei cartelli palermitani.

¹⁰² Di particolare pregio figurativo ricordiamo i Cartelli di Gaspare Canino descritti nel volume *Sul filo del racconto. Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino*, a cura di Selima Giorgia Giuliano, Orietta Sorgi, Janne Vibaek, CRIDC, Palermo, 2011; o quelli dai colori brillanti e un po' naïf realizzati da Pina Patti Cuticchio e ben descritti da Laura Mariani nella sua opera *«Quelle dei Pupi erano belle storie»*. *Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio*, Liguori Editore, Palermo, 2014.

Tali manifesti venivano conservati ripiegandoli su se stessi (motivo per cui oggi molti esemplari risultano strappati, bucati e lacunosi) e poi impilati l'uno sull'altro all'interno degli spazi del teatro o della bottega. Ai fini di un'agevole identificazione, generalmente veniva scritto sul verso del cartello il titolo dell'episodio ed il numero progressivo di rappresentazione . A causa di questo metodo di conservazione, tali manufatti erano soggetti a un veloce deperimento. Per rattoppare i cartelli deteriorati si usavano frammenti di carta di ogni specie come ritagli di giornale, fogli di quaderni, frammenti di canovacci, ricordini, etc.; gli stessi cartelli vecchi, se non venivano buttati o venduti, erano riciclati a tal fine, come si può notare da alcuni esemplari conservatisi. (Ed in proposito, il restauro di un numero significativo di opere, volto anche al recupero e alla classificazione dei frammenti cartacei utilizzati come toppe, potrebbe fornire importanti testimonianze circa il repertorio icono-grafico realmente presente sui tavoli da lavoro dei pupari.)

In ambito catanese, tenuto conto della consuetudine di raffigurare un unico episodio per ogni cartello e che il repertorio scenico è molto più ampio di quello palermitano, si ritiene che un teatro possedesse dai 200 ai 700 cartelli circa. A seguito di un numero di esemplari talmente vasto, riprendendo la classificazione operata da Alessandro Napoli , è possibile distinguere diverse tipologie di cartelli:

- Cartelli specifici, realizzati per illustrare determinati episodi.
- Cartelli generici, prodotti intenzionalmente (con vantaggi sia economici che di spazio conservativo) con funzione “polivalente” per reclamizzare vicende simili, come battaglie, consigli, duelli, stragi, etc., di storie diverse o persino della medesima. Tale procedimento, basato sull'uso di una stessa immagine per raffigurare episodi differenti, era adottato anche dagli stessi incisori per l'illustrazione dei romanzi cavallereschi e della letteratura di *colportage*.
- Cartelli truccati, originariamente prodotti come specifici ma in seguito riutilizzati, previa modifica, per reclamizzare altri episodi. Si distinguono tre maniere diverse di ‘truccare’ un cartello, di cui la prima definitiva e le altre reversibili, che potevano anche essere combinate insieme. Nel primo caso si interveniva direttamente sull'immagine per mezzo di pennellate volte a cancellare alcuni particolari o ad aggiungere e cambiare dei dettagli , mentre negli altri due si sfruttava l'applicazione a spillo di elementi cartacei sulla superficie (il ricordino o eventuali iscrizioni supplementari nel primo o vere e proprie “toppe” nel secondo) per occultare o modificare le caratteristiche tipologiche

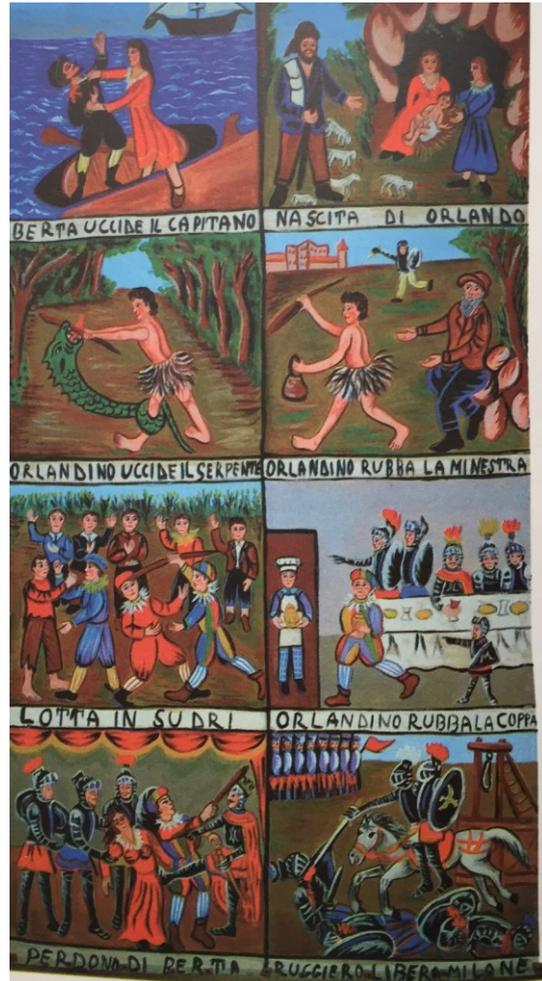
individuali dei personaggi. Quest'ultimo procedimento, consentendo modifiche anche totali dei personaggi, ampliava all'infinito la possibilità di riutilizzo dei manifesti.

- Cartelli a riquadri, rari casi (anche in ambito catanese esistono dei cartelli suddivisi in due o tre riquadri), generalmente dovuti all'esigenza di raffigurare più momenti ritenuti egualmente significativi all'interno di una stessa serata, oppure a quella di riunire in un medesimo cartello episodi di diverse serate ma imprescindibilmente correlati tra loro. La ripartizione del cartello solitamente tendeva all'ottenimento di due metà equivalenti, anche se non di rado si trovano cartelli divisi in due o più riquadri di differenti dimensioni. In tali casi l'episodio principale occupava la quasi totalità della superficie, mentre l'altro veniva relegato in una vignetta rettangolare posta in corrispondenza di uno dei due angoli superiori del foglio. La linea di demarcazione, generalmente di colore nero o marrone, poteva essere tracciata sia in senso verticale che orizzontale, in base alle caratteristiche stesse delle scene da rappresentare. Mentre il primo caso, maggiormente utilizzato, garantiva di mantenere invariate le consuete proporzioni dei personaggi condizionandone però il numero a causa del restringimento del campo scenico, il secondo consentiva una più ampia distribuzione delle figure nello spazio costringendo però a dimezzarne l'altezza. Altre modalità di bipartizione dei cartelli si ottenevano orientando la visione del manifesto in senso verticale anziché orizzontale. In questo caso il cartello, diviso ancora una volta in due metà equivalenti tramite una linea orizzontale, permetteva di dipingere delle figure di grandezza notevole mantenendo comunque un ampio campo scenico su cui disporle. Nel caso in cui parte del cartello raffigurato non serviva per la pubblicità dello spettacolo serale, essa poteva essere nascosta tramite l'uso di un ricordino di grandi dimensioni.

Infine, come accennato, si trovano anche dei cartelli tripartiti. La divisione in tre riquadri, di regola, tendeva a creare una parte di dimensioni quasi tradizionali, ottenuta tracciando in senso orizzontale una linea di demarcazione che divideva il foglio in due metà equivalenti, e altre due parti non sempre di eguali dimensioni, ottenute tracciando un'altra linea in senso verticale. Tuttavia, la tripartizione poteva avvenire anche sulla base di autonome scelte dei pittori.

Vediamo un paio di esempi concreti che mettono a confronto i cartelli palermitani con quelli catanesi. Il primo episodio scelto è la *Nascita di Orlandino* realizzato da Pina Patti Cuticchio intorno agli anni Ottanta.

La tela misura 80 per 150 cm e racconta negli otto scacchi le *Prime imprese di Orlandino*. Il secondo riquadro in alto a destra raffigura la nascita di Orlandino all'interno di una grotta, assistita da un pecoraio e dalla principessa Galisena. La Patti Cuticchio nel poco spazio a disposizione inserisce tre figure (sebbene Galisena risulti un po' troppo piccola) e cinque pecorelle, anch'esse sacrificate in uno spazio prospettico pressochè assente. La grotta, motivo ricorrente nella sua pittura, non è un ambiente ostile e riesce nell'insieme a trasmettere, con i personaggi dalle gote rosacee e dai visi sereni, una visione giocosa della vicenda, pensata per uno spettacolo di bambini.



Il cartello di Natale Napoli, *Nascita di Orlando in Sutri*, su cui torneremo, ci mostra la scelta inusuale di creare un bocchescena a cornice del cartello, all'interno del quale inserire i personaggi. Il forte richiamo alla nascita di Gesù Cristo (ricordiamo che Orlando diventerà la bandiera della cristianità) è dato non solo dalla presenza dell'angelo ma anche delle persone dormienti in basso che, come i pastori di Betlemme, non si accorgono di quel che accade. A sinistra troviamo



anche Peppininu, poi scudiero di Orlando e Rinaldo. Natale Napoli sperimenta in questo, come in altri suoi cartelli, i colori fluorescenti, nelle tonalità dei gialli e degli arancioni, e mostra un'abile padronanza delle regole prospettiche soprattutto nella resa delle

figure scorciate in primo piano.

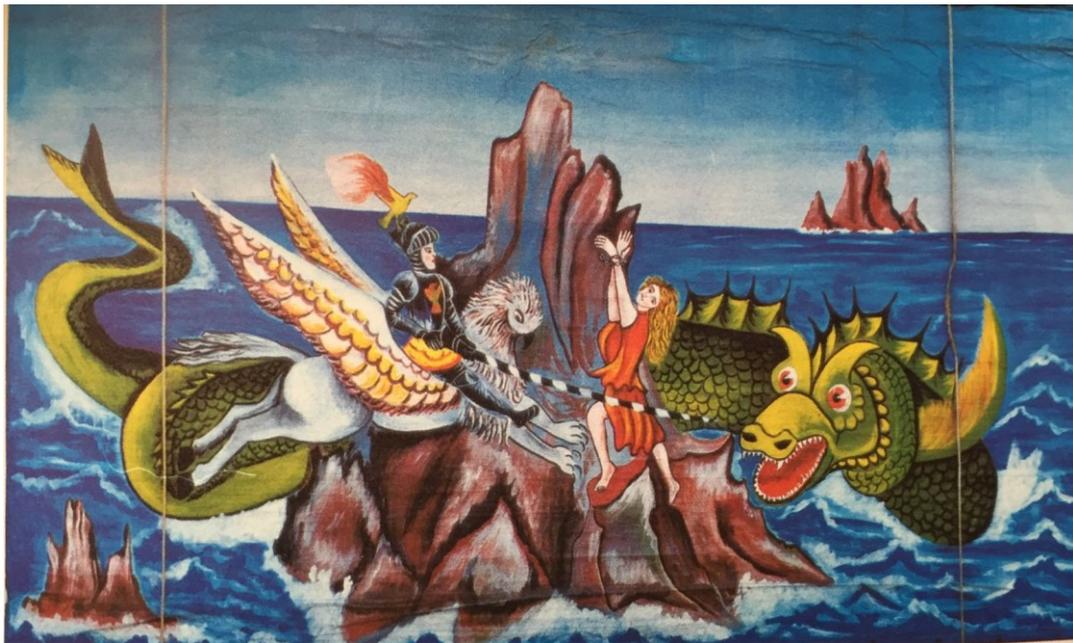
Il tema della lotta fra bene e male, tipico dell'Opera dei pupi, da sempre è stato reso dai pittori di cartelli con mostri e diavoli. Ingres con il suo *Ruggero libera Angelica dall'orca marina* (1819) crea un modello e un punto di riferimento nell'interpretazione di questo tema.



Quando Gaspare Canino dipinge la stessa scena riprende vistosamente l'immagine di Ingres: Angelica è nella stessa posizione (ma coperta sul sesso da un ramoscello come fosse Eva) e, a sinistra, c'è il gruppo del drago e di Ruggero a cavallo. Tutti i personaggi sono visti da vicino.



Pina Patti Cuticchio nel suo *Ruggiero libera Angelica da un mostro marino* (1973) allarga il campo e rende dominanti gli azzurri luminosi del cielo e del mare. Angelica è vestita e il drago abbraccia da dietro la fanciulla, la rupe e Ruggiero sull'Ippogrifo; il giallo è acido mentre la parte finale della coda, svolazzando, gioca con le onde. Il mostro e la scena non hanno la drammaticità di Ingres o la 'cattiveria' di Canino. Anche in questo caso la visione complessiva della Patti Cuticchio è gioiosa: un sogno di liberazione sta per compiersi.



Rosario Napoli nel 1930 circa realizza il cartello *Ruggiero libera angelica dell'orca* (p. 68). Al centro della scena, da cui la roccia è quasi del tutto scomparsa (si intravede appena sotto i piedi di Angelica) un'orca si arrende alla spada di un Ruggiero (in Ingres, Canino e Patti Cuticchio troviamo una lancia) su di un Pegaso alato (non ritroviamo l'Ippogrifo con becco d'aquila perché i pupari catanesi lo realizzavano più facilmente mettendo delle ali sul corpo di cavallo). Bellissimo e plastico il corpo nudo di Angelica che ha, come tutte le figure femminili ritratte da Rosario, un volto dolcissimo. Il modello è attinto dalle figurazioni di estasi e martiri della pittura manierista e barocca che gli consentì di esprimere un tono elegiaco, non senza una vena di erotico sensualismo.



Rosario Napoli era poi molto abile a rendere le armature e in questo cartello fa splendere quella di Ruggiero giocando con gli ocri e lumeggiature di giallo, colori ripresi anche sul viso dell'orca.

Un paio di esempi bastano a darci l'idea che dal raffronto tra i cartelli di area catanese e quelli di area palermitana si potrebbe aprire un discorso a sé, ricco di sorprese. Quel che è certo è che non è possibile pensare i pupi fuori dal contesto del loro coloratissimo mondo di tele e cartelli poichè, separati dal loro spazio cromatico, rischierebbero di perdere la loro consistenza.

Aspetti formali e socio-culturali dell'arte popolare in Sicilia

Nell'arte popolare siciliana, oltre alla permanenza delle sue strutture profonde nel corso dei secoli – comune anche ad altre produzioni artistiche popolari - sono individuabili una marcata ricettività ad influssi esterni (sia che fossero di arte egemone, sia di altro tipo, ma provenienti da stati diversi) unita ad un suo specifico carattere realistico. Malgrado ciò, le vicende raffigurate non sono verificabili storicamente. Come notato da Buttitta, «l'atteggiamento mentale con il quale gli artisti popolari si pongono di fronte all'avvenimento da rappresentare non muta. Turiddu non è diverso da Orlando, Garibaldi è un altro Carlo Magno, gli episodi della I Guerra mondiale non sono dissimili

dalle gesta dei paladini». ¹⁰³ Inoltre, questo carattere realistico, opposto allo schematismo e al decorativismo ravvisabile in altre produzioni popolari, non è vissuto in modo univoco nei diversi ambiti artigianali. Si riscontra infatti, nei pittori di carri e cartelli una maggiore predilezione per gli eventi fantastici, come incantesimi, diavoli, mostri e figure ultraterrene. Di conseguenza, per dirla ancora con le parole di Buttitta, quella rappresentata è «una realtà al di fuori del tempo e perciò diventata mito». ¹⁰⁴

Alla luce di quanto detto sinora, l'operazione preliminare è considerare gli oggetti della presente ricerca, i cartelli dell'opera dei pupi, come metafore di un gruppo sociale, cercando di svelare i codici latenti e di indagarne le connessioni sociologiche.

Come ha ben sintetizzato Alessandro Napoli, i cartelli erano consapevolmente concepiti, secondo un linguaggio standardizzato, per una duplice possibilità di fruizione e lettura, variabile in base al diverso referente: spettatori abituali del teatro di quartiere oppure passanti occasionali. Essi «da un lato assolvevano a una funzione informativo-didascalica che assumeva aspetti pubblicitari, promozionali e divulgativi; dall'altro a una funzione narrativo-simbolica che si articolava in forme epico-figurative ed estetico-decorative». ¹⁰⁵

All'interno di questo linguaggio standardizzato, tematiche, colori, posizioni, atteggiamenti e dimensioni sono concettualmente organizzati per esprimere un determinato universo semantico, formulato in base ad una precisa ideologia e schemi di valori. Al fine di una maggiore comprensione, si tenterà di seguito di chiarire meglio, tramite qualche esempio, il significato di questi intrigati codici ravvisabili nei cartelli.

Le tematiche scelte dai pupari, e quindi raffigurate sui cartelli, sono generalmente rappresentative dell'orizzonte culturale del mondo subalterno, ovvero sono quelle che il popolo riesce a comprendere e dunque a sentire come appartenenti ad esso. Per tal ragione i primi temi adottati, ricollegandosi alle precedenti esperienze del teatro folklorico, sono di matrice religiosa, farsesca e, inizialmente in misura minore, epico-cavalleresca. Solo in un secondo momento, compaiono le tematiche storiche, riguardanti principalmente le maggiori guerre nazionali, e quelle legate all'opera lirica, veicolate tramite il moltiplicarsi delle bande musicali.

¹⁰³ A. BUTTITTA, *Forme della Memoria*, in «LA SICILIA ricercata. Arte popolare in Sicilia», a. I, n. 0, luglio 1999, Leopardi editore, Palermo, 1999, p. 9.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ A. NAPOLI, *Il racconto e i colori. «Storie» e «cartelli» dell'Opera dei Pupi catanese*, Sellerio, Palermo, 2002, p. 29.

Il puparo/pittore pertanto racconta le storie che, tramite i resoconti dei cuntastorie o degli stessi protagonisti, diventano patrimonio comune di una società fondata, giacché analfabetizzata, sul valore 'immaginario', traducendoli in base al convenzionale codice bene-male. Non a caso le vicende storiche narrate sono generalmente limitate a quelle che si prestano a una lettura etico-morale secondo la contrapposizione eroi/antieroi, liberatori/dominatori (franco-normanni contro musulmani; garibaldini contro Borboni; briganti contro i gendarmi dello Stato Sabauda; etc.).

Anche la gamma cromatica, costituita prevalentemente da tinte accese, assume uno specifico significato che si lega ad antiche consuetudini: il rosso rappresenta il colore della passione e della potenza; il giallo, nelle sue varianti che vanno dall'ocra (sabbia) all'oro (ricchezza), rappresenta il colore della materia, e di conseguenza il mondo terreno; l'azzurro, che a quest'ultimo si oppone, indica diversamente il mondo ultraterreno, simboleggiando quindi spiritualità e fede.

In merito alle posizioni, invece, sappiamo che alla destra (o in alto) corrisponde lo spazio di chi "pretende dominio", alla sinistra (o in basso) quello di chi lo subisce, mentre al centro il "luogo del dominio" stesso.

Inoltre, anche l'aspetto figurativo dei personaggi, o meglio, qualsiasi elemento di ogni singola unità iconografica, assume una specifica funzione comunicativa in relazione al senso attribuito convenzionalmente ad una determinata posa o atteggiamento, nell'ambito culturale cui si rivolge; ne segue quindi, come affermato da Aurelio Rigoli, che i cartelli rappresentano, per di più, dei «documenti iconici notevoli ai fini di una cinesica del mondo popolare siciliano, mediata dalla semiotica della gestualità figurativa».¹⁰⁶

Pertanto ogni unità ravvisabile su questi manufatti popolari, in quanto programmata a veicolare un messaggio, deve essere considerata come elemento di un sistema superiore, in grado di esprimere un senso compiuto solo nell'insieme delle sue componenti, come del resto avviene per i singoli elementi grafici di uno scritto o per le tessere di un mosaico.

Dentro a questo complesso linguaggio codificato, le innovazioni figurative, necessarie ad attrarre un pubblico sempre più vasto, risponderanno quindi a precise regole di mercato, come qualsiasi altro oggetto pubblicitario. Esse potranno avverarsi soltanto in seguito alla formazione di un nuovo bagaglio culturale tra le masse, nei tempi e nei luoghi consentiti dalle condizioni geo-politiche in cui vivono le stesse. Da queste varianti

¹⁰⁶ A. RIGOLI, *Eroi di Sicilia*, Gidue editore, Palermo 1983, p. 34.

dipendono le cospicue differenze iconografiche ravvisabili tra i cartelli delle diverse scuole o famiglie, le quali si legano inscindibilmente alle «forme di conoscenza»¹⁰⁷ delle singole realtà locali (quartieri cittadini, paesi, villaggi di campagna) in cui operano i pupari.

In definitiva, tramite queste precisazioni si spera di aver contribuito, prima di addentrarci nella trattazione critica della questione, a restituire queste particolari testimonianze di arte popolare alla loro esistenza, oggi perduta, nella società; ed in proposito, sembra significativamente adattarsi anche al caso dei cartelli dell'*opra* la riflessione di Eduard Fuchs, contenuta nel saggio a lui dedicato di Benjamin, in merito alla scultura dell'era dei Tang: «la completa anonimata di queste statuette funerarie, il fatto che nemmeno in un sol caso è dato di conoscere il creatore individuale di queste opere, è un'importante dimostrazione che in tutto ciò non si trattava mai di esperienze artistiche singole, bensì del modo in cui allora il mondo e le cose erano viste dalla comunità».¹⁰⁸

Tipologia delle fonti iconografiche

Il complesso repertorio iconografico dei pupi riflette e compendia, in un certo senso, i gusti e la cultura figurativa della Sicilia, dalla metà dell'Ottocento al quarto decennio del secolo successivo. Esso scaturisce dalla confluenza di elementi iconografici antichi e moderni, provenienti sia da ambienti popolari sia da ambienti colti, ed arricchito dai molteplici influssi che secoli di dominazioni straniere avevano indotto nei gusti figurativi della società siciliana.

L'intrinseco carattere effimero dei cartelli, di cui i pupari erano soliti sbarazzarsi quando non più funzionali a soddisfare la primaria esigenza pubblicitaria, ne ha condizionato la conservazione a tal punto che la maggior parte degli esemplari più antichi di cui siamo oggi in possesso risale a quasi un secolo dopo la probabile nascita di questo tipo di spettacolo. La mancanza dei manufatti più antichi, unita all'esiguità di studi in materia di cultura popolare sino alla celebre figura del Pitre, obbligano dunque a ricostruire soltanto in via ipotetica il bagaglio figurativo dell'*opra* al momento del suo

¹⁰⁷ G. COCCHIARA, *Il folklore siciliano*, vol. II, in *L'arte del popolo siciliano*, Flaccovio, Palermo 1938, p. 76.

¹⁰⁸ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, G. Einaudi editore, Torino 2000, p. 114.

costituirsì. Per tal motivo, documentarne con esattezza le fonti è compito arduo. Tuttavia oggi, grazie al contributo di numerosi esperti, abbiamo una visione sufficientemente chiara sia sul repertorio iconografico che ruotava intorno al mondo dei pupi, sia sugli ambienti in cui esso veniva prodotto.

Nonostante da più di mezzo secolo il teatro dei pupi sia stato oggetto d'interesse di molteplici studi,¹⁰⁹ utili a definirne le origini, il repertorio scenico, le fonti letterarie o la tecnica teatrale, solo di recente tale attenzione è stata rivolta specificatamente all'indagine dei cartelli e all'individuazione delle relative matrici iconografiche. Basti in tal senso ricordare che i primi studi specifici in materia, ad opera di Antonino Uccello, finalizzati ad indagare l'area della Sicilia orientale risalgono all'articolo apparso nel 1969 in occasione dell'esposizione a Palazzolo Acreide (SR) di otto cartelli di area catanese, ed al successivo catalogo. Le limitate conoscenze in merito a tale scuola persistono sino alla fine degli anni Settanta, atteso che l'Alberti cita come unico esempio di cartellonisti catanesi Francesco Vasta,¹¹⁰ non menzionando invece i principali *auctores*, ovvero

¹⁰⁹ Si considerino almeno: C ALBERTI, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, Mursia, Milano 1977; A. BUTTITTA, *Cultura figurativa popolare in Sicilia*, S. F. Flaccovio editore, Palermo 1961; A. BUTTITTA, *L'opera dei pupi come rito*, in «I pupi e il teatro. Quaderni di teatro» Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano, a. IV, n. 13, agosto 1981, Vallecchi, Firenze, 1981, pp. 30-34; A. BUTTITTA (a cura di), *I colori del sole. Arti popolari in Sicilia*, S. F. Flaccovio editore, Palermo, 1985; M. CARCASIO (a cura di), *I miti figurati. Il restauro pilota di due cartelli dell'opera dei pupi di tipo catanese*, catalogo della mostra tenutasi a Palermo, Palazzo Steri, dal 29 dicembre 1997 al 31 gennaio 1998, Arti Grafiche Siciliane, Palermo 2001; C. CHRISTENSEN, *Mostra dei cartelli dell'Opra*, catalogo della mostra tenutasi a Palermo, Galleria del Banco di Sicilia, dal 5 al 20 giugno 1972, Palermo 1972; G. D'AGOSTINO (a cura di), *Arte popolare in Sicilia*, catalogo della mostra tenutasi a Siracusa, Santa Maria di Montevergine, dal 26 ottobre 1991 al 31 gennaio 1992, S. F. Flaccovio editore, Palermo 1991; G. D'AGOSTINO, *Segni e simboli nell'arte popolare siciliana*, Museo Internazionale delle Marionette "Antonio Pasqualino" - Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, Bagheria (Pa) 1996; E. LI GOTTI, *Il teatro dei pupi*, G.C. Sansoni editore, Firenze 1957; B. MAJORANA, *Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a catania*, cit., A. NAPOLI, *Il racconto e i colori. «Storie» e «Cartelli» dell'Opera dei Pupi catanese*, cit.; A. NAPOLI, *L'opera dei pupi di stile catanese. Appunti di viaggio di un'antropologo puparo*, in C. Di Pietro C. (a cura di), Quinta rassegna del teatro delle marionette, catalogo della rassegna tenutasi a Sortino dal 18 al 25 ottobre 2003, Comune di Sortino, Sortino 2003, pp. 19-27; A. PASQUALINO, *L'opera dei pupi*, cit., G. PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche in Sicilia*, vol. I, pp. 123-176, in *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 vol., ristampa anastatica dell'edizione originale, Il Vespro edizioni, Palermo 1978; A. RIGOLI, *Eroi di Sicilia*, cit; A. UCCELLO, *I cartelloni dei pupi della Sicilia Orientale*, in «Sicilia», n. 58, S. F. Flaccovio editore, Palermo 1969, pp. 88-90; A. UCCELLO, *Otto cartelli dell'opera dei pupi*, catalogo della mostra tenutasi a Palazzolo Acreide, (futura) Casa-museo Antonino Uccello, dal 12 al 20 aprile 1969, Tipografia Luxograph, Palermo 1969; J. VIBAEK, *Orlando nei cartelli dell'opera dei pupi*, catalogo della mostra tenutasi a Palermo, Salone delle Esposizioni, dal 5 al 19 maggio 1977, Stamperie Tipografi Associati, Palermo 1977; J. VIBAEK, *The Poster of the marionette theatre*, in «Sicilia», n. 83, 1979, pp. 88-98; J. VIBAEK, *I cartelli dell'opra*, in «I pupi e il teatro. Quaderni di teatro». Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano, a. IV, n. 13, agosto 1981, Vallecchi editore, Firenze, 1981, pp. 69-73.

¹¹⁰ Francesco Vasta, figura ancor oggi poco conosciuta, fu attivo tra la fine dell'Ottocento ed i primi decenni del Novecento, operando probabilmente tra le città di Catania, Messina e Reggio Calabria (Cfr. A. NAPOLI, *Il racconto e i colori. «Storie» e «Cartelli» dell'Opera dei Pupi catanese*, cit., pp. 149-151; M.

Sebastiano Zappalà, Rosario e Natale Napoli; non sono inoltre condivisibili neppure le sue valutazioni quando afferma che: «Gli artisti di Catania e dintorni rientrano perciò in una categoria artigianale esecutrice di un prodotto aleatorio, che risente della logica del consumo quotidiano. La maggiore ricchezza di reperti pittorici rende pertanto difficile l'identificazione d'individualità spiccate, almeno in tale ambito».¹¹¹ Con tali parole, ciò che rappresenta una qualità della produzione catanese, caratterizzata come vedremo da cartelli maggiormente dettagliati e realizzati con una tecnica repentina e decisa ad un tempo (da una a tre ore circa), finiva dunque per divenire motivo di non artisticità.

Un importante impulso alla conoscenza intrinseca dei cartelli come oggetti artistici, si registra con la pubblicazione, datata 1983, della raccolta Abbate-Minnella ad opera di Aurelio Rigoli. Nel testo, fornito per la prima volta da una ricca documentazione fotografica interamente dedicata ai cartelli di area catanese, l'erudito siciliano lamenta che sino ad allora, nonostante i molteplici studi che avevano interessato il mondo dell'*Opera*, il cartellone fosse stato analizzato esclusivamente come oggetto di ausilio iconico per il teatro, anziché quale soggetto pittorico con caratteristiche proprie e in rapporto dialettico con altre tipologie espressive. Tuttavia, in merito alla complessa questione delle fonti iconografiche, lo stesso autore sottolinea come già Li Gotti avesse preferito «demordere dal *complicato giuoco di influssi tradizionali e individuali, documentabili e non*, essendo arduo, per il settore figurativo disegnare la fitta trama delle connessioni e degli scambi a monte delle pitture cavalleresche».¹¹²

Attualmente, essenziale punto di riferimento per uno studio, come il nostro, volto ad indagare le fonti figurative del teatro siciliano è il testo di Alessandro Napoli *Il racconto e i colori*. Per la prima volta, seppur limitatamente al solo ambito catanese, il campo d'indagine viene ristretto esclusivamente alla problematica iconografica dell'*Opera*.

I modelli grafici e coloristici dei cartelli e delle scenografie risultano estremamente eterogenei ed individuabili principalmente in antiche raffigurazioni, come quelle di

CARCASIO (a cura di), *I miti figurati. Il restauro pilota di due cartelli dell'opera dei pupi di tipo catanese*, cit., p. 60).

¹¹¹ C. ALBERTI, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, cit., p. 49; cfr. anche E. LI GOTTI, *Il teatro dei pupi*, cit., p. 93.

¹¹² A. RIGOLI, *Eroi di Sicilia*, cit. p. 9.

Palazzo Steri a Palermo;¹¹³ nei testi a stampa di carattere colto o popolare; in varie forme di pittura popolare; nelle scenografie delle sacre rappresentazioni e dello stesso teatro colto. Si riscontra pertanto uno stile variegato, ispirato alla convenzionale moda della prima metà del XIX secolo. I Paladini sono raffigurati con armature vagamente rinascimentali, le cui forme variano in base alle due diverse scuole. I saraceni¹¹⁴ si distinguono dai cristiani per la presenza dei pantaloni, anziché del gonnellino; possono essere raffigurati con il classico turbante in testa oppure, nel caso dei Mori di Spagna, con ampi cappelli tipo nobili spagnoli del seicento. In ambito palermitano, un importante fonte per la loro raffigurazione è individuabile nei quattro telamoni, raffiguranti i Mori sconfitti da Carlo V, che ornano il prospetto esterno della Porta Nuova di Palermo, situata nei pressi dell'odierna piazza Indipendenza. Tra gli altri personaggi, le dame vestono come le aristocratiche palermitane del Seicento, immortalate dal Van Dyck e dal Novelli; i maghi secondo i modelli del Mattaliano,¹¹⁵ mentre le maschere della farsa e le generiche figure di astanti, presentano i tipici costumi popolari dell'ottocento. Le figure religiose rispecchiano invece, specie in ambito catanese, l'iconografia delle tele che ornano le chiese locali dal XVII al XIX secolo. Viceversa, per quanto riguarda gli sfondi su cui si muovono questi personaggi, si riscontra, nella scelta delle tinte e delle ambientazioni (scorci di città, prigioni, castelli, accampamenti, etc.), l'adesione a moduli romantici derivanti dalla tradizione teatrale dell'ottocento. Tali scene, inoltre, spesso palesano il gusto per l'osservazione diretta, ravvisabile nella citazione d'importanti

¹¹³ I pupari palermitani, per addobbare i propri pupi, si rifecero ai modelli offerti dalle decorazioni del soffitto della Sala Magna dello Steri, copiandone lo stile delle armi e delle vesti. Queste decorazioni, insieme a quelle di Palazzo Reale, rappresentano in ambito palermitano le più antiche raffigurazioni pittoriche di matrice cavalleresca: i Paladini appaiono già vestiti con la loro tipica uniforme, ovvero elmo, corazza, scudo e spada; mentre i musulmani sono raffigurati come i guerrieri egiziani detti Mamelucchi, cioè con scudo, lancia e una lunga tunica. Da queste raffigurazioni, inoltre, i pupari derivarono anche la visione drammatico- spettacolare della morte, secondo cui le uccisioni avvengono sempre tramite il taglio netto di alcune parti del corpo (teste, busti, braccia, etc.) e un copioso spargimento di sangue.

¹¹⁴ Sul finire del XVIII secolo vennero pubblicati in Sicilia diversi testi riguardanti la cultura araba. Tra questi si considerano: la *Biblioteca scriptorum* (1781-1792); le *Rerum Arabicarum* (1790) curate da Rosario Gregorio; il *Libro del consiglio d'Egitto* (1793) di Raffaele Aloja, e le *Pragmaticae sanctiones regni Siciliae* (1791-1793) a cura del giurista F. P. Di Blasi. Per ulteriori approfondimenti in materia si veda: D. MALIGNAGGI (a cura di), *Immagine e testo. Mostra storica dell'editoria siciliana dal Quattrocento agli inizi dell'Ottocento*, catalogo della mostra tenutasi a Palermo, Palazzo Steri, dal 29 aprile al 30 maggio 1988, Arti Grafiche, Palermo 1988, p. 198.

¹¹⁵ Incisore vissuto nel XIX secolo, autore delle illustrazioni per la *Storia dei paladini di Francia* di Giusto Lo Dico, edita a Palermo tra il 1858 e il 1860. La prima testimonianza su questo incisore, la cui figura resta ancora oggi sconosciuta, la fornisce indirettamente Pitrè. Il critico, difatti, al fine di delineare il personaggio di Nicola Faraone (secondo le fonti, uno dei pittori di cartelli più dotati, in ambito palermitano) paragona lo stile di quest'ultimo a quello di «un certo Mattaliano», notando che mentre «Faraone ha slancio, energia e efficacia, il Mattaliano connota le sue figure di freddezza di espressione». G. PITRÈ, *Le tradizioni cavalleresche in Sicilia*, cit., p. 176.

piazze, chiese e palazzi locali (si veda, ad esempio, il cartello di Natale Napoli del 1946, *Moschiano divide in due Brillantino* in cui nella foggia della roccaforte, dipinta sullo sfondo del cartello, è facile riconoscere il castello Ursino di Catania).



Di limitato rilievo, infine, sono le somiglianze con le illustrazioni delle edizioni quattro, cinque, e seicentesche, da cui deriva ad esempio «l'idea di raffigurare Angelica, la principessa del Catai, (le indie orientali), come un'indiana delle Americhe (le indie occidentali), con una corona di penne in testa e talvolta anche con arco e faretra a tracolla».¹¹⁶

I cartelli sono dunque il risultato della fusione di molteplici matrici iconografiche, liberamente trattate ed innovate dai pittori al fine di aumentarne l'efficacia attrattiva, amplificandone gli effetti scenografici, bizzarri e drammatici. Ne segue che tale processo di selezione e assemblaggio, operato nei limiti delle loro conoscenze dai cartellonisti, non è mai una ripetizione di modelli (pratica in uso presso i pittori di carretti), ma un'autonoma e nuova creazione.

Individuare le fonti iconografiche dell'Opera, significa innanzitutto indagare il retroterra culturale che circonda i pittori di cartelli ed in cui essi agiscono. Agli inizi dell'Ottocento, in Sicilia, il riformismo del governo borbonico consente lo sviluppo della piccola borghesia agraria. La nuova politica doganale attuata dopo il 1815, diretta a favorire la produzione interna penalizzando le importazioni, determina i primi segni di un

¹¹⁶ A. PASQUALINO, *L'opera dei pupi*, cit., p. 86.

risveglio economico e, di conseguenza, la crescita di attività artigianali tese a soddisfare le nuove richieste del mercato. Espressioni dirette di questa mutata condizione socio-economica sono la nascita del teatro dei pupi, l'uso di dipingere il carretto e la diffusione su vasta scala d'immagini devozionali, a cui si lega, intorno alla metà del secolo, il nuovo rigoglio delle botteghe artigiane impegnate nella produzione di immagini a fruizione principalmente popolare.

La proliferazione di queste piccole imprese artigiane, fucine di un importante settore dell'intero patrimonio culturale siciliano, unita alle migliorate condizioni dei ceti sociali più poveri, rende quindi possibile una capillare circolazione in tutta l'isola di numerosi manufatti ornamentali. Ciò contribuisce, indirettamente, alla formazione di un omogeneo repertorio figurativo e decorativo finalizzato ad interpretare, in un linguaggio più o meno codificato, passioni, rivendicazioni sociali e fervore religioso delle classi subalterne. Depositari di tale repertorio erano gli *stampasanti*, i *pincisanti*, gli illustratori di romanzi a dispense, i pittori di tavolette votive, di cartelli dell'Opera o dei cantastorie, e i pittori di carri. Questi autori mostrano, nella scelta e realizzazione dei soggetti, una cultura iconografica comune (fatta di prestiti, influssi e conoscenze codificate), legata essenzialmente alla raffigurazione di temi religiosi o epico-cavallereschi, e le cui differenze dipendono dalle diverse funzioni e tecniche esecutive del manufatto, cui tale cultura veniva applicata. Vale la pena in proposito soffermarsi sull'osservazione di Alberti: «Nell'isola la produzione figurativa ha da sempre manifestato una vitalità ed una ricchezza tematica notevoli, sebbene sia orientata soprattutto verso il sacro, tanto che, si riscontra un'attinenza sul piano della ricercatezza nell'espressività dei volti tra le maschere dei *buffi*, i volti dei guerrieri cristiani e le statue dei santi».¹¹⁷

Tali cartelli, insieme ad altri manufatti popolari, testimoniano dunque in maniera inequivocabile ciò che Buttitta ha definito «l'unità e l'omogeneità di una cultura quale quella folklorica che, diversamente da quella dei ceti egemoni, non conosce settorializzazioni».¹¹⁸

¹¹⁷ C. ALBERTI, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, cit., p. 37.

¹¹⁸ A BUTTITTA, *Le figure del mito*, in A. NAPOLI, *Il racconto e i colori. «Storie» e «Cartelli» dell'Opera dei Pupi catanese*, cit., p. 12.

Il repertorio e il rinnovamento del patrimonio figurativo

Il repertorio scenico dell'*opra*, come di qualsiasi altro spettacolo, risulta profondamente legato al gusto ed alla cultura del suo pubblico, di cui ne segue in pieno i mutamenti. Ne deriva che, le tematiche affrontate, al fine di attrarre il maggior numero possibile di spettatori, oltre a includere il tradizionale ciclo cavalleresco comprendono anche storie liturgiche (*Passione, Natività*), episodi biblici (*Sansone ebreo, Giuditta e Oloferne*), vite di santi martiri (*S. Rosalia, S. Genoveffa, S. Rita da Cortona, S. Sebastiano martire, S. Eustachio*), storie di briganti e mafiosi (*Antonio Di Blasi detto Testalonga, Giuseppina detta la brigantessa, Marziale brigante assassino, Varsalona, Pasquale Bruno, Mugolino, Vincenzo Craparo, Il bandito Leone, Catalano, I Mafiosi della Vicaria, I Beati Paoli*), narrazioni storico-romanzesche (*Pia dei Tolomei, La baronessa di Carini, Ruggero il Normanno conquista la Sicilia, Il Vespro Siciliano*), avventure garibaldine (*La storia di Vittorio Emanuele e di Garibaldi*), drammi shakesperiani (*Giulietta e Romeo, Macbeth, Otello*), operette liriche, oltre a particolari storie di diffusione locale. Di tale repertorio, eccezionalmente vasto, ci limitiamo in questa sede a citare esclusivamente la tipologia, rimandando per notizie più approfondite agli studi di Pasqualino e Napoli cui facciamo riferimento.

Dal punto di vista grafico, l'ampliamento tematico ravvisabile tra i decenni a cavallo dei secoli XIX-XX 'obbligò' al rinnovamento del patrimonio figurativo, anche se i nuovi soggetti venivano poi realizzati secondo i tradizionali canoni artistici. Tale fenomeno è spiegabile con le continue richieste di modernizzazione dell'*imagerie populaire*, consequenziale da un lato al progressivo diffondersi dell'istruzione,¹¹⁹ che implicò la conoscenza dei personaggi e fatti storici più noti; dall'altro, alla enorme immissione di nuovo materiale grafico, facilitata dall'abbassamento dei costi di produzione. Per il Novecento, dunque, riteniamo di non allontanarci troppo dal vero nell'affermare che bisognerebbe tener presente, oltre alla stampa periodica (si pensi ai resoconti di settimanali di *fin de siècle*, ai romanzi d'appendice della Sonzogno di Milano o della Nerbini di Firenze, alla «Domenica del Corriere», sino alle immagini del «Grand Hotel» a ridosso degli anni Cinquanta), a tutta la tradizione italiana d'illustrazioni per il popolo:

¹¹⁹ In Sicilia la percentuale di analfabeti nel 1861 era pari all'89% della popolazione, mentre nel 1911 al 58% (Cfr. T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari, 1963, p. 88).

dai manifesti pubblicitari ai calendarietti profumati distribuiti dai barbieri; dai cartelloni cinematografici alle edizioni d'arte per la scuola, sino agli albori del fumetto.

L'arte pubblicitaria in particolare, basata sul cosiddetto «criterio paradossale dei colori in contrasto»¹²⁰ e caratterizzata da un aspetto violentemente colorato, obbligatoriamente sintetico e rigorosamente fondato sulla psicologia dello spettatore, dovette a nostro avviso costituire per i pittori di cartelli una ennesima (o meglio, probabile) fonte cromatica indiretta di immediata fruizione.

Dal 1894, data della comparsa del primo cartellone a colori, finalizzato nel caso specifico a reclamizzare l'esposizione italo-americana di Genova, al 1911 data di nascita dell'affisso cinematografico, si sviluppa anche in Italia l'uso del manifesto propagandistico (commerciale, cinematografico, politico, etc.) prevalentemente illustrato, il cui scopo, ovviamente, era quello di richiamare l'attenzione del passante, colpirne la fantasia e suscitare l'interesse per il soggetto. Nei cartelli dell'Opera è riscontrabile con tale tipo di manifesti una certa affinità di concepimento nei passaggi di colore netti e bruschi, senza sfumature né conseguenti effetti di morbidezza.

Il manifesto cinematografico in particolare, il quale si distingue dagli altri per lo specifico ambito cui è finalizzato (ragion per cui si servì spesso come modello del cartellone teatrale, ed in tal senso giova ricordare che a livello nazionale erano prodotti entrambi dalle officine grafiche "Ricordi"), essendo concepito per reclamizzare un film, ovvero una serie di azioni, doveva per forza di cose renderne in forma sintetica il carattere ed il senso 'dinamico'. Non a caso, secondo il gusto di allora, i primi cartelloni erano dominati da grandi scene di movimento e di massa. Solo più tardi, parallelamente allo sviluppo delle nuove tecniche cinematografiche, comparvero volti e dettagli in primo piano o che si dissolvono nella nebbia.

Considerate tali premesse, a nostro avviso, è facile intuire il grado d'interesse che questi manifesti dovettero suscitare quantomeno in alcuni pittori di cartelli, eppure non ho riscontrato, tra gli studi precedenti, alcun riferimento in tal senso. Tale osservazione, tuttavia, mi è stata indirettamente confermata dalle parole dello stesso Alessandro Napoli, il quale, durante un nostro colloquio informale, in merito mi ha riferito che lo zio Natale Napoli, veduto il film *Ettore Fieramosca*¹²¹, rimase talmente colpito dalla scena

¹²⁰ E CASSONI, *Il Cartellonismo e l'illustrazione in Italia dal 1875 al 1950*, Nuova Editrice Spada, Roma 1984, p. 50.

¹²¹ Regia: Alessandro Blasetti, Italia 1938, 114' – Film liberamente ispirato a un romanzo (1833) di Massimo D'Azeglio (1798-1866), già sceneggiato nel 1909 da Ettore Pasquali e nel 1915 da Umberto

della giostra da volerla ricreare coi pupi. Questo ci conferma dunque che gli sceneggiati cinematografici, comprese le relative locandine, divennero per i pupari una nuova fonte da cui trarre soggetti, idee e motivi.¹²²

Gli influssi del teatro “popolare”: le maschere nell’Opera dei pupi

Al fine di aumentare la forza attrattiva dei cartelli, accanto alla scena dei protagonisti venivano spesso aggiunte alcune figure di astanti. Tali personaggi sono generalmente donne, maghi, diavoli che volano o maschere della farsa, rappresentate da popolani con la funzione di famigli dei paladini.

Nel teatro dei pupi le figure comiche sono passate dal ruolo di protagoniste ad una funzione di contorno o di intermezzo, mantenendo comunque invariati i propri elementi distintivi. Le maschere assumono il ruolo di personaggi principali prevalentemente in ambito palermitano, dove compaiono come protagoniste di scenette burlesche realizzate alla fine dello spettacolo oppure durante l’intervallo, e i cui soggetti ricalcano quelli delle *vastasate* (*Lu curtigghiu di li Raunisi; Anatomia di Nofriu; Lo spedale dei pazzi; Virticchiu imperatore del gran Mogol, I tri nnamurati notturni, I cornuti, etc.*). Diversamente, soprattutto in area catanese, all’interno dell’intreccio epico tali personaggi assumono generalmente il ruolo di servitori degli eroi (scudieri, famigli, contadini, artigiani, osti, etc.). In questo secondo caso la loro funzione è quella di spezzare il tono drammatico della narrazione e di commentare ironicamente le vicende a cui assistono, esprimendo in tal modo il punto di vista del pubblico con il quale spesso dialogano apertamente (rigorosamente in dialetto) durante lo spettacolo. Le maschere dell’*opra* dunque, come affermato da Pasqualino, sono molto simili a quelle dello spettacolo dei burattini, in quanto spesso si comportano in un modo che non è perfettamente congruo

Paradisi e Domenico Gaido. Le vicende di Ettore Fieramosca, rilette in chiave nazionalistica ed anti-francese, riscossero notevole successo anche nel teatro dei pupi.

¹²² In merito al parallelismo tra i cartelli e i manifesti cinematografici si vedano, ad esempio, le locandine del già citato *Ettore Fieramosca* oppure quelle del film *La Corona di ferro* (Blasetti, Italia 1941, 89’), caratterizzate nel primo caso dalla raffigurazione di alcuni elementi dell’armatura (celata, lancia, scudo, scure e spade) adottati come cornice decorativa dei fotogrammi, mentre nel secondo dal disegno di una scena di battaglia o di un cavaliere visto da tergo.

con le avventure favolose e romantiche della trama, ma identico a quello del Pulcinella delle *guarattelle*.¹²³

I personaggi principali, specifici della tradizione siciliana, sono Nofriu, Virticchiu¹²⁴ e Peppeninu¹²⁵; i primi due diffusi nella zona occidentale dell'isola, mentre l'ultimo prevalentemente in quella orientale.¹²⁶

Quando nella rappresentazione non è prevista la presenza di un personaggio buffo specifico, l'elemento comico è comunque individuabile in altre figure. Queste possono essere sia secondarie, come un contadino sciocco o un prete dissoluto, che principali, come il folle Orlando, il gigante Ferraù o Gano il traditore.

Il 'nostro' Peppeninu stabilisce col pubblico catanese una totale solidarietà. Un po' tonto e un po' furbo come le maschere della commedia dell'arte, entra in polemica facilmente con chi lo circonda, insegue il miraggio di una gran mangiata che possa finalmente saziarlo e si caccia nei pasticci a causa di scambi di persona che lo costringono a imitare caricaturalmente personaggi di altra classe sociale.

Il ruolo di Peppeninu nelle farse è documentato da alcune attendibili fonti letterarie, in *Cardello* di Luigi Capuana, Milano, Sandron, 1907, si legge: «Repertorio

¹²³ *Guarattelle*: Burattini a guanto che rappresentano le avventure di Pulcinella. Il termine napoletano corrisponde al siciliano *tutui* e al milanese *megatel* usati per indicare i burattini.

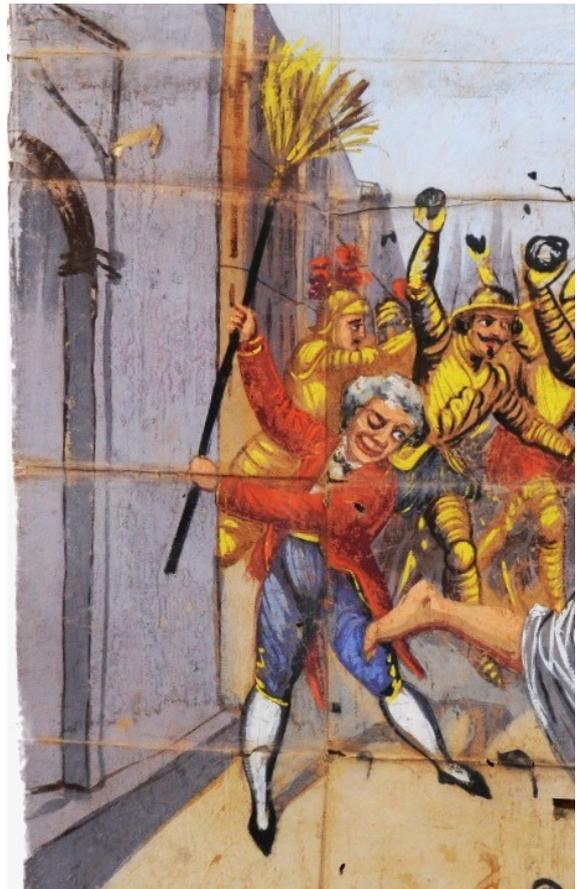
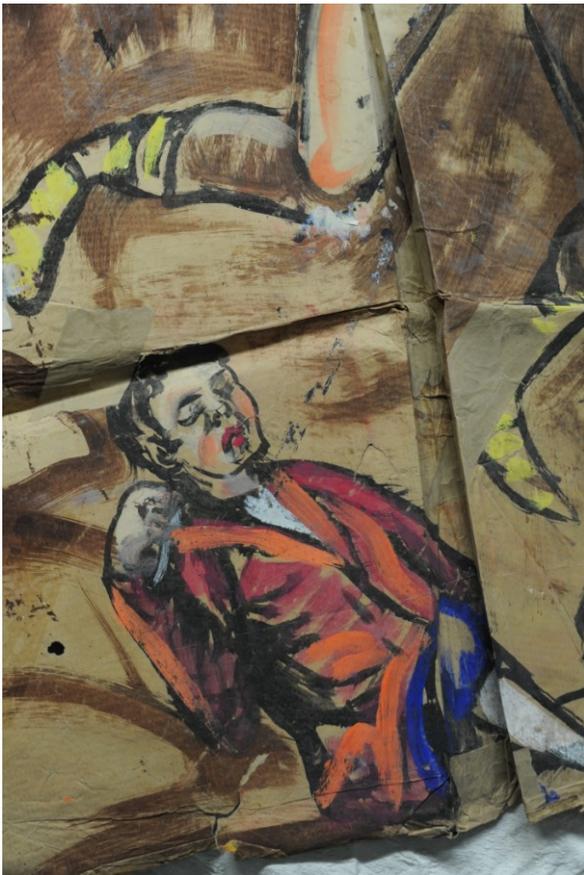
¹²⁴ Nofriu e Virticchiu calcano ancora le scene del teatro dei pupi. Il puparo palermitano Franco Cuticchio ha realizzato una serata con un avanspettacolo con le maschere Nofriu e Virticchiu, lo spettacolo classico *L'assedio di Parigi* e, a concludere, una farsetta comica con Nofriu e Virticchiu: un *mix* molto gradito e apprezzato dagli spettatori.

¹²⁵ *Peppeninu*, caratterizzato da un occhio cieco, raffigurato chiuso, è generalmente accompagnato dai figli *Titta* e *Pippuzzo* e appartiene al gruppo delle nuove maschere comparse al principio del sec. XIX. L'origine di questa maschera, tipica dell'*Opira* catanese, deriva dalla figura di "Pippo". Quest'ultimo è un personaggio comico che compare nella sacra rappresentazione intitolata *Le tenebre illuminate nella sagratissima notte del natale di Nostro Signore* (nota al popolo col titolo *La nascita di Gesù bambino*), scritta dall'acese Giuseppe Musmeci Catalano e stampata a Catania, per i tipi di Bisogni, nel 1752. Nella messa in scena catanese si attribuisce grande importanza al personaggio di *Peppininu*, cui spesso si deve lo scioglimento di importanti nodi narrativi e la punizione dei traditori colpevoli, assumendo in tal modo il ruolo simbolico di "giustiziere del popolo". Egli compare soprattutto in alcuni episodi, che i pupari non avevano esitato a modificare e/o inventare, delle vicende di *Buovo d'Antona*¹²⁵ e dei *Paladini di Francia*¹²⁵, ma anche di *Guerrin Meschino* e di *Guido di santa Croce*. Zoppo, caratterialmente sagace ma apparentemente sciocco, ironico e triviale; Peppininu si riallaccia alle altre figure comiche della tradizione teatrale occidentale, conformandosi alla figura del *Trickster*, segnato da deficienze fisiche e ambivalente. Nei cartelli dell'*opra*, questa maschera veniva raffigurata con la tipica livrea settecentesca, ovvero parrucca a boccoli con lunghissimo codino, camicia bianca, gilet verde, marsina di velluto blu scuro, culottes rossi, calzettoni bianchi e scarpe nere con fibbie. In maniera identica venivano rappresentati gli altri familiari di sesso maschile, mentre la moglie presenta generalmente un corpetto color azzurro, gonna blu scura, grembiule verde (*u fadali*) e i capelli raccolti (*co' tuppu*).

¹²⁶ A questi se ne aggiungono altri secondari come Lisa, Testuzza, Citrolo o generici come il Barone e il dottore. Inoltre non è raro trovare anche maschere non siciliane come Arlecchino, Colombina (tradizione veneziana), Gioppino (tradizione bergamasca), Fagiolino (tradizione bolognese) e Pulcinella (tradizione napoletana).

svariatissimo: tutta la serie delle imprese dei Cavalieri della Tavola Rotonda, tutte le commedie e le farse dove Pulcinella, Tartaglia e Peppe-Nappa e Peppe-Nino facevano smascellare dalle risa...». Peppeninu esprimendo il punto di vista del pubblico, diventerà l'interlocutore naturale del puparo con i suoi spettatori.

Nella sua livrea settecentesca lo vediamo ritratto nell'ordine da Natale e da Rosario Napoli.



Iconografia teatrale

L'opera dei Pupi, essendosi costituita come forma teatrale all'inizio dell'ottocento, ha preso i suoi modelli dai precedenti spettacoli tradizionali e dalla moda del teatro colto di quel periodo, rielaborandone stile e contenuti secondo i propri schemi. Tali rapporti sono testimoniati sia da elementi estetici, come il dichiarato gusto per ambienti cupi e paesaggi di carattere romantico, tipico delle scenografie dell'opera lirica, o quello per le più comuni messinscene del Melodramma; sia da elementi più pragmatici come l'ambivalente caso del pittore Giovanni Di Cristina detto lo "Scolimaro", impegnato

come puparo e illustratore di cartelli per l'Opera (abilissimo nel dipingere scene cavalleresche) e come tecnico-scenografo per il Teatro Massimo di Palermo.

Di conseguenza, per la formazione complessiva del patrimonio figurativo dell'Opera è d'importanza ulteriormente rilevante la contemporanea tradizione teatrale, sia di matrice colta che popolare. A tale moda, «si ricollegano, per la foggia degli abiti, i caratteri fisionomici, lo stile e il tipo di ambienti evocati»¹²⁷, non solo i cartelli, ma anche le scenografie e gli stessi pupi.

Gli influssi del teatro “colto”: codici gestuali e scenografie

Se la tradizione popolare incide soprattutto sugli aspetti fisionomici e caratteriali riguardanti le maschere, quella colta «non influì sull'*Opra* soltanto per quanto concerne i codici figurativi convenzionali dei pupi e delle scene (e di ciò, evidentemente, troviamo amplissimo riscontro sui *cartelli*), ma la influenzò anche col suo repertorio codificato di gesti usati per esprimere emozioni varie, stati d'animo diversi, azioni particolari».¹²⁸

Durante il corso dell'Ottocento in campo teatrale, e in special modo nel melodramma, assume fondamentale importanza la cosiddetta *arte del bel porgere*, disciplina che imponeva all'attore l'adozione di un rigido codice di movenze e gesti.¹²⁹ Questi codici gestuali sono ripresi in maniera più fedele sui cartelli che nella effettiva messa in scena con i pupi. Ciò accadde ovviamente a causa delle particolari caratteristiche meccaniche delle marionette, cui tali codici sono adattati. «I gesti codificati dei *cartelli*, confrontati con movimenti e gesti dei pupi sulla scena, confermano perciò indirettamente che il codice cinesico dell'*Opra* deriva da codici gestuali appartenenti ad una tradizione teatrale già costituita e consolidata ben prima dell'affermarsi di questo genere di spettacolo [Opera dei Pupi] in Sicilia»¹³⁰. A tal proposito Alessandro Napoli ha riscontrato sui cartelli un repertorio costituito da 43 pose sceniche codificate, volte ad esprimere tramite

¹²⁷ A. PASQUALINO, *L'opera dei pupi*, cit., p. 84. Lo studioso in particolare fa riferimento alla sola moda teatrale colta.

¹²⁸ A. NAPOLI, *Il racconto e i colori. «Storie» e «Cartelli» dell'Opera dei Pupi catanese*, cit., p. 91.

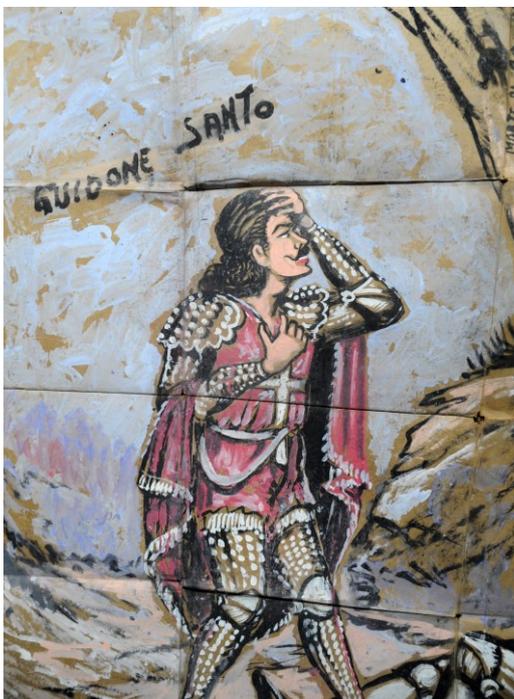
¹²⁹ Ivi, p. 92. Lo studioso siciliano riporta una breve lista di manuali teorico-pratici, risalenti al XIX secolo, riguardanti l'argomento e redatti col fine di far conoscere tali codici gestuali: *Lezioni di declamazione e di arte teatrale* di Antonio Morrocchesi (Firenze 1832), *L'analisi generale della mimica* di Serafino Torelli (Milano 1842), *Studi sulle arti imitatrici* di Carlo Blasis (Milano 1844), *Prontuario delle pose sceniche* di Alamanno Morelli (Milano 1854), *Trattato di Arte Scenica* di Serafino Torelli (Milano 1895).

¹³⁰ *Ibidem*.

gesti enfaticizzati ed eloquenti sentimenti ed atteggiamenti di fierezza, stizza, gelosia, stupore, paura, rimorso, comando, minaccia, preghiera.¹³¹

Vediamo un paio di esempi tratti dai cartelli oggetto della campagna fotografica.

Dal particolare del cartello di Natale Napoli, raffigurante Guidone Santo e su cui



torneremo per alcuni sperimentatismi grafici e cromatici notiamo la posa del dolore (bocca dischiusa e una mano poggiata sulla fronte).¹³²

Orrore misto a sorpresa in questo bel particolare realizzato sempre da Natale Napoli nel cartello *Enzo nella valle della morte libera la sposa Amalia (Storia di Uzeta)*. «Bocca dischiusa; braccia protese in avanti col palmo della mano aperto».¹³³

Le influenze prettamente iconografiche più rilevanti sono, tuttavia, riscontrabili soprattutto

negli elementi decorativi del boccascena, fortemente ispirati alla scenografia del teatro colto romantico. Tali apparati scenici includono un numero vario di teloni, comprendente a volte una tela dai colori vivaci con la Trinacria, simbolo della Sicilia; il sipario; le quinte ed i fondali. Anche per gli scenari è evidenziabile una differenza di stile fra quelli palermitani e quelli catanesi. Tale diversità, meno marcata rispetto a quella tra i cartelli, dipende essenzialmente da differenze funzionali e dimensionali. I sipari raffigurano solitamente scene di battaglie,¹³⁴ duelli



¹³¹ Ivi, pp. 92-94.

¹³² Ivi, p. 93

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ Le “Battaglie” rappresentano il momento culminante di uno spettacolo dell’Opera dei Pupi. La rappresentazione scenica, in cui si sfoggia di fantasia con teste mozzate, anime in volo, busti squartati e

o tornei. Nel catanese in particolare è ravvisabile una tradizione legata alla raffigurazione di grandi battaglie campali. Tuttavia non è insolito trovare episodi tratti dalla storia vera o da altre leggende svincolate dal tipico repertorio dell'Opera.¹³⁵ I sipari assumono un valore particolare specialmente nel palermitano dove, rispetto ai piccoli scacchi dei cartelli, rappresentano per il pittore l'elemento precipuo in cui esprimere in pieno le proprie qualità artistiche. Le quinte, dipinte su tela o tavole di legno, sono poco appariscenti, non molto curate e solitamente decorate con soggetti generici, spesso tende rosse drappeggiate con galloni d'oro oppure festoni di foglie o alberi intrecciati.¹³⁶ In ambito catanese, il boccascena del teatro spesso presenta panneggi reali come un normale teatro d'attori. Maggiori differenze presentano invece i fondali i quali, sia a Palermo che a Catania, sono dipinti a tempera su tela e arrotolati su due bastoni, ma su questo torneremo.

Le storie dipinte: funzioni d'uso

I cartelli dell'opera dei pupi di tipo catanese presentano un repertorio figurativo popolare molto ampio, il cui valore documentario è oggi unico e irripetibile.

Accanto alla funzione pubblicitaria a cui abbiamo già accennato, c'è quella narrativa. Il pittore di cartelli ha qualcosa da raccontare al suo pubblico e le illustrazioni, più delle parole scritte, penetrano nella vita del mondo popolare. Le figure agite nell'Opera sarebbero rimaste senza vita e senza voce se non fossero state sollecitate, oltre che dalla comunicazione verbale, da quella visiva. Focillon ci ha insegnato che le forme artistiche, una volta create, finiscono con l'assumere uno statuto autonomo e indipendente rispetto ai loro autori che, dissolvendo le barriere spazio temporali, le proietta e le dispone in una sfera mitica. Un unico sistema di valori unisce i pupari, le storie e gli spettatori e la scena è al contempo il luogo in cui artefici e pubblico rappresentano se stessi. Attraverso le immagini la cultura popolare siciliana finiva con il riflettersi in un magico specchio in cui il *paraître* si sovrapponeva all'*être*, rifiutandosi così alla storia e consegnandosi al mito.

I manufatti conservati nel fondo Napoli e su cui a breve ci soffermeremo,

altro, varia in base alla Scuola; mentre a Catania la battaglia riguarda principalmente un paio di Pupi che eseguono dei movimenti limitati, a Palermo l'azione è più movimentata e consta di due moduli diversi, lo *squadron* e la *battaglia*.

¹³⁵ J. VIBAEK, *Le scene e le figure*, in Antonino Buttitta (a cura di), *I colori del sole. Arti popolari in Sicilia*, cit., p. 246.

¹³⁶ Cfr. G. COCCHIARA, *Il folklore siciliano*, cit., p. 201.

testimoniano la vivacità del clima culturale della Catania di Otto e Novecento, la curiosità degli spettatori che erano chiamati a rivivere quelle gesta e ci ricordano quanto il teatro di figura abbia nutrito l'immaginario popolare. I cartelli così come le scene si trasformano da 'disegno' a cartogramma della mentalità popolare che l'Opera veicola e pertanto recuperare tali figurazioni e riproporle alla più ampia fruizione comune è attività di salvaguardia di 'beni' d'arte.

Un'ultima funzione che possiamo riconoscere nella destinazione d'uso dei cartelli è quella decorativa: i pezzi che puparo e pubblico consideravano i più belli e riusciti venivano appesi all'interno del teatro come decorazione delle pareti a riprova che esiste, anche a livello popolare, un *Kunstwollen* che è desiderio di bellezza, arte per il gusto dell'arte. I cartelli pertanto da un lato assolvevano una funzione informativo-didascalica che assumeva aspetti pubblicitari e divulgativi; dall'altro a una funzione narrativo-simbolica che si articolava in forme estetico-decorative ed epico-figurative.

Il mestiere dei Napoli offre un ampio *corpus* di cartelli (circa 400) dipinti a tempera, a colori accesi e vivaci. Il discreto stato di conservazione è stato assicurato dal fatto che essi non sono stati più esposti né utilizzati come oggetti d'uso non essendoci, mutato il pubblico, l'esigenza di affiggere ogni giorno un cartello diverso, ma sono tuttavia particolarmente rovinati nei punti delle piegature e spesso bucati nei punti d'incrocio tra un piega e l'altra. Dopo l'esposizione infatti il puparo ripiegava il cartello su se stesso quattro o cinque volte, seguendo le pieghe originali dei fogli di carta da imballaggio. Veniva poi impilato insieme agli altri, riposto e conservato in economia di spazi all'interno del teatro.

L'estrema deperibilità dei cartelli catanesi e l'uso che ne facevano i pupari contrastano con lo stile alquanto elaborato della pittura. Il fatto che si trattasse di una tecnica pittorica rapida e immediata non deve far supporre che fosse anche facile e elementare. Essa è invece una tecnica visuale consapevolmente orientata verso certi esiti, e perciò di difficile esecuzione. Bisognava tratteggiare rapidamente le figure nella loro gestualità ampia e teatrale; dare efficacia di espressione ai volti; colorire le armature utilizzando come base di fondo il colore marrone della carta da imballaggio, che si doveva poi ravvivare con *brilli* di giallo «a effetto»; infine campire il paesaggio e le vesti esaltandoli con un acceso cromatismo di contrasto, tale da attirare l'occhio dei passanti.

I cartelli di Rosario e di Natale Napoli hanno una chiarezza espositiva folgorante. Il disegno forte e sbizzato, i colori vigorosi e di grande impatto visivo solo elementi del

percorso della rappresentazione figurata che diventa narrazione. Si comprende bene, nella scelta e nella presentazione dei soggetti, che accanto al carattere meramente funzionale nei confronti della storia c'è dell'altro. Sul supporto cartaceo bidimensionale il pittore descrive uno spazio a tre dimensioni e tutto quanto vi accade in un certo tempo. Sui cartelli sovente l'artista operava un'efficace sintesi di rappresentazione, raffigurandovi simultaneamente concentrate azioni che nella effettiva messinscena teatrale erano presentate in successione temporale. Negli schemi compositivi dei cartelli catanesi il rapporto sfondo-figure è tutto a favore delle seconde. Le figure, infatti, sempre intere e in primissimo piano, campeggiano sullo sfondo e lo dominano. I pittori dovevano poi scegliere quale scene riuscivano a marcare, esplicitandole figurativamente, le opposizioni ideologiche-concettuali sottese al sistema dei valori e di regole condiviso dai ceti popolari siciliano (bene vs male, noi vs altri, amici vs nemici, cristiano vs saraceni, convertiti vs traditori).

«Noi Napoli ci dilettiamo di pittura»¹³⁷

Ciò che abbiamo elencato sino ad ora sul codice figurativo dell'Opera dei pupi e sui Cartelli¹³⁸ può essere applicabile sia all'area catanese sia a quella palermitana, laddove non diversamente specificato. Ma, come già detto, *focus* del presente lavoro è costituito dal fondo Napoli e, nel caso in esame, dobbiamo spendere due parole sulle 'mani' e sulle personalità artistiche dei due pittori che contribuirono alla realizzazioni di tali manufatti. La storia dell'arte popolare infatti non è, né può essere altro che la storia di questi individui e delle loro opere.

Rosario Napoli, maniante (animatore), pittore scenografo e cartellonista, apprende dal padre don Gaetano il linguaggio e la grammatica della precedente tradizione cartellonistica (Francesco Vasta, Sebastiano Zappalà e Carmelo Chines), ma su questi modelli innesta le opere dei grandi del Rinascimento e quelle dei pittori manieristi, barocchi e neoclassici, che più erano affini al suo gusto per la levigatezza delle linee e

¹³⁷ Espressione utilizzata da Natale Napoli e ripresa dalla sottoscritta anche per un contributo nel catalogo della Mostra (Catania dal 4 giugno al 25 luglio 2015) dal titolo *La Guerra... io dico la guerra. Metafore belliche nei cartelli della Marionettistica dei fratelli Napoli*, Duetredue Edizioni, Lentini, 2015.

¹³⁸ Per ovvi motivi di spazio (meriterebbe una trattazione a sé) non saranno analizzati nel presente lavoro i codici figurativi dei personaggi, ovvero dei pupi. Delle 'scene' (fondali dipinti) parleremo invece a breve.

delle forme. Ingentilita la sua mano attraverso l'imitazione di questi modelli Rosario comincia a introdurre nella tradizione cartellonistica catanese un linguaggio grafico e pittorico più raffinato e personale applicando per esempio, per far emergere le figure dal fondo, non più la tinta marrone o nera, ma un contorno luminoso reso attraverso contrasti di luci e colori. Allo stesso tempo, nei cartelli di soggetto non guerresco, si orienta su tinte meno accese preferendo la tecnica dello sfumato per fusione di colori (e non per sovrapposizioni e gradazioni chiare o scure sul colore di fondo). Introduce la tinta del rosa confetto, soprattutto per i panneggi delle figure femminili e la nota realistica della goccia di sangue che cola ad un angolo delle labbra dei trafitti. Infaticabile dipinse un numero straordinario di cartelli non solo per il teatro del padre, ma anche commissionati da altri pupari attivi a Catania e in provincia: nell'archivio della famiglia Napoli si conserva un suo elenco autografo di cartelli da dipingere per il teatro dei fratelli Laudani. Morto prematuramente a diciannove anni a causa di una polmonite erroneamente curata per tifo, Rosario Napoli porta ai suoi migliori risultati la tradizione cartellonistica catanese rinnovandone il linguaggio pittorico. Il testimone passa al fratello Natale, di soli tredici anni

Natale Napoli, maniante (animatore), pittore di teste e di scene di fondo, subentrato a Rosario cerca subito di trovare una sua personale via d'espressione. Questa strada è quella dello sperimentalismo tecnico e cromatico sostenuto da un costante lavoro di osservazione e imitazione di modelli più o meno illustri che a seguire vedremo. La duttilità di Natale spiega il succedersi e il sovrapporsi di fasi stilistiche differenti che riescono a coesistere armonicamente anche su cartelli realizzati con modalità diverse in uno stesso periodo di tempo. Dinamismo dei corpi in movimento, immediatezza espressiva sino a raggiungere delle volte una vera e propria deformazione espressionistica, e un certo barocchismo nella rappresentazione sensuale dei corpi femminili nudi sono tra le matrici di fondo che ritroveremo nei cartelli di Natale Napoli.

Oggi l'unica persona in grado di dipingere un cartello catanese seguendo le regole e le tecniche tradizionali è Giuseppe Napoli, terzo figlio di Natale. Il suo stile si colloca tra le sperimentazioni tecniche e stilistiche dello zio Rosario e del padre Natale.

Riscontri iconografici sui cartelli

Tra i maggiori illustratori del tempo ampiamente conosciuti in Sicilia, si ricordano su tutti i soggetti di Francesco Hayez, dalle cui litografie attinsero numerosi soggetti anche i pittori di carretti,¹³⁹ e di Gustav Dorè.

Una particolare fonte di tipo “aulico” è stata individuata, inoltre, nelle immagini a stampa di gusto *troubadour*, la cui influenza si riscontra negli schemi compositivi di scene quali i *Convegni di amore in giardino*, caratterizzati dalla predilezione per le atmosfere crepuscolari o notturne, le architetture gotiche, etc.¹⁴⁰

Tuttavia, sui cartelli raramente troviamo esplicite citazioni tratte dalle illustrazioni di celebri autori per l'editoria colta.¹⁴¹ L'opera che ebbe maggiore successo, e per tal motivo considerata la fonte più importante, è la *Storia dei paladini di Francia* compilata da Giusto Lo Dico e illustrata dal Mattaliano, le cui xilografie esercitano sui pittori di cartelli un influsso simile a quello della letteratura cavalleresca sui pupari.¹⁴² Si raffronti l'incisione del Mattaliano, *Orlando preso nella rete* (1858-60), con *Trabazio, Rosaclerio preso nella rete* del 1957 di Natale Napoli.



¹³⁹ S. LO PRESTI, *I Pupi*, Studio editoriale moderno, Catania, 1927, p. 48.

¹⁴⁰ A. NAPOLI, *Il racconto e i colori. «Storie» e «Cartelli» dell'Opera dei Pupi catanese*, cit., p. 64.

¹⁴¹ Tali influenze sono distinguibili particolarmente in ambito catanese, dove le scene dei cartelli, molto più grandi di quelle palermitane, presentano una maggiore definizione nella descrizione dei dettagli e una diversa organizzazione scenico-spaziale.

¹⁴² Cfr. A BUTTITTA, *Cultura figurativa popolare in Sicilia*, S. F. Flaccovio editore, Palermo, 1961, pp. 231-243.



Per Rosario e Natale tali scene fornivano essenzialmente dei modelli da cui cogliere alcune soluzioni iconografiche o strutturali. Le somiglianze riscontrabili, infatti, riguardano principalmente, oltre ad elementi prettamente decorativi dei personaggi, le posizioni e i rapporti tra scena e figure o fra singole figure.

Intorno alla seconda metà del terzo decennio del Novecento, una nuova e importante fonte iconografica, tanto da influenzare quella che Alessandro Napoli definisce la «seconda stagione della cartellonistica catanese»¹⁴³, è costituita dalle illustrazioni che corredevano le pubblicazioni a dispense di classici e romanzi popolari della casa editrice G. Nerbini di Firenze.¹⁴⁴ Tra gli illustratori che vi lavoravano si trovano alcuni dei maggiori artisti italiani del momento come Fabio Fabbi¹⁴⁵ ed è proprio alla comparsa delle illustrazioni di quest'ultimo che fa seguito, soprattutto in area catanese e in particolare nei pittori Rosario e Natale Napoli, un rinnovamento del linguaggio figurativo

¹⁴³ A. NAPOLI, *Il racconto e i colori. «Storie» e «Cartelli» dell'Opera dei Pupi catanese*, cit., p. 65.

¹⁴⁴ Le edizioni Nerbini avevano una copertina in quadricromia stampata su carta patinata, al fine di rendere più vivaci i colori, mentre le pagine interne del testo erano in bianco e nero.

¹⁴⁵ Illustrò più di cento volumi, prediligendo, oltre ai classici della letteratura pubblicati dalla casa ed. Nerbini di Firenze (G. Casanova, *Memorie*, 1920; G. Boccaccio, *Decameron*, 1932; T. Tasso, *La Gerusalemme liberata*, 1934; Omero, *Odissea*, trad. di V. Monti, 1934), i romanzi d'avventura, in particolare salgariani, "nei quali seppe approfondire una particolare ed aggraziata atmosfera di sogno orientale" (Faeti, 1972) e, per la duttilità tecnica e cromatica nell'uso della tempera e dell'acquerello, un'originale levità narrativa.

dei cartelli. Vediamo lo stesso soggetto, *Rinaldo che doma il cavallo Baiardo*, in Fabbi (1933-34) e in Natale (1942).



Tale linguaggio è caratterizzato da una maniera nuova di passare i colori, con tinte meno accese, più tenui e sfumate, e un certo modo di tratteggiare le figure immaginate come lontane sullo sfondo, realizzate con fare macchiettistico, mediante poche pennellate rapide ma decise.

Un effetto diretto di questo nuovo approccio, che potremmo definire più dolce, maggiormente pittorico e meno fumettistico, si osserva nel modo di contornare le figure, delineate per contrasti di luce e colore anziché tramite la tradizionale perfilatura netta, ovvero una marcata linea scura di contorno. Tuttavia, tale innovazione è da considerare il mero frutto di una fase sperimentale poiché, già sul finire degli anni Trenta, morto Rosario si riscontra in Natale un definitivo ritorno alla tecnica tradizionale. Un'altra importante innovazione è rilevabile nella resa delle armature.

Convenzionalmente le piastre metalliche di queste ultime erano realizzate con tonalità giallo-dorate, sfruttando la cosiddetta tecnica "a risparmio"; diversamente, nell'ultimo periodo della sua attività artistica, Rosario introdusse la variante color acciaio, con tonalità azzurre o argentee, desumendola a sua volta proprio dalle illustrazioni "Nerbini". In tal caso le armature erano campite con una tinta bianco-azzurrata, con lumeggiature azzurro chiaro e ombreggiature blu; oppure in grigio scuro, con lumeggiature bianco-

argentate e ombreggiature nero lavato. Inoltre, se ne constata l'influsso nella incessante ricerca volta al raggiungimento di una maggiore plasticità nella rappresentazione dinamica delle figure in movimento.

Più in generale, i cartellonisti ricavano da tali illustrazioni, spesso al fine di rinnovare alcuni schemi già consolidati, il solito repertorio di pose, sintagmi figurativi e moduli compositivi, riadattandoli ai propri canoni.

Nel dettaglio, Alessandro Napoli ha individuato tra le microunità figurative desunte dal Fabbi, sedici atteggiamenti di duellanti, molti dei quali di spalle; sette pose di feriti, morenti e caduti; due varianti di posa per cavalieri in riposo; due nuove pose atte a esprimere sicurezza di sé e terrore; una per Orlando pazzo che compie devastazioni; due pose per la figura di Isabella. A tali modelli, si aggiungono ancora quattro sintagmi figurativi, ovvero: la donna legata allo scoglio, vista di scorcio, minacciata da un orca marina; Martano e Orrigille prigionieri; Orlando pazzo che cade dal ponte di Isabella trascinando con sé Rodomonte e il gruppo delle tre Parche Cloto, Lachesi e Atropo. Infine, tra gli schemi compositivi d'insieme, lo studioso cita quello della riconoscenza di Ruggero e Marfisa, mutuato interamente, se si eccettua qualche variante dovuta al necessario adattamento al tradizionale codice dei cartelli.

Un altro particolare gruppo di fonti è costituito dalla vastissima produzione di immagini a soggetto sacro, i cui autori mostrano una cultura iconografica comune riscontrabile nell'intera gamma dei loro prodotti artistici, ovvero tele e affreschi, *ex voto*, statue, pitture su vetro o stampe devote.

L'insieme di queste opere fu utilizzato dai Napoli principalmente nel caso di rappresentazioni sacre, come la *Natività*, la *Passione* o le vite dei Santi. Tuttavia moduli tipici dell'iconografia sacra furono adottati anche in scene cavalleresche per il codice figurativo di alcuni personaggi specifici, sia reali (papi, cardinali, monaci, suore) che fantastici (angeli, maghi, demoni, morti, creature mostruose); per illustrare varie forme di intervento del "Sacro" sulle vicende degli eroi; per la raffigurazione allegorica di luoghi simbolici, come l'inferno e il paradiso; ed ancora, per scene di battesimo in punto di morte, per scene di martirio o altro. Una precisa derivazione dall'iconografia devota, inoltre, si riscontra anche nelle numerose edicole votive che venivano spesso raffigurate nelle più sanguinose scene di battaglia o in preparazione ad esse.

Il Fondo Napoli¹⁴⁶

La campagna fotografica che ha riguardato i cartelli, durata sei mesi circa, si è svolta presso la bottega di via Reitano 55, presso il centro commerciale Alle Porte di Catania e presso il Museo Muscà a Taormina ed è stata realizzata mediante macchine fotografiche digitali.

È stato necessario installare la macchina fotografica su un'asta di sostegno e collocare l'esemplare da digitalizzare su un banco di riproduzione fisso con luci allestite appositamente. Un intervento successivo di *photo editing* ha consentito di ripristinare i reali strappi e contorni irregolari dei cartelli.

Fotografare un cartello non è una cosa facile, gli scatti per ogni singolo manufatto sono stati 4/5 poiché questo andava fotografato chiuso, dal recto e dal verso se polivalenti, con e senza ricordini (che potevano essere anche più d'uno). Se poi si trattava di cartello "truccato" gli scatti aumentavano e se un cartello rappresentava dei particolari di rilievo si fotografavano anche quelli (rattoppi, ripensamenti, personaggi raffigurati di rado).

C'è da chiedersi perché nelle storie venissero considerate più belle e importanti determinate scene del racconto e non altre che, come tali, erano degne di essere raffigurate sui cartelli. Sicuramente molto era dovuto al gusto personale dell'artista, ma anche la volontà di raffigurare scene e personaggi che potevano avere un forte richiamo di pubblico. Nella scelta dei cartelli da inserire nel presente lavoro siamo partiti da una dicotomia fondamentale per l'Opera dei pupi, quella tra bene e male, cristiani e saraceni, eroi e anti eroi perché è quella che ritroviamo maggiormente e meglio narrata nei cartelli di Rosario e Natale. A questo tema si ricollegano anche i cartelli sul tradimento (l'infedeltà andava punita in modo esemplare) e sulla religione che fornisce la sanzione suprema alla contrapposizione cristiani e saraceni. Figura cara ai pittori è poi Malagigi, così come davano il meglio di sé nelle raffigurazioni delle Gran Serate. Chiuderanno la carrellata il cartello pilota della mostra *La guerra... io dico la guerra*, scelto ora come allora perché rappresenta un *unicum* e una serie di versi, cartelli 'sbrigativi'. L'elenco delle tavole a pagina 216 riporta: autore, titolo, datazione.

¹⁴⁶ Il materiale che per questioni pratiche non è possibile inserire a corredo del testo sarà disponibile su supporto di memoria.

Bene vs male

All'interno dell'orizzonte culturale ed ideologico veicolato dall'Opera catanese, la coppia oppositiva fondamentale e maggiormente raffigurata da Rosario e Natale Napoli è quella che rappresenta il dualismo bene vs male, ovvero amici vs nemici o, meglio ancora, cristiani vs saraceni. Duelli, sfide, battaglie, stragi, sono per tali motivi tra i soggetti maggiormente utilizzati. Di seguito si riporteranno alcuni esempi nel tentativo di sottolineare le peculiarità di questi cartelli, alcuni dei quali caratterizzati da aspetti molto cruenti.



Tav. 1

Natale pone al centro gli eroi positivi che, in equilibrio chiasmico, quasi costituiscono un perno attorno a cui ruota l'azione. Attraverso la raffigurazione delle piastre d'armatura spezzate sul terreno e le molte ferite aperte sui corpi dei contendenti, veniva evidenziato il valore dei due cavalieri. Non è di certo tra i cartelli più sanguinolenti, ma il pubblico all'epoca apprezzava questo aspetto e la morte cruenta con l'effusione del sangue aveva una precisa importanza ("gran preparativo di sangue" recitavano spesso i ricordini): sui personaggi positivi era tributo di onore e aura di martirio, quello versato

dai personaggi negativi era il prezzo da pagare al fine di scontare le colpe.

Natale era poi uno sperimentatore e da Rosario deriva la novità delle armature giallo dorate realizzate con la tecnica “a risparmio” e i contorni delle figure definiti non con la profilatura netta (contorno marrone scuro o nero), ma per contrasto di luce e colore. Facendo un salto indietro agli anni Trenta, anni in cui Natale si trova a dover prendere il posto di Rosario possiamo vedere che se è ancora presente la profilatura scura, già l'artista padroneggia il repertorio di pose e movimenti della tradizione cartellonistica.

Nell'esempio seguente, realizzato tre anni dopo la scomparsa di Rosario, Natale evidenzia ancora di più la ferocia della battaglia, raccontandoci storie di agguati e imboscate ‘a tradimento’.



Tav. 2

Natale mostra una sapiente organizzazione dello spazio, non facile comunque viste le dimensioni con cui si aveva a che fare, in tre gruppi imperniati sui tre cavalieri cristiani. I corpi caduti, ben scorciati, ci danno l'idea di una ricerca spaziale che rendesse il capo di battaglia quanto più realistico possibile.

Quella stessa ricerca sperimentata da Rosario tra il 1929 e il 1930.



Tav. 3

Una estrema varietà di pose, duellanti in combattimento, guerrieri in lontananza, bandiere sventolanti in un cielo azzurro che aumentano il senso di profondità e caduti sul terreno in ardite pose prospettiche caratterizzano l'opera di Rosario che introduce nella cartellonistica catanese una nota di crudo realismo che qui possiamo ammirare: la goccia di sangue che cola ad un angolo delle labbra dei trafitti (si veda testa mozzata in basso a sinistra).

Come si diceva, indubbiamente gli spettatori, apprezzavano e condividevano tale cruenza e chi li realizzava, consapevole di ciò, ricorreva a raffigurazioni in cui la morte era un accadimento quasi normale. In questa scelta si possono leggere riferimenti lontani e attuali della cultura del nostro popolo. La morte infatti risulta il necessario compimento di vicende in cui erano attaccati o intaccati valori che nel popolo avevano valenze che travalicavano il pur valido significato della vita. Il tradimento, l'infedeltà, andavano puniti in maniera esemplare e la perdita della vita era il minor male rispetto all'offesa subita o ancor meglio alla trasgressione delle regole poste da una ben determinata società che da quelle norme era retta.



Tav. 4

Fra le strette gole di Roncisvalle si consuma il tradimento di Gano: centinaia di saraceni massacrano i paladini con spade, pietre e frecce. Combattendo valorosamente, Agolaccio affronta i nemici, mentre Oliviero, ormai cieco, viene trafitto a morte. In lontananza, sul più alto monte, Orlando squilla l'Olifante. Anche in quest'opera, e forse più che nelle altre, la battaglia si fa atroce. Il corpo di Oliviero trafitto dalle spade dei suoi nemici è in una maschera di sangue così come Agolaccio al suo fianco. Interessante è questo uso insistito del colore blu che non ritroveremo in altri cartelli di Natale e che ha un esito fortemente espressionistico. Questo cartello fa parte, insieme ad altri 19, della campagna fotografica realizzata in occasione della mostra *Eroi e traditori. Astratti furori contro l'ottusità del potere*. Cartelli selezionati e esposti presso la Scuola Superiore di Catania in occasione di una messinscena per pupi catanesi di *Conversazione in Sicilia*. Per l'occasione Elio Vittorini e i paladini ci hanno raccontato, coi loro rispettivi linguaggi mitico-allegorici, una storia che intende riflettere sul mondo offeso e sulla necessità di ristabilirvi ordine e giustizia.

La fede nei cartelli

La religione fornisce la sanzione suprema alla contrapposizione di cristiani e saraceni, fondandosi sull'opposizione concettuale verità vs errore (religioso). A questa opposizione si collegano una serie di cartelli con visioni dell'anima del congiunto, di un angelo, di un Santo o di Cristo.



Tav. 5

Il nuvolato ci introduce una figura angelica che accoglie tra le sue braccia Calbruno, ma anche in questo caso Natale non rinuncia al movimento: la spada in diagonale al centro della scena, la posa di Calbruno pronto ad alzarsi da terra e il gioco che fa il suo mantello. Interessanti sono poi i rimandi cromatici tra i tre personaggi: il blu del mantello del protagonista è ripreso nella veste del secondo cavaliere, così come è azzurra la veste dell'angelo e celesti le sue ali piumate; il rosso del mantello del cavaliere è ripreso nei pantaloni sbuffati a mezza coscia di Colbruno che ritroviamo in una parte del nuvolato. Protagonista è poi il giallo oro nelle armature e alle spalle della visione angelica.

A seguire abbiamo scelto un cartello della maturità di Rosario Napoli, dipinto poco prima di morire. Anche qui a consolare il protagonista compaiono figure angeliche.



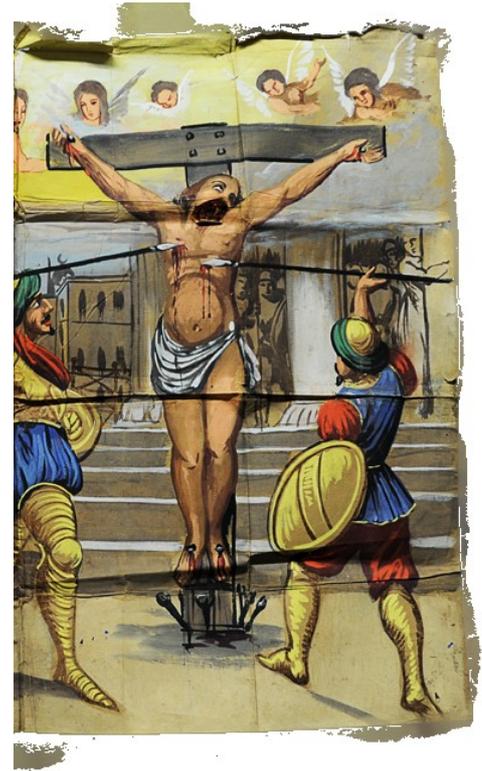
Tav. 6

Il cartello è interessante per due motivi. Il primo è perché Rosario giunge ad esiti prospettici e cromatici notevoli. Le tinte pur essendo brillanti sono sfumate per fusione di colori e non accostate tra loro. La figura di spalle (Rosario sarà il primo a inserire nei cartelli cavalieri armati visti di spalle), la scalinata e gli edifici che fanno da sfondo sono resi con una padronanza prospettica notevole. Il secondo motivo è perché questo cartello è ‘truccato’ o meglio ancora ‘truccabile’. Si tratta di pezzi dipinti per reclamizzare un episodio specifico che venivano delle volte riutilizzati dai pupari per altri episodi, modificandoli opportunamente per mezzo di interventi sulla superficie cartacea del dipinto.

Esistono, ci ricorda Alessandro Napoli, tre modalità diverse di ‘truccare’ un cartello. La prima, sbrigativa e immediata, consisteva nell’intervento diretto sulla superficie originale del dipinto, stendendovi pennellate di colore a coprire alcune parti o ad

aggiungere dettagli. La seconda consisteva nell'utilizzare il *ricordino* e/o scritte aggiuntive per celare parti che non si voleva si vedessero. La terza, eccoci al nostro caso, consisteva nel dipingere a parte su carta quei particolari che erano destinati a coprire o modificare caratteristiche tipologiche individuali dei personaggi. In tal maniera, il cartello che abbiamo appena visto, con l'applicazione mediante uno spillo di una folta barba, si trasformava facilmente in una più nota crocifissione.

Applicando questo procedimento aggiuntivo di posticci si cambiava l'aspetto delle figure, il sesso, l'abito; questo modo di 'truccare' i cartelli dilatava praticamente all'infinito la possibilità di riutilizzo dei pezzi.



Tav. 7

Sotto Vienna, l'infame traditore Micael e molti altri saraceni uccidono a tradimento Perì, sceso in battaglia con la gamba paralizzata e la stampella. Ad accogliere in Paradiso l'anima del nobile moro scende San Guido di Santa Croce. Si noti in quest'opera l'uso insistito del colore fosforescente che compare nel nuvolato del Santo e nei particolari delle armature. Originalissima l'idea di rendere il sangue che zampilla dalle ferite color fuxia. I Napoli avevano già iniziato ad usare per il loro spettacoli la lampada di Wood.¹⁴⁷

Il tradimento

Il cartello precedente ci introduce ad un altro gruppo di cartelli che raffigurano il tema del tradimento ordito alle spalle dei protagonisti e causa, il più delle volte, della loro morte. Sulla scia del noto esempio di Roncisvalle, molti dei cicli rappresentati all'Opera catanese si concludono con un subdolo tradimento che prelude a un agguato teso fra le strette gole di una catena montuosa. Gli eroi maggiori muoiono da martiri innocenti, con l'inevitabile spezzarsi delle armi e la copiosa effusione di sangue. Così si conclude il *Guido Santo* e così nell'*Uzeta il Catanese* si consumano le sorti di Bindo e Ada uccisi a tradimento nei monti. Ada è riconoscibile per i capelli biondi e per la scritta a tempera nera che la identifica.



Tav. 8

¹⁴⁷ S'intende una sorgente luminosa che emette radiazioni elettromagnetiche prevalentemente nella gamma degli ultravioletti e, in misura trascurabile, nel campo della luce visibile. In molti campi la Lampada di Wood è anche detta semplicemente lampada UV.

Volgendosi a guardare lo sposo morente, incrocia le braccia, in un tipico gesto di preghiera del codice teatrale ottocentesco passato al codice cinesico dell'Opera. Bindo, vicino a lei, è riconoscibile per i capelli e i baffi regolari neri. Ad accogliere in Paradiso le anime dei due eroi, chiuso nel medaglione nuvolato che ricorda la pittura degli ex voto, l'anima di San Saverio, protettore della Storia. Il corpo seminudo di Ada è ispirato dalla di Rinaldo dal *Rinaldo e Armida* di François Boucher (1734).



Tav. 9

Azaleone è attirato in un insospettabile tranello da Croassibain che nottetempo, armato di pugnale, penetra nella camera da letto di Azaleone e della sua sposa Nemea. L'ambientazione del cartello presenta una stanza da letto di gusto barocco, con porta a tenda, lampadario con candele e ampio letto a baldacchino. Nemea giace morta seminuda sul letto mentre Azaleone, nonostante sia ferito a morte, riesce a colpire Croassibain. La bellissima figura di Nemea ci mostra la forte carica di sensualità che Rosario riusciva ad imprimere alle figure femminili. Non siamo ancora però agli esiti della maturità che a breve vedremo parlando dei cartelli acquistati da un privato.

Malagigi

Nell'orizzonte magico-religioso del popolo siciliano si deve iscrivere, per Alessandro Napoli, la preferenza dei pittori di cartelli per il *topos* figurativo legato ai maghi, aiutanti e protettori degli eroi in armatura. Malagigi è una figura cara ai pittori di cartelli. Personaggio del ciclo carolingio, cugino di Rinaldo; mago e ladrone, in grande familiarità con i diavoli, per il suo carattere allegro e scanzonato introduce nel mondo eroico dei paladini una nota comica, quasi goliardica.



Tav. 10

Natale sperimenta un cartello da lui stesso definito 'sbrigativo': le figure, dopo essere state contornate a tempera nera su carta da imballaggio, vengono soltanto chiazate con pennellate di bianco ad effetto per dare i chiari, di nero per gli scuri e con pochissime altre tinte per suggerire la presenza di colori specifici del codice figurativo di un personaggio.¹⁴⁸ L'effetto che risulta è quello di una scultura dipinta, a imitazione delle

¹⁴⁸ La tavolozza del pittore di cartelli era costituita da alcuni colori che avevano un significato ben preciso. Cfr. A. NAPOLI, *La tecnica pittorica*, in *Il racconto e i colori. «Storie» e «Cartelli» dell'Opera dei Pupi catanese*, cit., pp. 30-53.

false statue marmoree affrescate nelle chiese barocche.

Delle volte questi cartelli 'sbrigativi' erano arricchiti da inserti cromatici fluorescenti e fosforescenti come questo. Rosa fluo marcano le linee di contorno esaltandone la plasticità e configurando movimento ai personaggi, restituiscono l'effetto di 'brillo' (lumeggiatura) delle vesti o dell'armatura che l'artista otteneva tradizionalmente con le gradazioni di giallo nelle tonalità del giallo cadmio, del giallo cromo, del giallo oro, del giallo-arancio.¹⁴⁹ Ma su questo tipo di cartello torneremo a breve.

Gran serate

Oltre ai fattori di ordine culturale e ideologico, l'altro aspetto che influenzava i pittori nella scelta degli episodi da dipingere sui cartelli, era, ovviamente, l'efficacia pubblicitaria da conseguire. Cartelli tipo come l'uccisione di un drago, la strage, lo squartamento, le nozze impossibili, il Gran Consiglio, catturavano l'attenzione e la curiosità del pubblico e consegnavano una certa libertà all'artista che poteva anche arricchire le scene di personaggi e particolari.



Tav. 11

¹⁴⁹ Dal 1960 in poi, al posto delle tempere in polvere, largamente utilizzate dai pittori di cartelli, sono state usate quelle pronte in vasetto, da miscelare con acqua e colla vinilica.

Rosario Napoli crea un modello per questo tipo di scena che sarà in seguito copiato da altri pittori di cartelli.¹⁵⁰

L'artista non si concentra soltanto sui personaggi principali (Attamante e Rodomonte), ma con dovizia di particolari si dedica all'ambientazione e alla folla di personaggi secondari che assiste al Consiglio. Questo soggetto, in verità, negli spettacoli dei pupi riveste una grande importanza perché chiarisce il rapporto amico-nemico (cristiani vs saraceni), ma veniva scelto raramente dai pittori. Si raffigurava un Consiglio solo quando in esso accadeva un evento di capitale importanza per gli sviluppi successivi della vicenda e in occasione di quelle serate dove la grande tradizione scenotecnica dell'Opera catanese dava il meglio di sé. Sui cartelli raffiguranti questi episodi, dipinti come abbiamo avuto modo di vedere con più cura rispetto a quelli utilizzati per gli episodi più usuali, oltre all'abituale ricordino venivano applicati come ulteriori richiami pubblicitari striscioni di carta supplementari che annunciavano: scenario di novità o grandiosa scena di fondo.



¹⁵⁰ Alessandro Napoli racconta che i “dilettanti fora misteri”, cioè coloro i quali, non essendo particolarmente dotati nel disegno, decidevano di realizzare i cartelli attraverso l’espedito del ricalco, erano soliti chiedere in prestito il cartello eseguito dal maestro, porvi sopra una velina e ricalcare le figure. In seguito bucherellavano con uno spillo i contorni delle figure che trasferivano sulla carta da imballaggio per mezzo della tecnica dello *spruulu*, cioè lo spolvero, e ripassavano a carboncino i contorni. In anni più recenti questa complessa procedura è stata sostituita dalla carta da ricalco inchiostrata. «I pittori che fecero maggiormente uso di questo espediente furono i pupari Nino Insanguine e Antonino Laudani. Essi ricalcavano i cartelli di Vasta, Zappalà, Rosario e Natale Napoli e, una volta completati i dipinti, vi apponevano sul *recto* e sul *verso* la loro firma: e questo fu il motivo che negli anni Quaranta del nostro secolo indusse i maestri pittori a firmare e datare i loro dipinti, per fissarne in qualche modo originalità e paternità rispetto alle dilaganti riproduzioni a ricalco», ivi, p. 148.

Un unicum

Tra i tanti carteli analizzati durante la fase di riordino dell'archivio ci siamo imbatutti in un pezzo 'unico' nel suo genere.

Il cartello in questione legato alla campagna fotografica per la mostra *La guerra...io dico la guerra. Metafore belliche nei cartelli della marionettistica dei fratelli Napoli* è divenuto manifesto della mostra stessa proprio per la sua originalità. Lo ritroveremo più avanti come esempio di scheda catalogafica.



Tav. 12

Realizzato da Rosario ma con riprese successive di Natale, raffigura una testimonianza particolare e originale in quanto non ci narra un episodio tratto da storie cavalleresche, non vi ritroviamo duelli, paladini e spargimenti di sangue, ma rappresenta quelle che furono le conseguenze africane dell'impresa di Libia. Un manifesto di pace che è espresso nelle due figure in primo piano della bellissima donna africana, dai lunghi capelli neri e dall'abito tipico a righe, che soccorre il fantaccino italiano ferito, mentre sullo sfondo i due eserciti si fronteggiano. A sinistra gli italiani, riconoscibili dal casco

coloniale e dalle divise, che inbracciano i fucili e sparano al nemico. A destra, con la carnagione scura e le divise marroni, gli eserciti regolari turco-libici e, insieme a loro, i membri della confraternita dei Senussi, riconoscibili per il lungo abito bianco, colti nell'atto di cadere colpiti a morte. A benedire l'operato delle truppe italiane e le due figure in primo piano, nel consueto "nuvolato" della pittura degli ex voto, troviamo non angeli, Santi o Dio, ma l'Italia turrata, vestita di bianco, che impugna la spada in una mano e la bandiera tricolore nell'altra. I pittori dell'opera dei pupi non rimangono insensibili nei confronti del proprio tempo e tentano di reagire, con gli strumenti che conoscono meglio, alla violenza di quei fatti cercando di trovare un antidoto nella rappresentazione dei due protagonisti in primo piano che rinnovano un ideale promotore di pace fra i popoli, sovente chiamato in causa nelle storie dei pupi.

Cartelli censurati

Per quanto sperimentatore Natale Napoli era molto attento a non provocare troppo il suo pubblico e durante la campagna fotografica ci siamo imbattuti in alcuni cartelli censurati dallo stesso autore. In questo Natale copre col bianco le nudità delle fanciulle e per evitare che il ritocco risulti troppo evidente crea degli effetti luminosi, sempre con il bianco, sul corpo delle fanciulle.



Tav. 13

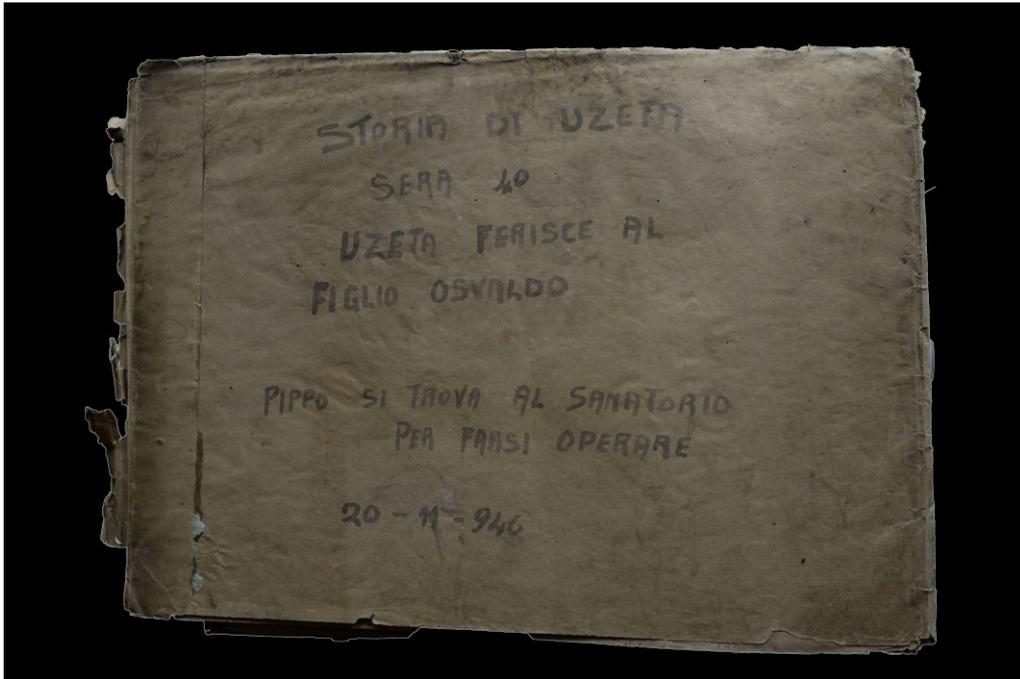
Il verso



Tav. 14

Ai fini di una agevole identificazione per un successivo riutilizzo il *verso* riportava, ma non sempre purtroppo, scritto a tempera o a penna il titolo dell'episodio dipinto sul *recto*; spesso si segnavano anche il numero progressivo della serata nell'ordine cronologico di rappresentazione della storia, la data di messinscena con qualche annotazione di cronaca varia, il nome del puparo proprietario del cartello, eventuali possibilità di utilizzo per altre serate o cicli.

Dall'assenza del parlatore Biagio Sgroi, sostituito da Mannino, annotata da Natale Napoli, all'operazione di Pippo Napoli, il verso di un cartello diviene una sorta di diario familiare del puparo o di agenda di lavoro.



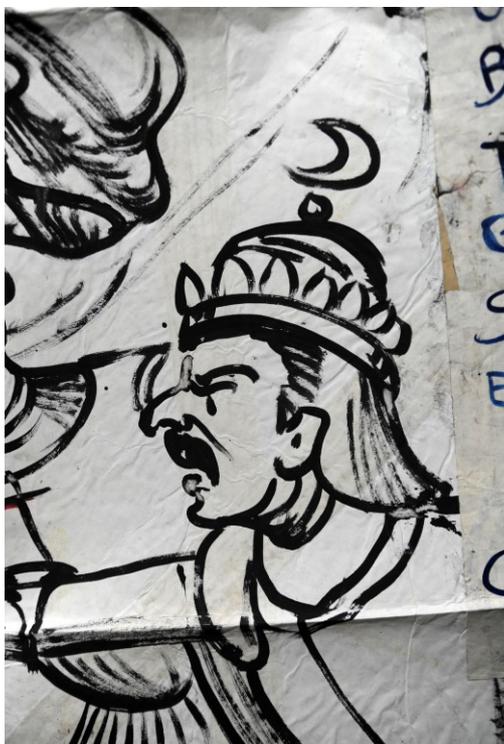
Tav. 15



Tav. 16

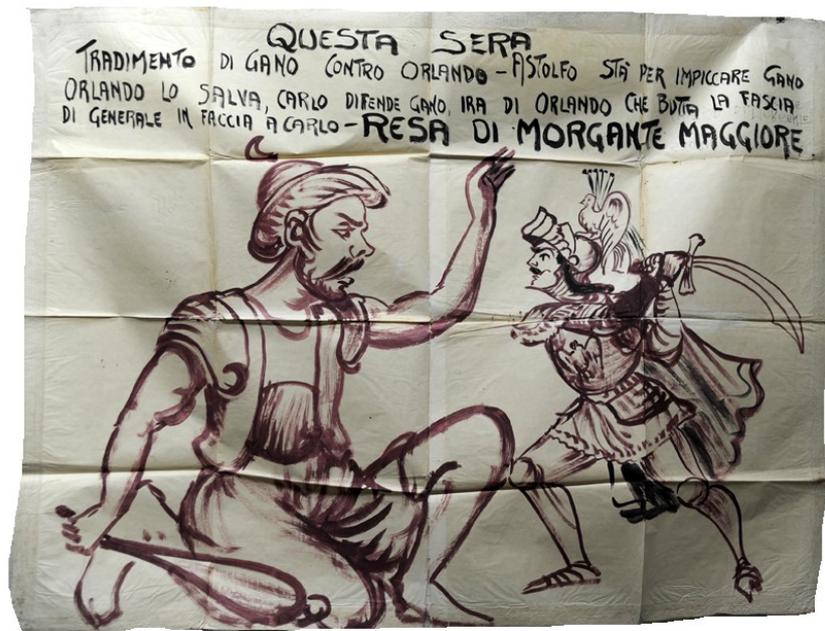
I cartelli 'sbrigativi'

Si è già detto di loro, ma vediamo altri esempi conservati nel Fondo. I cartelli si arricchiscono di un disegno caricaturale espressivo. La narrazione quindi non è più solo diretta al riconoscimento immediato del personaggio o dell'azione, ma sviluppa anche la riflessione. Così come in un fumetto la rappresentazione grafica, il segno, il tratto, il colore può anche mostrare la condizione interiore e psicologica del personaggio e rivelare una realtà vivibile o emarginante,



Tav. 19

Anche se sbrigativo un cartello era comunque dotato di una serie di particolari (naso aquilino, rosso per il sangue) che ci confermano, ancora una volta, l'attenzione e la cura che Natale (tutti gli sbrigativi sono ad opera sua) aveva per questi manufatti. Per realizzarne uno ci impiegava da un'ora a venti minuti e il pubblico accoglierà da subito l'originalità di questi cartelli tanto da far decidere a Natale di completarli anche di ricordino. Dimostrazione ne è uno in cui il ricordino è addirittura scritto direttamente sul manifesto.



Tav. 20

Un cartello ha colpito la nostra attenzione durante la campagna fotografica. Si tratta di un unico esempio di cartello incompleto diviso però in due scene. La parte vuota doveva essere colmata con il ricordino.



Tav. 21

Qui le sperimentazioni con i colori fluorescenti e fosforescenti toccano il culmine.



Tav. 22

Nella stessa giornata, il 26 dicembre del 1969, Natale realizza un secondo cartello (tav. 22) e così forse possiamo spiegarci la singolare incompletezza dell'altro. Lo dice la data riportata sui cartelli, ma anche l'uso insistito di questo color salmone che poi non troveremo più nelle sue opere.

Tra gli sbrigativi possiamo trovare quelli in cui prevale la sola linea scura di contorno che riesce a imprimere comunque movimento alle figure. O quelli in cui è possibile ammirare tutta la libertà cromatica adottata da Natale, per cui possiamo parlare di "cartello sbrigativo elaborato".



Tav. 23

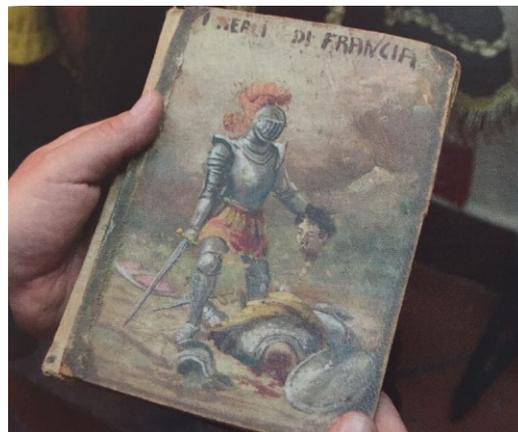


Tav. 24

La tradizione per esempio vorrebbe lo scudo di Mandricardo di color azzurro tra l'aquila a due teste e invece lo ritroviamo verde. Sapiante è poi l'uso del giallo per le else delle spade e per impreziosire alcuni particolari delle armature.

Le collezioni private

Abbiamo ricordato più volte quanto sia stato importante per i Napoli resistere alla vendita del proprio mestiere. Eppure alcuni materiali una volta usciti dalla bottega per andare in prestito potevano non farvi più ritorno, così come abbiamo detto che gli artisti più abili, vedi Rosario Napoli, ricevevano sovente commissioni da altri pupari per la realizzazione dei cartelli. I Napoli hanno sempre cercato, quando è stato loro possibile, di recuperare i beni di famiglia. Quando si è iniziato il lavoro di riordino del loro Fondo era appena rientrato in possesso della famiglia un'antica edizione de *I reali di Francia* con copertina e schizzi di Rosario.



Il 20 ottobre 2015, per ragioni di natura economica, il Teatro Emanuele Macrì di Acireale¹⁵¹ ha messo all'asta 150 pupi e 280 grandi cartelloni, ad occuparsene la Casa d'Aste Pananti di Firenze. Tra questi cartelli molti erano stati commissionati a Rosario, nel 1933, da Salvatore Laudani e poi finiti nel fondo Macrì. Nell'archivio della famiglia Napoli si conserva un suo elenco autografo di cartelli dipinti per il teatro dei Laudani. Purtroppo in questa occasione non è stato possibile per i Napoli far rientrare in archivio i cartelli di Rosario che sono stati acquistati da un privato, Giuseppe Giuffrida.¹⁵²

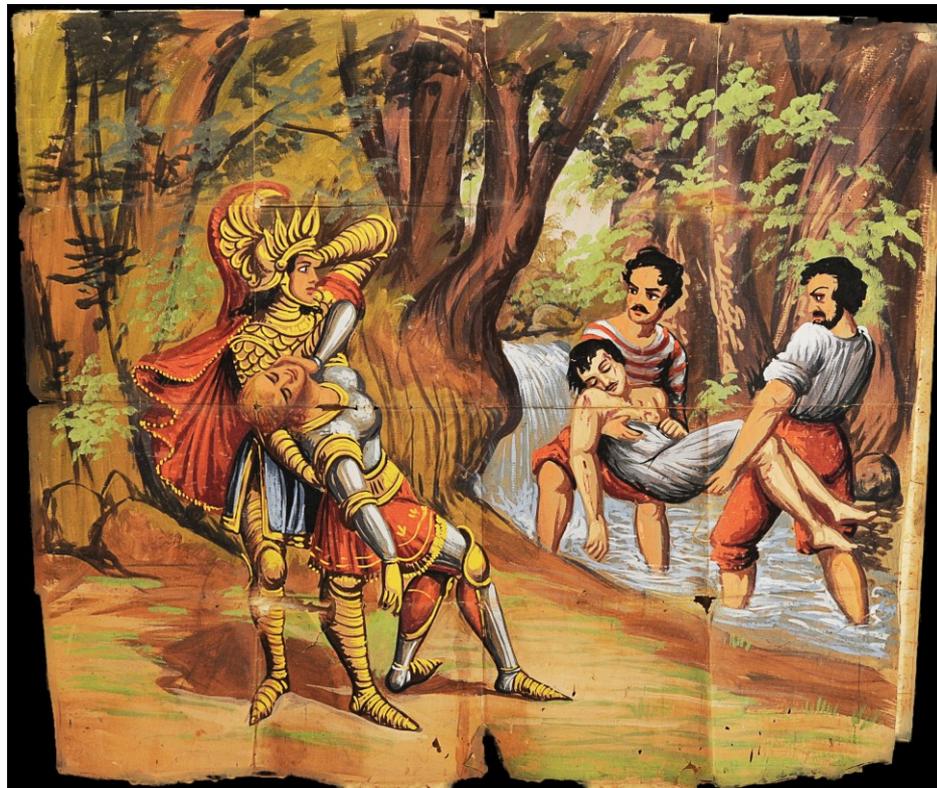
In questi manufatti, tutti risalenti alla maturità artistica di Rosario, si può ancora una volta ammirare la nuova (rispetto ai pittori dell'epoca) e delicata maniera di dare espressione ai volti che, attraverso l'imitazione di modelli rinascimentali, manieristi e barocchi, gli diede modo di esprimere e disciplinare la sua naturale attitudine ai toni inclini al malinconico e al patetico.

¹⁵¹ I pupi messi all'asta appartengono alla tradizione di Acireale, ovvero alla terza scuola siciliana fondata da Mariano Pennisi nel 1887, ultimo discendente di una famiglia di pupari-cantastorie erranti. Vincenzo Abbate, 86 anni, imprenditore teatrale, erede e memoria storica della cooperativa Teatro Emanuele Macrì di Acireale ha dichiarato: «Non abbiamo più pubblico, da tempo nessuno viene più ai nostri spettacoli a vedere le nostre "Storie dei Paladini" a puntate. E così abbiamo deciso di ridimensionare le attività e di vendere alcuni pezzi per finanziare spettacoli singoli, che facciamo a richiesta per scolaresche e turisti».

¹⁵² I cartelli sono stati esposti presso l'ex chiesa di Sant'Agostino di Taormina dal 15 maggio al 30 settembre 2016 ed è stato così possibile fotografarli. Giuffrida ha in seguito acquistato tutti gli altri cartelli di Rosario e ha rinnovato la sua diponibilità a collaborare con la famiglia acconsentendo alla fruizione di questi materiali.



Tav. 25



Tav.26

Le varie sedute fotografiche ci hanno permesso di dialogare con i cartelli, confrontarli tra loro, raccontare la storia di questa famiglia. Vogliamo terminare questa breve disamina con un cartello (tav. 27) di Rosario che tra il 1925 e il 1928 aveva già affrontato l'episodio della tavola 26 e che ci mostra un pittore talentuoso pur nella sua acerbità. Il cartello in questione è stato fotografato circa un anno prima, in occasione dei preparativi per la mostra alla Scuola Superiore.



Tav. 27

Gano di Magonza ha fatto avvelenare e assassinare a tradimento Ruggiero dell'Aquila Bianca, sposo di Bradamante. Ruggiero appare in sogno alla sposa rivelandole che il suo cadavere è stato gettato nel fiume Oreste. Due pescatori ritrovano il corpo di Ruggiero: a tanto strazio, Bradamante sviene fra le braccia della cognata Marfisa. Il cartello, pur interessante per l'ambientazione, è caratterizzato da una certa frontalità e una certa ingenuità, soprattutto nella resa delle gambe di Bradamante e nelle teste forse un po' troppo grandi degli uomini. Nella tavola 21 bellissimi sono i due volti dei pescatori incorniciati dalla folta chioma scura e la posa ardita di Bradamante. Rosario ormai

padrone delle ambientazioni così come delle anatomie dei personaggi che ritrae, ma il destino non ha riservato per lui gli onori di una grande carriera d'artista.

L'arte di Rosario, come quella di Natale, è frutto di una notevole esperienza personale e anzi, per dirla con Berger, «è il risultato della profondità e dell'intensità della loro esperienza».¹⁵³ Al cospetto dei loro cartelli ci troviamo di fronte a dipinti pregevoli che denotano audace capacità artistica e straordinaria personalità. I Napoli hanno dato vita a personaggi leggendari, trasmettendo loro quella linfa vitale capace di farli agire.

La campagna fotografica sui cartelli è terminata e crediamo che dal loro raffronto emergeranno nuovi e interessanti spunti d'indagine. Una cosa è certa: si rivela sempre più necessario trovare soluzioni oltre che per la conservazione di tali manufatti anche per la loro fruizione. Essi infatti dovrebbero essere immagazzinati in appositi contenitori preferibilmente lignei (cipresso o altra essenza resistente agli attacchi degli insetti xilofagi), su appositi ripiani in posizione orizzontale e con una corretta areazione. Un sistema a cassettera consentirebbe la più pratica e funzionale consultazione delle opere, che comunque andrebbe riservata a pochi studiosi, essendo la manipolazione delle opere sempre un fattore di rischio e di degrado. La riproduzione fotografica digitale degli originali si pone quindi a servizio dell'arte, oltrepassando i confini virtuali di spazio e di tempo entro i quali è cristallizzata l'aura dell'opera autentica, senza in nessun modo profanarla, ma permettendo all'opera stessa di sopravvivere alla trasformazione culturale del nostro tempo e di entrare a pieno titolo nell'era del mondo globale. È possibile avviare una nuova storia e vivere insieme una nuova bellezza ispirata all'originale.

Nonostante le trasformazioni sociali e la radicale modifica dei codici di comunicazione e dei modi di produzione dell'arte il teatro dei pupi rappresenta ancora oggi una forma artistica in grado di dialogare con esperienze contemporanee. «I paladini sono idoli attuali, ci si rallegra delle loro vittime, si piange la loro morte».¹⁵⁴ È questa una delle tante osservazioni che Carlo Levi ci restituisce di ritorno dai suoi tre viaggi siciliani compiuti nei primi anni Cinquanta e noi, come lui, siamo sempre più convinti che la Sicilia, come l'arte, ha ancora bisogno della passione e della lotta dei 'suoi'

¹⁵³ J. Berger, *Sul guardare*, Milano, Mondadori, 2009, p. 71.

¹⁵⁴ C. Levi, *Le parole sono pietre*, Torino, Einaudi, 2010, p. 75.

paladini. Ci troviamo in un tempo in cui le immagini sembrano sfuggire alla nostra memoria ma quelle lasciateci dai pittori di cartelli del teatro dei pupi, permeate della vita e della forza narrativa delle tradizioni orali, sono «figure ancora umane»¹⁵⁵ e chiedono di essere guardate.

¹⁵⁵ A. CUSUMANO, *I temi*, in G. D'agostino (a cura di), *Arte popolare in Sicilia*, cit., p. 124.

Il codice figurativo dei luoghi

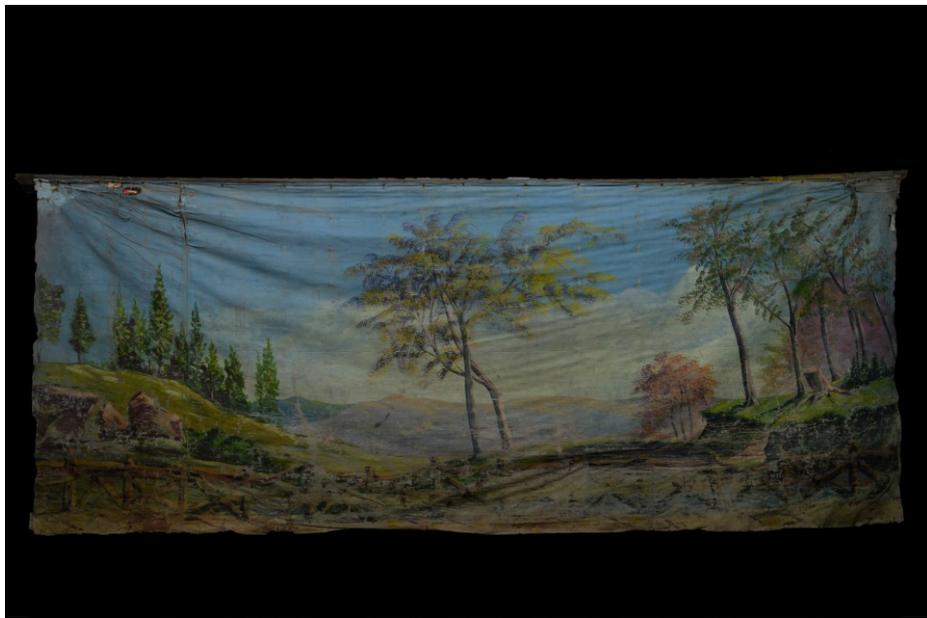
L'elemento costitutivo del codice figurativo dei luoghi è il fondale di tela dipinto a tempera che i pupari chiamano in gergo "a scena", la scena.

Ogni teatro ne possiede almeno una ventina circa,¹⁵⁶ tuttavia la stessa tela talvolta è dipinta su due lati, così che il loro numero risulta spesso inferiore. Le scene catanesi, spesso dipinte con più cura e con maggior senso della prospettiva, sono molto più grandi (circa 280x400 cm.) di quelle palermitane, adeguatamente alla diversa struttura del teatro.

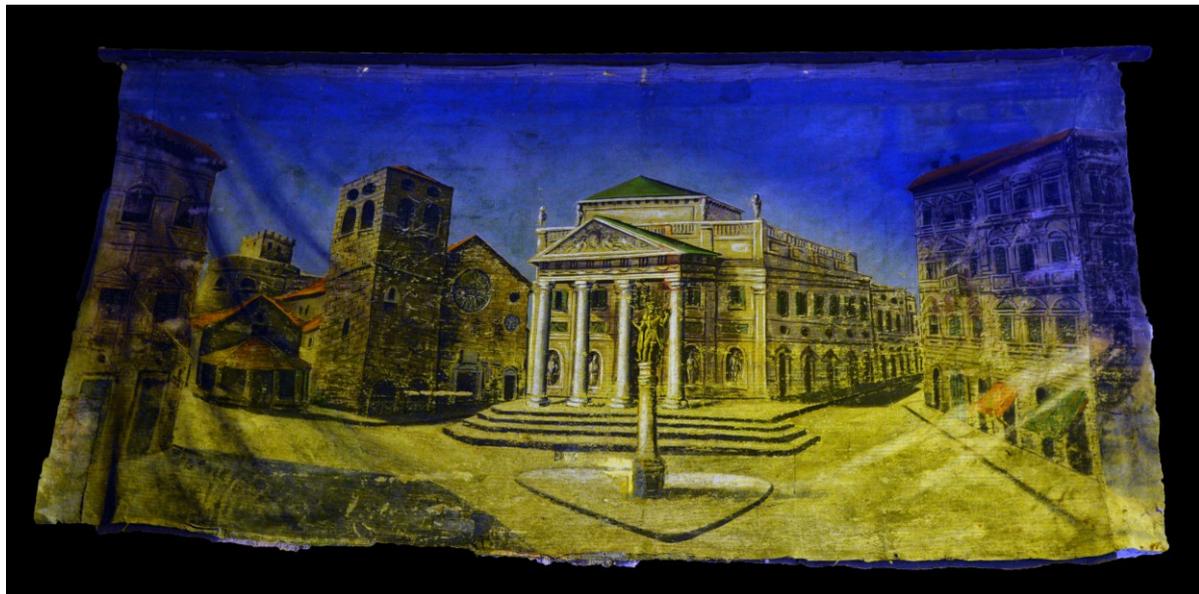
I soggetti presentano in maniera dettagliata le stesse ambientazioni dei cartelli. La tipologia scenografica, molto ricca e varia, mostra scorci di accampamenti, città cinte da mura, paesaggi, interni lussuosi, osterie, alcove o ambienti lugubri.



¹⁵⁶ Ma Pasqualino (1978, p. 83) parla di una dotazione di almeno cento fondali.

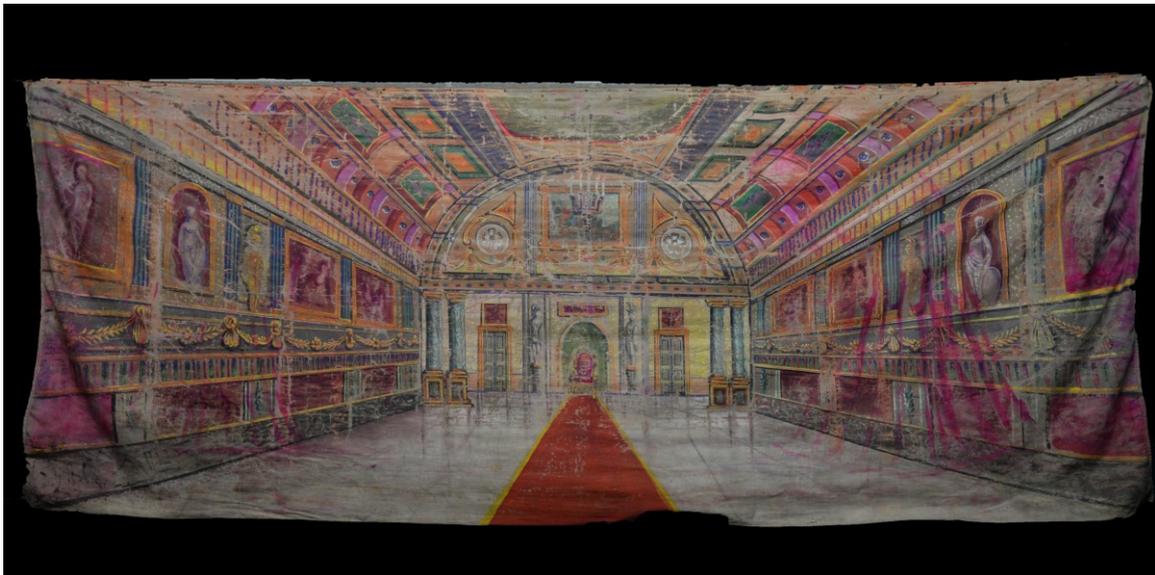


E piazze metafisiche che ricordano quelle di De Chirico o più ancora quella tempera su tavola, di artista sconosciuto, raffigurante la *Città ideale* di Urbino.





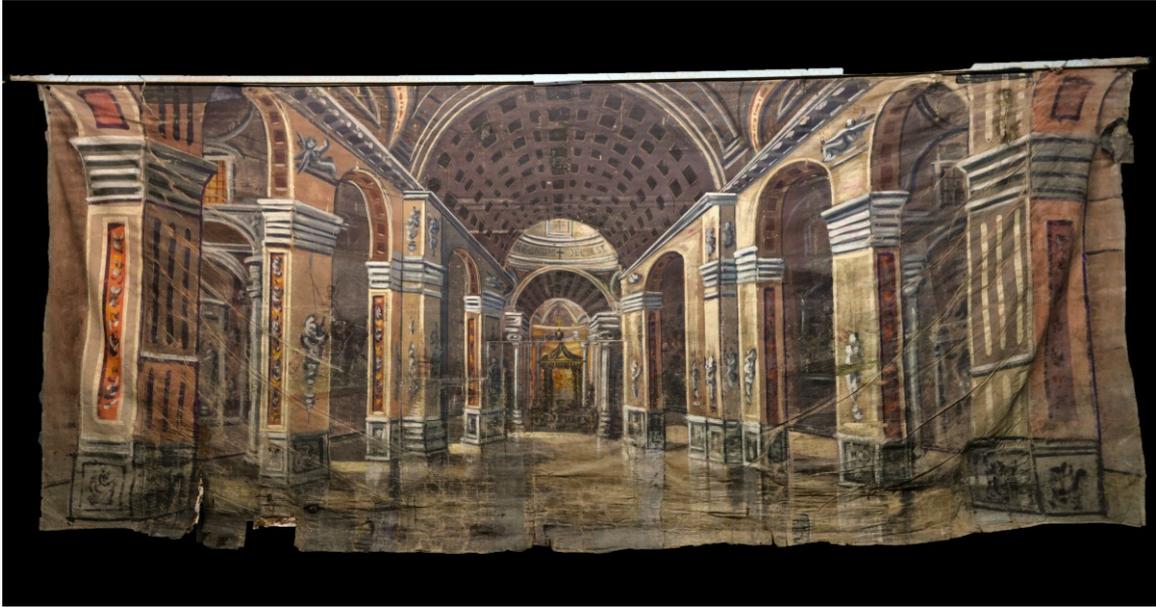
Le scene più importanti riproducono solitamente la “sala del consiglio”¹⁵⁷ (cristiana e saracena) caratterizzata da una decorazione policroma e da effetti illusionistici e l’“accampamento”, in gergo “campo”(cristiano e saraceno), una delle ultime scene dipinte da Natale.



Le sale di corte, dove si svolgono i “consigli” dei re o dei baroni, sono in genere inquadrare da due file di colonne in prospettiva, e qualificate per mezzo d’insegne: croce se cristiana, mezzaluna se saracena. Il Fondo Napoli possiede anche una sala papale, indicata dai pupari come “Roma” e raffigurata come l’interno barocco della basilica di San Pietro e con il baldacchino bronzeo del Bernini che segna il punto di fuga della scena

¹⁵⁷ I “consigli” sono riunioni di più personaggi dove il re arringa i suoi fedeli cristiani o saraceni. Di fatto, in tal modo, viene chiarito al pubblico il carattere dei personaggi, cioè se essi sono traditori o meno; i rapporti che intercorrono tra fra loro; i comportamenti che essi assumono ed i valori che rappresentano. I “consigli” constano di alcuni elementi standard come l’apertura e la chiusura e possono avere un carattere solenne o privato. Quello solenne prevede l’ingresso dei vari guerrieri e poi quello del re o del condottiero, il quale annunzia la battaglia da intraprendere. Quello privato mantiene il carattere di annuncio ad una battaglia, ma con un minor numero di personaggi ed una minore acclamazione.

(sul recto è raffigurata la corte di Berlino), e una o più sale dei castelli di paladini, riportanti lo stemma del padrone.



L'accampamento, invece, è spesso raffigurato con una tenda in primo piano riccamente effigiata, individuabile come quella del re, seguita sullo sfondo da quelle, più piccole, dell'esercito, raffigurate in fuga prospettica.



Le altre scene, raffiguranti soggetti più o meno generici (il bosco, la prigionia, il castello di Montalbano¹⁵⁸ etc.), sono costituite da un numero di tele vario, secondo le specifiche esigenze delle “storie” da rappresentare e la disponibilità della compagnia. Caso a parte la scena dei blocchi di mattone che solitamente e a differenza delle altre è realizzata in tela iuta per essere più resistente poiché veniva utilizzata spesso.

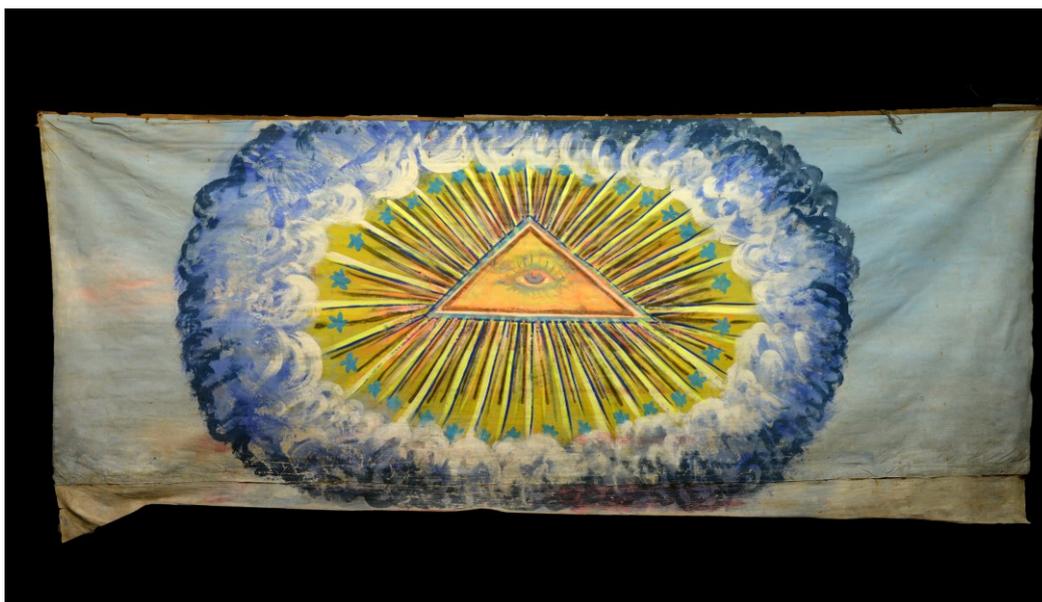
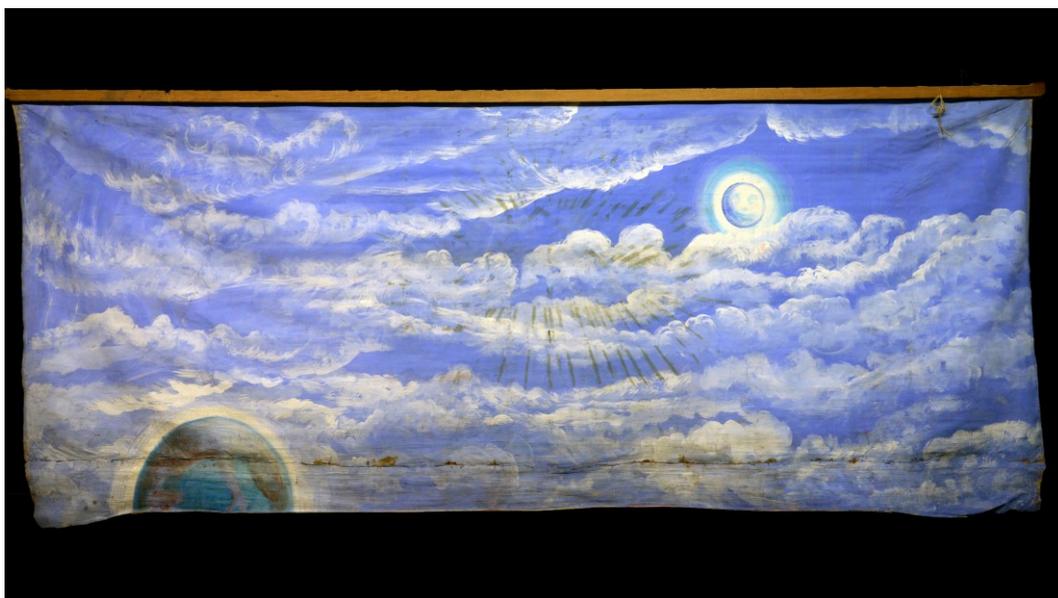
Di particolare interesse è l'iconografia dei due luoghi soprannaturali: la “buca infernale” e il Paradiso. La prima è raffigurata come un crepaccio scosceso nel cui fondo bruciano i dannati, in maggioranza donne; ai lati del crepaccio stanno, a guisa di quinte, due diavoli e al centro c'è un enorme mascherone diabolico con la bocca aperta, all'interno della quale siede in trono Pluto (è questo il nome dato dai pupari al signore dei demoni), sull'orlo del crepaccio, svolazzanti, stanno altri diavoli che precipitano giù i dannati tra le

fiamme. L'enorme bocca del mascherone diabolico risale alle bocche d'inferno dei Misteri medievali.



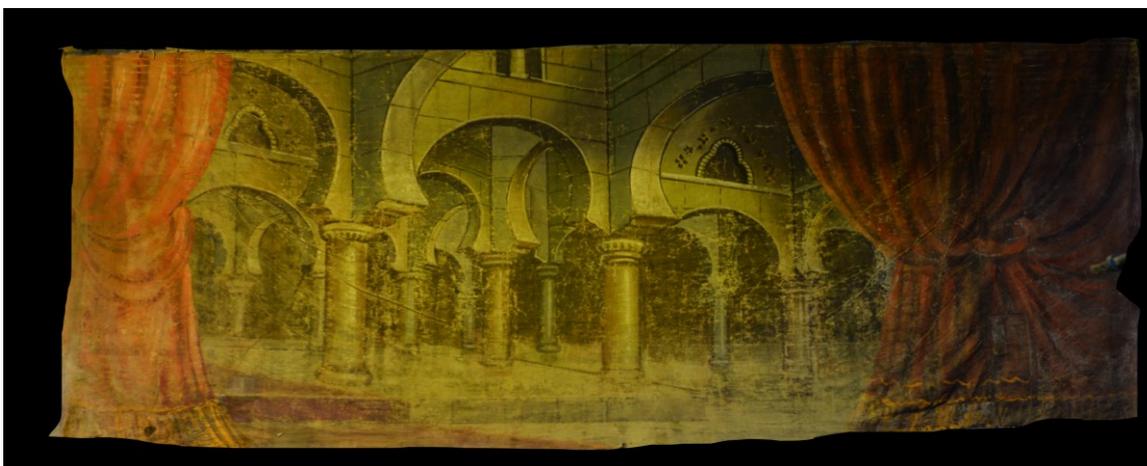
¹⁵⁸ Il castello di Montalbano era solitamente raffigurato con le sembianze di Castel Sant'Angelo a Roma. Un'importante fonte iconografica per la raffigurazione di questa fortezza papale è riscontrabile in una stampa di A. Filocamo, “Allegoria del fiume Tevere”, contenuta nel poemetto *Il Natale di Cristo*, pubblicato nel 1717 ed illustrato con sette stampe all'acquaforte.

Qui Natale Napoli fa uso dell'acrilico fluorescente per rendere ancor di più l'idea delle lingue di fuoco dell'Inferno e dei riflessi che queste creano sui corpi in primo piano dei diavoli. Il Paradiso è invece rappresentato con la colomba bianca dello Spirito Santo o con il triangolo-occhio di Dio, entrambi raggianti di gloria in mezzo alle nuvole e spesso con angeli svolazzanti intorno. L'impianto della scena è chiaramente barocco.



Alcuni luoghi erano poi riconoscibili al pubblico non tanto perché avessero un codice iconografico prestabilito e costante, ma perché i pupari usavano sempre un determinato fondale per un determinato ambiente. Questa era una pratica costante per le sedi delle corti più importanti: la Parigi di Pipino e Carlo Magno; la Vienna di Gherardo e Oliviero; Biserta di Agolante; Troiano e Agramante.

Nei nuovi spettacoli dei fratelli Napoli i mutamenti all'interno del codice figurativo dei luoghi sono avvenuti in due direzioni. Da un lato, parallelamente alla riproduzione filologica delle armature esistenti dal sec. XI al sec. XVI, nel tentativo di ricreare un'atmosfera medievale, si sono abbandonate, nelle pitture raffiguranti corti e chiese, le tradizionali costruzioni scenografiche influenzate dalla decorazione barocca per passare ad iconografie più vicine agli ambienti medievali, con muri a grossi blocchi squadrati, finestre con grate o vetrate etc. Inoltre su suggerimento di Nino Amico,¹⁵⁹ Natale Napoli ha dipinto un ambiente che mai era stato utilizzato nell'opera dei pupi catanese: la corte, cioè il cortile interno alle mura, di un castello medievale.



Altro importante mutamento si è verificato nella concezione dell'uso di arredi di scena, spezzati e cartonaggi (cioè sagome di cartone dipinti riproducenti elementi di paesaggio o elementi umani¹⁶⁰), non più limitati alle particolari situazioni narrative in cui erano necessari allo svolgimento dell'azione, ma adesso anche abbondantemente utilizzati per arricchire ambientazioni e scenografie. Alberi e cespugli, sedie, lanterne e

¹⁵⁹ Cultore e grande riformatore dell'Opera dei pupi di area catanese, discende da Gaetano Crimi, il fondatore dell'*Opéra* a Catania.

¹⁶⁰ Si ricordano ancora alcune complesse scenografie elaborate da Natale Napoli.

scrivanie che offrono pretesti agli animatori per inventare nuovi e più espressivi movimenti.¹⁶¹

Natale diceva sempre «mi accontento di fare una scena nuova piuttosto che ritoccarla»,¹⁶² e quindi non troviamo, come per i cartelli, modifiche e/o riprese. Ci pare rilevante infine che il fondo contenga una scena, prigionia sul recto e camera degli specchi sul verso, che non soltanto ci consegna la mano di Rosario e quella di Natale, ma che presenta un lungo rattoppo fatto da Don Gaetano, quasi a voler suggellare il lavoro dei due figli, l'uno erede dell'altro pur nel rispetto delle loro specificità.

¹⁶¹ A tal proposito è opportuno menzionare Giuseppe Napoli che ha saputo sfruttare al meglio gli arredi di scena nell'animazione dei pupi per esprimere visivamente e comunicare al pubblico i sentimenti dei personaggi.

¹⁶² Testimonianza di Alessandro Napoli.

Capitolo 4 Il codice performativo

Le strutture della messa in scena¹⁶³

Nei teatri dell'Opera di area catanese la *scenae frons* è esemplata su quella del teatro lirico ottocentesco. Poiché non era possibile collocarvi, per via degli scarsi mezzi finanziari e dei locali, l'alveare dei palchi si scelse di decorare quinte e cieli (cortine trasversali che servivano a coprire le manovre di animazione) con drappaggi rosso-porpora raccolti da cordoni e ornati da frange dorate. L'assetto del palcoscenico, di ascendenza sei-settecentesca, presentava alcune varianti: quinte fisse e poste diagonalmente rispetto al boccascena e, come detto, decorazione con i drappaggi. Dietro la quinta a destra del pupo sedevano il parlatore e la parlatrice. Il sipario raffigurante una battaglia, corredata al centro di un tondo col ritratto del puparo-capocomico e le 'scene', venivano calati e arrotolati a mano dai manianti a ridosso delle quinte di combattimento. L'animazione si svolgeva su una struttura lignea detta *scannappoggio*, composta da un praticabile alto circa un metro, la *faddacca*, sul quale, in piedi, i manovratori reggevano i pupi appoggiandosi ad un traversone detto *barruni*, armato per tutta la lunghezza da uno spesso asse di ferro. Nel retropalco i pupi erano collocati, secondo precise posizioni semantico-ideologiche: a destra se cristiani (*a 'ritta*), a sinistra se saraceni (*a 'manca*) dai *pruituri* (porgitori) che li offrivano ai *manianti*. Se il pupo entrava in scena da solo proferiva il proprio nome e seguiva il monologo: dopo aver rievocato gli eventi personali più recenti esponeva al pubblico il proprio stato d'animo e i propri progetti con tonalità declamatoria caratterizzata da un esordio "in minore" che ascendeva verso un acme ritmico e timbrico, per ricadere immediatamente su un registro conclusivo (ma sui codici della voce torneremo). Se entrava con un secondo personaggio dopo un breve dialogo i due pupi potevano: uscire entrambi a dritta o a manca, se cristiani o saraceni o litigare e duellare. Le *entrate* erano anticipate dal personaggio che, scrutando l'orizzonte, esclama: "Che vedo mai! Un cavaliere a questa parte sen viene!"; "Oh! Ecco Rinaldo"; le uscite erano precedute da esclamazioni come "Andiamo dunque verso la città di Parigi". Come

¹⁶³ Per l'elaborazione di questo capitolo ci siamo avvalsi principalmente delle fonti testimoniali della famiglia Napoli e del lavoro di tesi di laurea di Alessandro Napoli, *La marionettistica dei fratelli Napoli: permanenze e mutamenti nell'opera dei pupi di tradizione catanese*, relatore il prof. G. Bonomo, anno accademico 1990-91.

didascalie in battuta o parlate - già presenti nel teatro di Shakespeare¹⁶⁴ - esse erano scenografia verbale, spazio diegetico, «implicitazione verbale di uno spazio non rappresentato»¹⁶⁵ o ancora ellissi spaziale.

La serata dell'Opera dei pupi era costituita da tre atti di durata decrescente, i cui dialoghi venivano improvvisati a soggetto su un canovaccio manoscritto, un sommario di ciò che sarebbe accaduto in ogni 'scena'. Seguivano, se necessarie, le cosiddette "parlate lunghe", l'invito al pubblico per la serata seguente e il fabbisogno, elenco dei pupi e degli eventuali arredi scenici occorrenti. L'oprante lo compilava sulla base dei romanzi cavallereschi a dispense già esaminati o dalla memoria di messinscene di cui era stato in precedenza spettatore presso altri teatri dell'Opera.

Le serate erano articolate in unità diegetico (narrative) – mimetiche (teatrali) modulari costanti, dette da Antonio Pasqualino "scene-tipo" selezionate in relazione ai *prágmata* che dovevano essere rappresentati. «A monte della rappresentazione dell'intreccio nell'Opra catanese era un 'narrar teatrato' o 'teatrar narrando', un amoroso scontro tra dramma e racconto, che poi, nell'allestimento spettacolare, si faceva forte dell'ostensione dei valori iconici, cromatici, poetici, gestuali e ritmici ed acustici del *genius loci*».¹⁶⁶ Il pubblico che si recava all'Opera dei pupi non attendeva la meraviglia poiché ne conosceva bene le storie; ancor meno si curava della resa 'fictionale' dello spettacolo, accettando persino che un pezzo di stoffa venisse adagiato sotto il pupo se destinato a morire, un attimo prima che cadesse al suolo, al fine di garantire al suo mantello una più lunga durata; o che Orlando fosse due pupi, un *Orlando di corte* e un *Orlando di combattimento*.

Il codice cinesico

Il codice cinesico del teatro dei pupi di tradizione catanese contiene movimenti e gesti molto stilizzati, modificati rispetto ai corrispondenti movimenti umani con l'esclusione di molte delle possibilità espressive della vita reale. La natura meccanica del pupo infatti

¹⁶⁴ Cfr. A. SERPIERI, G. MOCHI, A. CELLI, *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi*, vol I, Pratiche, Parma, 1988.

¹⁶⁵ Ivi, p. 131.

¹⁶⁶ D. AMICO, *Teatrar narrando: l'Opera dei pupi catanese. Le serate di Raffaele Trombetta (1882-1928)*, Edizioni Junior, Azzano San Paolo, 2008, p. 122.

gli permette di compiere movimenti che somigliano solo limitatamente a quelli umani (mentre può compierne altri impossibili o improbabili per l'uomo).

Sentimenti e le emozioni del pupo, poiché la mimica facciale è immobilizzata in un'unica espressione caratterizzante, devono essere espressi e comunicati al pubblico attraverso movimenti di tutto il corpo, attraverso quella che Alessandro Napoli ha definito una "gestualità globale". E consiste proprio in questo l'abilità del bravo animatore di pupi. Per esprimere e comunicare sentimenti ed emozioni non gli basta aver acquisito una perfetta padronanza di tutto il repertorio delle azioni che brevemente descriveremo. Gli sono anche necessarie sensibilità e intelligenza per saper combinare insieme i movimenti e i gesti, per saper adattare velocità e ritmo di esecuzione all'azione di scena, per trasformare insomma un fantoccio di legno rivestito di metallo o di stoffa in un personaggio vivente.

I movimenti e i gesti del teatro dei pupi, secondo gli studi di Pasqualino-Vibæk del 1984,¹⁶⁷ possono essere così suddivisi:

- forma dei movimenti involontariamente comunicativi che comunicano solo se stessi;
- forma dei movimenti involontariamente comunicativi che comunicano oltre se stessi, anche un'emozione o un atteggiamento nobile e serio;
- forma dei movimenti involontariamente comunicativi che comunicano oltre se stessi, anche un'emozione o un atteggiamento comico;
- forma dei movimenti volontariamente comunicativi, o gesti, che sottolineano il discorso, o illustratori;
- forma dei movimenti volontariamente comunicativi, o gesti di significato specifico.

È chiaro che a teatro, anche nel rapporto dei personaggi tra loro sono involontariamente comunicativi, divengono invece, nella comunicazione teatrale (in rapporto col pubblico), volontariamente comunicativi.

Va notato che la somiglianza fra i movimenti e i gesti in uso nei pupi catanesi e quelli in uso nei pupi palermitani è straordinaria e sorprendente, come potrà emergere confrontando la descrizione che fra breve faremo con quella di Pasqualino e Vibæk, prova del fatto che il codice gestuale dei pupi doveva essere già costituito prima della differenziazione dei due stili dell'Opera.

¹⁶⁷ A. PASQUALINO, J. VIBÆK, *Registri linguistici e linguaggio non verbali nell'opera dei pupi*, in AA.VV., *Semiotica della rappresentazione*, Atti del Convegno Internazionale di Studi tenutosi a Palermo il 20 e 21 novembre 1980 a cura di Renato Tomasino, volume 4 di *Quaderni per l'immaginario*, Flaccovio, Palermo, 1984, pp. 116-117.

- Forma dei movimenti involontariamente comunicativi che comunicano solo se stessi: stare fermo (a gambe unite o col passo), camminare, entrare (o uscire) in scena di slancio, sedersi a terra o alzarsi da terra, colpire con un pugno o con un'arma, dare un calcio (famoso il calcio di Carlo Magno a Berta, che susciterà le ire di Orlandino, o quello di Carlo Magno a Malagigi), pestare i piedi, chinarsi a guardare in terra, guardare in alto inclinando il busto e portando in avanti le spalle (di solito questo movimento viene fatto compiere al pupo quando, ai piedi di un castello, ne guarda la sommità), alzare o abbassare la visiera, mettersi in guardia (alzare lo scudo a coprire il volto e, contemporaneamente, alzare la spada), combattere secondo le diverse figure e ritmi.

Il combattimento,¹⁶⁸ momento fondamentale per l'Opera dei pupi, è rappresentato da diversi movimenti simmetrici, ritmati e ripetuti che si chiamano 'figure', quasi una danza delle spade (citata anche da Pasqualino) cui l'animatore dà il ritmo battendo lo zoccolo, stimolando vivacemente la partecipazione sinestetica e psicomotoria del pubblico.

- Forma dei movimenti involontariamente comunicativi che comunicano oltre se stessi, anche un'emozione o un atteggiamento nobile e serio: superbia resa con passo lento per entrare in scena (che per i pupari catanesi non è da intendersi in maniera negativa ma come atteggiamento misto di coraggio, sicurezza di sé), decisione, fermezza (battere la lama della spada sullo scudo e bloccarla per un istante), arroganza (guardare con la testa reclinata di lato, in siciliano *taliari ca testa storta*), ira repressa (scuotere la spada facendone tintinnare l'elsa), amore (con la testa rivolta verso l'alto, toccare il petto a sinistra con il pomo della spada), dolore (capo chino, dorso del pugno destro appoggiato sulla fronte), disperazione (nascondersi il volto nel cavo del gomito destro).

Interesse, attenzione e ambiguità e falsità hanno poi un movimento simile che prevede l'inclinazione del busto in avanti. Ovviamente il contesto e il personaggio che compiva questo gesto chiarivano la valenza positiva o negativa che questo movimento doveva assumere agli occhi del pubblico. Per esempio Gano che in veste di fidato consigliere e confidente inclina esageratamente il busto quando ascolta Carlo Magno.

- Forma dei movimenti involontariamente comunicativi che comunicano oltre se stessi, anche un'emozione o un atteggiamento comico: ridere (inclinare il busto in avanti), stupore misto a curiosità (grattarsi la testa), improvvisa sorpresa (sobbalzare sollevando notevolmente in piedi da terra), farsi bello (lisciarsi con la mano destra prima

¹⁶⁸ Nell'opera dei pupi di tradizione catanese le figure del combattimento sono sei: l'assalto; il sistema dell'*a mia, a tia, a para*; la tirata, il *batt'e fui*, la lotta.

una guancia e poi l'altra, gesto compiuto da un personaggio bruttissimo), sicurezza di sé comica (entrare *cu passu cuntrariu* e la spada poggiata sul fianco sinistro come se fosse infilata in un fodero immaginario), arroganza comica (guardare con la testa reclinata di lato), fermezza comica (battere la lama della spada sullo scudo, perdere l'equilibrio e quasi cadere a terra), rabbia comica (tipica di Gano che uscendo di scena sbatteva sulla quinta di combattimento e poi la colpiva con la spada), stupidità (darsi ripetutamente dei pugni in testa).

Va ricordato che alcuni movimenti assumono connotazione seria se usati per personaggi nobili e seri, altrimenti, come visto, assumono connotazione comica: un personaggio che non valeva niente veniva ridicolizzato agli occhi del pubblico proprio attribuendogli gli atteggiamenti dei personaggi nobili e seri.

- Forma dei movimenti volontariamente comunicativi, o gesti, che sottolineano il discorso, o illustratori: passi avanti e indietro, alzare il braccio destro all'altezza delle spalle o sopra la testa, alzare e allargare entrambe le braccia, alzare entrambe le braccia con le mani tra loro convergenti (nei pupi armati la lama della spada è all'interno dello scudo o vi poggia sopra), muovere la testa verso destra e/o verso sinistra.

- Forma dei movimenti volontariamente comunicativi, o gesti di significato specifico: amicizia/amore veri o simulati (abbraccio): minaccia (lazzare il pugno armato o non), stizza (sferrare il colpo del sistema *a mia, a tia, a para*), sottomissione ad un guerriero vincitore (alzare il braccio destro per allontanare l'avversario mentre si sta in ginocchio), saluto o omaggio (portare il pugno destro sulla fronte con il dorso della mano rivolto verso l'esterno e la punta della spada rivolta verso l'alto, chinando un poco il capo), fare cenno ad un altro personaggio di entrare in scena (volgersi verso il lato da cui dovrà entrare il nuovo personaggio e compiere con braccio destro un deciso e rapido movimento), richiamare l'attenzione (battere la mano destra sulla spalla di qualcuno, stupore/meraviglia (ruotare il braccio destro). Gesto tipico di Peppenu è infine quello di evocare il diavolo compiendo rotazioni verso destra e verso sinistra di 180° con il braccio destro alzato. Un gesto molto particolare è quello che vuol significare amicizia/amore (baciare o abbracciare), anche se questo gesto, ci documenta Alessandro Napoli, ha dato adito a polemiche in ordine al fatto che a causa dell'inamovibilità della spada dal pugno si rischiava di trafiggere chi si abbracciava. Il bravo animatore di tradizione catanese nell'abbracciare appoggia il pomo e non la lama della spada sulla schiena o sulla spalla del pupo abbracciato. Inoltre questo tipo di abbraccio 'armato' compiuto da Gano alle

spalle di Carlo Magno che non vede, si trasforma agli occhi del pubblico nel gesto di volergli volentieri conficcare la spada in corpo, traduzione gestuale della frase *comu t'ammazzassi!*

Quali mutamenti sono avvenuti nei nuovi spettacoli dei Napoli? Se in un primo momento alle figure tradizionali i Napoli hanno inserito in nuovo tipo di combattimento consistente in colpi secchi e decisi, rifacendosi ad un modello di scherma pesante, si è poi deciso di tornare alla danza armata ritmica che risultava efficace agli occhi del pubblico contemporaneo, continuando ad esercitare il suo fascino. È stato invece eliminato il movimento esprimente rabbia comica dal cifrario gestuale di Gano di Magonza nell'intento di farne un personaggio serio e drammatico. I passi avanti e indietro si sono ridotti, così come i movimenti della testa verso destra e/o verso sinistra, mentre un'altro importante mutamento si è verificato nel sistema dei gesti esprimenti saluto e omaggio. L'inchino, a causa della notevole prominenza del deretano è sembrato disdicevole e quindi è stato sostituito dal portare il pugno destro sulla fronte col dorso della mano rivolto verso l'esterno e la punta della spada rivolta verso l'alto, chinando il capo. Queste modifiche fanno comprendere che i Napoli hanno preferito collocarsi sul solco della tradizione pur continuando ad assecondare, laddove possibile, i mutamenti del gusto del pubblico.

Spazio e tempo

Lo spazio drammaturgico dell'Opera dei pupi deve essere distinto in spazio diegetico, ossia verbalizzato e narrato, e spazio mimetico, rappresentato e percepito dal pubblico. Lo spazio diegetico è semantizzato dalla scenografia verbale la quale, costituita dalle didascalie in battuta, dimostra la simbiosi di genere esistente nell'Opera tra epica e dramma. Lo spazio mimetico è affidato all'ostensione dei fondali (scene) e all'eventuale nominazione o descrizione dei luoghi da parte dei personaggi. Rispettivamente ai personaggi, i quali legano in seno alla propria referenzialità significato e significante, i fondali sono al contempo denotativi del luogo (proairetici), connotativi del luogo (simbolici), connotativi dell'antagonismo (caos/logos /oppositivi) e hanno il proprio prototipo storico/compositivo, come abbiamo visto, nell'ambientazione e nella tonalità cromatica delle scenografie dell'opera lirica: foreste "gotiche", marine e montagne desolate, grotte misteriose, lugubri segrete, interni di regge, edenici giardini incantati e –

derivanti dall'illusionismo barocco – fughe prospettiche d'accampamenti cristiani o saraceni.

Le azioni si svolgono longitudinalmente in meno di un metro e i pupi catanesi avanzano poco, «mai più di uno o due passi»¹⁶⁹. In virtù del rapporto spaziale fra movimenti dei pupi e fondale si determina nella tradizione catanese¹⁷⁰ un uso interessante: quello delle “scene in fondo”, un dispositivo che modifica l'assetto ordinario del palcoscenico e che mostra bene quanto lo sfoggio spettacolare della tecnica e delle abilità sia importante nel legame che si istituisce tra pupari e pubblico abituale. La scena è arretrata e spinta verso il fondo; con essa arretrano anche lo spazio d'azione dei pupi e il ponte per la manovra, che in queste circostanze eccezionali viene effettuata anche dall'alto di due castelletti laterali, costruiti con legname robusto e posti ai lati della scena. Lo spazio, così dilatato, può ospitare un numero superiore di pupi e abbondanza di elementi scenografici. La rara profondità dell'azione era opportunamente pubblicizzata dai pupari apponendo iscrizioni sui cartelli: «scenario di novità» oppure «grandiosa scena in fondo». La “scena in fondo” era destinata alle speciali “sirati di chiamu”, come erano dette quelle decisive e più accattivanti di ogni storia, quelle che esigevano il più alto impegno nella recitazione e nella manovra. Allora sul ricordino o su una ulteriore striscia di carta compare scritto: «spettacolosa recita», o anche: «la più bella recita della storia».

La creazione degli effetti di durata era demandata al racconto in scena, ovvero alla parlata. In essa il pupo, narrando il passato nel presente della scena e manifestando le proprie intenzioni future, poneva le premesse per lo sviluppo successivo dell'intreccio. Si realizzava così una sovrapposizione di piani temporali ai fini di conseguire un'asincronia drammatica. Con l'unica eccezione dei passaggi d'epoca e del “batti e fui”, non esisteva invece nella messinscena dell'Opera l'ellissi di rappresentazione:¹⁷¹ poiché ciò che il puparo chiamava scena non era come nel dramma colto l'unità spazio-temporale definita dalla presenza di un determinato numero di attori, bensì il fondale su cui potevano avvicinarsi diverse scene e la rimozione di quest'ultimo indicava il cambiamento di spazio, non di tempo. Il cambiamento a vista del fondale rimarcava la qualità paratattica e omogenea della temporalità dell'Opera dei pupi, aperta e ciclica come quella di tutte le

¹⁶⁹ H. F. Jones, *Un inglese all'opera dei pupi*, cit., pp. 19-20.

¹⁷⁰ La tradizione palermitana prevede un palcoscenico più piccolo e ristretto, ma più profondo. La manovra è laterale, effettuata in piedi – sullo stesso piano d'azione dei pupi – protendendosi, busto e braccia, al di sopra delle quinte, verso la parte mediana del palcoscenico.

¹⁷¹ Cfr. A. SERPIERI, G. MOCHI, A. CELLI, *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi*, cit., p. 114.

grandi narrazioni epico-eroiche che troverà unità nell'io del parlatore. Ma su questo torneremo.

I codici linguistici e drammaturgici

I registri linguistici impiegati nella recitazione erano: l'eroico, per i paladini, i cavalieri cristiani, i saraceni nobili e guerrieri, i maghi, 'parlati' tutti in italiano; il comico per Peppenino e suo figlio Titta, 'parlati' in dialetto; l'eroicomico, per Gano di Magonza, per Ferrau Spagnolo e per i giganti, 'parlati' in italiano con l'inserzione di voci e locuzioni dialettali catanesi quali "Bbi!", esclamato da Ferrau per esprimere stupore, l'epiteto "Bastarduni!" rivolto da Gano a Carlo Magno, oppure letteralmente tradotti dal catanese in italiano: "Sbaglio c'è" di Ferrau traduce l'esclamazione dialettale "Sbagghiu c'è". Tutti i registri dispongono di un ricco repertorio di parole, epiteti, sintagmi, gruppi di frasi stereotipe ricorrenti che costituiscono l'ordito del dialogo drammatico improvvisato dagli opranti. Si tratta di un formulario analogo a quello studiato da Lord nei poemi dei cantastorie serbo-croati¹⁷² e da Bowra per le *byliny* russe,¹⁷³ le canzoni eroiche nordiche, i canti di Sumatra e a quelli che si ritrovano in tutte le letterature orali e semi-orali con funzioni mnemotecniche ed esornative, a partire almeno dalla tradizione degli aedi micenei di cui l'epos omerico è il risultato giunto sino a noi.

La pluralità di codici linguistici ha ragioni storiche e rispondenza con le pratiche linguistiche della vita quotidiana. All'indomani dell'Unità la lingua dei ceti subalterni, siculofoni e per lo più analfabeti, assume a modello egemonico l'italiano dei signori. Fra i colti del popolo chi scrive o parla per un pubblico lo fa assumendo l'idioma nazionale a norma linguistica. Perciò l'italiano dei pupari era un pastiche d'italiano parlato e di italiano letterario aulico e arcaizzante, intriso della fraseologia magniloquente del rifacimento lodichiano (Lodico scrive infatti la sua *Storia dei paladini di Francia* in italiano) e dei romanzi cavallereschi del XV e del XVI secolo.

Nel primo cinquantennio d'Unità l'italiano scritto esercitò un'egemonia linguistica sull'universo popolare siciliano. Semianalfabeti e alfabeti, sicuramente siculofoni nella vita quotidiana, quando usano la scrittura come strumento di comunicazione si sforzano

¹⁷² Cfr. A.B. LORD, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, 1961.

¹⁷³ Cfr. C.M. BOWRA, *Heroic Poetry*, Macmillan, London, 1961.

di allontanarsi dal siciliano assumendo la lingua italiana come modello. Sono o vogliono essere in italiano le didascalie che i proprietari di carretti fanno scrivere sui “masciddara” a commento delle scene dipinte; è assente l’intenzione di usare il siciliano nelle poche e scarse frasi che si leggono negli ex-voto; sono pure scritte in italiano (almeno nell’intenzione) le lettere che gli emigrati e i soldati della prima guerra mondiale inviavano ai familiari (si legga Lo Piparo a tal proposito¹⁷⁴).

In questa situazione linguistica, come fu naturale per i pupari catanesi scrivere i loro canovacci in italiano, fu naturale usare l’italiano per i personaggi eroici e di condizione sociale elevata e il dialetto per quelli comici e di basso livello sociale. Del resto i pupari non inventavano nulla, anzi si uniformavano a una solida e antica tradizione teatrale, radicata sia nel teatro popolare che in quello colto e risalente alla Commedia dell’arte, che faceva parlare i padroni in italiano e i servitori in dialetto.

L’italiano dei pupari è tuttavia un particolare impasto linguistico. Esso è costituito in parte da un italiano letterario aulico, con parole e frasi sonanti perché influenzato dalla lingua dei poemi e dei romanzi cavallereschi del XV e del XVI secolo, dai quali deriva la trama delle leggende cavalleresche rappresentate. Questo italiano veniva assunto da taluni pupari più avvezzi alle lettere, come Gaetano Crimi, Raffaele Trombetta, Nino Nicotra, attraverso la conoscenza diretta di questi testi e delle loro fonti; più comunemente esso veniva assunto dai pupari attraverso la mediazione del Lodico e degli altri scrittori di dispense e direttamente dalla bocca dei parlatori che essi avevano ascoltato recitare. Nel caso degli opranti analfabeti questo era, naturalmente, l’unico canale di assunzione. In parte l’italiano dei pupari era costituito dall’italiano parlato contemporaneo. Spesso, poiché molti pupari non avevano avuto lunghi tirocini scolastici, questo italiano era modificato, risultando così scorretto, da inserzioni lessicali siciliane e da involontari errori di grammatica e di sintassi: errori che avevano una loro sistematicità in quanto i pupari, siculofoni nella vita quotidiana, pensavano in dialetto e perciò tendevano a riportare la struttura linguistica ai costrutti sintattici siciliani. Ne derivò, per i conseguenti errori di grammatica e di sintassi, il dileggio, appena venato d’ironia, dei ceti borghesi: Achille Mazzoleni parlò di «grottesca accozzaglia di linguaggi»;¹⁷⁵ Giovanni

¹⁷⁴ Cfr. F. LO PIPARO, *Sicilia linguistica*, in *Storia d’Italia. Le Regioni dall’unità ad oggi. La Sicilia*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1987, pp. 733-807.

¹⁷⁵ Cfr. A. MAZZOLENI, *Gli ultimi echi della leggenda cavalleresca in Sicilia (Cantastorie – Rappresentazioni – Pitture)*, in atti e rendiconti dell’Accademia delle Scienze Lettere e Arti dei Zelanti P.P. dello studio di Acireale, III, Acireale, 1891.

Verga nel tacciare il mattatore Grasso di aver gravato il Turiddu di cavalleria Rusticana di folklore lo apostrofò ‘puparo’.

L’errore morfosintattico che più frequentemente si può riscontrare è il cosiddetto oggetto preposizionale, cioè il complemento oggetto retto dalla preposizione “a”, forma tipica dell’Italia meridionale che nasce dal bisogno di una distinzione più netta fra soggetto e oggetto: “ancora morto vinse a Carlo”; “una belva feroce aveva divorato a Rinaldo”. L’oggetto preposizionale ha una sua sistematicità, perché è un calco che riporta la struttura linguistica italiana a costrutti sintattici siciliani. Le deviazioni più numerose dallo standard sono invece di tipo grafematico:

- Punteggiatura inesistente o casuale: “Se mi accorgo (dice Fargotto) ti farò morire da traditore”; “Fidi eroi di Cristo bramate voi morire da onorati campioni, o vivere pieni di Vergogna?”.
- Segmentazione incerta del *continuum* orale: “un villano di questi d’intorni”.
- Scambio di maiuscole con minuscole e viceversa: “spagna”; “frusberta”; “come giuda amò Cristo”.
- Confusione grafica di suoni foneticamente vicini, con frequente sostituzione di consonanti occlusive sorde a consonanti occlusive sonore, o viceversa: “sciacuratamente”; “fincendo”.
- Realizzazione grafica della reale pronuncia dell’italiano parlato o ascoltato in Sicilia: “stragge”
- Difficoltà di realizzazione grafica nei casi in cui lo standard grafematico è più convenzionale: “cè”; “da” senza accento al posto di “dà” .

Da un punto di vista fonico nell’italiano dei pupari catanesi si avvertiva la sostituzione o alternanza di consonanti occlusive sorde con consonanti occlusive sonore e viceversa (dentali: amande per amante; gutturali: gicante per gigante), fenomeno che ancora oggi si avverte nella pronuncia catanese dell’italiano.

L’italiano dei pupari catanesi inoltre veniva impreziosito in alcune particolari occasioni dalla recita di versi derivanti dai poemi cavallereschi. Per esempio: Angelica faceva il suo primo ingresso a Parigi rivolgendosi a Carlo e ai paladini con le ottave 24-28 del libro I dell’*Innamorato*; molti maghi usavano come scongiuro l’ottava 7 del canto XIII della *Gerusalemme liberata*. Se questi versi, una volta inseriti da un puparo nel dialogo drammatico, incontravano il successo del pubblico, diventava necessario che ogni altro parlatore li inserisse nel suo patrimonio di conoscenze. Il pubblico, in quelle

determinate occasioni, attendeva con ansia la declamazione della “poesia”, come era chiamata, e avrebbe protestato se non ci fosse stata. Quei versi così, passando dalla bocca di un parlatore a quella di un altro, subirono il processo caratteristico della tradizione orale dei testi: elaborati, adattati e modificati secondo il ricordo e le esigenze di parlatori che non avevano conoscenza diretta del testo letterario, diedero origine a varianti, alcune delle quali si distaccano notevolmente dall’originale.

Il gusto del pubblico catanese per la poesia condusse parallelamente i pupari a introdurre in momenti particolari delle loro serate anche versi creati da loro stessi o fatti comporre da qualche versificatore. Il linguaggio di queste composizioni era naturalmente aulico e magniloquente e, come le ottave dei poemi famosi, essi dettero origine a numerose varianti. Per quanto riguarda l’inserimento nel registro comico di segmenti di lingua italiana volontariamente storpiati va notato che il linguaggio che viene usato in occasioni ufficiali diventa comico quando viene sovvertito e degradato.

I teatri dei pupi furono insomma luoghi di bilinguismo passivo e di esposizione alla lingua italiana, pur nel suo particolare impasto, la cui conoscenza e il cui uso confermava ancora una volta il puparo nel suo ruolo d’intellettuale del gruppo.

La scolarizzazione di massa, con il diffondersi della radio e della televisione, produsse una grande trasformazione linguistica: l’italiano raggiungeva fasce sempre più ampie di popolazione e nella sua forma regionale si affermava come lingua d’uso comune in situazioni più formali. Il siciliano nelle classi popolari venne usato in situazioni informali: nell’intimità, in famiglia, nello scherzo, mentre tendeva a scomparire nei ceti medio e alto borghesi. In questa situazione non era più proponibile l’italiano involontariamente scorretto e con termini e costrutti dialettali che i pupi avevano sino ad allora parlato: bisognava renderlo corretto perché fosse accettabile da un punto di vista ‘serio’ da tutti i generi di pubblico e specialmente dai giovani, ormai tutti scolarizzati.

I mutamenti dei codici linguistici si sono verificati principalmente in questo senso: l’italiano dei testi di Nino Amico, riformatore dell’Opera dei pupi e pronipote di Gaetano Crimi, primo puparo catanese, è un italiano contemporaneo, grammaticalmente corretto, di tono comunque elevato, che spesso parafrasa il testo dei romanzi e dei poemi cavallereschi utilizzati direttamente come fonte. Amico a partire dal 1979 collabora con i Napoli alla stesura di nuovi copioni (i copioni distesi tengono per intero il testo di tutte le battute), allo scopo di perseguire un «teatro della parola e delle idee, recitato dai pupi...per una drammaturgia che, utilizzando i contenuti e il mezzo teatrale della

tradizione...evidenzi, con linguaggio contemporaneo, i significati religiosi, sociali, esistenziali, attualmente umani, del racconto popolare e dei poemi cavallereschi», come scrive lo stesso Amico nelle premesse ad alcuni copioni. Su queste basi Amico teorizzava una distinzione tra Opera dei pupi come «recita a soggetto su contenuti paladineschi» e teatro con i pupi come «recita con testo su contenuti di tradizione».¹⁷⁶

L'adozione del testo scritto veniva ricollegata alla stessa tradizione come un suo naturale sviluppo. I parlatori catanesi infatti erano soliti scrivere per esteso le parlate memorabili dell'Opera (la parlata di Angelica al suo ingresso alla corte di Carlo Magno, il dialogo di Soranzo con Ideo in gabbia, il racconto di Lidia ad Astolfo nella buca infernale, per citarne alcuni) che venivano allegate al canovaccio della serata su fogli a parte (come faceva Trombetta) o scritto all'interno del canovaccio (come faceva Biagio Sgroi).

Il rigore di Amico e l'andare, secondo i Napoli un po' troppo lontano dalla tradizione vedrà cessare la collaborazione; continuano a scrivere copioni distesi Alessandro e Fiorenzo Napoli, ma con più attenzione alla messinscena popolare. Tuttavia negli spettacoli con recita a soggetto vengono usate come nuove formule frammenti dei testi scritti da Amico. Per esempio «di te soltanto l'immagine della tua dolce forma di donna, scavata nell'aria e nel silenzio ed il ricordo della tua perduta voce», detto da Orlando che si rivolge ad un'Angelica immaginaria nella II scena del *Paladino folle* diventa formula di delirio amoroso di Orlando.

Accanto ai mutamenti linguistici un breve accenno meritano quelli relativi alla struttura drammaturgica e al modo di presentare il racconto. Negli spettacoli moderni la necessità di rappresentare a un pubblico che non ritornerà la sera successiva una vicenda in sé conclusa, concentrata in circa un'ora e mezza, pur presentando temi e personaggi con lo stesso spessore drammatico, ideologico e psicologico che nelle condizioni tradizionali si dispiegava lentamente nell'accumularsi delle puntate serali, ha determinato alcune variazioni. I copioni di Nino Amico, che racchiudono vicende rappresentate nell'opera dei pupi tradizionale in più serate, sono pensati e nati per questi spettacoli di un'ora e mezza e propongono innanzitutto dei lavori monotematici nei quali unicità, chiarezza e rapidità sono ottenute semplificando molto l'intreccio, principalmente con l'eliminazione di quei tanti filoni narrativi egualmente importanti o minori che, combinati nelle serate tradizionali potevano confluire nel plot principale o restare

¹⁷⁶ N. AMICO, *Shakespeare coi pupi*, in «Quaderni di teatro», IV, n.13, 1981, p. 98.

totalmente estranei ad esso.¹⁷⁷. Nell'Opera dei pupi tradizionale il contenuto veniva comunicato, oltre che attraverso la rappresentazione diretta di avvenimenti e azioni, anche con racconti o accenni fatti dai personaggi, che ripetevano spesso e più volte i fatti già rappresentati. Nei nuovi spettacoli le informazioni che forniscono i personaggi diventano per il pubblico contemporaneo pertinenti e importanti, chiarendo motivazioni interiori e cause dell'agire e del comportamento degli stessi. Infine va notato che nuove connessioni dell'intreccio (o informazioni agli spettacoli) si hanno nei testi di Nino Amico attraverso una cucitura delle varie scene affidate agli interventi di una voce narrante fuori campo, pratica teatrale del tutto assente nell'opera dei pupi tradizionale.

Il repertorio dei Napoli

La Marionettistica fratelli Napoli mette in scena tutti gli episodi dei cicli epici tradizionali, sia in occasione di spettacoli da concludersi in una sola serata, sia per cicli di rappresentazioni più o meno lunghi. Elenchiamo qui di seguito le storie dell'Opera dei pupi catanese da cui derivano le sceneggiature degli spettacoli: *Storia Greca*, *Fioravante e Rizzieri*, *Buovo d'Antona*, *Storia dei Paladini di Francia*, *Guido Santo*, *Gerusalemme liberata*, *Trabazio*, *Calloandro fedele e Leonilda*, *Guerrin Meschino*, *Erminio della Stella d'Oro*, *Guido di Santa Croce*, *Uzeta il Catanese*, *Farismane e Siface*, *Tramoro di Medina*, *Guelfo di Negroponte*, *Tullio di Russia*.

Oltre al repertorio epico tradizionale, i Napoli ripropongono anche i drammi sacri che venivano rappresentati dai pupari catanesi durante le feste natalizie e pasquali, ispirati alla nascita di Gesù e alla sua passione, morte e resurrezione. Filologicamente fedele al testo shakespeariano l'allestimento del *Macbeth* e del *Riccardo III*; operazione interessante l'adattamento per pupi di *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini, in una messinscena che riflette sul mondo 'offeso' e sulla necessità di ristabilirvi ordine e giustizia. In repertorio anche tre drammi in versi siciliani di Salvatore Camilleri: *Gammazita Storia e leggenda del Vespro*, *La Barunissa di Carini* e *Donna Aldonza Santapau*. La compagnia ha anche allestito nel 1958 *Il tamburo di panno*, atto unico dal Nô giapponese di Seami Notokijo. Infine, va ricordato *L'oro dei Napoli*, con la regia

¹⁷⁷ Ad esempio per esigenze di brevità non viene più rappresentata la serie completa delle pazzie di Orlando posteriori alla strage dei contadini. Negli spettacoli tradizionali a puntate si rappresentavano non solo gli episodi della follia d'Orlando narrati nel poema ariostesco, ma anche altri due inventati dai pupari.

di Elio Gimbo. Attraverso la scrittura drammaturgica di Salvatore Zinna, nata da una lunga serie di conversazioni con tutti gli elementi della compagnia, e attraverso le scene dei pupi scritte da Alessandro e Fiorenzo Napoli, in questo spettacolo si cercano le ragioni della resistenza dell'Opera catanese agli assalti dell'era del consumismo e del persistere dell'attività della Marionettistica fino ad oggi. E le si individuano proprio nella capacità di trasmettere regole, codici e competenze da una generazione all'altra, condizione primaria per assicurare linfa vitale alla tradizione.

Il Fondo Napoli

Il Fondo Napoli comprende un ricco *corpus* di copioni manoscritti: le cosiddette *serate*, come più comunemente le chiamavano i pupari di tradizione catanese. I copioni posseduti dai Napoli, in totale 36, sono di due tipi.

Il primo gruppo comprende 35 serate organizzate secondo la più comune modalità di redazione in uso presso tutti i pupari siciliani. Si tratta cioè di un semplice canovaccio, sul tipo degli scenari in uso nella commedia dell'arte, nel quale vengono sommariamente indicati la divisione in atti, la successione delle scene, i personaggi che agiscono e gli argomenti principali dei loro dialoghi, che il parlatore avrebbe poi di volta in volta improvvisato. Nelle serate di questo tipo si possono trovare anche i testi completi delle cosiddette "parrati lunghi", le "parlate lunghe" che determinati personaggi dovevano recitare a un certo punto delle storie e che venivano scritte per esteso perché erano un pezzo di bravura del parlatore grandemente atteso dal pubblico. Tra i copioni *Uzeta il catanese*, *Erminio della Stella d'oro*, *Guido di Santa Croce* (tra le storie catanesi), *Guido santo* e *Storia greca* (tra le storie carolingie), *Guerrin Meschino* e *il Trabazio* che a breve vedremo (tra le storie non carolingie).

Il copione del secondo gruppo è invece un copione regolare e disteso. Questo tipo di copione, abituale per la tradizione napoletana dell'Opera dei pupi, era poco comune sia nell'area palermitana che in quella catanese. Quello posseduto dai Napoli fa parte delle serate per famiglie e riguarda una storia sacra: la *Natività*.

I copioni, aventi dimensioni di cm 15 per 21 senza righe o quadri o di cm 320 per 440 (formato protocollo) a righe, sono in uno stato di conservazione non ideale, con molte macchie di umidità e di altro tipo, mancanti della copertina e, a volte, delle pagine

esterne. Un tempo si usava riunire i fogli con uno spillo che ha prodotto macchie di ruggine. Delle volte vi troviamo delle annotazioni a margine che ci forniscono le informazioni mancanti.

Tra i copioni conservati nel Fondo è custodito il *Trabazio* di don Carmelo Sapienza, antico puparo. Le poche notizie che si hanno su Sapienza si ottengono essenzialmente grazie alla tradizione orale delle memorie dei pupari e attraverso alcune righe che gli dedica Angelo Musco nella sua autobiografia intitolata *Cerca che trovi...* (Maimone, Catania, 1987), in cui racconta la sua frequentazione del teatro di Sapienza, che lui colloca in via Fortino Vecchio. Nel 1887 l'attore siciliano inizia la sua carriera proprio su quel palcoscenico dell'Opera dei Pupi cantando la canzonetta *A musca*. Nel teatro di Sapienza Musco dava una mano a porgere i pupi e a raccogliere i caduti dopo le battaglie ma non ha mai fatto il parlatore. La tradizione orale delle memorie dei pupari colloca invece il teatro di don Carmelo Sapienza poco lontano da via Fortino Vecchio, in via Recupero. Collaborava con il parlatore Francesco Ardizzone, detto *Cicciu 'u vavveri*. Quando il teatro dei due fu dismesso, nei primi anni Venti del secolo XX, parte dei materiali (pupi e serate) furono acquistate da don Gaetano Napoli, e questo spiega la presenza del manoscritto del *Trabazio* negli archivi dei Napoli.

L'ultima volta che i Napoli hanno rappresentato questa serata è stata a Paternò nel 1969; oggi, non essendoci più la fruizione ciclica questa complessa storia, non è stata più messa in scena. Il copione è costituito da 296 pagine in cui lo spazio su cui scrivere è stato interamente utilizzato dal Sapienza al fine di evitare sprechi di carta. In alcune parti ci sono delle notazioni a matita. I singoli fascicoli, sei in totale, riportanti il numero delle serate e degli atti, hanno tutti il titolo dell'Opera e la firma del Sapienza.

Il lavoro, concentratosi su questo esemplare, selezionato per la sua pessima qualità, ha presentato diverse asperità e problemi. La carta, che ha subito spesso in passato torsioni e sgualciture, si sta lentamente deteriorando presentando frammentarietà ripetute tanto che anche sfogliarlo per sottoporlo allo *scanner* planetario non è stato facile. Il documento presenta poi un alto grado di umidità e sappiamo che le maggiori cause di degrado del materiale cartaceo sono le errate condizioni ambientali in cui esso viene depositato. La penna usata dal Sapienza per scrivere il copione è poi una comune penna a biro che sta sbiadendosi sempre più ricacciando nell'oblio molte parole e rendendo difficile la comprensione del testo. I copioni con inchiostro di china hanno invece preservato il tratto grafico.

Grazie alla convenzione tra l'Ateneo di Catania e i fratelli Napoli è stato possibile avviare un progetto di *stage* che ha visto coinvolti alcuni studenti laureandi. Tra questi Giovanni Migliorisi, laureatosi poi con una tesi dal titolo *I codici linguistici dell'Opera dei pupi. Il Trabazio di Carmelo Sapienza nell'archivio della Marionettistica fratelli Napoli*, ha avuto modo di accedere ai documenti sotto la supervisione di Alessandro Napoli e della sottoscritta.

L'Ibam CNR di Catania ha ospitato le nostre operazioni di scansione, custodendo scrupolosamente in cassaforte il manoscritto sino alla fine delle operazioni. Non potendo gestire personalmente il planetario e a causa dei continui spostamenti dei materiali dei Napoli dovuti ad una loro non definitiva e degna sistemazione presso una realtà museale che possa preservare e valorizzare tali documenti, non ci è stato possibile proseguire una campagna di digitalizzazione dei copioni custoditi nel Fondo, ma siamo certi che questo è soltanto il primo passo verso la completa conversione dei copioni.

Il *Trabazio*

Il *corpus* rappresentativo dell'*Opira* catanese, ben più ampio di quello palermitano, può essere utilmente suddiviso in tre gruppi. Il primo comprende storie appartenenti al ciclo carolingio o comunque ad esso collegate. Il secondo include cicli indipendenti da quello carolingio che venivano rappresentati anche a Palermo. Il terzo e ultimo gruppo è costituito dalle storie esclusivamente catanesi.

Fra le storie appartenenti al secondo gruppo vi è il *Trabazio*¹⁷⁸ che sebbene tratti argomenti e personaggi diversi da quelli del ciclo di Carlo Magno, presenta con esso molti elementi in comune. Per prima cosa sembrano esserci analogie legate proprio al tipo d'eloquio dei personaggi: il personaggio di Trabazio ad esempio “viene parlato” con la vocalità e il tipo d'eloquio di Carlo Magno; Rosaclerio (uno dei due protagonisti assieme a Febo) che è piuttosto spiritoso, scherzoso e divertente, ha la vocalità e le caratteristiche di Rinaldo; Chiarimonte che è un personaggio più cupo può essere interpretato analogicamente come Orlando. Tutti i personaggi connotati come traditori seguono la tipologia di Gano di Magonza, quelli connotati come saraceni seguono la tipologia di Angricane di Tartaria o di Almonte d'Asia. L'analogia con il ciclo carolingio riguarda anche i personaggi femminili del *Trabazio*: Cleridiana di Trebisonda, donna in armi, è rappresentata secondo il modello di Bradamante; le principesse buone come Briana d'Ungheria seguono la tipologia di Alda la bella; Lindambrina (che scatena il caos nel Chiarimonte) diventa automaticamente la proiezione della vocalità e delle modalità recitative di Angelica.

La trama

Fonti recenti di questo ciclo sono romanzi siciliani pubblicati a dispense. La storia di Trabazio imperatore di Grecia e dei suoi valorosi figli Febo e Rosaclerio, pubblicata nel

¹⁷⁸ Giuseppe Leggio, editore e autore, nella nota ai lettori spiega che la sua *Istoria di Trabazio* è tradotta da antiche pergamene che trattavano «l'istoria intera». La storia dell'imperatore Trabazio e dei suoi figli è un romanzo spagnolo del 1589, *Espejo de Principes, y Caballeros*, e si compone di due parti. La prima parte ha 27 dispense, XXXIX capitoli e 432 pagine. La seconda parte riprende la numerazione dal capitolo I (XXXV in tutto) ma continua la numerazione delle dispense (dalla 28.esima alla 52.esima) e delle pagine, da pag. 433 a pag. 824. Le dispense furono stampate nella Tip. Settimana Commerciale, Via San Cristofaro 36, Palermo.

1890 da Francesco Paolo Camarda, nel 1912 fu riedita con aggiunte (probabilmente tutta la seconda parte) da Giuseppe Leggio, che la presentò come opera propria divisa in due volumi, intitolati rispettivamente *Storia di Trabazio Imperatore di Costantinopoli e dei suoi valorosi figli Febo e Rosaclerio* (parte 1) e *Il Chiarimonte seguito all'istoria di Trabazio imperatore di Costantinopoli* (parte 2).

La fonte antica del rifacimento di Leggio è il romanzo spagnolo di cavalleria intitolato *Espejo de Principes, y Caballeros* (parte 1 di Diego Ortunez de Calahorra; parte 2 di Pedro de la Sierra Infaçon), pubblicato nel 1589 e tradotto in italiano nel 1610 col titolo *Lo specchio de' Principi e Cavalieri ove si raccontano le immortali prodezze del Cavalier del Febo e Rosiclero, figliuoli di Trabatio Imperator di Costantinopoli*.

Il ciclo è divisibile in tre parti: l'antefatto, che racconta gli amori di Trabazio con Briana di Ungheria e la conseguente nascita di Febo e Rosaclerio; le bellissime avventure dei due gemelli, protetti ciascuno da un mago aiutante, fino all'agnizione con i genitori e ai rispettivi matrimoni; il Chiarimonte, vicenda che si dipana a partire da una gelosa ripicca fra le due cognate Claridiana e Lindambrina, rispettivamente spose di Febo e Chiarimonte. Quest'ultima parte della storia, che sembra totalmente indipendente da fonti antiche e frutto dell'inventiva di Giuseppe Leggio, presenta uno sviluppo narrativo meno lineare e più dipendente da certa letteratura ottocentesca filtrata attraverso i codici culturali del pubblico dell'Opera. È una storia terribile di vendette familiari e di tragiche e dolorose agnizioni che avvengono inutilmente in punto di morte: "i gran giochi del caso e de la sorte" si accaniscono contro Chiarimonte e Arcolino, i due giovani e infelici protagonisti maschili di questa parte del ciclo. La vicenda è ben narrata da Alessandro Napoli nel suo esaustivo contributo sul repertorio epico dell'Opera dei pupi di area catanese.¹⁷⁹

Il Trabazio in scena

La serata tradizionale dell'opera catanese è così strutturata: il primo atto, solitamente il più lungo, dura circa quarantacinque minuti; intervallo; un secondo atto di circa trenta minuti; intervallo; invito (un pupo di particolar bellezza si presenta al pubblico esponendo un breve riassunto della serata successiva); terzo atto, il più breve, della durata di quindici minuti. Una serata di opera dei pupi, intervalli inclusi, dura solitamente

¹⁷⁹ A. NAPOLI, *Il racconto e i colori. «Storie» e «cartelli» dell'Opera dei Pupi catanese*, cit., pp. 167-298.

due ore e, solo in qualche rara occasione, è presente un quarto atto.

Il *Trabazio* non era una storia facilmente realizzabile da tutti i pupari in quanto imponeva uno sforzo di messa in scena notevole. Una delle più grandi difficoltà era data dalla realizzazione di una serata in cui comparivano tredici giganti¹⁸⁰ e un drago che inghiottiva Rosaclerio per intero. Il drago, realizzato appositamente per la serata, era una macchina teatrale molto ingombrante che poi, per ovvi motivi di spazio, andava distrutta. Altra difficoltà riguardava la complessa preparazione delle armature dei due protagonisti Febo e Rosaclerio: l'armatura appartenente a Febo doveva essere costruita e modellata con l'insegna del Sole, quella appartenente a Rosaclerio interamente con l'insegna delle rose.

I due protagonisti, Febo e Rosaclerio, erano dal pubblico elevati a modelli complementari da seguire: da un lato il serio Febo/Orlando, dall'altro il triviale Rosaclerio/Rinaldo. Il *Chiarimonte* (la terza parte del *Trabazio*), forse la più terribile e sanguinosa fra le storie dell'opera, andava invece a toccare un nervo scoperto importantissimo per la cultura siciliana di fine Ottocento e inizio Novecento: l'inossidabile senso familistico, un guscio ritenuto sacro e inscalfibile. La conclusione del *Chiarimonte*, teatro di tradimenti e di litigi sanguinosi, rappresentava l'antifrase, la negazione di quella che doveva essere la famiglia tradizionale siciliana del tempo. Risiede qui tutta l'abilità dell'estensore Leggio capace di far riflettere su un tema così importante mostrandone l'estremizzazione negativa.

Il *Trabazio* è poi una storia ricca d'incantesimi, attraverso i quali ci si rende conto come magia e religione fossero legate indissolubilmente nella cultura siciliana del tempo.

La storia è stata messa in scena l'ultima volta a Paternò nel 1969 dai Napoli presso il Teatro Lo Po di via Pietro Lupo e "parlavano i pupi" Biagio Sgroi e Italia Chiesa Napoli.

Analisi di tre serate.¹⁸¹

Prima serata

La prima serata si apre con l'incoronazione di Trabazio a imperatore di Costantinopoli

¹⁸⁰ Il gigante è realizzato per mezzo di un semplice artificio che consiste nell'allungamento dei pupi mediante zeppe collocate nel busto e nelle gambe. I numerosi personaggi sulla scena richiederebbero poi un elevato numero di pupi da realizzare, ma anche qui si ricorre ad un espediente che consiste nella intercambiabilità delle teste.

¹⁸¹ Legenda utilizzata per la trascrizione: parola mancante X; parola o parte del copione illeggibile o non decifrata: [...]

decisa, dopo l'improvvisa morte di Arcario, da un consiglio tenuto dai ministri della città. Il re di Boemia si oppone verbalmente al parere espresso da un ministro che sosteneva l'incoronazione del fratello del defunto cioè Tiberio dell'Ungheria, e riesce a convincere con un abile discorso che l'unico sovrano possibile per l'impero per forza, valore e saggezza sia il valoroso cavaliere Trabazio. L'altro evento importante della serata è rappresentato dallo scontro fra Tiberio dell'Ungheria, deciso ad appropriarsi del trono, e il neo imperatore di Costantinopoli. La battaglia si svolge in un bosco nei pressi della città dove Trabazio avrà la meglio costringendo Tiberio a battere ritirata.

Atto Primo

1

[...] Salone – Gran consiglio

tengono tutti i ministri di Costantinopoli
per il suddetto Stato dopo la morte del
sovrano Arcadio –

Il salone devesse

bene illuminato con scena in fondo –

Presente

Il re di Boemia zio di Trabazio –

e molti ministri, duchi marchesi e conti

a piacere Appena si apre

il consiglio – Un ministro parla –

che siccome il morto Arcario non aveva

fatto il testamento perché colpito

da un colpo apoplettico la corona toccava

a Tiberio dell'Ungheria perché fratello del morto Arcario. Tutti approvano

prende la parola

Il re di Boemia

Il parere espresso in questa importante

riunione del Consiglio è lodevolissimo

abbisogniamo di un uomo eminente;

tale uomo, o miei cari l'abbiamo,

quest' uomo che dovrà essere nostro imperatore,

è il mio nipote Trabazio il quale
a dato prove di splendide prove di valore
e saggezza, Egli è il più degno imperatore
di Costantinopoli, giacché non ve
guerriero più forte di lui in tutta la
X e altrove che a tanto coraggio
X lo arresta e l'intimorisce e non
X lottare anche con cento
X nemici...

Come voi ben sapete il compianto Imperatore
Arcario, fece Trabazio cavaliere quando
quello guerreggiava agli ordini degli stendar
di in Costantinopoli, riportando segnalate
vittorie e meritando sul campo il titolo
di Duca d'Aita. Vi è ancora noto che egli
non è stato un solo giorno oziando à
girato il mondo facendosi fama
immortale e negli ultimi tempi prima
della morte di Arcario fu mandato in
Tracia ad abbattere i ribelli e che trovati
in quell'uogo a sostenere aspra [...].
Per tutta do a ben ragione di preferire
X uomo per assiederlo sul trono
non penate che saprà lui governare
con senno forza e importanza

Tutti del consiglio approvano il parlare
rè di Boemia e mandarono
presto germano Patriarca in Tracia
(Patriarca prete anziano in costume)
con una cotta di cavaliere per X

2

Tracia – Molti cospiratori a piacere

parlano del campo di Trabazio che
questo giovane rifuggiatosi in Bulgaria
dopo la distruzione del padre Engelano e
della madre Augusta sorella al re
di Boemia era stato ricoverato in
Costantinopoli dal signore Arcario [...]
Bulgheria distrutta da Trabazio
e siccome loro ribelli al sovrano Arcario
sostenevano una guerra contro Trabazio
e cio detto si preparano per dare un assalto.

3

Tenda – Trabazio, Costantino dell'Arcipelago
Tenobrio re di Antinopoli e suo figlio
Arcibaldo e Arsenio di Grecia parlano a piacere
per la guerra viene un soldato e annunzia
come l'avanguardia avvisava che una
schiera da sconosciuta si approssimava
nel campo – Trabazio alistante dava
ordine di assaltarli – tutti vanno.

4

Bosco – Il patriarca con la schiera in
marcia vicino il campo di Trabazio
si sentono grida di allarmi una guardia
annunzia che erano stati assaliti dei
greci per ordine di Trabazio, il patriarca
[...] ordine di inalzare la bandiera
richiama a fare battere raccolta e
tromba di segnalazione – appena
tutto fu eseguito. Trabazio si avvicina
al gran Patriarca che lesto racconta la
disgraziata morte di Arcario e lui era
stato salutato signore di Costantinopoli
Trabazio contento ordina le [...] chiam

ando ai tre generali Angelio Stillano
Brazzone - ordina di preparare le
schiere per l'assalto e poi inalzando
la spada in aria dissè – Lo volete ed
io accetto la corona; giuro difendere la
corona giuro difendere la pace: guai
a Tiberio se oserà portare guerra in Costantinopoli
tutti gridarono
Viva Trabazio Viva il nostro imperatore
tutti intusiasmatis vanno all'assalto.

5

Tracia – Il seguito come prima ignorando
come tutte quelle grida viva Trabazio
nostro imperatore sentono per mezzo
di una persona la morte del sovrano
Arcario e tutto l'accaduto si sente
rumore di all'armi vanno alla difesa

6

Muraglia – Battaglia battaglia
[...] di Trabazio e tutti quei
entrano in Tracia e danno fuoco
tutti gridano viva il nostro imperatore
Trabazio questo fa cessare le
fiamme e tutti entrano in Tracia
col gran Patriarca

Atto Secondo

1

Tracia – I tre generali, Stillano, Angelio e
Sbazzone non essendo di accordo che Trabazio
si impossessava di Costantinopoli vanno
assieme In Ungheria dal sovrano Tiberio
a fare la vendetta. Viene Trabazio

e tutti che lesti contenti di avere riacquistata
Tracia lasciano una guarnigione con
un governatore e partono per Costantinopoli

2

Bosco – Il generale Braccanio a piacere sottoposto
al sovrano Arcario va per Costantinopoli per
assistere alla incoronazione di Trabazio.

Incontra Stillano, Angelio e Sbazzone
che raccontano il fatto dopo riconosciutosi
Braccanio lusingato del parere dei compagni
che in Ungheria potevano essere meglio
sospettati vanno per quel luogo ad avvertire
al sovrano Tiberio

3

Costantinopoli – Il re di Boemia zio di
Trabazio con i ministri a piacere per
la gran festa e la grande accoglienza facendo
incontro al suo sovrano Trabazio . una
persona annunzia il prossimo arrivo
del nuovo imperatore tutti vanno
all'incontro.

4

Ungheria – Il sovrano Tiberio uomo
molto serio con la moglie Amodelfia
a piacere non sapendo la morte del germano
Arcario sovrano di Costantinopoli.
Arrivano i quattro cioè – Stillato, Angelio,
Sbazzone e Braccanio che racconta l'accadu
to e come Trabazio proclamato
signore di Costantinopoli; Tiberio piange
la moglie Amodelfia rimprovera lo
sposo e dice di vendicare il suo fratello
Arcario e sbalzare Trabazio. Tiberio isticato

dalla moglie manda inviti da per tutto
per radunare queste e marciare per
Costantinopoli.

5

Scena in fondo di Piazza
preparata a piacere con bandiere trofei
e [...] – musica preparata a piacere
Entrata di Trabazio che viene onorato
da tutto il popolo
lume di candela

Atto terzo

1

Ungheria – Tiberio e i quattro suoi
generali – Stillano, Angelio, Sbazzone
e Braccanio ricevono il gigante Feromo
nte rè di Rodi – Amorosio Amante suo
nipote, il duca D’Ambrosia, Leonardo
di Argantia e tutti partono lasciando
alla regina Amodelfia le redini del
comando

2

Costantinopoli – Trabazio proclamato
imperatore onorato da tutti con i suoi
compagni – sentono la l’armamento
dell’Ungheria e per impedire il passo
ai nemici partono per incontrarli vicino
Aita,

3

Bosco – pianura di Aita, Tiberio
essendo informato dell’approssimarsi
dei nemici ordina le schiere. la prima
al gigante Feromonte con 15000 armati,

la seconda di 30.000 Amoruso Amante, la
terza di 18.000 Leonardo di Argentina la
quarta di 18.000 al duca di Ambrosia la
quinta di 10.000 a Braccanio con laiuto di
Angelio e Stillano e Tiberio con Sbazzone
la sesta con 25.000 armati danno
l'assalto ai greci.

4

Bosco – Trabazio e tutti a piacere
viene informato che trovavasi di fronte
al nemico e ordina le schiere
la prima Costantino dell' Arcipelago
la seconda Conobrio rè di Antinopoli
e Arcibaldo suo figlio – la terza
X di Grecia la quarta il rè di
Boemia – tutti vanno all' asalto.

5

Pianura – Assalto che succede.
il gigante Feromonte uccide Arserio
di Grecia, e Arcibaldo, (via) Trabazio
fa straggi imense e incoraggia soldati,
Vien Feromonte – Trabazio gli
taglia le braccia, Feromonte cade,
Trabazio uccide il duca D' Ambrosia,
Stillano e Angelio, Braccanio
stordisce il re di Boemia, Trabazio
uccide Braccanio, Amoruso Amante
fuga Costantino dell' Arcipelago
Trabazio prende prigioniero Amoro
Amante , e fuga a Tiberio che
battono ritirata.
Trabazio a piacere

Accorgimenti linguistici

- “rè” per il corretto “re” (atto 1, rigo 7)
- “apopletico” per il corretto “apoplettico” (atto1, rigo 13) – Scempiamento consonantico
- “dovra” per il corretto “dovrà” (atto 1, rigo 21)
- “a” nel significato di verbo avere per il corretto “ha” (atto 1, rigo 23) – Aferesi dovuta alla mancanza di valore fonologico del grafema diacritico “h”
- “ve” per il corretto “v’è” (atto 1, rigo 25) – Incidenza del parlato sullo scritto che ha portato erroneamente l’estensore a considerare, indotto dal suono di v’è, la parola come univerbata.
- “oziegiando” per il corretto “ozieggiando” (atto1, rigo 37) – Scempiamento consonantico.
- “quell’uogo” per il corretto “quel luogo” (atto 1, rigo 42) – Incidenza del parlato sullo scritto che ha permesso erroneamente di considerare l’inesistente “uogo” come fosse una parola reale che si comporti al pari delle parole che iniziano per vocale precedute dal dimostrativo “quello” o “quella”; come nel caso di “quell’idiota”, “quell’uomo”, “quell’oggetto” che presentano l’elisione vocalica del dimostrativo poiché seguito da parola che inizia per vocale.
- “rifuggiatosi” per il corretto “rifugiatosi” (atto 1, rigo 54) – Geminazione consonantica.
- “cio” per il corretto “ciò” (atto 1, rigo 62)
- “alistante” per il corretto “all’istante” (atto 1, rigo 69) – Erronea univerbazione
- “inalzare” per il corretto “innalzare” (atto 1, rigo 76) – Scempiamento consonantico
- “intusiasmati” per il corretto “entusiasmati” (atto1, rigo 93) – Influenza della pronuncia siciliana di “entusiasmo” (intusiasmo) sull’italiano.
- “riaquistata” per il corretto “riacquistata” (atto 2, rigo 112)
- “lincontro” per il corretto “l’incontro” (atto 2, rigo 127) – Erronea univerbazione
- “isticato” per il corretto “istigato” (atto 2, rigo 141) – Desonorizzazione dell’occlusiva velare sonora che diventa sorda.

Serata delle statue

Rappresenta una tra le serate più scenograficamente importanti dell’intera storia.

L'elemento cardine della serata è concentrato nel primo atto dove si trova il famoso episodio di Rosaclerio con il mago Atribilio: al giovane valoroso vengono mostrate le statue dei cinque più valorosi cavalieri esistenti nonché Trabazio, Claridiana di Trebisonda, Febo, il tartaro Zuillo e lo stesso Rosaclerio. Successivamente il giovane viene armato con la lancia e parte per l'Inghilterra. Il secondo episodio è rappresentato dalla giostra (una sorta di combattimento fra cavalieri) organizzata dal re Oliviero. Trabazio sconfigge in duello Don Liverio del Portogallo (promesso sposo di Olivia la figlia del re). Nel terzo atto Rosaclerio giunge al palazzo del re, riceve la corona, e mostrandosi di colpo senza visiera, incanta la bella Olivia con la sua sfolgorante bellezza suscitando l'invidia di Don Liverio il quale viene verbalmente umiliato dalla giovane principessa. All'improvviso accade un imprevisto: un gigante, di nome Brandillione, giunge alla corte del re con l'intento di vendicarsi per non aver ricevuto da nessuno l'invito per la giostra. L'insolenza del gigante viene punita da Rosaclerio che facilmente lo sottomette e lo costringe a scusarsi. La serata si conclude con una sfuriata di invidia da parte di Don Liverio (il quale avrebbe sperato in un fallimento del giovane) e le acclamazioni in onore di Rosaclerio.

(Manca parte del primo atto, forse andato perduto)

3

che anche voi altri Carmineo e Claberinto
accoriate a consolare il re Eliseo di Francia
Tu o Brandicello sei il solo figlio legittimo
di mio fratello Frallione; mentre Carmineo
e Claberinto sono estranei di questa corte.
Carmineo tu sei figlio del re Eliseo di Francia
e tu Claberinto sei fratello dello stesso
Eliseo, che da tanto tempo ha pianto X
morti (qui racconta quando libero dal gigante
quando Frallione era in cerca di X)

Claberinto e Carmineo contenti discesero X
per la Francia Brandicello colla X
compagnia quelli accettarono e subito

dopo una scena commovente partirono
per la Francia e poi andare in cerca
del suo [...] germano febo.

4

Olanda. Attribilio loda immensamente
Rosaclerio che aveva imparato la scherma
e [ill.] giunto il momento della sua
fama dona le armi – che lesto vanno
nell'armeria per armarlo.

5

Inghilterra - Oliviero riceve molti signori
presente Olivia e Don Liverio uomo di
75 anni molto [...]. Riceve Deleomandro
E Bariandello e anche loro con le sue
promesse cioè [...] e Rossina [...]
di Oliviero. questo ordina la giostra
per l'indomani per provarsi Don
Liverio lui mantentore

Tutti scendono nell' [...]

6

Piazza – Don Liverio [...] a tutti che
X viene onorato dal re Oliviero e tutta la
signoria. Oliviero l'invita al pranzo e poi
al ballo

7

Olanda – Attribilio e Rosaclerio bene
X senza spada – Attribilio dice che
X la spada che era quella della
X Giulia che quando prima la
doveva acquistare e fa giurare a Rosaclerio
X maneggiare la spada se no quella
X mentre lui dava una lancia.
Rosaclerio giura non maneggiare spada.

Attribilio domanda se sapeva quali erano
X spade potente dell'epoca.
Rosaclerio dice di no. – Attribilio diede
il comando e apertisi una tendina
gli comparvero 5 statue
in mezzo Trabazio con elmo coronato
a sinistra Rosaclerio, il terzo a destra Febo,
quarto a sinistra Il tartaro Zuillo il quinto
Claridiana

Attribilio fa la spiegazione
Vedi quello di mezzo e Trabazio imperatore
Greco, ed è il più valoroso di tutti: quello
di sinistra si chiama Rosaclerio figlio di
Trabazio ed è il principe ereditario di
Grecia. Il terzo a destra e Febo di Babilonia
il quarto a sinistra e il tartaro Zuillo
Il quinto e la valorosa principessa
Claridiana figlia del grande imperatore di Trebison
da Questi cinque guerrieri sono i soli che al
nostro secolo hanno diritto ad essere chiamati
figli di Marte non essendocene altri che in
nessun modo possono in nulla superarli.
Ammirali bene che un giorno diveranno tuoi
intimi amici
Dopo fatto questo discorso
gli dona la lancia che lesto lo fa partire
per l'Inghilterra e la far grande il suo
nome – Rosaclerio ringraziando Attribilio
parte

Atto secondo

1

Piazza Rosaclerio giunto domando ad un

albergatore per alloggiarsi che quello lo ricevette con grandi onori Rosaclerio chiese informazione della giostra e intese che due giorni erano trascorsi e oggi era il terzo Rosaclerio volle riposarsi e poi provare il suo valore.

2

X. Oliviero fa onori a Don Liverio

Questo corteggia Olivia questa indifferente Oliviero dava ordine per il giorno della giostra tutti vanno. Olivia a piacere perché malcontenta sposare il rè di Portogallo.

3

Bosco – Claberinto, Carmineo e Brandicello a piacere per andare in pianura per le sue avventure successe con il suo creduto germano Febo

4

[...] – Don Liverio abbatte a tutti viene Rosaclerio che grida – Amico dimettete il pensiero di vincere la giostra, perché l'onore questo giorno è il mio – Don Liverio messosi nelle difese spietato colpo ricevuto da Rosaclerio che capitombolo a terra. così grida di evviva colmarono Rosaclerio mentre fischi e urli cacciarono via Don Liverio – Questo si prova nuovamente e cade di nuovo. Rosaclerio dopo ritiratosi Don Liverio abbatte diversi giostranti – si apprestano i due Principi: Deleomandro e Bariandello che lesto Rosaclerio appena furono alla sua presenza si inginocchio e dopo una bella scena che reciprocamente raccontano le loro avventure Deleomandro consiglia

di presentarsi in corte col nome di Rosaclerio
e finto figlio di un gran signore di buda –
così messosi di accordo andarono al palazzo.
Rosaclerio con la bassa visiera

Atto Terzo

1

Inghilterra. – Oliviero e tutti della corte
gelosia di Don Liverio (gran piacere per Olivia)
Entrano Deleomandro e Bariandello con
Rosaclerio questi presentano il vincitore
Rosaclerio saluta e si inchina al signore
Oliviero. scena a piacere di Olivia e Don Liverio
Oliviero domanda la condizione del giovane
ignoto. Quello rivela dicendo.
Sappiate o maestà che mio padre e il
secondo [—] di Arnardo di Buda. E questo
vedendomi bello e vivace mi istruì nella scherma,
mi completò in tutto mi a dato questa bella
armatura, e mi alzò a grado di alto cavaliere.
Il mio nome è Rosaclerio di Buda sono il
vostro umile servo.
Si alza la visiera
Olivia ne rimane incantata. Prende la corona
Che toccava al vincitore e rivoltosi a Don Liverio
disse:
Ecco o Don Liverio il bel premio pel
valoroso vincitore del torneo. Come mai ve lo
avete fatto sfuggire? Bella figura avete
fatto innanzi il popolo Inglese. Bell'onore
per me avere un promesso sposo pusillanime?
In vece di mettersi in capo questa brillante
corona, al contrario deve riceverla quel

valoroso e bel guerriero di Rosaclerio –
(appressandosi a Rosaclerio)
Signor Rosaclerio questo dono è
nulla in ricompensa del grande onore
che avete apportato [...] a noi, prendetela
per ora che in appresso chi sa cosa
potrà nascere. Io non posso esprimere
la mia meraviglia in vedere in così tanto
valore e tanta bellezza in un tempo. Oh!
Beata quella donna che abbia l'onore
di potere essere vostra promessa. Vi assicuro
che le vostre bellezze son tali da invaghire
qualsiasi donna, e di piena ragione ne è
invaghita qualcuna in questa corte.
Rosaclerio prese la corona e baciando la
mano così disse. Le vostre lodi gentile o
Olivia, sono al di là dei miei meriti, e posso
dirvi che a nulla valgono le bellezze piuttosto sono
apprezzate sopra le donne, e voi siete
ben leggiadra e di quante belle ho veduto,
voi al sicuro siete la più bella che natura
abbia generato. Non esagero nulla o signorina
diletta, ma vi dico che questa corona
sarebbe più meritevole per voi che superate
in tutto le belle del mondo, e ne fa un dono
Olivia prende la corona.
disperazio di Don Liverio che dopo una
scena ridicola dice che era l'ora del pranzo.
Scena a piacere di Don Liverio
Tutti si ritirano – Rosaclerio e Olivia
restano soli – (v. p. 94) Don Liverio li minaccia
di morte e di guerra.

Giardino – Trabazio e Lindarassa a piacere

3

Inghilterra – Rosaclerio solo a piacere per la
more di Olivia e per Don Liverio. Vengono

tutti che lesti onorano Rosaclerio. viene
una guardia che annunzia come un gigante
chiamato Brandillione volevansi presentare
tutti tacquero – Questo entra superbamente.

Tutti del popolo gridavano viva Brandi

llione perché attenti

appena Brandillione fu alla presenza di

tutti. Minaccia al sovrano Oliviero e tutti perché

non lo aveva invitato alla giostra li gettava

a tutti dal balcone. – Tutti tacquero.

Olivia rivoltosi a Don Liverio lo rimprovera perché

non faceva pentire Brandillione. Questo

muto e poi dice: Perché non mandate al vostro

beniamino. – Rosaclerio fattosi avanti

rimprovera il gigante perché non era modo

presentarsi al sovrano e lo minaccia, il

gigante lo voleva prendere e gettarlo da un

balcone. Rosaclerio con un pugno in faccia

che Brandillione cadde tramortito.

appena fu alzato sfida a duello il giovane

Rosaclerio che lesto accetta la sfida

Tutti piangono perché al certo Rosaclerio

ne moriva Don Liverio contento. il giovane

coraggioso prende [...] e scende in piazza e

tutti vanno a vedere il risultato.

4

Piazza – Brandillione a piacere.

arriva Rosaclerio che dopo un potente combattimento

X stordito Rosaclerio sottomette

Brandillione che lo impone arendersi
e domandare perdono a tutti Brandillione
di accordo domanda perdono a parte.
Oliviero e tutti di seguito onorano Rosaclerio
Che lesti gridano. Viva Rosaclerio.

Gelosia di Don Liverio

Accorgimenti linguistici

- “subbito” per il corretto “subito” (atto 1, rigo 13) – geminazione consonantica
- “diveranno” per il corretto “diverranno” (atto 1, rigo 65) – scempiamento consonantico
- “domando per il corretto domandò” (atto 2, rigo 1) – erronea mancanza d’accento
- “rè per il corretto re” (atto 2, rigo 11)
- “a tutti” per il corretto “tutti” (atto 2, rigo 16) – oggetto preposizionale, cioè il complemento oggetto retto dalla preposizione “a”, forma tipica dell’Italia meridionale che nasce dal bisogno di una distinzione più netta fra soggetto e oggetto
- “capitombolo” per il corretto “capitombolò” (atto 2, rigo 21) – erronea mancanza d’accento
- “inginocchio” per il corretto “inginocchiò” (atto 2, rigo 28) – erronea mancanza d’accento
- “buda” per il corretto “Buda” (atto 2, rigo 33) – minuscola per maiuscola
- “istruì” per il corretto “istruì” (atto 3, rigo 11) – erronea mancanza d’accento
- “a” nel significato di verbo avere per il corretto “ha” (atto 3, rigo 12) – aferesi dovuta alla mancanza di valore fonologico del grafema diacritico “h”
- “alzo” per il corretto “alzò” (atto 3, rigo 13) – erronea mancanza d’accento
- “In vece” per il corretto “invece” (atto 3, rigo 25) – fenomeno inverso all’univerbazione
- “rosaclerio” per il corretto “Rosaclerio” (atto 3, rigo 28) – minuscola per maiuscola
- “potra” per il corretto “potrà” (atto 3, rigo 33) – erronea mancanza d’accento
- “piutosto” per il corretto “piuttosto” (atto 3, rigo 44) – scempiamento consonantico

- “disperazio” per il corretto “disperazione” (atto 3, rigo 53) – erronea apocope sillabica forse dovuta ad un errore di distrazione

Ultima serata

L'ultima serata del *Trabazio* tratta uno degli episodi più cruenti dell'intero panorama delle storie catanesi ed è dotato di una carica emotiva fortissima. Come già ricordato in precedenza la grandezza di questo episodio non è tanto la spettacolarizzazione scenica, che è comunque notevolissima, ma il fatto di riuscire a centrare un tema ‘sacro’ per il siciliano di fine ottocento: l'indissolubile senso familistico. Il tradimento infame di Claridiana che si schiera contro i suoi stessi familiari, i disegni malvagi di Etterone che sono causa dell'apocalisse finale che ha culmine nell'insensato *figlicidio* negano questi valori ma, al contempo, avvertono lo spettatore delle possibili orribili conseguenze qualora venissero bruscamente intaccati. In correlazione alla vendetta e allo spargimento di sangue vi è certamente un altro tema che, nella parte finale del *Trabazio*, diventa fatale: il *topos* del travestimento. Saranno infatti la visiera abbassata e soprattutto la finta barba di Chiarimonte ad essere decisivi per i risvolti negativi della storia. I biechi disegni di Etterone si compiono: Arcolino, campione di Trabazio, e Chiarimonte, campione di Meridiano, si affrontano in terribile duello a morte, spezzandosi le armi e ferendosi in più parti del corpo. I due non si riconoscono: Arcolino tiene la visiera abbassata e Chiarimonte ha la finta barba. Alla fine, Chiarimonte trafigge a morte Arcolino. Etterone, finalmente pago, dice beffardo a Chiarimonte: “Ti ringrazio per avermi vendicato: sappi che chi hai ucciso è il tuo grande amico Arcolino”. Chiarimonte trafigge l'infame mago e comprende finalmente anche le menzogne di Claridiana che l'hanno messo contro i suoi stessi familiari.

48

Atto primo Alesandro Mazzone¹⁸²

1

Mogol – Meridiano e seguito a piacere con
Altamoro e [...] : non arrivano a capire
La liberazione di Rosaclerio e Zuillo, [...]
suppone che è stato per mano di quel cavaliere

¹⁸² Ci è ignoto perché in questo punto del copione compaia questo nome.

che aveva fugati a tutti Meridiano e tutti sono di accordo
Come ancora parlano che [...] si era data col partito di Trabazio ignorando il motivo Altamoro che aveva premura [...] contro i Greci consiglia Meridiano a dare l'assalto questo dava il comando a Arpalione di [...] le schiere, Arpalione ordina così: la prima – ad Altamoro con re Nascardio e Parduino – la seconda ad [...] col [...] e Manocasse – la terza Altamoro figlio di Meridiano con re [...]e Galestore la quarta. di [...] con re [...] [...] e [...] – e una quinta schiera comandata di Meridiano con Brandimarte ed i re Manocasse e [...] e il gigante [...] di scendere in battaglia quando ne occorreva il bisogno così ordinate le schiere dava ordine dell'assalto.

2

Campo – Trabazio e tutti i suoi avendo intuito la mossa dei nemici ordina le schiere. Rosaclerio ordina così: la prima a Telamone Con Carmineo e Claberinto – la seconda Il tartaro Zuillo col figlio Orgoglione - la terza [...] con Deleomandro e Bariandello la quarta a Trabazio per incoraggiare i soldati la quinta a Claridiana con Lindamora e [...] e Rosaclerio con Brandimoro Alfredo e [ill.] Tigramoro senza X schiera per affrontare dove urgensi il bisogno così bene organizzate vanno per affrontare i nemici.

3

Bosco – Chiarimonte per vendicarsi della
offesa fatta di Claridiana si abbassa la
visiera e va per il gran Mogol per andare
contro quelli che avevano apportato tanto
male

4

Muraglia Battaglia - Telamone fuga
Altamoro – Carmineo fuga [...]
Claberinto fuga Parduino – prodezze di
Zuillo, Orgoglione, [...], Deleomandro
Bariandello, Trabazio, [...], Alfredo
Tiberlino e Tigramoro – Valenze anche
Di [...], [...], Manocasse, Altamoro
[...] Galestore, Arpalione, [...]
[...] e [...] (seguita)
[...] combatte con [...] facendosi conoscere
pericolo di [...], [...] e Manocasse
vogliono difenderlo, Deleomandro e Barian
dello l'impediscono. i cristiani fuggono
i Magolesi (Trabazio uccide diversi)
Brandimoro, Alfredo, Tiberlino e Tigramoro
seguono Trabazio – Orgoglione fuga
Altamoro – Zuillo fuga Idelbrando e
Galestore – seguita il combattimento
di Telamone e Altamoro questo stordisce
Telamone – Claberinto, Carmineo,
e uccide Deleomandro e Bariandello,
si alza Telamone che fuga Altamoro,
Arpalione stordisce Trabazio e lo porta
via – Zuillo e Orgoglione vanno ad
inseguire Arpalione per ucciderlo –
(seguita)

(Telamone uccide un gigante ora) – Rosaclerio
fa stragge e vedendo che Telamone bastava
per tutti va a liberare il padre dalle mani
di Arpalione. Incontro di Telamone e
Altamoro che dopo un lungo combattimento
Altamoro cade ucciso – Telamone vedendo
l'arrivo della schiera di Meridiano dava
ordine assaltare Claridiana e lui va
per liberare Trabazio – (seguita appresso)

[...] Per mezza Parte.

5

Bosco

Arpalione in lotta con Trabazio che voleva

[...] Arriva Chiarimonte X

ferma il gigante questo lo chiama vile

Chiarimonte prova disonore [...]

il padre suo ma vedendo l'ostinatezza
del gigante lo combatte e luccide – che
rivoltosi a Trabazio così gli dice:

Vedi vigliacco e traditore a qual [...] si
ridusse il fatale destino! Tu che nemico
sei stato del sangue suo medesimo hai portato
la guerra nel gran Mogol senza sapere
che in quell'impero trovavi cavalieri da
uccidersi e calpestare il suo orgoglio. Non
credere che perché ho ucciso quest'uomo
che era sul punto di [...]
in [...], mentre ora stesso ti conduco
alla presenza di Meridiano e lui stesso darà
termine alla tua sciagurata ed infame
vita.

Trabazio a quelle parole resta di marmo

mentre Chiarimonte voleva mettere sull'
[...] Trabazio arriva Zuillo che lo comba
tte per avere libbero Trabazio suo [...]
Orgoglione vuole difendere il padre e pensa
a tradimento Chiarimonte questo infuriato
stordisce Orgoglione ed uccide Zuillo
Arriva Telamone che combatte Chiarimonte
Telamone fuga e pensa Chiarimonte.
Arriva Rosaclerio loro dolore nella
morte di Zuillo soccorrono Orgoglione
e portano la fredda salma di Zuillo nel
campo.

Atto secondo

1

Muraglia seguita la battaglia – Meridiano
Fa stragge – Claridiano fa rovina [...]
Trabazio, Rosaclerio, Telamone e
Orgoglione arrivano in battaglia uccidono
molti sovrani e fugano le schiere di
Meridiano. Chiarimonte da sconosciuto
[...] Meridiano uccide Claridiana
[...] e don Liverio, Telamone lo
fuga – e uccide Brandimarte e
e [...]. – Chiarimonte [...] quelli
del campo pericolo di Trabazio Arrivo
di Telamone che fuga Chiarimonte
Meridiano
[...] ritirata

Questa battaglia a piacere

2

Gran Mogol – Meridiano dolente per la

morte di tanti sovrani e specialmente di
Altamoro e Arpalione – Riceve Chiarimonte
e sotto nome di Agobardo si assolda
Meridiano lo riceve con grandi onori
lo accetta facendolo comandante in capo
di tutte le sue truppe.

3

Campo – Trabazio e tutti adolorati per
le morti dei primi campioni Telamone
giura uccidere lo sconosciuto.

Atto terzo

1

Gran Mogol – Meridiano incoraggiato
di Agobardo ovvero Chiarimonte assaltano
il campo dei Greci.

Campo – Trabazio sente l'assalto e va
Alla difesa

3

Muraglia Battaglia Chiarimonte uccide
Carmineo e Claberinto e fa stragge
Telamone uccide diversi giganti e
regnanti e fuga tutti dentro la città
Incontro di Chiarimonte e Telamone
questo fuga Chiarimonte che lesto
per seguita tutti vanno ad inseguirlo
facendo battere ritirata dell'una
e dell'altra parte

Meridiano viene fatto prigioniero di Brandimoro

49

Atto Primo

1

Bosco – Chiarimonte dolente per la sconfitta
avuta per mano di Telamone – Questo
[ill.] e volendosi sbrigare assieme
si attaccano ad un fiero contesa che
lesti si allontanano

2

Campo – Trabazio e i suoi vedendo l'assenza
di Telamone vanno per cercare dove era
era andato. – Orgoglione per vendicare
la morte del padre parte da [...]
per vedere dove poteva capitare l'arcano
X per ucciderlo

3

[...] – Etterone sconciura sente la prossima
morte di Arcolino e si fa condurre
nel luogo dei combattimenti per ringraziare
Chiarimonte

4

Gran Mogol – Altamoro e seguito dolente
per la prigionia di Meridiano suo
padre e per l'assenza del suo [...]
e sospettando qualche assalto si preparano

5

Bosco – Arcolino e Chiarimonte suo [...]
combattimento viene e la notte cadono
[...] – si alzano ricombattono si rompono
le armi Chiarimonte uccide Arcolino.
Etterone svela a [...] come
era andata la guerra di [...] come
appresso

Molto ti ringrazio o valoroso Chiarimonte
sappi che il nemico che hai spento era
il tuo amico Arcolino che dopo fu riconosciuto
per Telamone il perduto figlio di Tinfirio
Troiano – Con la sua morte mi hai
vendicato dal danno che costui mi aveva
apportato. Sappia ancor che Trabazio
portò la guerra nel gran Mogol
istigato da Claridiana facendogli credere
la tua morte per opera di meridiano
il fratello tuo Febo e stato ucciso dal terribile
Altamoro a tradimento che Telamone
dopo uccise facendone la vendetta.
Quindi or che sei alla conoscenza di tutto,
e perché voglio farti ancor vivere per il
bene che mi hai apportato. Pacificati col
padre tuo mentre come ben sai tutta
que stragge che è successa è stata causa
della sola Claridiana – Chiarimonte
capendo tutto tradimento del mago
Etterone l’uccide – Arriva Orgoglione
che volendo vendicare il padre con
un colpo l’uccide. Arrivo di Trabazio e
tutti che riconoscono Chiarimonte
e Arcolino – Dolore di tutti Chiarimo
nte svela tutta la trama di Etterone
e muore tutti dolente porta i corpi
nel campo per fare i funerali

Scena a piacere

Accorgimenti linguistici

- “libberazione” per il corretto “liberazione” (atto 1, rigo 3) – Geminazione consonantica

- “incoraggiare” per il corretto “incoraggiare” (atto 1, rigo 30) – Scempiamento consonantico
- “afrontare” per il corretto “affrontare” (atto 1, rigo 34) – Scempiamento consonantico
- “organizzato” per il corretto “organizzato” (atto 1, rigo 35) – Scempiamento consonantico
- “stragge” per il corretto “strage” (atto 1, rigo 68) – Geminazione consonantica per effetto del siciliano sull’italiano
- “libberare” per il corretto “liberare” (atto 1, rigo 69) – Geminazione consonantica per effetto del siciliano sull’italiano
- “lanno” per il corretto “l’anno” (atto 1, rigo 73) – Erronea univerbazione
- “lucide” per il corretto “l’uccide” (atto 1, rigo 82) – Erronea univerbazione
- “adolorati” per il corretto “addolorati” (atto 2, rigo 131) – Scempiamento consonantico.
- “sciacura” per il corretto “sciagura” (49, atto 1, rigo 160) – Desonorizzazione dell’occlusiva velare sorda.

Capitolo 5 I codici sonori

La drammaturgia del suono

È difficile scrivere su ciò che si è udito e la scrittura dei suoni si misura costantemente con il rischio dell'incertezza, della fragilità di quel fenomeno che è l'ascolto. Strumento indispensabile per districarsi in questa materia complessa è il volume *Drammaturgie sonore* a cura di Valentina Valentini (Bulzoni, 2012). La curatrice dedica il suo lavoro all'analisi del registro sonoro nel territorio del teatro, della danza, delle installazioni e delle *performance*. Accanto alla drammaturgia del testo, dell'attore e dello spazio troviamo le nozioni di suono, musica, vocalità e verbalità. I saggi contenuti nel volume passano dalla rassegna di quei musicisti che lavorano sulla dimensione performativa della produzione del suono alle riflessioni dei registi/autori che usano il suono come materia espressiva. Ma è il bel saggio introduttivo della Valentini, dal titolo *I suoni del teatro*, a consegnarci gli strumenti utili per introdurre il capitolo sui documenti sonori legati all'Opera dei pupi.

L'insieme di verbalità/vocalità e musica-suono degli spettacoli teatrali sono l'oggetto di studio e il campo di ricerca descritto in *Estetica del performativo* da Erika Fischer Lichte: «Sono dunque la musica, le voci e i rumori a costruire lo spazio teatrale come spazio acustico. In questo spazio scenico e spettatoriale – fatto di suoni del corpo e architetture sonore – un'importanza particolare è senza dubbio riservata alla voce dell'attore».¹⁸³

Tra un po' vedremo la rilevanza data alla voce nel teatro delle marionette siciliane e lo vedremo attraverso la testimonianza letteraria di Verga, ma prima va ricordato che pochi, fra gli studiosi di teatro, hanno accompagnato con le loro riflessioni sulla *phoné* la pratica artistica dei grandi attori/autori del passato (ad eccezione di Maurizio Grande per Carmelo Bene o di Marco De Marinis che, con un gruppo di studenti del DAMS di Bologna, ha affrontato il tema della vocalità nelle esperienze delle avanguardie storiche

¹⁸³ E. FISCHER LICHTÉ, *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main, 2004, trad. it., *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma, 2011, p. 116.

contemporanee: Artaud, Grotowski e altri)¹⁸⁴. Patrice Pavis, in *L'analisi degli spettacoli*,¹⁸⁵ dedica un capitolo a *Voce, Musica, Ritmo* in cui inquadra l'argomento sulla scorta della necessità di analizzare l'universo sonoro nel suo complesso mentre Lorenzo Mango con *La scrittura dei suoni*¹⁸⁶ dà rilievo alla dimensione acustica della scrittura scenica che «compone un mixage di materiali diversi con l'obiettivo di risvegliare la memoria e l'immaginario dello spettatore».¹⁸⁷

Quello che ancora manca per la Valentini è tuttavia uno studio che ricostruisca e analizzi la verbalità/vocalità/sonorità della scena teatrale, le sue estetiche e le sue poetiche; tale studio è già stato affrontato per il cinema da Michel Chion che è riuscito a creare un lessico del registro sonoro cinematografico¹⁸⁸ ed è quello che ci si auspica si possa far presto per la scena teatrale.¹⁸⁹

In ambito marionettistico è da apprezzare lo sforzo di Donata Amico che dedica alcune pagine alla voce e al suo rapporto con il pubblico, ma il lavoro più importante rimane ad oggi quello condotto da Bernadette Majorana. La studiosa risponde all'invito di Adriana Valerio di contribuire al secondo volume del suo *Archivio per la storia delle donne* (2005), ma il progetto iniziale, l'analisi della fonti orale grazie alle voci che hanno fatto grande l'Opera dei pupi (in particolare la decana della famiglia Napoli, Italia), grazie alla densità delle informazioni raccolte l'ha sollecitata a sondare ampiamente i contenuti e il farsi di una vicenda che aspettava da tempo di essere esaminata. Ricordiamo anche che tra gli anni '60 e '80 del Novecento, Antonio Pasqualino ha effettuato numerose registrazioni di dialoghi con pupari, che costituiscono una fonte primaria e un prezioso bagaglio di informazioni sul teatro popolare e sull'orizzonte ideologico sotteso all'Opera. Ma ancor più interessanti per il nostro studio si rivelano le bobine contenenti le registrazioni degli spettacoli conservate presso la Fonoteca del Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino. Ma su questo torneremo.

¹⁸⁴ Cfr. *Teatri di voce*, a cura di Lucia Amara e Piersandra Di Matteo, «Culture teatrali», n. 20, 2010.

¹⁸⁵ P. PAVIS, *L'analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, trad. it., *L'analisi dello spettacolo*, Lindau, Torino, 2004.

¹⁸⁶ Capitolo contenuto nel volume *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma, 2003.

¹⁸⁷ V. VALENTINI, *I suoni del teatro*, in *Drammaturgie sonore*, Bulzoni, Roma, 2012, p. 5.

¹⁸⁸ Cfr. almeno M. CHION, *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Kaplan, Torino, 2007.

¹⁸⁹ In ambito nazionale va ricordato l'importante lavoro di ORMETE – oralità memoria teatro, un progetto di ricerca nato dalla volontà di Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri, che tende alla tutela e valorizzazione del patrimonio orale e che ha realizzato *Patrimonio orale*, un database che raccoglie il catalogo completo di tutti i materiali audio realizzati (o acquisiti), nella maggior parte dei casi, audio interviste, e depositati presso il fondo "Teatro della memoria" dell'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi di Roma (ICSBA).

La voce nell'Opera dei pupi

La racconta così, Verga, la molteplicità e varietà di funzioni svolte dal puparo catanese prima e durante lo spettacolo: oltre a realizzare i cartelli e a scrivere i ricordini, don Candeloro Bracone «dipingeva anche le scene, suonava la gran cassa, vestiva i burattini e li faceva parlare, aiutato dalla moglie e dai cinque figliuoli, talché in certe rappresentazioni c'erano fin venti e più personaggi sulla scena, combattimento ad arma bianca, musica e fuochi di bengala, che chiamavano gran gente».¹⁹⁰ Candeloro, la moglie Grazia, i quattro figli e lo sciagurato Martino, *pàrrano, sònano, maniano*.

Ma quel che delle due novelle di Verga colpisce è la testimonianza della centralità della voce con tutte le sue implicazioni. Della pratica catanese lo scrittore tralascia (o ignora) la consuetudine del parlatore unico (come vedremo tipica in area occidentale) e assume la distinzione fra competenze dell'uomo per i personaggi maschili e della donna per quelli femminili, tra *parraturi* e *parratrici*; su di essi impernia l'innamoramento di Candeloro e Grazia, che consente la costituzione del nucleo familiare e, di conseguenza, il perfezionamento dell'impresa economica di Bracone anche grazie al pregio artistico della voce che gli consente di esercitare un potere evocativo e affascinante sia verso gli spettatori sia fra i pupari. E quando all'interno della vicenda viene meno la reciprocità fra pupari e spettatori (il senso vero dell'Opera) e si deteriorano i legami intrecciati fra le persone, i rapporti sociali e familiari, ecco che anche le voci e quel che esse generano e rappresentano subiscono una torsione, un rivolgimento.

Nella prima novella, la parola 'voce', con riferimento alla funzione recitativa, ricorre sette volte; cinque nella successiva. Attraverso espressioni diverse Verga si riferisce altre dodici volte alle qualità della voce, all'atto di recitare, all'intima relazione di voce e parole teatrali, di mezzo espressivo e contenuti e personaggi eroici. In sette occasioni descrive i movimenti compiuti dai pupi, collegandoli sempre all'azione di chi esegue la manovra e parla. La voce è anche la sola cosa che del puparo nascosto dietro la quinta venga percepita dai sensi degli spettatori e colta come indizio della sua presenza fisica «metonimicamente, si potrebbe dire, la voce è il puparo; ma essendo anche la voce del pupo essa è sempre, a un tempo, e il puparo e il pupo».¹⁹¹ Anche Pasqualino si è esposto

¹⁹⁰ G. VERGA, *Le marionette parlanti*, in ID., *Tutte le novelle*, cit., p. 725.

¹⁹¹ B. MAJORANA, *Pupi e attori, ovvero l'Opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, cit., p. 78.

in tal senso affermando che «nella marionetta l'unica traccia dell'essere vivente è la voce. [...] L'attore è contemporaneamente il personaggio che viene rappresentato e l'artista che lo rappresenta. Nel teatro delle marionette soltanto la voce appartiene contemporaneamente al personaggio rappresentato e all'artista che lo rappresenta».¹⁹²

La voce ha un duplice valore, scenico ed extra-scenico, e ancora una volta Verga ci viene in aiuto fornendo una ricostruzione notevole della proprietà della voce dell'*opira*. Don Candeloro, infatti, «s'era fatta anche la voce, come il gesto e la parlata, sul fare dei suoi "personaggi" e pareva di sentire un *Reale di Francia* anche se chiamava il lustrastivali dal terrazzino».¹⁹³ Allo stesso modo la figlia Violante, invaghita del suo giovane compagno di lavoro, «pigliava il tono delle *Clorinde* e delle *Rosamunde* per dirgli soltanto: - Bisogna andare per l'olio, Martino. – Guarda che non c'è più legna sotto la mangiatoia...».¹⁹⁴ La futura moglie di Bracone viene introdotta così: «La ragazza era bruttina, ma aveva una bella voce, e doveva avere anche un bel gruzzolo».¹⁹⁵ Il punto di vista è quello di Don Candeloro che ripeteva a Grazia «La voce è tutto!».¹⁹⁶

La voce di chi recita è strumento principe dell'Opera e contribuisce in maniera decisiva alla manifestazione della natura dei pupi e alla suggestione da essi prodotta sullo spettatore. È gentile quella del guerriero cristiano, brutale quella del pagano, stridula quella di Gano (a Palermo la sua doppiezza si esprime in un registro ambiguamente femminile); Orlando ha la voce robusta e matura, Rinaldo invece, incline al lazzo, ha una voce agile e squillante, Angelica ha voce pungente, sostenuta da un ritmo veloce e franto quando è ansiosa o stizzita, e da una cadenza più regolare quando deve sedurre. Le evoluzioni vocali dei recitanti servono a caratterizzare non solo il temperamento di ogni singolo pupo, ma anche la peculiarità di una situazione e di un sentimento. Riassume opportunamente Mazzoleni: «al loro apparire sulla scena lo spettatore li riconosce immediatamente al vestito, alle movenze, al tono della voce, al linguaggio».¹⁹⁷

Il carattere vocale di ciascun personaggio – volume, timbro, tono, registro – si tramanda nel tempo, consolidandosi nel passaggio a una generazione di recitanti all'altra.

¹⁹² G. MARRONE, S. VOLPE, *Intervista a Antonio Pasqualino*, «Dove va la Semiotica», Quaderni del Circolo Semiologico, n. 24, 1986, p. 59.

¹⁹³ G. VERGA, *Don Candeloro e C.*, in ID., *Tutte le novelle*, cit., p. 716.

¹⁹⁴ G. VERGA, *Le marionette parlanti*, in ID., *Tutte le novelle*, cit., pp. 726-727.

¹⁹⁵ G. VERGA, *Don Candeloro e C.*, in ID., *Tutte le novelle*, cit., p. 716.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ A. MAZZOLENI, *Gli ultimi echi della legenda cavalleresca in Sicilia (cantastorie, rappresentazioni, pitture)*, cit., p. 52.

Il dialetto non è attestato.¹⁹⁸ L'Opera si fa in lingua, tranne che a parlare siano i popolani (come abbiamo detto in precedenza) che gettano sprazzi di allegria nelle vicende tragiche di paladini e saraceni.

Riguardo alla tradizione catanese, Pitрэ riporta un giudizio del conte Jacquemont, studioso di tradizioni popolari, che da Parigi gli scrive nel 1882 di aver provato grande soddisfazione nell'assistere all'Opera dei pupi benché «il protagonista parlasse la lingua italiana». Il conte si addolora di tale fatto: «mi dispiacque assai di non sentire lì quel caro dialetto» che interpreta come segno di «quell' *incivilimento*» che è un «primo passo verso il *decadimento* del teatrino» catanese.¹⁹⁹ «Vi si avverte», scrive ancora Mazzoleni, «una singolare miscela di versi e prosa, di frasi poetiche, tolte di sana pianta ai nostri rimatori romanzeschi ed a volte maledettamente storpiate, e di voci e forme antiquate», a cui si aggiungono «la parlata nobile temperata alla plebea, le forme dialettali ed i frequenti idiotismi», ottenendo «una grottesca accozzaglia di linguaggio, che non sarà l'ultima delle note caratteristiche della rappresentazione popolare del mezzogiorno».²⁰⁰ Della medesima indole linguistica degli eroi è il modo in cui i *Perdomani*²⁰¹ si rivolgono ai presenti: «Mi pregio di invitare questo gentilissimo e rispettabilissimo pubblico per la serata di domani sera».

A Palermo la voce dei pupi è data dalla stessa persona che li manovra, anche se Pasqualino testimonia alcuni rari casi in cui le mansioni sono distinte (Greco, Cuticchio). L'*oprante*, che è anche il proprietario dell'attività, unisce le due funzioni. In sostanza sceglie il ciclo da allestire, garantisce la corretta successione degli episodi nell'ambito di una serata, conosciuta dal pubblico e confermata nei cartelli, e dà la voce a tutti i personaggi, sia maschili sia femminili. Questi ultimi esigono che il suono sia esteso in falsetto.

La parola è ora di uno solo, ora di due, modificata a seconda del sesso, della condizione sociale, della dignità, della religione del personaggio medesimo; e però voci forti e concitate e voci deboli e calme, con tutte le gradazioni che possono immaginarsi. Le donne hanno vocine sottili sottili, contrapposto dei vocioni stentorei di qualche gigante come Ferràu, o grossi e cupi di qualche

¹⁹⁸ Il catanese Angelo Grasso recita ad un pubblico misto di popolani e di studenti della vicina università in un italiano enfatico e ridondante; e così gli altri pupari gradualmente abbandonano un parlato strettamente dialettale per una recitazione tra lingua colta e linguaggio comune.

¹⁹⁹ G. PITRÉ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, cit., p. 154, nota 1.

²⁰⁰ A. MAZZOLENI, *Gli ultimi echi della legenda cavalleresca in Sicilia (cantastorie, rappresentazioni, pitture)*, cit., p. 60.

²⁰¹ Inviti che si facevano per la rappresentazione della serata successiva.

infedele.²⁰²

Pasqualino farà riferimento a Italia Napoli parlatrice (da lui sentita in uno spettacolo del 1978) come a un'eccezione dell'opera catanese, la cui presenza, scrive polemicamente, aveva però «scosso il domma della mascolinità del puparo».²⁰³

In entrambe le forme di recitazione tuttavia – quella palermitana e quella catanese – la capacità di “trapassare” da un personaggio all'altro e ancora a un altro e così via, nel corso delle due ore e più della serata, esprime il grado di virtuosismo raggiunto e costituisce una misura ulteriore dell'abilità di chi parla.

Il Fondo Napoli

La testimonianza di Italia Chiesa Napoli,²⁰⁴ moglie del puparo Natale Napoli, rappresentante significativa di una delle più solide famiglie dell'*opira* del Novecento, fornisce una prova della corrispondenza dell'invenzione letteraria con la realtà dei teatri catanesi. Bernadette Majorana l'ha intervistata, come già detto, nel 2004 restituendoci non solo uno spaccato della storia personale della parlatrice ma riuscendo a rappresentare il senso di tutto quel mondo fatto di eroi, valori e tradizioni antiche e moderne allo stesso tempo.

Agli inizi Don Gaetano Napoli si avvale per la recitazione di professionisti esterni e sarà così fino all'ingresso nell'attività teatrale di Italia, intorno al 1949. Con lei anche la recitazione diventa parte della tradizione familiare dell'*opira* dei Napoli: una competenza trasmessa al figlio Fiorenzo e al nipote Davide, mentre oggi la *parratrice* è la moglie di Fiorenzo, Agnese Torrisi.

Il racconto di Italia si rivela uno strumento fondamentale per entrare nelle pieghe di una narrazione che prima ancora di riguardare fatti professionali è vicenda familiare. Così la cronaca del suo ingresso nel mondo dei pupi, che risulta essere per lei anche la sua personale affermazione all'interno della famiglia e dell'impresa:

²⁰² G. PITRÈ, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, cit., p. 127.

²⁰³ A. PASQUALINO, *Tradizione e innovazione nell'opera dei pupi contemporanea*, «Quaderni di teatro», IV, 1981, n.13, p. 27.

²⁰⁴ B. MAJORANA, *Documenti I. L'attrice di quinta*, in *Pupi e attori, ovvero l'Opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, cit., pp. 375-450.

...e allora c'era una serata importante, che doveva venire fuori una cosa importante [...]. Perciò il teatro era pieno (la voce si abbassa a creare l'attesa). A un certo punto (cresce di nuovo) si sa che la signora in questione [la parlatrice], che poi prima aveva fatto l'attrice, e... che cosa... che faceva l'attrice, magari che²⁰⁵ dava la voce ai pupi (ognuno la dava a modo proprio, con una certa cantilena, una cosa, è giusto?), e lascia in asso la serata. Ma dove si doveva andare a cercare una persona che poteva dare la voce femminile? Erano morti proprio! Come si poteva mandare via quel pubblico! [...] Non sapevo che cosa fare; mi dispiacevo molto. Mio marito è tornato due tre volte, non c'era niente da... Posso fare qualche cosa? Siccome non si tratta di uscire sulla scena, è giusto, così, magari va', com'è, io magari mi metto... Ma se tu non ne conosci di cose, giusto...! Perché loro lavoravano con... cioè canovacci, canovaccio... Ma non che c'era l'argomento che tu lo leggevi! I parlatori, magari ce n'erano che non sapevano leggere e scrivere; ce n'erano semianalfabeti. No no! Non parliamo dei parlatori di una volta: che leggevano, non so, come ora il copione! E nemmeno una cosa a memoria! [...] Allora... ci dissi: Senti, prima si avvisa il pubblico, giusto, ste cose, mi fate parlare col parlatore, cioè che mi dice così...di che cosa... qual è l'argomento. [...] E così è andata. Abbiamo fatto lo spettacolo. Poi, si sentono delle voci: Napoli! (mio marito, è giusto, fa: Sì cca...ora viremo che succere!²⁰⁶) Napoli! Gli hanno chiesto. Che c'è? Allora uno fa: (lo dico in siciliano, ah) Ppi caso... ppi caso [...] Per caso, giusto, Ppi caso, dico, (piccolo sbuffo di riso) domani, ch'avissi a turnari dda signora che c'era prima? Dice: Forse, vediamo... (Apertamente minaccioso) No-no-no, senza forse e senza cose: non la vulemu chiù! Cca, o viene 'a signora, sua moglie, o cca nun vinemu nuatri! 'Nn 'a vulemu chiù a chissa!²⁰⁷ E da quella sera, comu finiu? Che sono rimasta io. Ave cinquant'anni e passa che faccio questo lavoro.²⁰⁸

Testimonianza di una vocazione e di un'iniziazione. Nell'Opera alla molteplicità dei personaggi corrispondono un solo *parraturi* e una sola *parratrici*: né l'uno né l'altra accettavano all'epoca di dividere il proprio posto con un secondo parlatore e con una seconda parlatrice. Nemmeno gli spettacoli avrebbero ammesso la sostituzione, se non nel caso in cui uno dei due mancasse a una serata, così come accade all'attrice sostituita da Italia. E si riteneva inqualificabile che l'uno o l'altra andassero a lavorare da un puparo concorrente, piantando pubblico e storia a metà ciclo, ma non era tollerato neanche il ritardo o l'assenza a una delle serate *di chiamu*, quelle risolutive e centrali. Gli spettatori in questi casi parlavano di "tradimento artistico".

Quando i teatri dell'Opera dei pupi stanno chiudendo Natale chiama a sé i migliori parlatori: Sgroi, Moscuso, Mannino. La scelta di un ruolo invece che un altro era dettata dalle migliori corde dell'interprete e per tanto a Sgroi toccavano sempre i personaggi di Orlando e Rinaldo, seri e composti (a differenza del temperamento del parlatore), mentre Mannino era scelto da Natale per parlare uno dei suoi personaggi preferiti, Ferrau oppure Gano. Il doppio parlatore è il risultato della volontà d'imitare il teatro con gli attori per

²⁰⁵ Pure se.

²⁰⁶ Sì, qua...ora vediamo che succede.

²⁰⁷ Non la vogliamo più! Qua o viene la signora, sua moglie, o non veniamo noi! Non la vogliamo più, questa!

²⁰⁸ Ivi, p. 413.

cui si passa anche per l'Opera alla divisione in ruoli. All'interno degli spettacoli dei Napoli recitavano parlatori con una modesta alfabetizzazione, non priva però della pratica della scrittura e della lettura, come Biagio Sgroi, e una parltrice scolarizzata, Italia, la quale adoperava un italiano depurato da spiccati regionalismi, da errori grammaticali e sintattici di provenienza dialettale. Entrambi erano considerati parlatori eccellenti e di prim'ordine.²⁰⁹ Sgroi è più prossimo ai modi dell'opera antica, nata in una Sicilia ancora pienamente dialettale; Italia, nell'impianto complessivo e nella scelta lessicale, appare più vicina ai modi dell'Opera dei pupi del pieno Novecento, rinnovata dall'unificazione linguistica.²¹⁰

Affiancato a Mannino e poi a Amico, nel 1978, Fiorenzo Napoli (sin da bambino sul palco con la madre che gli farà anche da pedagoga) diviene parlatore, entrando nei ruoli e rendendoli immediatamente riconoscibili già dal timbro stesso della voce: virtuoso, fedele e a volte moralista il cavaliere Orlando, insulso e pusillanime il Gano traditore, ambizioso e arrogante l'imperatore Carlo Magno e così via. Fiorenzo, narratore e animatore allo stesso tempo, passa da un timbro vocale all'altro, da attore teatrale capace di far rivivere dietro le maschere caratteri, sentimenti e valori.

Tutti i materiali audio relativi ai Napoli sono conservati presso il Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino che già ha iniziato da tempo il riversamento su digitale delle antiche bobine e musicassette. L'intervista a Italia Napoli (cinque ore e ventisei minuti) è in possesso invece di Bernadette Majorana.

Antonio Pasqualino, con la sua Revox a bobine ha registrato voci di sottofondo, risate, battute che immergono l'ascoltatore nell'atmosfera familiare e accogliente che caratterizza l'incontro con i pupari (Napoli, Canini, Meli). La durata delle interviste è di circa un'ora e le domande di Pasqualino sono in dialetto per mettere a proprio agio l'interlocutore. Ma le registrazioni più interessanti sono quelle relative agli spettacoli in cui il registratore riesce a cogliere ciò che accadeva anche nel retropalco. Da una registrazione si sente uno dei parlatori che esclama «avanti, stamu dummennu cà oggi», o Sgroi che dice a Natale che la serata deve terminare come dice lui, con la battaglia.

²⁰⁹ I due appartengono alla stessa generazione, Sgroi nasce nel 1918, Italia nel 1924, entrambi sono catanesi, lui figlio di un sarto, lei figlia di attori; l'uno parlatore sin dall'adolescenza e lungo tutta la sua vita, l'altra parltrice tardiva che si rifarà con un'esperienza più che ventennale.

²¹⁰ Ricordiamo che Italia Chiesa Napoli per i suoi meriti di parltrice otterrà la parte della Baronessa Agata di Valscurati in *Rinaldo in campo* (prima edizione) di Garinei e Giovannini rappresentata al teatro Sistina di Roma e poi in tournée dal 1961 al 1962. Insieme con lei ci sono anche Natale e altri componenti della famiglia che, sulla scena che rappresenta una piazza, allestiscono uno spettacolo di pupi nel quale i paladini incitano il popolo alla rivolta contro l'esercito borbonico.

Momenti di tensione, di confronto, di decisioni tra chi si trovava nascosto agli occhi del pubblico, ma anche ammonimenti all'attenzione e alla pazienza in attesa che iniziasse lo spettacolo o l'annuncio, nel *perdomani*, dell'episodio successivo commentando i fatti che sarebbero accaduti.

Il fascino di queste registrazioni è unico e irripetibile, così come ai nostri occhi risulta straordinaria una puntata di Saperi di Rai1 trasmessa nel 1966 in cui Natale Napoli ci parla di uno dei personaggi preferiti dal pubblico catanese: Rinaldo,²¹¹ mentre Italia, silenziosa, accanto a lui, cuce un vestito per un pupo.

Oggi è Sarò Napoli che registra e filma ogni spettacolo, limitandosi però a rilevare solo ciò che il pubblico vede.

Durante il presente lavoro, inserendoci sulla strada aperta dalla Majorana per l'area catanese, abbiamo pensato di raccogliere la testimonianza di una parlitrice di oggi, di mostrare come nel solo rilevante lavoro dedicato alle figure femminili dell'Opera vi sia un legame profondo tra le une, immaginarie, e le altre, reali, mediato dalla relazione che si viene a instaurare non tanto nello spazio pubblico del dispositivo scena-platea, ma in quel luogo separato e precluso allo sguardo che è l'andito dietro la quinta, in cui la parlitrice si colloca accanto al parlatore. Lì, durante la rappresentazione, il legame stringe il soggetto a se stesso, il pupo alla voce con la quale l'attrice di quinta 'crea' il personaggio, 'parla' i suoi pupi.

L'attrice di quinta

Siracusa, venerdì 4 novembre 2016

Giulia Antille, giovane parlitrice dell'Opera dei pupi ci racconta di come ha iniziato la sua collaborazione con i Napoli, del percorso che l'ha portata a parlare i pupi e del ponte ideale che la collega alla grande parlitrice Italia Chiesa Napoli. La trascrizione si attiene fedelmente al parlato e sarà inframmezzata con alcuni commenti. Quanto detto da Giulia Antille è in tondo, quanto detto o commentato da me in corsivo.

²¹¹ Qui un frammento <https://www.youtube.com/watch?v=dtg4I2ELfu4>

Come è avvenuto l'incontro con la famiglia Napoli?

Ho conosciuto i Napoli durante uno spettacolo di Elio Gimbo per il *Riccardo III*²¹² e mi sono avvicinata vedendo la prima volta... perché è stata quella l'occasione in cui ho visto per la prima volta i pupi in azione, anche con la parola. Non parlava la nonna Italia in quella occasione e neanche Agnese. Elio Gimbo realizzò questo spettacolo sfruttando una formula, per lui sempre abbastanza fortunata, della duplicità della scena gestita tra pupi e attori in carne e ossa per una scelta registica una scena, di Lady Anna, fu recitata sia da Fiorenzo, da Davide e da Marco che recitavano e manivano, ma anche dall'attrice che poi in carne e ossa che interpretava Lady Anna (*Ester Pantano*). Quindi io il primo suono femminile dell'Opera dei pupi l'ho sentito attraverso questa attrice che recitava lì. Anche io ero stata reclutata in questo spettacolo e da questa cosa mi sono avvicinata. Frequentandoli e interessandomi ho cominciato ad andare a vedere i loro spettacoli prima frontalmente poi stando anche dietro le quinte stando solo a guardare e poi iniziando, come tutti, passando un oggetto, passando un pupo, abbassando un sipario e quindi di fatto anche io le prime cose che ho fatto sono state queste. La prima volta che ho avuto un contatto diretto con la scena facevo questo: alzavo il sipario, non ricordo se per una *Cavalleria Rusticana* al teatro delle Ciminiere o per una *Natività*. Dopo di che, piano piano, perché giustamente loro mi avevano conosciuto come attrice per il *Riccardo III*, ero la corifea del popolo, Elio creò questa drammaturgia rispettosa del testo sì, ma anche con delle soluzioni contemporanee, originali. I Napoli quindi videro che la mia voce poteva andar bene e iniziai a collaborare con loro.

Cosa ti affascinò di quel mondo?

Questo mondo che non conoscevo mi affascinava per un motivo. Mi è sempre piaciuto molto il doppiaggio. Sin da piccola avevo questa passione incredibile per le voci che nasce probabilmente, come tutti i bambini, guardando i cartoni animati. Io ho guardato anni e anni con un'attenzione particolare i film Disney memorizzando le voci e riproducendole, sapevo sin da piccola cosa era il doppiaggio, sapevo che c'erano attori importanti che facevano i doppiatori. Per cui questo ricordo d'infanzia che forse è anche il motivo per cui oggi io recito, perché ho un legame con i miei miti dell'infanzia, e l'utilizzare come mezzo recitativo solamente la voce esce fuori da questo incontro fortunato con i Napoli e da lì è partito tutto.

²¹² Spettacolo con pupi e attori andato in scena nel suggestivo scenario del Castello Normanno di Aci Castello il 2 agosto 2012.

Come è iniziata la tua formazione?

Come indottrinamento ho visto sul campo prima gli uomini, perché la nonna Italia l'ho sentita parlare meglio dopo, perché era già anziana. Fino a tre anni fa se la cavava benissimo anche facendo personaggi importanti. Sono riuscita a sentire la sua voce doppiare Angelica, doppiare Bradamante, doppiare la Madonna. Dopo di che ho visto e sentito principalmente gli uomini e di fatto vedendo e ascoltando, esercitandomi e diretta da Fiorenzo mi sono appropriata anche io di questo uso così importante della voce e della modalità del parlato associata alla figura animata. Ho imparato quindi quello che nel doppiaggio si chiama "sincro", cioè quello che ti consente di avere la perfetta sincronia tra il suono e il movimento del pupo che in qualche modo, seppur maniato dal maniante, è come se avesse una sua vita autonoma. Ci deve essere una grandissima attenzione tra maniante e parlatore. Io ho sempre recitato a figura intera, recito da anni anche se adesso con la scuola dell'Inda sto affrontando un percorso di formazione che mi porterà ad ottenere anche un diploma, però di fatto ho sempre lavorato a figura intera e di fatto tutto quello che ho fatto fino ad ora attraverso il corpo, tramite la danza, tramite la recitazione tradizionale, l'ho dovuto portare tutto all'altezza della pancia, del petto e della voce. Ho dovuto lavorare con la parte di sopra, perché tutto quello che io da sola ho sempre fatto, qualunque gesto per esempio, lo dovevo, attraverso la voce, fare arrivare alla mia figura di legno. È tutto un percorso che non è stato semplice all'inizio perché non andavo bene col sincro, non capivo come dovevo usare la voce perché a volte sbagliavo, andavo di falsetto o a volte la spingevo troppo... poi piano piano osservando e facendomi anche dirigere ho trovato la mia strada.

Fiorenzo come ti ha trasmesso la sua esperienza?

Fiorenzo mi ha fatto leggere i testi e riflettere sugli accenti. La nostra recitazione è una recitazione epica che tende ad avere gli accenti il più delle volte verso l'alto. Spinge molto a dare valore alla parte finale del verso e in qualche modo anche lo scandisce; tanto che a volte noi apportiamo sul testo le stanghette che danno una piccola cesura del verso. Noi 'tiriamo' il verso e poi diamo l'accentazione verso l'alto, come si fa anche per il cunto. Questo studio e la sua direzione sono stati fondamentali... guardavo i copioni, guardavo che tipo di appunti si facevano. Ho sentito poi Italia e qualche registrazione per trovare comunque una mia strada. Ho guardato il modello ma ho cercato sull' 'originale' di trovare la mia strada.

Nell'intervista rilasciata alla Majorana Italia non dice come abbia appreso a parlare i pupi, come il sapere necessario si sia trasmesso fino a lei. Ragazzina, secondo la tradizione maschile e prevalentemente adulta dell'opera, non era stata spettatrice abituale. Nei suoi discorsi allude a un'assimilazione passiva e segreta nel corso delle rappresentazioni, pronta a mostrarsi efficace all'atto dell'andare in scena.

Italia si è espressa mai sul tuo essere diventata parlatrice?

Un confronto diretto non lo abbiamo mai avuto anche perché come tutte le grandi attrici che hanno una carriera così avvincente sono molto orgogliose e gelose del proprio mestiere che rappresenta tutta la loro vita. Però, e questa è una cosa che mi riferirono e mi fece molto piacere, seppur un po' restia, a fine spettacolo ogni tanto un sorriso le scappava e diceva "ah, in fondo, in qualche modo Giulia se l'è cavata bene". Detto da un personaggio particolare com'è lei, con la sua età, con questo mestiere vissuto in questa maniera per me è un grande onore. Italia è una donna di teatro che del teatro ha fatto la sua linfa vitale! Quando andava tutto bene, ero riuscita a cogliere la direzione di Fiorenzo e magari ero anche in un particolare stato di grazia, quel sorriso, quel cenno di approvazione, con quel "non è andata male", mi ripagava di tutti gli sforzi.

Il testimone di Italia è passato proprio ad Agnese, con lei che tipo di confronto hai avuto?

Io con tutti loro ho costruito un legame che poi è diventato anche familiare (*Giulia sottintende all'essere oggi compagna di Alessandro Napoli*) e, sentendomi a casa ho appreso con più leggerezza e con più facilità. Sul lavoro con Agnese non ci siamo confrontate tantissimo però io ho osservato e ascoltato anche lei perché, di fatto, è una sorta di ponte mediano tra me e Italia. Lei direttamente ha il passaggio di testimone perché fa parte della famiglia in quanto moglie di Fiorenzo e parla i pupi, anche lei ha quindi la sua storia legata alla dimensione familiare. Anche lei si è impadronita di questo codice e quando avevo dei dubbi, "l'ho fatta troppo costruita", per esempio, lei mi ha aiutato. Lei ha una padronanza notevole che deriva dall'ascolto e dal contatto ravvicinato con la nonna Italia e poi ha questo mestiere artigianale nelle mani, a livello artigianale essendo una bravissima collaboratrice di scena e essendo colei che realizza tutti i costumi.

Parlatrici di oggi...

La nonna Italia si è tirata tutti i personaggi, invece adesso con questa possibilità di

avere più voci, ci sono io c'è Agnese, che mantiene il suo ruolo fisso, c'è Tiziana, si verifica che ci sono delle donne che seguono il modello massimo di Italia Chiesa Napoli, come Agnese, e chi come me, su questo modello costruiscono la loro strada. Per cui Sant'Agata (*Tiziana*) ha una cifra, Rovenza (*Guilia*) ha una cifra, Alda ne ha un'altra. La Alda di Agnese è secondo me il personaggio che fa per lei, le calza a pennello, così come la moglie di Milone, in cui raggiunge un grado altissimo di bravura.

E la tua eroina di riferimento?

Il mio personaggio per eccellenza resta Rovenza ed è una grande emozione per me perché il personaggio di Rovenza era tra quelli cuciti addosso alla recitazione, alla persona di Italia Chiesa Napoli e di fatto in questi anni ho battuto molto su quello che era uno dei suoi cavalli di battaglia e che è diventato anche il mio, tanto che l'ho tirato fuori al provino per essere ammessa all'Accademia dell'Inda.

Le serate di Rovenza erano un importantissimo banco di prova per le parlatrici catanesi e offrivano ai pupari etnei l'occasione di escogitare sempre nuove soluzioni scenotecniche. La Rovenza incanta che i Napoli mettono in scena fa parte di un episodio della storia dei paladini di Francia che narra di una guerriera pagana, dama Rovenza, che ha giurato di vendicare la morte del fratello Oldauro, ucciso da Rinaldo in guerra. Munita di un'armatura incantata e protetta dal mago Tuttofuoco, Rovenza sembra invincibile, ma Rinaldo riuscirà a ucciderla in duello

È un personaggio cui sono molto legata, che viene fuori da un percorso emotivo non indifferente, perché, mmm, aiuta molto, perché questa sono quasi tutte donne guerriere e per affrontarle sei costretto a dialogare, a superare e a metterti a nudo le tue fragilità, le tue debolezze, dovendo tirar fuori la grinta, la lotta per l'esistenza per tirar fuori questi guerrieri, anche per i valori che questi incarnano. Tu li devi fare tuoi e devi essere in grado di trasmetterli al pubblico... Rovenza è un personaggio bellissimo perché ha una sorta di ambiguità che l'accomuna agli essere umani. Abbiamo un'eroina che ha una componente maschile notevolissima perché di fatto è una guerriera, fa strage sul campo di battaglia, ma che poi vediamo cedere di fronte alla bellezza di Rinaldo, quindi pur nella sua maschera da uomo rivela questo suo aspetto vulnerabile, sensuale, con il finale molto ambiguo perché il colpo di spada al basso ventre assume un significato inequivocabile. È molto bello perché a parte gli echi della *Gerusalemme liberata* che

sono notevolissimi è interessante trovare un equilibrio tra queste due metà che si incarnano in Rovenza e che sono imprigionate dentro la corazza.



Nell'intervista alla Majorana Italia Chiesa Napoli purtroppo non fa riferimento a Rovenza. Cita tra le sue eroine preferite Bradamante ardita, Isabella luttuosa, ma la voce va data anche a quei personaggi detestati nel mondo dell'Opera come Angelica scellerata. Una cosa però accomuna la parlatrice di ieri con quella di oggi: quel legame complesso, fatto di abilità temprate, di controllo tecnico, di compenetrazione affettiva continua e vigile, contratto dalle parlatrici dentro la scena, ma tenuto vivo al di fuori di essa in un'operazione continua di mitizzazione del vissuto.

Parlare i pupi: *Morte di Orlando e disfatta di Rocisvalle*

Il brano che segue, trascritto da una vecchia bobina conservata presso il Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, è stato scelto perché rappresenta il momento più drammatico della storia dei paladini di Francia, quello della battaglia di Roncisvalle tra cristiani e saraceni in cui anche Orlando perderà la vita. Le cattive condizioni del nastro non hanno consentito di trascrivere per intero l'episodio. Abbiamo così dovuto tralasciare la parte iniziale che coincide con l'agonia di Orlando sul capo dove è avvenuta la strage dei paladini. Rinaldo, al suo fianco lo assiste negli ultimi momenti della sua vita. Nel frattempo a Parigi ha luogo il dialogo fra il traditore Gano,

che ha ordito l'inganno con Marsilio di Spagna, artefice della disfatta di Roncisvalle e l'Imperatore Carlo Magno, impensierito e sospettoso. Alla notizia del messo che annuncia la morte di Orlando seguono attimi di grande disperazione di Carlo e attacchi di ira nei confronti del vile cognato. Il frammento riportato inizia con l'arrivo a Roncisvalle di Carlo Magno inconsolabile per la morte dell'adorato nipote. Segue il dialogo fra l'imperatore e Rinaldo, le sue pesanti accuse rivolte allo zio in preda al rimorso e al pentimento, i propositi di vendetta.

Carlo Magno: *Quando mai l'amato mio nipote il conte si trova fra gli estinti, vile Gano di Magonza adesso sei contento che nessuno più si trova dei miei paladini e più mio nipote Orlando conte tu che mi dicesti che un giorno che tu potevi restituirmi la fine Durlindana se per tutti i casi tu non volevi più maneggiarla. Adesso perché tu non ti alzi e mi consegni la Durlindana? Che vedo? Il conte si muove' mi dona la Durlindana? Eh quale miracolo è questo? Il conte mi consegna la Durlindana. Ma chi guardo, chi sei tu o cavaliere?*

Rinaldo: *Mi conoscete chi sono io?*

Carlo Magno: *Come? L'anima di Rinaldo!*

Rinaldo: *No maestà, che non sono l'anima, sono in anima e in corpo, sano e vipero come sempre mi avete conosciuto! Vedete queste armi che già mi siedono addosso, queste sono le armi che io lasciai a Parigi quando indossai la pellegrina veste che voi mi avete fatto avere per darmi la condanna e recarmi ai luoghi santi di Gerusalemme. Questa è la spada che io ruppi alla volta di Trabisonda che divide la lama con l'elsa quale l'elsa me la portai per memoria delle mie imprese. Eppur per ordine divino questa spada mi giunse un'altra volta con l'elsa per vendicare la misera gente che morì come martire nella gran pianura di Roncisvalle avvertito sono stato io dall'angelo dentro la grotta che mio fratello Ricciardetto mi venne a trovare. Quale fu arrivato della mano del cielo abbandonai la grotta abbandonai ogni cosa vestendomi a gramaglia con le mie armi che trovai dentro la grotta per ordine di Dio e sono venuto qui in Roncisvalle quale ho veduto come martiri i nostri valorosi paladini assistei il conte Orlando fino all'ultimo che ne perdette la vita. Uno solo si salvò ma questo deve morire. È l'infame Marsilio di Spagna colui che tese il tradimento con il crudele Gano di Magonza. Quale adesso Marsilio andriede in Saragozza non appena mi possono radunare tutti i nostri cadaveri e sono posti tutti questi per recarsi a Parigi e seppellirli dentro la chiesa di San*

Dionigi dove là gli spetta il suo posto. Non si perda del tempo! Con il folto dell'esercito si vada ad assediare la città di Saragozza. Ove sarà posta in fiamme e fuoco, nessuno si salva! Affinché abbiamo l'autore di tanti danni l'empio Marsilio ove deve morire quell'altro Gano di Magonza ve lo affido a voi! Ove adesso vedete quello che vi riesce che Gano arrivò al suo scopo di farvi morire tutti i paladini, fare morire il conte Orlando per strapparvi quella corona che tenete sul capo adesso vi pelate la barba pelo per pelo. Dove sono tutto quello stuolo di paladini che vi ossequiano che guardavano quella corona che voi tenete sul capo. Il solo Rinaldo adesso è rimasto, il solo Rinaldo, il secondo paladino della vostra corte, che vi è stato vicino a salvarvi la vita e adesso questo è il compenso che mi avete dato, bandito vestito di silicio e libano per fare il viaggio a Gerusalemme per riscattare i figli miei. La colpa è la vostra, la morte di mia sposa la bella Clarice, adesso la morte dei figli miei che a gran stento io abbracciai duopo morti, quale la mia spada si imbrattò di sangue così terribilmente dei pagani che nessuno si salvò sotto della fina Fusberta. Non avete più parola oh Carlo Magno? Non parlate più? Adesso perché non vi consigliate con vostro cognato Gano di Magonza che vi portò allo sterminio.

Carlo Magno: No, no... eccomi ai piedi tuoi di quanto ti domando perdono perché io sono stato così ignoto, ignorante di ascoltare tutto quello che mi diceva Gano di Magonza. Hai ragione se vuoi vendicarti eccoti il petto scaglia un terribile colpo su di me ove potrai vendicarti.

Rinaldo: *non ho bisogno di vendicarmi perché sono stato sempre onesto e vi ho difeso ricordatevi da tanto e tanto tempo, quante guerre vi ho fatto vincere quante volte vi ho salvato la vita de le mani di Mambrino, de le mani di Rovenza, de le mani di altri nemici che vi hanno ostacolato sempre la vostra corona in ultimo il ricompenso mio è stato quello di recarmi in pellegrinaggio, di portarmi in Gerusalemme e voi vigliaccamente avete tenuto la mia famiglia in ostaggio a farla languire dentro di un oscura prigione.*

Carlo Magno: (piangendo): *hai ragione, mio caro Rinaldo mi dovrai perdonare.*

Rinaldo: *Bene, lasciate per ora il pianto, bisogna radunare, bisogna raccogliere i nostri cavalieri e che siano posti tutti quanti assieme e presentati allo sguardo dell'infame Gano di Magonza.*

Carlo Magno: *Abbiamo dato ordine ai nostri guasta campi da potere raccogliere tutti i cadaveri che si trovano sparsi nella gran pianura di Roncisvalle e che saranno di qui passati alla presenza dell'infame Gano di Magonza.*

Il delicato problema della trasmissione del sapere, unito alla fragilità delle tracce di memoria che il teatro lascia dietro di sé, costituisce un fertile terreno per attivare incontri, sinergie, processi conoscitivi e rielaborazioni dei saperi lungo percorsi inediti.

Le affinità costitutive tra fonti orali, come queste, e teatro stimolano a spostare il fuoco dell'attenzione su questioni che ruotano intorno alla relazione intersoggettiva e spaziale (teatrante/spettatore; palco/platea) che fonda l'atto spettacolare, così come quella che si stabilisce fra testimone e ricercatore; la relazione fra pubblico e privato; fra oralità (dell'intervistato) e scrittura (dello storico) come abbiamo visto prima; fra il presente in cui si parla e il passato di cui si narra.

I codici delle qualità della voce: volume, tonalità, timbro, ritmo e vibrazione²¹³

I codici della qualità della voce, nell'Opera dei pupi di tradizione catanese, risultano delle modificazioni che i parlatori riescono ad imprimere alla propria voce.

Il volume varia principalmente per porre l'accento sul valore drammatico di certe frasi ed è mantenuto alto quando i personaggi impartiscono ordini tassativi e categorici.

Rispetto al passato, in questo caso, non si sono verificati mutamenti. La tensione drammatica elevata è resa ancora oggi anche attraverso un volume alto della voce.

La tonalità si modifica, per quanto riguarda i personaggi maschili, principalmente in rapporto alla tipologia generica dei personaggi: ai bambini e ai giovani si danno voci di tonalità più alta, tenorile. Alle persone mature si danno voci più gravi, baritonali. Di basso agli anziani. I bambini venivano spesso 'parlati' dai figli piccoli del puparo (Fiorenzo Napoli inizia così la sua carriera di parlatore e una preziosa musicassetta custodita dalla famiglia ci restituisce le voci di padre e figlio nello spesso spettacolo tenuto per il teatro Metropolitan di Catania²¹⁴), che ricevevano così la loro iniziazione

²¹³ Questo paragrafo è frutto dei vari ascolti delle registrazioni degli spettacoli dei Napoli contenute presso l'archivio del Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino e degli spettacoli dal vivo osservati durante il lavoro di stesura del presente contributo.

²¹⁴ Erano gli anni Sessanta e un gruppo di antropologi palermitani, in testa Elsa Guggino e Antonio Pasqualino, inizia a registrare sul campo le espressioni della tradizione popolare, che siano canti, opera dei pupi o preghiere. Inizialmente si avvalgono della collaborazione dell'Accademia di Santa Cecilia, poi continuano con i loro mezzi, che sono comunque all'avanguardia per l'epoca. I nastri così prodotti, circa 1.400, sono detenuti in parte dal Folkstudio e in parte dall'Associazione per la Conservazione delle

artistica. Per quanto riguarda le parlatrici queste non usavano molto i cambiamenti di tonalità, non avvertendoli come necessari poiché, nella maggior parte dei casi, il personaggio femminile dialoga solo con personaggi maschili. Se erano in scena due o più personaggi femminili il mutamento di voce veniva espresso piuttosto da variazioni di volume, di ritmo, di curva melodica delle frasi. Anche in questo caso non si sono verificati mutamenti di sorta: va tuttavia notato che la costante presenza di due voci maschili, con la loro naturale diversità (Fiorenzo Napoli e Nino Amico in passato, oggi Fiorenzo e il figlio Davide), o di due voci femminili (oggi Agnese Torrisi e Giulia Antille o Tiziana Giletto), negli spettacoli con copione scritto ha ridotto di molto la necessità di modificazioni tonali per rendere distinguibili i personaggi.

Anche il timbro della voce, come detto, si modifica in relazione alla tipologia dei personaggi. Si distinguono con un timbro chiaro, sonoro, i personaggi eroici positivi; con un timbro oscuro, rauco, gutturale, i personaggi eroici negativi. Gano di Magonza e i personaggi equivalenti (traditori) parlano con voce stridula, leggermente nasalizzata. I personaggi comici, cioè le maschere di Peppininu e Titta, parlano di solito con la voce naturale del parlatore, essendo già il dialetto il tratto distintivo degli altri personaggi. Da questo punto di vista i mutamenti hanno principalmente investito Gano: nell'intento di farne un personaggio interamente serio e drammatico, il timbro stridulo è stato sostituito da un timbro gutturale. Per il resto non si sono verificati mutamenti degni di rilievo. Bisogna osservare che anche sotto questo aspetto la presenza di almeno due voci maschili negli spettacoli col copione scritto ha notevolmente ridotto la necessità di modificazioni del timbro della voce.

Il ritmo della voce è uno degli elementi più variabili e insieme al volume è determinante del tono drammatico. Esso si accorda con i movimenti e con i gesti che servono a porre l'accento sul discorso e con questi indica i rumori che hanno la stessa

tradizioni popolari, di cui è fondatore Pasqualino e che confluiranno poi, insieme a quelli della Guggino, nell'archivio del Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, fondato dallo stesso medico chirurgo palermitano nel 1975 e sede dell'associazione. Le registrazioni in questione sono finora state oggetto di studio da parte di antropologi e appassionati di tradizioni popolari, ma adesso chiunque può ascoltare circa un minuto di ognuno dei cinquecento brani presenti sul sito www.archivioetnograficosiciliano.it, in attesa che vengano passati su un supporto digitale - e quindi caricati - anche gli altri. Sul sito è possibile ascoltare la voce di Natale Napoli ne *La dama di Rovenza* del 5 aprile 1975.

funzione prodotti dall'animatore: i colpi di zoccolo sulla *faddacca*²¹⁵ e il battere del ferro di mano contro *u barruri*, la barra metallica orizzontale alla quale si appendono i pupi.

Il ritmo del parlato dei personaggi eroici è in genere più lento di quello dei personaggi comici e comprende complesse figure di accelerazione e rallentamento, determinate dalla tensione drammatica, e un sistema di pause di durata variabile. Una parte di questi effetti ha funzione rilevante, sottolinea frasi e parole per la loro importanza; una parte ha funzione esornativa, si adegua cioè a un modello generale di musicalità del discorso. I parlatori catanesi con la loro recitazione ritmata assumevano dunque una cadenza che era loro riconosciuta come pregio artistico e che derivò dalla scansione del *cuntu*.

Vi sono aspetti del ritmo che sono in rapporto con la tipologia generica dei personaggi: i protagonisti giovani, allegri e scherzosi hanno un ritmo più veloce di quelli anziani e seri. I personaggi comici sono caratterizzati da un ritmo più veloce, abbastanza uniforme, accelerato se s'impegnano in filastrocche e tiritere.

Proprio nel ritmo si evidenziava la perfetta sincronia di chi parlava i pupi e di chi li agiva. Il bravo animatore doveva saper seguire, trasmettendo movimenti e gesti al pupo, il ritmo della voce. A tale proposito Alessandro Napoli ci racconta che c'erano delle scene che costituivano veri e propri banchi di prova delle capacità del parlatore: l'arrivo di Tigreleone nella corte di Berlino dopo le stragi compiute sotto le mura, in cui il personaggio parla velocemente per circa venti minuti di seguito con progressiva accelerazione per raccontare i suoi viaggi; i deliranti monologhi di Orlando innamorato di Angelica o Ideo combattuto tra i suoi doveri di soldato e il sentimento provato per la monaca guerriera Evangelina, con accelerazioni e rallentamenti che un abile parlatore sapeva sapientemente alternare.

Si verificava però anche il caso in cui l'animatore, con la mimica trasmessa al pupo, riusciva a trascinare il parlatore, condizionando così il ritmo del parlato al ritmo dell'animazione. A livello del ritmo della voce si è verificato, con l'adozione del testo scritto, negli spettacoli nuovi dei Napoli, un mutamento sostanziale rispetto al passato: nell'intento di far recitare i pupi alla maniera degli attori di prosa si è rinunciato alla tradizionale cadenza, che è sembrata particolarmente inadatta alla nuova concezione dello spettacolo dei pupi.

La vibrazione infine è un aspetto della voce dei personaggi seri (è assente dalla voce

²¹⁵ Gli animatori sorreggono i pupi poggiando i piedi su una spessa tavola di legno (*faddacca*) sospesa a circa un metro da terra.

dei personaggi comici che talvolta la usano con intenzioni di parodia), che serve a sottolineare le situazioni altamente emozionali e drammatiche: compianti per la morte di persone care, disperazione, deliri amorosi, sdegni causati dal tradimento reale o creduto di una donna e così via. Il vibrato era apprezzato dal pubblico tradizionale come un pregio artistico (Biagio Sgroi per questo era molto stimato), ma il pubblico contemporaneo poteva giudicarlo esagerato o eccessivamente melodrammatico e per tale motivo è stato dai Napoli ridotto a brevi segmenti della catena parlata.

Il codice dei rumori e dei suoni vocali inarticolati

I rumori e i suoni vocali inarticolati sono determinati in parte dalla situazione narrativa, in parte dalle scene tipo. Tra i rumori il più importante è quello legnoso dei colpi di zoccolo battuti dall'animatore sul ponte d'animazione. Questi colpi sottolineano costantemente il ritmo del discorso e i movimenti e i gesti dei pupi e ritmano i combattimenti. Il colpo di zoccolo rimarca anche i colpi di spada o di pugnale e il tonfo delle teste tagliate che cadono sul palcoscenico.

Un altro importante rumore che ha la stessa funzione è quello metallico prodotto dall'animatore battendo il ferro di mano sul *barruni*. Questo rumore, assente nella tradizione palermitana, è caratteristico dell'Opera di tradizione catanese. Il rumore del tuono nelle tempeste o all'entrata in scena dei diavoli veniva prodotto dalle vibrazioni di un foglio metallico scosso dal parlatore, il verso del drago e degli squilli di corno erano prodotti dal puparo soffiando dentro una grande conchiglia. Nei nuovi spettacoli si sono verificati i seguenti mutamenti: si fa un uso più parco dei colpi di zoccolo per sottolineare il ritmo del discorso e dei movimenti dei pupi; per il rumore del tuono e i nitriti dei cavalli si fa uso di registrazioni su nastro magnetico fatte dal vivo.

Il codice della musica

Nell'Opera dei pupi catanese le musiche di scena erano affidate a un'orchestra di strumenti a corda (chitarre, mandolini e violini), cui talvolta si affiancava una fisarmonica, e al parlatore principale che suonava un tamburo. A Catania non è mai stato

usato il pianino a cilindro adottato nei teatri palermitani, mentre a Palermo si usano corni e trombette e, raramente, tamburi in pelle.²¹⁶

L'orchestrina, a un determinato segnale convenuto dato dal parlatore, iniziava a suonare i pezzi del suo repertorio: canzonette, ballabili, adattamenti di musiche d'opera, marce, tarantelle. Le musiche facevano da sottofondo al dialogo drammatico o servivano a riempire il vuoto sonoro e le pause dell'azione e della recitazione. Si suonavano i "larghi", cioè musiche piuttosto lente e di durata più lunga, durante i dialoghi e i monologhi d'amore o in altre situazioni serie o tristi; alcune marce solenni per le riunioni delle corti e degli eserciti e le tarantelle quando Peppininu "si faceva una ballata". Per il resto l'uso dei "larghi" e di musiche più veloci era stabilito dal parlatore che trasmetteva i suoi ordini ai suonatori.

Il tamburo era fatto rullare rapidamente dal parlatore all'inizio dei consigli solenni, prima che il capo cominciasse a parlare; per annunciare l'ingresso in scena di messaggeri o personaggi importanti ai quali veniva reso onore; durante i duelli e le battaglie. Suonato a colpi scanditi e distanziati per indicare le marce di eserciti; quando venivano condotti dei personaggi al patibolo e in occasioni funebri. Si possono includere nel codice della musica anche le "cantate" che si eseguivano in alcuni momenti dello spettacolo tradizionale. Eseguite dai parlatori possono essere suddivise in due gruppi principali.

Il primo gruppo era costituito da canti popolari in dialetto catanese eseguiti da Peppininu in varie occasioni (spesso quando entrava in scena o quando faceva la sentinella a qualcuno dei paladini), per esprimere il suo stato di giocondità e allegria. Il secondo gruppo era costituito da canzoni in italiano, alcune delle quali erano opera di qualche modesto versificatore che conosceva la lingua e la letteratura italiana visti i rimandi a rime e assonanze dal sapore arcadico e metastasiano. Le "cantate" di quest'ultimo gruppo venivano eseguite in momenti ben precisi delle storie e mai adattate

²¹⁶ A Palermo per motivi economici le piccole orchestre di musicisti che accompagnavano in origine gli spettacoli dell'*Opra* vennero sostituite da pianini a cilindro. Sul cilindro sono incise dieci melodie, generalmente adattamenti di opere liriche. Due sono le sonate del pianino più usate: battaglia e lamento, usate appunto per accompagnare la battaglia e un momento triste come la morte di un eroe. Le rimanenti otto musiche sono usate per altre scene-tipo, come la marcia cristiana, che viene suonata dal Consiglio del sovrano con i suoi paladini, o la marcia turca, che accompagna i Consigli saraceni. Mimmo Cuticchio può oggi fare affidamento sul figlio Giacomo, talentuoso compositore che proprio a partire da quel pianino ha creato il suo mondo musicale che scandisce e commenta le vicende dei paladini di Francia. Nel suo lavoro è possibile rintracciare la prassi del cunto, di cui il padre Mimmo, già allievo del maestro puparo e cuntista Peppino Celano, è uno degli ultimi autentici eredi: «come nel cunto, attraverso l'alterazione ritmica del respiro, la parola si fa canto, liberando la propria anima sonora, così, con la medesima naturalezza, nella musica di Giacomo i suoni diventano tangibile, udibile forma», (<http://www.giacomocuticchio.it/>).

in altre occasioni, per esprimere il particolare stato di tristezza, dolore, infelicità dei personaggi.

Oggi, per motivi di vario ordine (scarsa reperibilità dei suonatori, problemi di natura economica, diffusione dei più comodi apparecchi di riproduzione fonografica) è diventato sempre più difficile servirsi dell'orchestrina di strumenti a corda e gli spettacoli dei Napoli, conservata la tarantella per il ballo di Peppininu, hanno attinto per la scelta delle loro musiche fra le infinite messe a disposizione dal mercato discografico, con una predilezione per la musica classica e sinfonica. L'uso del tamburo si è mantenuto invariato in tutte le sue modalità viste precedentemente e sono molto utilizzate le musiche di tipo orientale, o orientalizzante, per scene che si svolgono in regge, giardini, campi saraceni. Nelle scene di evocazione diabolica è costante l'uso di pezzi notoriamente ispirati ai loro autori dal mondo stregonesco, ad esempio *Una notte sul Monte Clavo* di Modest Petrovic Musorgskij.

Il codice delle luci

Il codice delle luci nel teatro dei pupi catanese tradizionale era elementare. Indicava il giorno con luci bianche e la notte col buio; inoltre il codice delle luci forniva indicazioni di luogo: luci bianche forti equivalevano al Paradiso; buio la grotta; luce rossa la buca infernale. Una luce rossa era impiegata anche all'ingresso in scena del diavolo evocato dai negromanti. Il balenare improvviso di una luce nel buio, di solito prodotta dando fuoco a un giornale precedentemente cosparso di pece greca, indicava un fuoco magico (il globo di fuoco lanciato da Malagigi contro il drago che assale Rinaldo), oppure un fulmine (quello che spezza la spada di Azealeone impedendogli di compiere il parricidio). L'uso di una fonte di luce schermata con la carta velina produceva l'illusione del riverbero della fiamma di un incendio che si supponeva fuori scena.

Sul finire degli anni Sessanta, contemporaneamente all'introduzione delle musiche registrate su nastro magnetico, Salvatore Napoli²¹⁷ sostituì il semplice sistema di illuminazione tradizionale con un complesso e elaborato sistema di faretti di vario colore, luci con reostati, spot, proiettori e lampada di Wood. Ne risultò un notevole arricchimento della messa in scena e una migliore valorizzazione dei pupi e soprattutto

²¹⁷ Che ringraziamo per il suo racconto dettagliato.

dei fondali. La notte fu indicata con l'utilizzo della lampada di Wood e dei faretto azzurri. L'introduzione del reostato permise di rendere il trascorrere del tempo dal giorno alla notte e viceversa non più con il brusco passaggio dalle luci bianche al buio, ma con il graduale sfumare o intensificarsi delle luci di scena. L'uso del reostato, combinato con quello dei faretto di vario colore (gialli, bianchi, rossi), consentì di creare le luci adatte agli esterni in determinate ore del giorno e quelle adatte agli interni tenendo conto della quantità di luce che dovrebbe filtrare in essi in una determinata ora del giorno dalle finestre dipinte sulla scena.

L'adozione della lampada di Wood combinata al sapiente uso da parte di Natale Napoli di colori fluorescenti e fosforescenti nella pittura delle scene (di cui abbiamo già parlato), consentì nuove raffinatezze. In esterni alcuni particolari dei fondali trattati con questi colori (ad esempio i pennoni delle bandiere nelle tende degli accampamenti o alcune parti del fogliame degli alberi nei boschi), illuminati dalla lampada suddetta rendono il riflesso prodotto dalla luce lunare in una notte di luna piena. Oppure in interni, la fiammella di una candela dipinta con colore fosforescente o fluorescente, illuminata sempre dalla lampada di Wood, risalta sulla superficie del fondale e sembra illuminare essa la scena.

Perfezionando l'uso del reostato fu possibile rendere realisticamente, con la combinazione di lampade di vario colore, il sorgere del disco del sole sulle onde del mare. Tradizionalmente questo effetto veniva realizzato con una tecnica più ingenua: si faceva apparire in scena una sagoma circolare che rappresentava il sole, con sopra dipinti occhi, naso e bocca, illuminata semplicemente da una luce bianca.

Di notevole rilievo fu l'adozione del faretto detto "occhio di bue" che oggi consente di orientare e formare l'attenzione sul singolo personaggio.

Se in area palermitana l'uso della luce è ancora molto elementare (buio e luce = notte e giorno; luce rossa = arrivo del diavolo), in area catanese gli effetti, come si è visto, sono legati all'inventiva dell'*oprante* e al supporto delle nuove tecnologie che vengo usate in maniera sofisticata come nel teatro di attori.

Capitolo 6 Verso un archivio digitale

Per una teatrografia della memoria

L'identità culturale di un'area urbana si fonda sulla presenza di un *genius loci*, il Teatro, quale scrigno di storia e memorie, sicura risorsa di un percorso vissuto e di una narrazione ideale. Il rapporto del teatro con la necessità di lasciare un segno ha ricadute importanti sia per chi lo agisce sia per chi lo studia: la memoria può riallacciare fili interrotti, saperi dimenticati, energie disperse; può stimolare una necessità di confronto col passato che sembra latente nelle giovani generazioni.

Nella storia del teatro del XX secolo l'esigenza di lasciare tracce ha giocato un ruolo cruciale, come si evince dalle analisi dei grandi riformatori della scena novecentesca che hanno affrontato il rapporto tra memoria e oblio. Georges Banu, per esempio, identifica tre piani della memoria teatrale:

il primo concernente una biografia vissuta, il secondo un passato immaginato, il terzo le origini ritrovate. In questo movimento, il punto di partenza è l'individuo con la sua esperienza, per estendersi poi al campo del teatro, questo campo di rovine che permettono alla memoria di operare in ragione stessa del suo stato. Il terzo tempo segnerà il ritorno all'uomo, non tanto quanto individuo, ma in quanto essere che porta in sé il ricordo delle sue prime origini.²¹⁸

Banu parte dall'“immanenza dell'effimero” dell'atto teatrale, che automaticamente comporta la consapevolezza del binomio tra chi fa teatro e chi ne fruisce. Memoria collettiva e memoria individuale, memoria dei luoghi e memoria degli eventi, memoria ufficiale e memoria rimossa sono tutti aspetti di un'unica grande questione che riguarda il rapporto fra il presente e la nostra eredità futura.

Nel 1990 l'allora giovane Associazione dei docenti universitari italiani di teatro, ADUIT, indice un convegno dal titolo *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, da cui nasce il volume pubblicato l'anno dopo per i tipi Bulzoni. In questa occasione viene decretato che l'intero testo spettacolare compresi i suoi prodomi e le ricadute successive al tempo della *performance* (per esempio le critiche) valgono come documenti di spettacolo. A seguito del confronto delle azioni di recupero e catalogazione del patrimonio teatrale nei vari paesi europei si rilevava nel Novanta la varietà dei modi con i quali venivano gestiti i documenti teatrali nelle maggiori istituzioni e archivi italiani.

²¹⁸ G. BANU, *Memorie del teatro*, Il Melangolo, Genova, 2005, p. 17.

Stefano Locatelli, tra i più attenti studiosi del settore, ha provato a definire il concetto di memoria. Forse, secondo lui, l'unica vera memoria del teatro è scritta nel rito stesso dell'andare a teatro, nella sua reale esperienza. In questo senso la memoria del teatro coincide con l'arricchimento continuo delle proprie coscienze, grazie alle capacità dello stesso di unire intorno ad un rito di meditazione corale gli spettatori.

Esiste poi, in secondo luogo, una memoria che è permanenza e conservazione delle tracce materiali, dei documenti che il teatro lascia in continuazione dietro di sé. In questo senso, memoria del teatro significa sempre impoverimento, ineluttabile perdita, parzialità, data l'irriproducibilità tecnica [...]. Degli spettacoli di cui non siamo stati spettatori (cioè, per noi, giovani o vecchi, si tratta più o meno di tutta la storia del teatro) possiamo leggere solo tracce, frammenti, a volte scarsi a volte abbondanti, ma sempre parziali. Dunque nient'altro che documenti.²¹⁹

È questo il cosiddetto teatro materiale. Grazie agli studi di Fernand Braudel, Paul Zumthor, Michel Foucault e Jacques Le Goff, il concetto di documento storico aveva già subito un ampliamento. «Dal punto di vista dello storico, sarà documento non solo ciò che è stato prodotto intenzionalmente pro memoria di un dato evento, ma anche qualsiasi altro oggetto-materiale che lo studioso stesso intenda porre in una qualche relazione con l'evento medesimo. [...] un documento altro non è che un qualsiasi "oggetto culturale" in quanto frutto della capacità del ricercatore di interrogarlo efficacemente, in relazione ad un evento passato».²²⁰

Questa, che è stata definita come una vera e propria rivoluzione documentaria, ha avuto effetti anche nella storiografia teatrale italiana.

Negli ultimi decenni gli studi e le iniziative su questo tema si sono moltiplicati e gli archivi sono divenuti sempre più segno di questa poliedricità culturale che si traduce nel culto di un sapere in bilico tra ieri e oggi; in tale prospettiva l'archivio diviene fonte d'ispirazione, e insieme, spazio evocativo proiettato verso un avvenire ancora tutto da esplorare. A sedurre questa volta non sono la piazza, o burattini e marionette, ombre e pupi pronti a esibirsi su palchi inventati, ma copioni, cataloghi, tesi, atti e monografie: pubblicazioni che possono sorprendere con universi possibili, condurre per mano indietro nel tempo, documentare importanti tradizioni popolari o il lavoro di grandi famiglie.

²¹⁹ Ivi., p. 61.

²²⁰ S. LOCATELLI, *La memoria del teatro nell'era di internet. Alcune riflessioni*, in «Il Castello di Elsinore», XVI (2003), n. 46, p. 63.

Un archivio teatrale può divenire un ‘generatore’ di storie che possono in un certo senso restituire la forma e l’impronta di ciò che è stato e costituire il terreno di coltura per nuove creazioni. In questa direzione l’archivio della Marionettistica dei fratelli Napoli che, grazie alla volontà dell’Ateneo e del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell’Università degli Studi di Catania, si sta costituendo è una vera e propria miniera dalle cui stratificazioni sarà possibile in futuro estrarre materiale in grado di nutrire la nostra memoria.

Archivi virtuosi

Dagli anni novanta del Novecento la situazione degli archivi teatrali è migliorata sia per attenzione e profondità della ricerca, che per ampiezza e disponibilità nell’accoglienza dei materiali, anche se non in modo omogeneo.

Il 24 gennaio 2015 al Chiostro Nina Vinchi del Piccolo Teatro si è tenuta una giornata d’incontro sul tema degli archivi teatrali, alla quale hanno partecipato teatranti, archivisti e studiosi. Spunto per una riflessione sulle nuove memorie del teatro è stato il Censimento degli archivi dei teatri in Lombardia, realizzato nel 2013-2014, a cura di Soprintendenza Archivistica della Lombardia, Regione Lombardia – Assessorato alle Culture, Identità e Autonomie e Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Obiettivo primario del progetto è la raccolta di dati sugli archivi prodotti o conservati dai teatri.

Ai risultati della ricerca si è affiancata la presentazione di alcune possibili “buone pratiche” degli archivi e della memoria viva del teatro, con esperienze in corso in tutta Italia. Diverse le realtà che hanno animato il dibattito. La biblioteca del Funaro che nel gennaio 2010 si è arricchita della preziosa donazione del Fondo Andres Neumann, raccogliendo la memoria della Andres Neumann International, agenzia che dal 1978 è stata un imprescindibile punto di riferimento per artisti di assoluto prestigio internazionale quali Peter Brook, Tadeusz Kantor, Dario Fo, Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Ingmar Bergman, Pina Bausch, Luca Ronconi, Andreij Wajda, Robert Wilson, il Living Theatre, e ha dato vita a spettacoli memorabili quali, tra gli altri, il *Mahabharata* di Brook, l’*Amleto* di Bergman, *Palermo Palermo* di Pina Bausch.²²¹ O

²²¹ L’Archivio si compone di un’articolata serie di tipologie documentarie, la cui consistenza ammonta approssimativamente a una cifra compresa tra i 50.000 e i 60.000 pezzi, ripartiti tra contratti,

ancora la preziosa testimonianza delle ideatrici di ORMETE (Donatella Orecchia e Livia Cavaglieri), un progetto di ricerca sulla memoria del teatro in collaborazione con l'Istituto centrale per i Beni sonori e audiovisivi di Roma e il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, che raccoglie, custodisce, studia e condivide i racconti e le memorie dei protagonisti del teatro del Novecento. L'Archivio Tam nato per raccogliere materiale di documentazione in forma di video, fotografie, disegni, partiture, testi, delle opere per la scena realizzate nel corso del tempo da Tam Teatromusica, dalle origini (1980) fino ai tempi più recenti. Un vero e proprio "arsenale delle apparizioni" (di pirandelliana memoria) è l'Archivio teatrale Franca Rame e Dario Fo, depositato al momento presso la Libera Università di Alcatraz di Jacopo Fo, sulle colline umbre. L'Archivio raccoglie una varietà ampia di documenti databili dal XVIII secolo ad oggi e esiste sia *on line* che come archivio fisico *in progress*.

Oltre ai luoghi di culto più noti e consolidati per i teatrologi, come la prestigiosa Fondazione Cini di Venezia o l'Archivio del Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl di Trieste che può interessare soprattutto gli studiosi di musica, si possono ricordare a Torino la biblioteca e l'archivio del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino; a Milano, l'archivio del Piccolo Teatro di Milano, che è esaustivo per tutto ciò che riguarda la casa madre. Il prezioso Museo Biblioteca dell'Attore di Genova e la Biblioteca della SIAE a Roma, nota fin dal 1932 come Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo; il sito, uno dei primi del genere in Italia, è stato ultimamente rinnovato dal progetto di una biblioteca digitale che consente l'accesso alle copie digitali di una serie di documenti che hanno un gran valore storico.

Concludiamo citando tre esempi virtuosi: l'Archivio multimediale degli attori italiani AMAtI coordinato da un gruppo di autorevoli studiosi dell'Università di Firenze che, come si può leggere nella *home page*, consiste in un «archivio informatico consultabile in rete che raccoglie dati e informazioni sugli attori italiani che dal XV al XX secolo hanno esercitato la propria professione nel teatro di prosa, nell'opera, nella danza, nel cinema, nella radio e nella televisione». ²²² E il grande lavoro condotto da Mirella Schino, ²²³

corrispondenza con i maggiori protagonisti della scena mondiale, dossier di compagnie, progetti di regia, documentazione fotografica, rassegne stampa, locandine, manifesti e programmi di sala, audiovisivi. Il lavoro è poi confluito nel volume M. FEDI, *L'archivio Andres Neumann. Memorie dello spettacolo contemporaneo*, Titivillus, Corazzano (Pi), 2013, volume che raccoglie anche un'ampia serie di schede catalografiche rappresentative della tipologia documentaria contenuta nell'Archivio.

²²² <http://amati.fupress.net/ContenutoDettaglio.uri?CODICE=PRESENTAZIONE>

coadiuvata da una piccola ma selezionata *équipe* di collaboratrici e collaboratori, che ha lavorato per sette anni a organizzare in modo sistematico, inventariare e suddividere in settori organici i fondi e i materiali (foto, film, manifesti, registrazioni ecc.) di cinquant'anni di storia dell'Odin Teatret di Barba e dei suoi compagni. Tutto questo immenso materiale è ora “al sicuro” alla Biblioteca Reale di Copenaghen (e in copia elettronica nella sede dell'Odin a Holstebro) ed è confluito sul sito degli Odin Teatret Archives.²²⁴ E infine ARCH-Archival Research & Cultural Heritage della Societas Raffaello Sanzio. La ricerca sul lavoro artistico della compagnia è orientata lungo due assi: lo studio e l'analisi dei documenti e le procedure necessarie per la documentazione, digitalizzazione e la diffusione di tali materiali. Si tratta di un fondo che testimonia l'attività artistica della compagnia dalla sua fondazione, nel 1981, fino ai giorni nostri: 422 contenitori di pezzi di storia del teatro contemporaneo in forma di bozzetti, copioni, manifesti, programmi, carteggi, foto, video e pubblicazioni di quella che il Mibact ha valutato come “una delle più importanti realtà del teatro contemporaneo italiano con particolare riferimento al teatro di avanguardia”.

Archivio come futuro

Tematiche di forte attualità sono le problematiche relative alla digitalizzazione e all'uso dei nuovi media ai fini della conservazione della memoria del teatro. A questo fine proveremo a definire il concetto stesso di documento digitale del teatro. Fare ciò è essenziale per il concetto stesso di documento digitale del teatro.

Internet è sfruttata molto dalle istituzioni conservative per la realizzazione di efficaci strumenti di ricerca, ma anche ai fini della valorizzazione della memoria del teatro in loro possesso. La rete potenzia la funzione di accesso ai documenti, da sempre svolta dalle istituzioni conservative, e mette del resto in evidenza come il lavoro di mediazione da esse svolto abbia sempre in qualche modo condizionato la ricerca stessa. Inoltre, attraverso il web, biblioteche e archivi possono essere essi stessi editori: pubblicano i

²²³ E descritto dalla stessa docente nel volume *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Bulzoni, Roma, 2015.

²²⁴ <http://odinteatretarchives.dk/>

propri documenti in forma originale, li valorizzano sfruttando le potenzialità del digitale, realizzando dei veri e propri prodotti.²²⁵

Quello che colpisce in un archivio è la potenza degli oggetti, nella loro connessione con gli eventi teatrali di cui sono testimoni. Essi appaiono in grado di comunicare la storia con un effetto di grande vitalità. In realtà ciò accade con tutti gli archivi, come mostra la riflessione delle scienze sociali che su tali fonti si sono spesso interrogate, ed è ancora più evidente per la tradizione di studi dedicata ai musei, che riflette invece sulle forme e le pratiche di esposizione e esibizione degli oggetti e dei documenti.²²⁶

Poter accedere ai documenti della famiglia Napoli non sempre è stato facile. Il teatro per loro è una casa-famiglia e ogni oggetto, ogni ricordo, ogni manufatto è parte della loro vita, frutto dei sacrifici nel voler perseguire l'antico mestiere. Forse il concetto di archivio rispetto al patrimonio dei Napoli, appare piuttosto riduttivo. Sarebbe meglio evocare la nozione di "memoria attiva" tenendo conto che alcuni manufatti, pupi, scene e copioni, vengono ripresi, ritoccati, corretti, modificati all'occorrenza. Un primo lavoro strutturale di questo archivio è opera di Fiorenzo e Alessandro Napoli, fedeli e gelosi custodi di questi materiali. Grazie a loro è stato possibile interrogare le carte (non tutte), ascoltare testimonianze, maneggiare gli oggetti. La rassegna stampa nazionale e estera, con articoli, recensioni e immagini riguardanti l'intensa attività svolta dalla famiglia dai primi decenni del '900 ad oggi, risulta già correttamente archiviata grazie al lavoro di Davide e Alessandro Napoli e alcuni tra i documenti più importanti sono presenti sul loro sito internet (<http://www.fratellinapoli.it/archivio-storico-pupi/rassegna-stampa.php>). Il primo *corpus* è stato più o meno regolarmente raccolto negli album di famiglia da Natale Napoli; successivamente alla morte di Natale, in maniera prima più episodica, poi più sistematica se ne è occupato Fiorenzo e poi Alessandro, in un fondo afferente agli album di famiglia e in un fondo personale. Il figlio di Fiorenzo, Davide servendosi del supporto informatico ha trasferito tutta la rassegna stampa e si occupa del continuo aggiornamento. Una parte è caricata sul sito, la restante è nel *personal computer* di Davide, gli originali cartacei sono invece conservati dentro degli album da Alessandro Napoli.

²²⁵ È il caso di un'altra realtà virtuosa: il progetto Eurolab del Piccolo Teatro di Milano, del quale possiamo ricordare proposte quali *La Tempesta. Musica da vedere, Gli elementi del teatro. Attrezzi per capire la scena, Il progetto Testori*, etc.

²²⁶ Si segnala a tal proposito il bel volume a cura di P. BERTOLONE, M.I. BIGGI, D. GRAVRILOVICH, *Mostrare lo spettacolo. Musei e Mostre delle Performing Arts*, UniversItalia, Roma, 2013.

Per volontà della stessa famiglia non abbiamo avuto invece accesso ai documenti amministrativi che sono depositari di molte storie.

Alcuni pezzi, per il cattivo stato di conservazione, si vedano i cartelli o gli stessi copioni, andrebbero digitalizzati. Per questo si è rivelata importante la campagna fotografica fatta su cartelli e scene che, trasferiti su supporto digitale possono essere studiati e fruiti senza necessariamente trattarli; o quella realizzata sul copione del Sapienza che grazie allo *scanner* planetario messo a disposizione dal CNR di Catania non rischia più di cadere nell'oblio a causa della scoloritura dell'inchiostro. Essenziale, nella costituzione di un archivio, è provvedere da subito a conservare ciò che è destinato a disperdersi. Ci si augura che in futuro si arrivi alla realizzazione di un archivio 'dinamico' e di un museo multimediale che offra la possibilità di consultare on line in 3D gli oggetti e di poter visitare fisicamente l'archivio museo come centro studi.

In questo momento l'archivio della famiglia Napoli non è purtroppo inserito nella Rete degli Archivi Unima del Teatro di Figura, archivio che comprende numerose collezioni appartenenti a famiglie storiche di burattinai e/o a Compagnie e Teatri e conta oltre 100.000 reperti – considerando solo quelli accessibili al pubblico – che risalgono fino al XVII secolo tra burattini, marionette, fantocci, ombre, pupazzi, oltre ad attrezzi di scena, armature, vestiti, accessori, scene, fondali, copioni, canovacci, cataloghi, articoli, libri, ecc... Archivio che nel 2013 ha ricevuto dall'Unesco la candidatura per entrare a far parte del Registro UNESCO della Memoria del Mondo.

Durante il lavoro presso i Napoli e in occasione della giornata di studio svoltasi a Milano sugli archivi della memoria ho avuto modo di confrontarmi con Piero Corbella, uno dei responsabili della Compagnia Carlo Colla di Milano. Lo stesso si rammaricava della scarsa comunicazione con i Napoli, dovuta probabilmente ad alcuni screzi che la famiglia aveva con il Museo Antonio Pasqualino, ente che dialoga con le più importanti realtà nazionali e internazionali. Questi problemi oggi appaiono superati e l'aver riallacciato i rapporti con il Museo Pasqualino ci fa ben sperare anche per il Fondo dei Napoli.

Il patrimonio pittorico come *exemplum*

Cartelli e fondali occupano gran parte del patrimonio d'archivio.²²⁷ Ed è proprio dai cartelli che è partito il lavoro di ricerca. Consci di quanto un'esposizione sia importante per costituire uno stimolo, per accrescere la conoscenza e la consapevolezza dell'importanza dello spettacolo si è deciso di creare subito un'esposizione temporanea al fine di formulare un racconto attraverso il confronto di materiali documentali e culturali in un coerente percorso narrativo. L'occasione è stata offerta dal centenario dell'intervento italiano nella Grande Guerra e, su idea di Stefania Rimini e Lina Scalisi, si è deciso di interrogare quei cartelli che contenessero echi, attinenze, testimonianze di quell'evento. Il lavoro è divenuto poi una più grande riflessione sulla guerra intesa come meccanismo diegetico-metaforico d'interpretazione del mondo e soprattutto, ha avuto il merito di restituire per più di un mese alla collettività dei manufatti che difficilmente sarebbero stati esposti.

Il 4 giugno del 2015 presso il Monastero dei Benedettini, sede del Dipartimento di Scienze Umanistiche, è stata inaugurata la mostra *La guerra...io dico la guerra. Metafore belliche nei cartelli della marionettistica dei fratelli Napoli*. La mostra è stata accompagnata dal bel catalogo edito da Duetredue, e da una schedatura catalogografica che per volontà di Alessandro Napoli è stata redatta seguendo criteri e modalità delle schede di una mostra del 1991, realizzata a Siracusa e curata da Gabriella D'Agostino, dal titolo *Arte popolare in Sicilia. Le tecniche, i temi, i simboli*.

Gli *standard* per la catalogazione dei documenti grafici finora non si sono occupati della tipologia specifica dei manifesti promozionali, trattati come materiali "effimeri" (realizzati per accompagnare e promuovere uno spettacolo) e non come manufatti artistici a sé stanti, dotati di autonomia comunicativa o estetica (si ricordino le parole della Vibaek). Si tiene conto delle indicazioni contenute nella *Guida alla catalogazione di bandi, manifesti e fogli volanti* (1999) che è riferita a documenti di epoche non contemporanee e pertanto ha come base di riferimento gli standard di catalogazione del libro antico.

La scelta degli elementi significativi da inserire nelle aree non è del tutto immediata e visto che i cartelli sono complessi da catalogare e non contengono tante informazioni che esprimono la tipologia del documento, di fondamentale importanza è l'area delle note. I

²²⁷ Escludendo la sezione dei pupi che per vastità e complessità meriterebbe una trattazione a parte.

documenti grafici contengono, infatti, una serie d'informazioni testuali, significative per la riconoscibilità del documento stesso, che non trovano una collocazione né nelle aree della descrizione né nella strutturazione dei legami per l'accesso al documento. Si stabilisce dunque l'obbligatorietà di compilare l'area delle note inserendo tutte le informazioni testuali indicative.

Le schede del catalogo della mostra sono divise in due parti.

La prima presenta tutte le informazioni essenziali per l'identificazione dell'oggetto: autore, titolo, ciclo rappresentativo, datazione (quando possibile, assoluta), tecnica d'esecuzione, materiali, dimensioni, proprietà. Riguardo ai titoli originali dei cartelli, per quanto lo consente l'uso dei moderni caratteri tipografici, si è cercato di restituire il testo in maniera accurata e fedele al suo aspetto esteriore: caratteri in stampatello o in corsivo, lettere maiuscole o minuscole. È stata introdotta soltanto la barra obliqua per segnalare gli 'a capo'. Alla presenza di lacune del testo, dovute ad abrasioni, strappi della carta o rattoppi, sono stati utilizzati i seguenti segni diacritici:

[] per le integrazioni congetturali.

Punti sotto singole lettere per segnalare la presenza di lettera parzialmente abrasa o strappata o coperta da un rattoppo, tuttavia riconoscibile e di facile integrazione.

[.] per le integrazioni congetturali facilitate dalla presenza di lettera di cui al punto sopra.

La seconda parte della scheda, più discorsiva e descrittiva, intende proporre «un approccio all'oggetto che ne lasci emergere lo spessore storico-sociale, artistico, funzionale». ²²⁸ Perciò, in relazione al tema conduttore della mostra, vi si trovano informazioni sugli episodi, sulle loro fonti letterarie recenti e più antiche, su eventuali differenze significative tra le fonti e la loro rappresentazione sulle scene dell'Opera catanese, su varianti di messinscena, sul riutilizzo e la ricodificazione di fonti iconografiche, su sintagmi e schemi compositivi, su analogie e/o differenze tra quanto raffigurato sui cartelli e quanto rappresentato a teatro.

Si è deciso di seguire il modello di scheda della mostra del 1991 per le ragioni che la D'Agostino ha esposto: le schede suggeriscono «una metodologia a quanti intendano [...] offrire un adeguato criterio di lettura ai cultori di questi oggetti della memoria». ²²⁹ Ecco un paio di esempi.

²²⁸ G. D'AGOSTINO, *Forme del tempo. Introduzione a immaginario popolare*, Flaccovio, Palermo, p. 12.

²²⁹ *Ibidem*.



22 Rosario Napoli, con interventi successivi di Natale Napoli

«L'Italia turrata nel corso della Grande Guerra indica agli Italiani il loro destino in Libia. Mentre infuria il combattimento, una donna di Libia soccorre un fante italiano».

1926 – 27 ca.

Tempera su carta da imballaggio

Cm. 191 x 146

Catania, Collezione Marionettistica dei fratelli Napoli

Alle estremità sinistra e destra del dipinto sono raffigurati i due eserciti che si fronteggiano in Libia durante la Grande Guerra. A sinistra, gli Italiani, riconoscibili per il casco coloniale, le divise marrone chiaro e gli stivali marrone scuro: essi, in piedi o in ginocchio, imbracciano ordinatamente i fucili e sparano contro il nemico a piè fermo. A destra, con la carnagione scura e le divise marroni, gli eserciti regolari turco - libici. Insieme a loro, riconoscibili per il lungo abito bianco, i membri della confraternita dei Senussi. Se gli Italiani sono rappresentati a piè fermo, i loro nemici sono colti dal pittore

nell'atto di sbandarsi e di cadere colpiti a morte. Ma, come appare evidente dalle dimensioni delle figure, non è questo il tema più importante della scena. A sinistra, una bellissima donna di Libia, dai lunghi capelli neri e dall'abito a righe caratteristico, soccorre e sorregge un fantaccino italiano ferito. Si rinnova così l'ideale irenico della pace fra i popoli sovente chiamato in causa, come abbiamo visto, nelle storie dei pupi: nelle due figure si intravedono in filigrana i personaggi di Agres e Droifet. A benedire l'operato delle truppe italiane, ma soprattutto la coppia in primo piano, nel consueto 'nuvolato' della pittura degli *ex voto*, l'Italia, turrata e panneggiata di bianco, tende avanti il braccio destro armato di spada e impugna con la sinistra la bandiera tricolore.



18 Natale Napoli

Storia di Erminio della Stella d'Oro

IDEO UCCIDE –ALBA[CETE] / GEMMA COMBATTE SORANZO

Aprile 1938: cfr. la data segnata a tempera nera sul *verso* del cartello

Tempera su carta da imballaggio

Cm. 192 x 149

Catania, Collezione Marionettistica dei fratelli Napoli

L'imperatore Soranzo di Russia, liberando Ideo dalla gabbia, ha assunto su di sé «il fardello dell'uomo bianco». Ma l'ideale morale e il compito formativo di 'civilizzare' Ideo è di fatto fondato sulla dottrina imperialista della supremazia di determinate razze e nazioni nei confronti di altri popoli della terra. Facendo diventare il moro una formidabile macchina da guerra, Soranzo, come facevano le potenze europee di allora, ha creato la sua truppa coloniale.

Scoppia la guerra fra la Russia dell'imperatore Soranzo e la Germania dell'imperatore Oronzo. Gli eserciti saraceni dilagano in Europa divisi in tre corpi

d'armata, con l'intenzione di stringere Berlino in una manovra a tenaglia. Ideo si dirige verso Spagna e Francia; i sovrani Tiraspolle e Pentirma invadono la Danimarca; l'imperatore Soranzo e sua figlia Luneide marciano prima contro Vienna e poi direttamente sulla capitale tedesca. Di vittoria in vittoria, le armate saracene capitanate da Ideo arrivano sotto Berlino, ricongiungendosi agli eserciti di Soranzo e Luneide. A difendere la capitale tedesca accorrono da tutta Europa i più forti campioni cristiani, destinati tutti a cadere uccisi in duello per mano di Ideo. Giunge anche il giovane Albacete.

Sotto le mura di Berlino, grande e accanita battaglia tra Russi e Tedeschi. Il siriano Ideo, riconoscibile per l'armatura dal motivo a foglie, la carnagione scura del volto e i baffi 'regolari' neri, dopo tremendo duello, ben piantato sul *pondus* della gamba destra, trafigge a morte il prode Albacete, che, colpito, reclina il busto indietro e apre la mano destra, facendo cadere a terra la spada. Intanto, Gemma della Fiamma, riconoscibile dalle insegne e dal colore rosso delle vesti, combatte contro Soranzo, che indietreggia non potendola contrastare. Sul terreno, armi spezzate e corpi di cadaveri.

Lo schema compositivo del cartello appare sostanzialmente bipartito, scomponibile nelle due coppie di duellanti a sinistra e a destra. Maggiore rilievo è stato dato dal pittore all'uccisione di Albacete da parte di Ideo. Il dipinto documenta lo studio intrapreso da Natale Napoli ai fini della rappresentazione plastica del movimento: Albacete trafitto riproduce un'analogia posa di Rosario Napoli e assai interessante appare il tentativo di scorcio della spada impugnata da Soranzo. Particolare interessantissimo è quello della bandiera rossa sventolante sulle mura di Berlino. In essa si vede la svastica, eco immediata dei fatti di più stringente attualità contemporanei nel 1938 alla realizzazione del cartello e alla messa in scena della serata.

Per l'episodio, cfr. S. Patanè, *Il Tigreleone seguito all'Erminio della Stella d'Oro e Gemma della Fiamma*, parte seconda, cap. XVIII, Palermo, Giuseppe Leggio Editore, 1896.

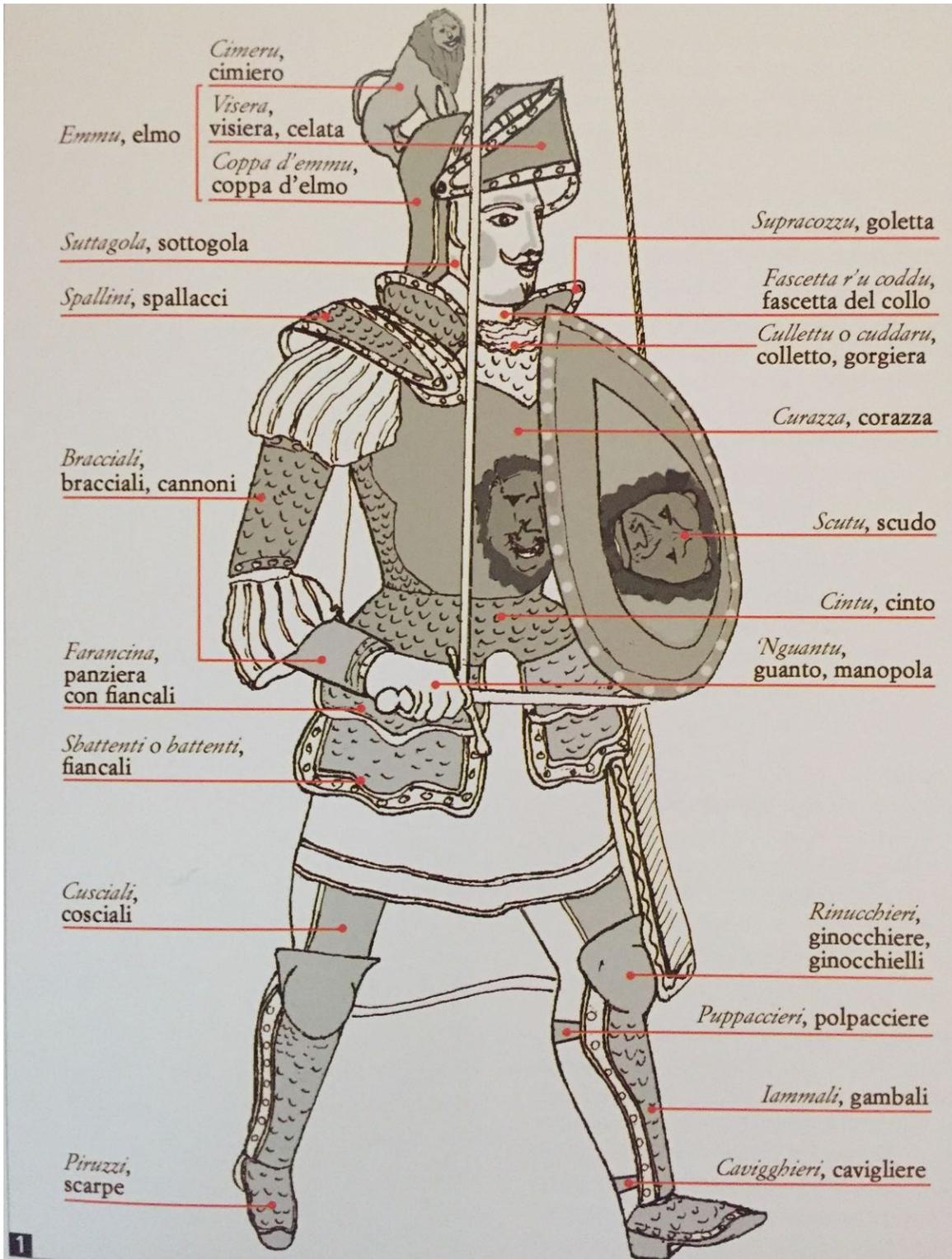
L'iniziativa si è articolata secondo due ambiti diversi: uno espositivo delle opere e del corredo didattico, uno informativo mediante audiovisivi.

Prodotto dalla casa editrice Duetredue, è stato girato da Simona Sortino un documentario dal titolo *I colori della battaglia*, che raccoglie le voci dei due cugini intervistati proprio dentro la bottega che custodisce i pupi, i cartelli, i colori, la storia di una famiglia insomma. Il documentario propone un doppio percorso di lettura e narrazione. In primo piano c'è il tentativo di mettere in evidenza, grazie all'osservazione diretta dei cartelli, il legame profondo, che l'Opera dei pupi catanese intrattiene con la dialettica tra bene e male, metaforizzata attraverso il motivo del duello e visivamente incarnata dallo scintillio delle armature e dal rosso accecante del sangue delle ferite. La sapienza antropologica di Alessandro Napoli guida lo spettatore disegnando un percorso ricco di aneddoti, dettagli, rimandi fra parole e immagini. In secondo piano, ma mai fuori campo si colloca invece il grumo denso di memorie, tradizioni, riti e piccole scaramanzie che fanno della bottega dei Napoli un luogo di incantamenti e fantasticherie. Fiorenzo Napoli rivendica, in un'appassionata testimonianza audiovisiva, il senso di rispetto che un intero quartiere tributava ai pupari, l'attesa vibrante per gli spettacoli, l'etica di una famiglia capace di trasformare il proprio mestiere in destino.

Forse ci ripeteremo ma gli archivi sono la vita del teatro non nel presente, e neppure nel domani: il loro capo d'azione è il futuro remoto. Quando la naturale trasmissione della memoria legata al ciclo di vitale umano sarà sbiadita.

Cartelli, canovacci, registrazioni audio sono tutti materiali difficili da studiare, ma raccontano qualcosa di più della storia, del nostro Teatro, raccontano una generazione teatrale che ancora crede in quel mondo fatto di cavalieri e eroi. La storia di un mondo, il nostro. Ed è questa la peculiare bellezza del Fondo Napoli che si sta costituendo: conservare in sé la traccia di un modo di pensare, di un mondo che reca in dono la promessa di una lunga fedeltà.

Appendice



Le figure animate nella storia

L'animazione delle immagini risale a tempi antichissimi. In Mesopotamia e in Egitto il culto degli dei prevedeva l'animazione delle loro statue; in Grecia e in Sicilia nei tempi classici si eseguivano spettacoli di marionette per intrattenimento. In tutti i paesi europei, come abbiamo avuto modo di vedere, si trovano tradizioni di teatro di marionette, burattini e pupi. Nel Medioevo si eseguivano spettacoli religiosi, come le Natività, la Passione e spettacoli profani, nelle corti e nelle piazze, con figure che combattevano o danzavano, mosse con tecniche diverse, come i bavastelli, le marionette su tavoletta, i burattini e le marionette a fili. Dal Cinquecento al Settecento l'Italia è stata un centro di irradiazione di spettacoli di marionette e burattini. Nel Seicento, nei teatri per marionette a fili dei palazzi nobiliari, architetti e virtuosi producevano spettacoli raffinati per un pubblico d'invitati. Nel Settecento questi teatri si aprirono a un pubblico pagante. Nell'Ottocento gli spettacoli di marionette si diffusero ai centri minori e a un pubblico di diversa estrazione sociale. Accanto ai più semplici spettacoli di burattini che si svolgevano nelle piazze, ne furono prodotti altri, più complessi, rappresentati anche in locali chiusi, che presentavano tragedie, drammi avventurosi, commedie, numeri di varietà e farse. Nell'Italia meridionale nacquero i pupi, specializzati nel repertorio cavalleresco.

Il Fondo Napoli custodisce in un buono stato di conservazione 89 pupi grandi, facenti parte del mestiere storico e circa 170 pupi piccoli di più modesta fattura.

La realizzazione dei pupi catanesi "di mestiere" investe una complessa serie di competenze, che vanno dall'intaglio dei pezzi del busto alla scultura e pittura della testa, dalla lavorazione dell'armatura ai lavori di sartoria. È un'arte che nella famiglia Napoli si tramanda da più generazioni. Pippo Napoli aveva appreso fondamentali e tecniche di questa particolare forma di artigianato dagli antichi maestri ramaioli che nei primi decenni del Novecento sbalzavano le armature dei pupi da teatro. Di questi pupi ormai secolari, l'unico "mestiere" rimasto integro e completo è oggi custodito gelosamente dalla famiglia Napoli. Fiorenzo Napoli ha appreso dallo zio Pippo le regole dell'arte e le ha ulteriormente perfezionate attraverso una ricerca personalissima che gli ha consentito di abbinare raffinate lavorazioni di oreficeria alle tradizionali tecniche di sbalzo con palo e *puntiddi*. Questo patrimonio di conoscenze è stato raccolto da Davide Napoli, che oggi, insieme a suo padre Fiorenzo, costruisce le armature. Collaborano in bottega anche

Alessandro Napoli per l'imbottitura e la foderatura dei busti e Agnese Torrisi Napoli per la realizzazione dei costumi.

Mutamenti nella struttura interna del pupo

Il pupo *standard* di tradizione catanese, è alto dal tallone alla sommità della testa da m. 1,10 a m. 1,30, pesa dai 15 ai 30 Kg. circa, se è un guerriero tiene sempre, o quasi, la spada in pugno e ha le gambe rigide, senza snodo al ginocchio. Le gambe rigide del pupo consentono all'animatore, per attrito, di sostenerlo appoggiandolo sul tavolato del palcoscenico: il notevole peso del pupo risulta così scaricato facilmente.

La realizzazione dei pupi di cm. 80, chiamati "piccoli", con il loro peso ridotto che non rende più necessario appoggiare il pupo sul palcoscenico, ha consentito l'adozione del ginocchio snodato, limitato però soltanto a pupi che per esigenze di scena debbono sedersi (per esempio Carlo Magno in trono) o inginocchiarsi (Don Buoso quando si inginocchia ai piedi di Carlo Magno per baciargli la mano), per una precisa volontà di attenersi ai canoni tradizionali conservando la gamba rigida agli altri pupi. Si ratterebbe in realtà di una riadozione: stando all'attendibile testimonianza di Giuseppina Trombetta Amico, nipote di Gaetano Crimi e figlia di Raffaele, i pupi catanesi delle origini avevano tutti le gambe snodate che furono poi rese rigide, per diminuire la fatica degli animatori.

Prova di ciò è, il fatto che i pupi dei centri urbani come Paternò e Siracusa, lontani dalla città etnea dove si era adottato quel particolare accorgimento tecnico, pur essendo in tutto il resto simili, ai pupi catanesi, hanno le ginocchia snodate. A Paternò c'era il teatro di Alessandro Librizzi, il cui "mestiere", fu quasi totalmente distrutto da un incendio nel 1973. Uno dei pochi pupi scampati alle fiamme, restaurato da Pippo Napoli, è in possesso della Marionettistica Napoli.

A Catania i personaggi di dimensioni più piccole come Peppininu, suo figlio Titta e gli angeli, non creando particolari problemi di peso, hanno mantenuto il ginocchio snodato.

Il codice figurativo dei personaggi

Christensen (1972) e Pasqualino (1977) ricollegano il codice figurativo dei pupi catanesi alla moda teatrale colte del sec. XIX. La temperie romantica, con il suo risvegliato interesse per quelli che gli illuministi avevano definito “secoli bui”, pose alle arti figurative e al teatro il problema della rappresentazione visiva del Medioevo. Tale problema fu affrontato senza eccessive preoccupazioni filologiche di ricerca storica: ci si basò principalmente su iconografie e opere di pittori del Rinascimento e del Barocco, considerate “antiche” e adatte a fornire un modello per la rappresentazione del mondo cavalleresco. Il risultato fu la rappresentazione di una moda composita che nella prima metà dell’800 era già una convenzione codificata ad accettata: basti pensare ad alcune illustrazioni per *Il Conte di Carmagnola* manzoniano del 1820 e alle incisioni di Hayez del 1828 per *Ivanhoe* di Walter Scott. Questa convenzionale iconografia medievale arrivò a ispirare i primi pupari. I cavalieri indossarono armature che si rifacevano, a grandi linee, a quelle rinascimentali; i personaggi senza armatura furono paggi delle corti italiane del 400 e del 500; le dame vestirono secondo la moda femminile a cavallo fra XVI e XVII secolo; i maghi (che nell’opera dei pupi sono sempre negromanti) sono vestiti come Faust, così come è raffigurato almeno a partire da illustrazioni di un’edizione olandese del XVII sec. della *Storia del dottor Faust* e da un’illustrazione del *Doctor Faustus* di Christopher Marlowe nell’edizione del 1636; i saraceni portano turbanti e ampi pantaloni a sbuffo (detti appunto dai pupari “causi a saracina”) e se sono di Spagna vestono come nobili e *conquistadores* spagnoli del ’500 e del ’600 (il costume tipico di Ferrau, “lo spagnolo”); monaci e eremiti veri o falsi sono immancabilmente frati cappuccini.

Un altro punto di riferimento del codice figurativo dei pupi catanesi, limitato ai tratti somatici del volto, è rappresentato dalla moda maschile dei baffi, barba e basette tra ’800 e primi del ’900. Ci sono, infatti, teste con baffi rivolti all’insù, che Raffaele Trombetta nel fabbisogno²³⁰ dei suoi canovacci qualificava come “regolari”; teste con baffi e pizzo alla Vittorio Emanuele II (Agricane) teste con grossi baffi rivoltati all’insù all’Umberto I; teste con baffi e barba, sulle guance ma rase al mento, alla Francesco Giuseppe

²³⁰ Il fabbisogno è l’elenco, allegato su un foglio a parte o incluso nel canovaccio, dei personaggi, di eventuali arredi di scena, spezzati, cartonaggi e oggetti di attrezzeria da preparare per una determinata serata.

(Marsilio); teste con barba a collana alla Cavour; teste con lunghi basettoni “alla tedesca” (Gano e molti magonzesi). Inoltre la diversa foggia di baffi, pizzo e barba rappresenta un primo elemento di distinzione tra le tre categorie: 1) cristiani; 2) magonzesi e altri traditori; 3) saraceni. Di solito i cristiani (e i saraceni destinati alla conversione) portavano i baffi “regolari” all’insù, i magonzesi e i personaggi che possono essere a loro assimilati in quanto traditori portano baffi spioventi all’ingiù, in gergo “calati”.

Per quanto riguarda la distinzione tra maschi e femmine nel caso di volto glabro essa è affidata da un lato alla diversa lunghezza delle ciglia e dall’altro al taglio e alle dimensioni più piccole della bocca nei personaggi femminili. I capelli lunghi non costituiscono elemento di distinzione perché nell’area catanese anche gli uomini portano quasi sempre i capelli lunghi e cadenti almeno fino al collo.



Gli abiti distinguono gli armati dai “pupi i paggiu” o “a leggera”, pupi vestiti da paggio o alla leggera, cioè i pupi senza armatura. A metà tra armati e “pupi i paggiu” si collocano i pupi “mezzi armati”, cioè con armatura incompleta o soltanto qualche pezzo di armatura.

La tradizionale armatura completa dei pupi catanesi, in ottone e interamente lavorata a sbalzo sia nelle insegne individuali sia nel vario repertorio ornamentale floreale e geometrico si ispira alle armature rinascimentali cristiane e saracene.



I pupi con armature quasi sempre complete, più belle e elaborate, più nuove e più lucide, sono chiamati in gergo dai pupari catanesi “pupi i primu filu”: si tratta dei protagonisti e dei più importanti personaggi cristiani e saraceni. Invece armature meno belle, vecchie, annerite dal tempo, ammaccate e consumate dall’uso a quelli che in gergo i pupari catanesi chiamano “capitani” o “capitaneddi”, cristiani e saraceni, pupi che servono come messaggeri, gente del seguito, pipi “i cascata”, cioè destinati a cadere dopo lo scontro nelle battaglie.

Il Fondo Napoli conserva un buon numero di teste, circa una cinquantina, che periodicamente sono restaurate da Fiorenzo. I cavalieri cristiani si distinguono dai saraceni per i tratti gentili del volto, mentre quest’ultimi sono talvolta brutti (ci sono teste con i denti digrignati come quella di Martuffo).



Bisogna osservare che era pratica abituale dei pupari, dato il numero relativamente limitato dei pupi di un “mestiere” e la sterminata messe di protagonisti, comprimari e comparse che questi dovevano interpretare, trasformare pupi appartenenti a una determinata categoria ad un'altra. Le trasformazioni avvenivano attraverso tre tipi di operazioni: a) cambio delle teste; b) aggiunta o eliminazione di pezzi di armatura o di capi d'abbigliamento; c) cambio parziale o totale di pezzi d'armatura o capi d'abbigliamento.

Nei nuovi spettacoli dei fratelli Napoli i principali cambiamenti all'interno del codice figurativo dei personaggi si sono verificati negli elementi figurativi costitutivi del sistema sintattico dei cavalieri, capitani e soldati cristiani e dei diavoli. Per quanto riguarda cavalieri, capitani e soldati cristiani sostanzialmente si è passati (per primo lo ha fatto Nino Amico, seguito poi da Fiorenzo Napoli) dagli schemi tradizionali dell'armatura catanese alla ricostruzione pressoché filologica di forme di armature realmente esistite dal sec. XI al sec. XVI., nell'intento di ricreare per i paladini di Carlo Magno un'atmosfera di generica epoca medievale più aderente alla realtà storica. Anche se molti dei pezzi, davvero belli e pregevoli, abilmente creati da Nino Amico e Fiorenzo Napoli riproducono forme d'armatura del XVI sec. si è affermato il vezzo di chiamare convenzionalmente i pupi indossanti un'armatura che imita modelli storici “pupi medievali”. Si è poi preferito limitare l'uso del tradizionale repertorio ornamentale floreale per privilegiare quello di tipo geometrico, a linee parallele, convergenti, divergenti, incrociate,

che consente di riprodurre le rigature delle armature del Rinascimento. Si è anche ridotta la maglia di ferro di camagli, cotte e calze attraverso l'uso di particolari stoffe laminate che rendono assai bene l'effetto.



Per quanto riguarda il diavolo, nel dichiarato intento di farne un personaggio teatrale, più vicino a certe iconografie del Mefistofele faustiano si è preferito eliminare le ali del pipistrello e la lunga coda mobile e mettergli un ampio e lungo mantello a campana nero foderato di rosso.

Il discorso sui pupi è complesso e meriterebbe una più ampia trattazione. Un pupo è fatto di tanti pezzi, di colori, di metalli, di stoffe, di mani che lo *maniano* e dei tanti sentimenti che riuscivano a suscitare in chi li osservava. Jones scrive a proposito di un pupo «Nello spazio piuttosto ristretto tra le luci ed il fondale comparve un cavaliere con l'armatura. Rimase immobile, col polso destro poggiato alla fronte e il dorso della mano rivolto all'esterno. “Sta piangendo?” mi informai, “No”» gli rispondono «sta meditando; se stesse piangendo il dorso della mano sarebbe poggiato contro il volto».²³¹

L'aspetto umano e l'azione artificiosa formano un'identità peculiare che oltre a caratterizzare il pupo in se stesso è un elemento della percezione dello spettatore, del suo attaccamento ai personaggi, sentiti come interpreti del suo mondo e del mondo della scena del quale egli è testimone partecipe.



²³¹ H.F. JONES, *Un inglese all'opera dei pupi*, cit., pp. 18-19.

La collezione

La famiglia Napoli, per preciso volere di Natale prima e Fiorenzo poi, custodisce oggi l'unico antico *mestiere* di stile catanese rimasto integro e completo, col quale la Marionettistica ha lavorato dal 1921 a oggi, facendo conoscere i pupi in Italia e nel mondo. Si tratta di un bene culturale prezioso e di grande interesse storico – antropologico, acquisito, conservato e arricchito dai fratelli Napoli nei loro novantacinque anni di attività. Natale Napoli aveva compreso che era necessario conservare ogni singolo pezzo del suo *mestiere*, perché il singolo pupo, scena o *cartello*, non avrebbe avuto alcun senso se non all'interno del suo *mestiere* di appartenenza.

Ricapitolando.

I pupi, circa 260 compresi gli animali di scena, risalgono in massima parte alla fine dell'Ottocento o ai primi tre decenni del Novecento.

Le teste, circa 140 comprese quelle “di ricambio”, sono state scolpite in legno da rinomati artigiani come Paolo Cristaldi, Paolo Marino ed Emilio Musmeci, e sono state dipinte da Natale Napoli.

Le armature in ottone o rame sono interamente lavorate a sbalzo secondo le tecniche ereditate dagli antichi maestri ramaioi. Il *mestiere* dei Napoli comprende pezzi realizzati da don *Puddu* Maglia, don *Pippinu Panzuni*, don *Bastianu Zappalà*, Pippo e Fiorenzo Napoli.

I cartelli, all'incirca 370 e le scene, 25 fondali bifacciali, sono stati dipinte da Rosario e Natale Napoli.

I copioni, 36, risalenti dalla fine dell'Ottocento al 1967, sono la redazione ultima delle *serate* di Biagio Sgroi.

Elenco delle tavole

- Tav. 1 Natale Napoli, *Orlando e Rinaldo nel campo di Agramante*, 1958.
- Tav.2 Natale Napoli, *Morte di Brin di Persia / Progonia di Fiammetta / Straggi che fa Leondoro*, 1937.
- Tav. 3 Rosario Napoli, *La sfida di venti contro venti*, 1929 (circa)
- Tav. 4 Natale Napoli, *Valle. Morte di Oliviero*, 1950 (circa)
- Tav. 5 Natale Napoli, *La morte di Calbruno* di Natale Napoli, 1937.
- Tav. 6 Rosario Napoli, *Storia di Blasco di Castiglione*, 1934.
- Tav. 7 Natale Napoli, *Morte di Perì*, 1967.
- Tav. 8 Natale Napoli, *Morte di Bindo e Ada uccisi a tradimento nei monti*, 1938.
- Tav. 9 Rosario Napoli, *Morte di Azaleone*, 1931.
- Tav. 10 Natale Napoli, *Chiaramonte libera a Lindrambina dall'incanto*, 1946.
- Tav. 11 Rosario Napoli, *Gran Consiglio di Agramante*, 1930 (circa).
- Tav. 12 Rosario Napoli con interventi di Natale Napoli, *L'Italia Turrita nel corso della grande guerra indica agli italiani il loro destino in Libia. Mentre infuria il combattimento, una donna di Libia soccorre un fante italiano*, 1926-27 (circa).
- Tav. 13 Natale Napoli, *Ideo e le ballerine*, 1937.
- Tav. 14 Natale Napoli, *verso, Guidone Santo dà il corno a Carlo Martello e Morte di Emma tra le braccia di Achille*, 1969.
- Tav. 15 Natale Napoli, *verso, Storia di Uzeta*, 1969.
- Tav. 16 Natale Napoli, *verso, Arrivo di Arturo di Macera a Berlino, Carlo Martello squilla il corno*, 1968.
- Tav. 17 Rosario Napoli, *verso, Morte di Azaleone*, 1931.
- Tav. 18 Natale Napoli, *verso, Sfida di Rinaldo e Gradasso*, 1960.
- Tav. 19 Natale Napoli, *Incontro di Guidone e Organtino (particolare)*, 1960 (circa).
- Tav. 20 Natale Napoli, *Resa di Morgante Maggiore*, 1960 (circa).
- Tav. 21 Natale Napoli, *recto, Guidone Santo dà il corno a Carlo Martello e Morte di Emma tra le braccia di Achille*, 1969.
- Tav. 22 Natale Napoli, *Organtino salva Achille di Guidone Santo*, 1969.
- Tav. 23 Natale Napoli, *Barail uccide alcuni ladroni*, 1960 (circa).
- Tav. 24 Natale Napoli, *Orlando bastona a Gradasso e Mandricardo*, 1960 (circa).
- Tav. 25 Rosario Napoli, *Orlando in ginocchio chiede perdono alla sposa Alda* , 1933.

Tav. 26 Rosario Napoli, *Svenimento di Bradamante nel vedere Ruggero assassinato in braccio a due pescatori*, 1933.

Tav. 27 Rosario Napoli, *Ruggero preso dal fiume. Svenimento di Bradamante*, 1925-28.

Credits fotografici: Chiara Scattina, Salvo Grasso. Si ringrazia Stefania Rimini per aver assistito alla seduta fotografica dei cartelli riguardanti la mostra *Eroi e traditori. Astratti furori contro l'ottusità del potere*.

Bibliografia

Studi di carattere generale, metodologico e antropologico

- ALONGE R., DAVICO BONINO G., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino, 2008.
- AMARA L., DI MATTEO P., *Teatri di voce*, «Culture teatrali», n. 20, 2010.
- AMALFINATNI (DEGLI), *La leggenda dei carri*, in “LA SICILIA ricercata. Arte popolare in Sicilia”, a. I, n. 0, B. Leopardi editore, Palermo, 1999, pp. 81-91.
- AMSELLE J.L., *Logiche meticcie. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*, Boringheri, Torino, 1999.
- APPADURAI A., *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma., 2001.
- ARTAUD A., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1968.
- ASSMAN J., *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino, 1997.
- BANU G., *Memorie del teatro*, Il Menangolo, Genova, 2005.
- BAZZOCCHI M.A., *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.
- BENEZIT E., *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Gründ, Parigi, 1999.
- BERTARELLI A., *Le stampe popolari italiane*, Rizzoli editore, Milano, 1974.
- BOLOGNA F., *Il soffitto della sala Magna dello Steri di Palermo*, S. F. Flaccovio editore, Palermo, 1975.
- BURGARETTA S. (a cura di), *Retablo siciliano. I colori dell'epos nella Casa-museo Antonino Uccello*, Zangara stampa, Siracusa, 1997.

- BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.
- BERTOLONE P., BIGGI M.I., GRAVRILOVICH D., *Mostrare lo spettacolo. Musei e Mostre delle Performing Arts*, UniversItalia, Roma, 2013.
- BUTTITTA A., *Caratteri, momenti e motivi della pittura del carro siciliano*, «Annali del Museo Pitrè», a. V-VII [1954-1956], Istituto di Storia delle Tradizioni Popolari dell'Università di Palermo, Palermo, 1957, pp. 92-101.
- ID. (a cura di), *I colori del sole. Arti popolari in Sicilia*, S. F. Flaccovio editore, Palermo, 1985.
- BRUNETTA G.P., *Il colore dei sogni. Iconografia e memoria nel manifesto cinematografico italiano*, Testo&Immagine, Torino, 2002.
- CALENDOLI G., *L'attore*, Ed. dell'Ateneo, Roma, 1959.
- CASTELLI R., *Credenze e usi popolari siciliani*, in «Sicania. Biblioteca di cultura siciliana», n. 4, Antares editrice, Palermo, 2000.
- CATALANO TIRRITO M., *Per la Sacra rappresentazione in Sicilia*, tip. F.lli Amore, Termini Imprese (Pa), 1907.
- CHION M., *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Kaplan, Torino, 2007.
- CLEMENTE P., *Il terzo principio della museografia: antropologia, contadini, musei*, Carocci, Roma, 1999.
- COCCHIARA G., *La vita e l'arte del popolo siciliano nel museo Pitrè*, Ciuni editore, Palermo, 1938.
- ID., *Le immagini devote del popolo siciliano raccolte nel museo Pitrè*, «Archivio Storico per la Sicilia», a. VII, fasc. II, Palermo, 1941, pp. 259–332.
- ID., *Il folklore siciliano*, vol. II, in *L'arte del popolo siciliano*, Palermo, 1957.

- ID., *Le Vastate. Contributo alla storia del teatro popolare*, “Il Vespro” edizioni, Palermo, 1979.
- COMANDUCCI M., *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, a cura di Restelli A., Servolini L., 5 vol., Palazzi editore, Milano 1974.
- CRAIG E.G., *Il mio teatro*, a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano, 1971.
- CROCE M., *L’epica cavalleresca nelle tradizioni popolari siciliane*, Regione Sicilia, Palermo, 1997.
- CRUCIANI F., *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari, 1992.
- CRUCIANI F., SAVARESE N., *Teatro*, Garzanti, Milano, 1991.
- D’AGOSTINO G. (a cura di), *Arte popolare in Sicilia*, S. F. Flaccovio editore, Palermo 1991.
- ID., *Segni e simboli nell’arte popolare siciliana*, Museo Internazionale delle Marionette “Antonio Pasqualino” - Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, Bagheria (Pa) 1996.
- ID., *I maestri dell’immagine*, «LA SICILIA ricercata. Arte popolare in Sicilia», a. I, n. 0, luglio 1999, B. Leopardi editore, Palermo, 1999, pp. 43-57.
- DANZUSO D., IDONEA G., *Musica, musicisti e teatri a Catania*, Publicicula editore, Palermo, 1984.
- DE FELICE F., *Storia del teatro siciliano*, Giannotta editore, Catania 1956.
- DI MINO C., *Il teatro siciliano nella tradizione mediterranea*, “La Navicella” edizioni, Roma 1962.
- DE LUIGI G., *L’attore futuro nella memoria delle arti*, Galleria Bevilacqua La Masa, Venezia, 1987.
- DE MARINIS M., *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano, 1982.

- ID., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, 2 ed. rivista e ampliata, Bulzoni, Roma, 2008.
- ID., *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Laterza, Bari, 2004.
- DE MAURO T., *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Bari, 1963.
- DEPERO F., *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Tipografia Editrice Mutilati e Invalidi, Trento, 1940.
- ELAM K., *Semiotica del teatro*, il Mulino, Bologna, 1988.
- FABIAN F., *Il tempo e gli altri*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli, 1999.
- FATETI A., *Guardare le figure: gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, G. Einaudi editore, Torino, 1972
- FAETI A., PALLOTTINO P., *L'illustrazione del romanzo popolare: tavole originali dalla collezione Rava (1907-1938)*, Umberto Allemandi & Co. editore, Torino, 1988.
- FALOSI G., *I pittori italiani dell'Ottocento*, "Il Quadrato" edizioni, Milano, 2005.
- FISCHER LICHT E., *Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main*, 2004, trad. it., *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma, 2011.
- GUARINO R., *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Laterza, Roma-Bari, 2005.
- HARTOG F., *Regimi di storicità. Presentismo e esperienza del tempo*, Sellerio Palermo, 2007.
- HASTRUP K., *Passage to Anthropology: betwee Experience and Theory*, Routledge, London-New York, 1995.
- HAUSER A., *Storia sociale dell'arte*, G. Einaudi, Torino, 1955.
- HOBBSAWM E., RANGER T., *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 1982.
- KANTOR T., *Il teatro della morte*, a cura di D. Bablet, Ubulibri, Milano, 1979.

- KILANIOLF M., *L'invenzione dell'Altro. Saggi sul discorso antropologico*, Dedalo, Bari, 1994.
- KLEIST H. VON, *Sul teatro di marionette*, Guanda, Parma, 1986.
- ISGRÒ G., *Festa, teatro, rito nella storia di Sicilia*, V. Cavalletto editore, Palermo, 1981.
- LE GOFF J., *Storia e memoria*, Einaudi, Torino, 1987.
- ID. (a cura di), *La nuova storia*, Mondadori, Milano, 1980.
- LÈVI-STRAUSS C., *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano, 2009.
- LORD A.B., *The singer of Tales*, Harward University Press, Cambridge, 1961.
- LORUSSO A.M., *Semiotica della cultura*, laterza, Roma-Bari, 2010.
- MANGO L., *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2015.
- MARGOLIS J., *Ma allora, che cos'è un'opera d'arte? Lezioni di filosofia dell'arte*, a cura di A. Baldini, Mimesis, Milano-Udine, 2011.
- MAUSS M., *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Einaudi, Torino, 2002.
- MAZZONI S., *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner*, Titivillus, Corazzano (Pi), 2003.
- MELDOLESI C., TAVIANI F., *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
- MEJERCHOL'D V., *Sul teatro. Scritti 1907-1912*, trad.it. L. Franchini, Dino Audino Editore, Roma, 2015.
- MONTANI P., *Estetica ed ermeneutica*, Laterza, Roma-Bari, 1966.
- PAINO M., *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Olschki, Firenze, 2005.

- PALUMBO B., *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma, 2003.
- PANOFSKY E., *Iconografia e iconologia*, in *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino, 1962.
- PATRIZI G., *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli, Roma, 2000.
- PAVIS P., *L'analyse des spectacles: théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, trad. it., *L'analisi dello spettacolo*, Lindau, Torino, 2004.
- PERRELLI F., *Poetiche e teorie del teatro*, Carocci, Roma, 2015.
- PIRANDELLO L., *I giganti della montagna*, Mondadori, Milano, 1951.
- PITRÈ G., *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Pedone Lauriel, Palermo, 1889.
- PUPPA P., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 2004.
- QUADRIO F.S., *Della Storia e della Ragione d'ogni Poesia*, Franco Agnelli, Milano, 1744.
- QUINTAVALLE A.C., *Manifesti: storie da incollare*, Rizzoli, Milano, 1996.
- RICCOBONO F., SARICA A., *Immagini devote in Sicilia*, Edas edizioni, Messina, 1992.
- RICOEUR P., *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano, 2003.
- RIGOLI A. (a cura di), *Figurazione e messaggio "analisi del carretto siciliano"*, Atti del seminario di studi «Il carretto come documento culturale», tenutosi a Taormina il 27 e 28 maggio 1977, "Il Vespro" edizioni, Palermo, 1977.
- ID., *Eroi di Sicilia*, Gidue editore, Palermo, 1983.
- RIZZANTE R., *Teatri e nuovi media*, dossier, con O. Ponte di Pino, «Hystrio», I, 2011.
- SANTAGATA W., *Il patrimonio culturale è tangibile oppure orale e intangibile oppure materiale*, «Il giornale dell'arte», n. 230, marzo 2004, p. 35.

- SARULLO L., *Dizionario degli artisti siciliani*, 3 vol., Novecento edizioni, Palermo, 1993.
- SCHEFER J. L., *Scenografia di un quadro*, Quodlibet, Roma, 1974.
- SCHNEIDER R., *Resti performativi*, «B. Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative», I, a cura di V. Gravano, E. Pitozzi, A. Sacchi, pp. 13-30.
- SCHULZ B., *Le botteghe color cannella*, Einaudi, Torino, 1970.
- SERPIERI A., MOCHI G., CELLI A., *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi*, Pratiche, Parma, 1988.
- SEVERI C., *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino, 2004.
- SIGNORELLI M., *Ricostruzione dell'UNIMA Italia*, «Linea teatrale», I, n.2, 1980.
- SORDI I., *Saggi sulla drammaturgia popolare italiana*, Xenia editore, Milano, 1990.
- TESSARI R., *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, Le Lettere, Firenze, 1996.
- THOMPSON J.B., *Mezzi di comunicazione e modernità. Una teoria sociale dei media*, il Mulino, Bologna, 1998.
- TODOROV T., *Gli abusi della memoria*, Ipermedium Libri, Napoli, 2001.
- TURNER V., *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna, 1993.
- VALENTINI V., *Drammaturgie sonore*, Bulzoni, Roma, 2012.
- VECCHIO M., *Persuasione e cartellonismo da Jules Cheret ad Armando Testa*, CUEM, Milano, 2003.
- VERGA G., *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1983.
- WOLF E., *L'Europa e i popoli senza storia*, il Mulino, Bologna, 1982.
- YOURCENAR M., *Pellegrina e straniera*, Einaudi, Torino, 1990.

Sugli archivi teatrali

- BAZZOCCHI V., BIGNAMI P., *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, Carocci, Roma, 2013.
- BAZZOCCHI V., *Documenti e risorse teatrali on line: un link comune*, «IBC-
Informazioni», XII, 3, 2004.
- BENASSATI G. (a cura di), *La fotografia. Manuale di catalogazione*, Grafis, Bologna, 1990.
- BENTOGGIO A., RONDELLI A., TISANO S., *Il teatro dell'Elfo (1973-2013). Quarant'anni
di teatro d'arte contemporanea*, Mimesis, Milano-Udine, 2013.
- BIASINI E., CANCI R., PERULLI S. (a cura di), *Fonti, metodi, ricerche: le discipline della
ricerca storia a confronto*, Forum, Udine, 2004.
- FEDI M., *L'archivio Andres Neumann. Memorie dello spettacolo contemporaneo*,
Titivillus, Corazzano (Pi), 2013.
- FERRARIS M., *Documentalità: perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari,
2009.
- GARAVAGLIA V., *L'effimero e l'eterno. L'esperienza teatrale di Gibellina*, Bulzoni,
Roma, 2012.
- ICCD, *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo: scheda VAC*, ICCD, Roma,
2003.
- ICCD, *Strutturazione dei dati delle schede di catalogo. Beni artistici e storici. Scheda F
prima parte*, ICCD, Roma, 1999.
- ICCU, *Guida alla catalogazione dei bandi, manifesti e fogli volanti*, ICCU, Roma,
1999.
- RIDI R., *Il mondo dei documenti*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

- ROMITI A., *Archivistica tecnica. Primi elementi*, Civita Editoriale, Lucca, 2004.
- SCHINO M., *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*, Bulzoni, Roma, 2015.
- TREZZINI L. (a cura di), *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, Bulzoni, Roma, 1991.
- VITALI S., *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'era del computer*, Bruno Mondadori, Milano, 2004.
- WESTON P.G., *Il catalogo elettronico: dalla biblioteca cartacea alla biblioteca digitale*, Carocci, Roma, 2002.

Sul teatro di figura

- AA.VV., *La marionetta, un'ipotesi di trasgressione*, Vallecchi, Firenze, 1980.
- ALLEGRI L., BAMBOZZI M. (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Carocci, Roma, 2012.
- ID., *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro dei burattini e di marionette*, La Nuova Italia, Parma, 1978.
- BONLINI G.C., *Le glorie della poesia e della musica contenute nell'esatta Notizia de Teatri della città di Venezia, e nel Catalogo purgatissimo de Drami Musicali quivi sin 'hora rappresentati. Con gl'Autori della Poesia, della Musica e con le annotazioni a suoi luoghi proprij*, Venezia s.d., 1730.
- BOWRA C.M., *Heroic Poetry*, Macmillan, London, 1961.
- CAVALLO J. A., *Where have all the brave knights gone? Sicilian puppet theatre and the tuscan-emilian epic maggio*, «Italian Culture», vol. XIX, n. 2, 2001 (2004), pp. 31-35.
- CIPOLLA A., MORETTI G., *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2011.

- ERULI B., *Une historie d'amour*, «Théâtre Public», n.86, 1989.
- GILLES A., *Images de la marionette dans la littérature*, Institut international de la marionnette Nancy, Nancy, 1993.
- GIUNCHI S., *L'attuale rinascimento delle figure, ovvero burattini*, Edizioni Compagnia degli Sbuffi, Castellammare di Stabia, 1998.
- GRAZIOLI C., *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo Novecento*, Esedra, Padova, 1999.
- LEYDI R., MEZZANOTTE LEYDI R., *Marionette e burattini. Testi del repertorio classico italiano delle marionette e dei burattini con introduzione informazioni note*, Edizioni Avanti, Milano, 1958.
- MALIGNAGGI D. (a cura di), *Immagine e testo. Mostra storia dell'editoria siciliana dal Quattrocento agli inizi dell'Ottocento*, Arti grafiche, Palermo, 1988.
- NICULESCU M., *Avant-propos*, «Punk. La merionette et les autres arts», n.1, 1988.
- OTTOLENGHI V., *Morte e tormenti del burattino*, «Quaderni di teatro», II, n.8, 1980.
- PALAZZOTTO S., PASQUALINO A., *La commedia dell'arte e il teatro di figura*, Museo internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino - Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, Bagheria (Pa), 1996.
- PLASSARD D., *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dand le théâtre des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, Institut international de la marionnette-L'Age d'Homme, Lausanne, 1992.
- SECCI S., *Il teatro dei sogni materializzati. Storia e mito del Bread and Puppet Theatre*, La casa Uscher, Firenze, 2010.
- SERENELLINI M., *L'attore e il suo doppio (Ipotesi per una nuova drammaturgia dei burattini)*, «Teatroltre», n. 8, Bulzoni, Roma, 1974.

- YORICH (COCCOLUTO FERRIGNI P.), *La storia dei burattini*, Bemporad & Figlio, Firenze, 1902.

Sull'Opera dei pupi

- ALBERTI C., *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, Mursia, Milano 1977.

- AMICO D., *Teatrar narrando: l'Opera dei pupi catanese. Le serate di Raffaele Trombetta (1882-1928)*, Edizioni junior, Azzano San Paolo, 2008.

- ANDRICH C., *Il teatro di Mimmo Cuticchio*, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, Palermo, 2006.

- BUTTITA A. (a cura di), *I colori del sole. Arti popolari in Sicilia*, S. F. Flaccovio editore, Palermo, 1985.

- ID., *Cultura figurativa popolare in Sicilia*, S. F. Flaccovio editore, Palermo, 1961.

- ID., *Forme della memoria*, «La Sicilia ricercata. Arte popolare in Sicilia», a. I, n.0, Leopardi Editore, Palermo, 1999.

- ID., *L'opera dei pupi come rito*, «I pupi e il teatro. Quaderni di teatro» Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano, a. IV, n. 13, Vallecchi, Firenze, 1981.

- CALENDOLI G., *Leggenda cavalleresca e condizione storica nell'opera*, «I pupi e il teatro. Quaderni di teatro», Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano, a IV, n. 13, agosto 1981, Vallecchi editore, Firenze, 1981.

- CANINO G., *Ricordi sulla storia del teatro dei pupi in Sicilia*, Tipografia Capo, Alcamo, 1967.

- CARCASIO M. (a cura di), *I miti figurati. Il restauro pilota di due cartelli dell'opera dei pupi di tipo catanese*, Arti Grafiche Siciliane, Palermo, 2001.

- CASSONI E., *Il cartellonismo e l'illustrazione in Italia dal 1875 al 1950*, Nuova Editrice Spada, Roma, 1984.

- CHRISTENSEN C., *Mostra dei cartelli dell'Opra*, Galleria del Banco di Sicilia, Palermo, 1972.
- CUTICCHIO M., *Terza rassegna del teatro delle marionette. La macchina dei sogni*, Edizione Associazione Figli d'Arte Cuticchio, Palermo, 2001.
- CUTICCHIO M., VIBAËK J., *Pina Patti Cuticchio. Una vita con l'Opera dei Pupi*, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, Palermo, 2000.
- GIULIANO S.G., SORGI O, VIBAËK J. (a cura di), *Sul filo del racconto. Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino*, CRIDC, Palermo, 2011.
- JONES H.F., *Un inglese all'opera dei pupi*, Sellerio, Palermo, 1987.
- LEVI C., *Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*, Einaudi, Torino, 1955.
- LEYDI R., *Mimmo Cuticchio*, LVI Settimana Musicale Senese, Accademia Musicale Chigiana, Siena, 1999.
- LEGGIO A., *I racconti di Giuseppe Leggio appassionano i nostri nonni*, «Sicilia Informazioni», 12 febbraio 1956, Palermo, 1956.
- ID., *Le leggende Paladinesche*, «Sala d'Ercole», rivista della Regione Sicilia, luglio-agosto 1956, Palermo 1956, pp. 264-270.
- ID., *Sopravvivenze paladinesche in Sicilia ovvero un grande sconosciuto*, «La Via. Rassegna di vita e cultura», Palermo, 1958.
- ID., *L'opera dei pupi attraverso gli scritti di Giuseppe Leggio*, Manzella editore, Roma, 1974.
- LO DICO G., *Storia dei paladini di Francia*, a cura di F. Cammarata, 13 voll., Celbes editore, Trapani, 1971.
- LI GOTTI E., *Il teatro dei pupi*, G.C. Sansoni editore, Firenze 1957
- LO PRESTI S., *I Pupi*, Studio editoriale moderno, Catania, 1927.

- MAJORANA B., *Pupi e attori, ovvero l'Opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma, 2008.
- MARIANI L., «*Quelle dei pupi erano belle storie*». *Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio*, Liguori editore, Palermo, 2014.
- NAPOLI A., *Il racconto e i colori. «Storie» e «cartelli» dell'Opera dei pupi catanese*, Sellerio, Palermo, 2002.
- ID., *L'opera dei pupi di stile catanese. Appunti di viaggio di un'antropologo puparo*, in C. Di Pietro C. (a cura di), *Quinta rassegna del teatro delle marionette*, catalogo della rassegna tenutasi a Sortino dal 18 al 25 ottobre 2003, Comune di Sortino, Sortino, 2003, pp. 19-27.
- ID. (a cura di), *Immaginare Ariosto in Sicilia*, Officine tipografiche Aiello & Provenzano, Palermo, 2009.
- NAPOLI A., SCATTINA S., *La guerra...io dico la guerra. Metafore belliche nei cartelli della Marionettistica fratelli Napoli (1839-1915)*, Duetredue edizioni, Lentini, 2015.
- PASQUALINO A., *L'opera dei pupi*, Sellerio, Palermo, 1989.
- ID., *Tradizione e innovazione nell'opera dei pupi contemporanea*, «Quaderni di teatro», IV, 1981.
- ID., *Il repertorio epico dell'opera dei pupi*, in "Uomo e Cultura", a. II, nn. 3-4, Palermo, 1969, pp. 59-106.
- ID., *Bibliografia delle edizioni cavalleresche popolari siciliane dell'Ottocento e del Novecento*, «Uomo e Cultura», a. XII, nn. 23-24, S. F. Flaccovio editore, Palermo, 1979, pp. 150-166.
- ID., *Dal testo alla rappresentazione. Le prime imprese di Carlo Magno*, Università di Palermo - Laboratorio Antropologico Universitario, Palermo, 1986.

- ID., *Le vie del cavaliere, dall'epica medievale alla cultura popolare*, Bompiani, Milano, 1992.
- PERRICONE R., *I ferri dell'Opra. Il teatro delle marionette siciliane*, «Antropologia e teatro», n.4, 2013.
- SEGRE C., *La tradizione della Chanson de Roland*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1974.
- UCCELLO A., *I cartelloni dei pupi della Sicilia Orientale*, in «Sicilia», n. 58, S. F. Flaccovio editore, Palermo, 1969
- ID., *Otto cartelli dell'opera dei pupi*, Tipografia Luxograph, Palermo, 1969.
- SIGNORELLI M., *Pupari, pittori, scultori dell'opera dei pupi in Sicilia*, «I pupi e il teatro. Quaderni di teatro». Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano, Anno IV, n. 13, agosto 1981, Vallecchi, Firenze, 1981.
- UCCELLO A., *Otto cartelli dell'opera dei pupi*, catalogo della mostra tenutasi a Palazzolo Acreide, Casa-museo Antonino Uccello, dal 12 al 20 aprile 1969, Tipografia Luxograph, Palermo, 1969.
- ID., *Libro siciliano*, Flaccovio editore, Palermo, 1972.
- VENTURINI V., *Dal cunto all'opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, Dino Audino Editore, Roma, 2003.
- VIBAEK J., *Orlando nei cartelli dell'opera dei pupi*, Stamperie Tipografi Associati, Palermo, 1977.
- ID., *Il teatro dei cavalieri*, «La Sicilia ricercata. Arte popolare in Sicilia», a. I, n. 0, B. Leopardi editore, Palermo, 1999, pp. 59-66.
- ID., *I cartelli dell'opra*, «I pupi e il teatro. Quaderni di teatro, a. IV, n. 13, Vallecchi editore, Firenze, 1981.
- ID., *The Poster of the marionette theatre*, in «Sicilia», n. 83, 1979.

