

Pëtr G. Bogatyrev

Il teatro delle marionette

a cura di Maria Di Salvo
prefazione di Roberto Leydi

Italo Sordi

**Burattini, marionette, pupi:
la tradizione italiana**

Si ringraziano l'autore e l'editore per aver consentito la pubblicazione telematica del saggio *Burattini, marionette, pupi: la tradizione italiana*.

© Grafo edizioni
Via A. Bassi, 20 - 25100 Brescia
Tel. (030)393221

Ottobre 1980

Grafo edizioni

Italo Sordi

BURATTINI, MARIONETTE, PUPI:
LA TRADIZIONE ITALIANA

Ancora una volta la lettura di un saggio come questo del Bogatyrëv mette di fronte allo sconcertante fenomeno della fondamentale unitarietà di tanta parte della cultura popolare-tradizionale dell'Europa: essa si rivela infatti anche nel settore del teatro popolare, sia esso 'di attori' o 'di animazione'. In queste pagine, destinate a fornire un'integrazione al testo dello studioso russo per ciò che riguarda la tradizione italiana, ho tuttavia preferito indicare non tanto una serie di parallelismi tra queste tradizioni e quella ceca, quanto un gruppo di caratteristiche tipiche del teatro di animazione italiano, individuate dall'interno più che per via di comparazione, ma spesso, peraltro, suggerite dalle pagine — estremamente stimolanti, come ogni lettore potrà vedere — del folklorista russo.

L'esposizione sarà in massima parte sincronica, almeno nel senso che essa è basata o su spettacoli visti o su racconti di marionettisti e burattinai; l'aspetto storico del problema è già stato del resto ampiamente esaminato da R. Leydi e R. Mezzanotte Leydi nell'opera *Marionette e burattini* (Milano 1958), a tutt'oggi la più vasta e attendibile su questo argomento, sul quale altri hanno scritto molto ma spesso in modo sfocato e inconcludente. Tratterò soprattutto gli aspetti tecnici dei vari tipi di teatro di animazione tradizionale, cercando di mostrarne i rapporti con la resa scenica e con i suoi specifici caratteri.

Il saggio del Bogatyrëv dà scarso rilievo a una distinzione — quella tra *burattini* e *marionette* — che almeno nel teatro popolare italiano appare invece fondamentale. Per questo ho scelto anzi di usare sistematicamente proprio questa distinzione, o contrapposizione, per descrivere i vari aspetti del teatro di animazione italiano.

È necessario innanzitutto partire da una classificazione dei vari tipi di figure animate usate per queste forme di spettacolo. Basilare, e del resto ben nota, è la distinzione in due gruppi: le figure cioè mosse *da sotto*, e quelle mosse *da sopra*. Al primo gruppo, che costituisce la categoria dei *burattini*, appartengono:

a) i burattini 'a guanto', calzati dalla mano del manovratore, e i cui movimenti seguono quelli della sua mano;

b) i burattini 'a bastone', mossi appunto da un corto bastone con cui si prolunga la figura verso il basso. Questo tipo si suddivide in due sottotipi:

b') in cui le braccia vengono mosse passivamente, trascinate dai movimenti del tronco;

b") in cui le braccia vengono mosse, sempre dal basso, per mezzo di bacchette, o di fili contrastati da una molla;

c) fantocci prevalentemente statici, con busto in legno (spesso di una marionetta riadattata), le cui braccia, snodate, sono mosse dal basso per mezzo di bacchette.

Il secondo gruppo comprende le categorie delle *marionette* e dei *pupi*; vi appartengono

a) le marionette, mosse da fili;

b) i pupi, mossi da una bacchetta di ferro.

Su ciascuna di queste categorie - salvo la c), che appare di importanza secondaria - torneremo più particolarmente. Notiamo intanto che la distinzione tra burattini, marionette e pupi corrisponde grossolanamente anche a una diversa distribuzione geografica; i burattini sono (attualmente) presenti soprattutto in Lombardia e in Emilia, mentre un tipo particolare - le *guarrattelle* - è rappresentato in Campania e a Roma; le marionette (il genere attualmente più minacciato) soprattutto nell'Italia settentrionale; i pupi - oltre che, come tutti sanno, in Sicilia - anche, e con caratteristiche particolari, in Campania e in Puglia.

Oltre a questa classificazione, è possibile proporre un'altra, che tiene conto delle *modalità di azione* delle figure in movimento. Esse infatti sono profondamente diverse per le varie categorie. Abbiamo così:

I) figure che possono agire direttamente sulle altre figure che compaiono in scena. Tale possibilità è massima nei burattini a guanto e nei pupi (almeno per ciò che riguarda le scene di combattimento);

II) figure la cui possibilità di agire direttamente sugli altri personaggi è limitata. Tale è il caso delle marionette a fili, e soprattutto dei burattini a bastone.

Tutte queste differenze caratterizzano in modo molto netto, come vedremo, lo stile di recitazione delle varie categorie di figure. Esse in particolare generano, o almeno accompagnano, tutta una serie di comportamenti e di situazioni che di fatto *contrappongono* il teatro di burattini a quello di marionette, e quindi i burattinai ai marionettisti. Vediamo di elencare le principali fra queste opposizioni (su alcune delle quali dovremo ritornare in seguito).

Sul piano socio-economico, burattinai e marionettisti occupano posizioni in genere molto diverse. L'arte del burattinaio può essere

esercitata — e di fatto spesso lo è — da una persona sola, o con un solo aiutante non necessariamente molto esperto; il suo materiale di scena si può limitare a una piccolissima baracca e a una decina di burattini, magari rozzissimi — il tutto trasportabile in un paio di sacche o valigie -. Quella del marionettista, al contrario, richiede una *troupe* assai più numerosa e investimenti molto notevoli: una compagnia marionettistica dispone di centinaia di marionette, di una quantità corrispondente di costumi di ogni epoca, di un congruo numero di mobili e attrezzi di scena, di una serie numerosissima di fondali e di altri elementi scenografici, e di una nutrita dotazione di copioni. Per questo il mestiere di marionettista ha spesso carattere familiare (un'altra ragione di questo fatto è che il mestiere stesso è assai più lungo da imparare) e, di conseguenza, si trasmette per via familiare (starei per dire dinastica): mentre quello di burattinaio può essere rapidamente (da chi abbia le doti necessarie, del resto tutt'altro che modeste) imparato per via di imitazione, e in una certa misura improvvisato.

Assai diversi sono del resto, nell'insieme, i fini che dal punto di vista scenico sono perseguiti da burattinai e marionettisti; i primi puntano (e mi rendo conto di semplificare eccessivamente) a un espressionismo che non evita né la caricatura né la volgarità, ricorrendo - e non solo per necessità imposta dai loro mezzi rappresentativi — a una drastica semplificazione e convenzionalizzazione; mentre i secondi si propongono una imitazione il più possibile precisa e direi 'in scala' della realtà in tutti i suoi aspetti, siano essi la figura fisica delle marionette, la loro gestualità (il tentativo di riprodurre con sorprendente esattezza i più complessi gesti e movimenti delle persone umane è addirittura, presso alcuni marionettisti, portato all'esasperazione), l'aderenza dei costumi all'esattezza storica, la precisione delle scenografie e così via. L'ideale della recitazione marionettistica sta in una nobile naturalezza, aliena da ogni «volgarità», anche nelle parti comiche, pur largamente presenti in questa forma di teatro profondamente «seria».

In questa prospettiva, infatti, i marionettisti (pur tenendo conto di assai marcati dislivelli economici e culturali che esistono, né potrebbe essere diverso, all'interno di questa categoria) si pongono in realtà come modello il grande teatro di attori, attingendo continuamente al suo repertorio, alle sue convenzioni, alle sue tecniche, e apparentemente facendosi un punto d'onore nell'essere in grado di riprodurre — 'miniaturizzandole' in ogni particolare — anche le più complesse 'produzioni' del teatro dell' '800.

In ciò viene ovviamente coinvolto anche l'atteggiamento culturale dei marionettisti e dei burattinai: i primi hanno in genere una preparazione culturale (nel senso della cultura 'borghese') assai notevole, e in particolare conoscenze assai articolate in campo teatrale, letterario e musicale, mentre ciò non avviene per i burattinai. Anche l'atteggiamento nei confronti del testo appare significativamente diverso; mentre il marionettista si attiene a un copione scritto (magari da lui

stesso), i burattinai improvvisano su un canovaccio memorizzato.

E, infine, va sottolineata la profonda differenza che esiste - anche a livello psicologico — tra i due modi di muovere l'attore di legno': il burattino costituisce un prolungamento della mano del burattinaio, una amplificazione dei suoi movimenti compiuta in positivo; esso prende corpo e vita dal braccio e dalle dita di chi lo manovra. La marionetta invece viene mossa come in negativo, in un modo indiretto, che da qualche marionettista ho sentito paragonare all'atto di suonare uno strumento musicale a corda: e richiede dunque un'attenzione di tipo razionale.

Non vorrei che quanto ho detto inducesse a pensare che marionette e burattini Costituiscano due mondi impermeabili l'uno rispetto all'altro. Nella realtà, i rapporti reciproci sono stati fittissimi: non foss'altro perché era frequente il caso di marionettisti che, trovandosi in difficoltà economiche, ripiegavano momentaneamente sul teatro di burattini. E, d'altra parte, i burattinai - pur avendo il senso della superiorità espressiva del proprio strumento teatrale - non potevano, in concreto, non guardare in qualche modo come a un modello al teatro delle marionette. È particolarmente significativo a questo proposito il caso dei burattinai lodigiani, che portavano la loro arte a rivaleggiare - per la complessità delle soluzioni sceniche, per l'accuratezza delle ricostruzioni storiche, per l'elevatezza dei testi - con quella dei marionettisti, pur senza rinunciare alle caratteristiche fondamentali della recitazione per burattini: penso in particolare a Giuseppe Sarina - forse il più straordinario burattinaio di tutti i tempi - nelle cui 'produzioni' apparivano in scena decine di personaggi, avvenivano scene di incendi di flotte e di crolli di castelli, mentre le recite si prolungavano - come nel teatro dei pupi — in cicli (quale quello dei Paladini) - che duravano diversi mesi, mettendo in scena un numero incredibile di romanzi storici, sceneggiati dallo stesso Sarina.

E un'ultima caratteristica accomuna il teatro delle marionette e quello dei burattini, nelle forme tradizionali: quella — estremamente importante — di essere entrambi destinati non a un pubblico infantile, ma a un *pubblico di adulti*. Ciò spiega, in particolare, la frequente presenza, nel teatro dei burattini (oggi; per necessità, assai meno che in passato), di battute scopertamente oscene, e, in quello delle marionette, di temi e di argomenti del tutto al di sopra delle capacità di comprensione e di interessamento di un pubblico di bambini.

Il burattino che rappresenta un personaggio maschile (vedremo più avanti quali siano le caratteristiche dei personaggi femminili) è costituito essenzialmente da una testa di legno scolpito, o anche di cartapesta o altro materiale artificiale (per questo i burattinai chiamano i burattini semplicemente 'teste'), che all'interno presenta un foro cilindrico. Al collo viene fermata una specie di veste di tela che all'estremità delle corte maniche porta le due mani, anch'esse di legno;

su di essa si può infilare, legandola al collo, una camicia, e sopra a questa il costume vero e proprio del burattino, che così è pronto per la rappresentazione. Il burattino viene dunque infilato come un guanto: il dito indice di chi lo muove si infila nel foro della testa, mentre le prime tre dita vengono infilate in una manica, e il pollice nell'altra: la posizione delle braccia della figura che ne risulta è quindi un po' asimmetrica, ma in questo modo il burattino (cioè la mano del burattinaio) può afferrare qualunque oggetto, cosa, come vedremo, di grande importanza nella rappresentazione. Oltre alla prensione, il burattino può compiere — in modo comicamente convincente — tutti i gesti con le mani e le braccia, dal dare uno schiaffo al fare una carezza, dal grattarsi la testa al prendersela tra le mani; analogamente, può inchinarsi, ancheggiare, tremare (cosa essenziale per rappresentare la paura); può abbracciare un altro burattino, lottare con lui. Ovviamente, i gesti del burattino che parla devono essere consoni al senso delle sue parole: ma anche qui esistono delle convenzioni che non è facile descrivere (nessuno del resto ha mai pensato finora a studiare seriamente i rapporti tra il ritmo della frase recitata e i gesti del burattinaio). Anche il burattino che 'ascolta' non sta immobile, ma manifesta coi gesti la sua sorpresa, il suo assenso e così via, oppure muove leggermente una mano in un gesto 'fatico' che è sufficiente per dare allo spettatore il senso di una figura viva. Inoltre, come è ovvio, i burattini si spostano qua e là nello spazio scenico, avvicinandosi e allontanandosi dalla ribalta. Gli 'a parte' vengono recitati col burattino alla ribalta e rivolto verso il pubblico: molto caratteristico è il gesto del burattino che sottolinea le proprie parole battendo ripetutamente la mano sulla tavoletta della ribalta, con un rumore secco. Talvolta, un burattino (come Gioppino o Fagiolino) mostra il proprio irrefrenabile entusiasmo battendo più volte la testa, con buffi saltelli, sulla ribalta, o il proprio spavento ricadendovi all'indietro e sbattendovi la nuca. Colpi dati con la testa a un altro burattino manifestano intenzionalmente scherzoso o aggressivo, a seconda della loro violenza.

Una notevole importanza hanno le dimensioni delle teste, proprio in quanto esse condizionano (soprattutto con il variare del loro peso) i movimenti del burattino. Molto grandi e pesanti sono le teste usate dai burattinai bergamaschi e bresciani (e dai lodigiani); più piccole quelle dei burattinai emiliani, cosa che dà luogo a qualche polemica tra le varie scuole:

Le nostre son tutte grandi. Mentre gli altri burattinai, cioè Ferrara, Parma e Modena e Bologna, gli unici posti dove esistono ancora i burattinai, ce le hanno piccoline. Ma le dirò che questi fan molta figura fuori. Quelli là son troppo piccoli.

Così un burattinaio bergamasco (L. Milesi): i suoi colleghi ribattono che le teste eccessivamente grosse e pesanti danno luogo a una recitazione troppo statica. Il che non avviene certo con i piccolissimi burat-

tini — le teste hanno un diametro di forse tre centimetri! — usati dai *guarrattellari* napoletani: essi non oppongono alcuna resistenza al movimento delle mani, ma anzi sono come mani trasformate in personaggio, come gesticolazioni incarnate in figure estremamente mobili, in cui l'illusione di una vita propria è totale.

Le figure femminili hanno, dicevamo, una struttura molto diversa, che comporta anche un maneggio diverso. Esse infatti hanno anche il torso di legno, che modella il seno e la vita, mentre le braccia - più lunghe di quelle dei burattini maschili - sono di stoffa, con piccole mani di legno: e si manovrano mediante un bastone che prolunga al di sotto del torso (naturalmente ricoperto dal costume). È quindi evidente che le possibilità di movimento di queste figure sono assai limitate: il corpo è rigido, e il burattinaio può soltanto imprimergli movimenti rotatori, per i quali la figura sbatte le braccia di qua e di là. Per evitare questa monotonia di gesti, alcuni burattinai imperniano alle mani di questi burattini delle sottili asticelle (per solito bacchette da ombrello) che permettono di far compiere alla figura dei gesti abbastanza naturali; altri ancora (come B. Ravasio) introducono delle molle nelle braccia, in modo che queste restano sollevate e piegate al gomito: due fili di nailon, tirati opportunamente, le fanno muovere.

Questa contrapposizione formale tra burattini maschili e burattini femminili è di grande interesse, perché è la spia di una concezione teatrale che vede come strutturalmente diversi i ruoli maschili e i ruoli femminili: la donna, nel teatro dei burattini, non ha reali possibilità di azione, di intervento fisico. Vale la pena di notare che il personaggio della strega è rappresentato da un burattino a guanto, di tipo maschile (se in baracca c'è una donna a fare le voci femminili, è sempre il burattinaio a fare la voce della strega); mentre la figura della Morte è data da un burattino a bastone (un teschio con un bianco sudario), dunque di tipo femminile. (Esistono anche burattini a bastone con due volti contrapposti, uno di donna, l'altro di teschio: servono per la trasformazione 'a vista' di un personaggio femminile nella Morte, in commedie come *Crispino* e la comare).

I capelli dei burattini sono talvolta costituiti da pezzi di pelliccia applicati sulla testa. Esistono burattini con gli occhi di vetro, magari con la bocca mobile (il mento e il labbro inferiore formano un tassello imperniato, che può essere mosso dalle dita di chi lo manovra, mentre il burattino dice la battuta). Devo dire che il mio parere su questo artificio coincide con quello espresso da L. Milesi:

...hanno anche studiato il burattino che apre la bocca e parla. Però, non so se è una gran trovata, perché, essendo di legno, si vede questo movimento troppo meccanico, ecco.

Elemento importante della presentazione scenica del burattino è il suo costume: confezionato in genere dalla moglie del burattinaio (o anche da sarte), predilige i colori vivaci, sfoggia sete e velluti, si ar-

ricchisce di nastri, di passamanerie e di lustrini, magari di orli di pelliccia. Le maschere sono naturalmente conformi alla iconografia tradizionale anche per quanto riguarda il costume.

I copricapi dei signori e dei guerrieri sono adorni di pennacchi; le corazze e gli elmi sono di latta, più spesso di cartone ricoperto di stoffa intessuta di fili d'oro e d'argento. I cappelli vengono fissati alla testa con qualche chiodino, sicché le teste più vecchie sono minutamente cosparsa di fori (oltre che corrose sulla nuca da serie innumerevoli di bastonature). A questo proposito devo dire che il rapporto del burattinaio con le sue teste sembra ispirato (o sto facendo della letteratura?) a una specie di amore-odio: egli le tratta in genere con una rudezza che sta agli antipodi delle scrupolose attenzioni che i marionettisti dedicano alle loro marionette, salvo poi a parlarne in termini addirittura affettuosi, quasi come di persone vive.

Una categoria speciale è rappresentata dai burattini che raffigurano animali o mostri. Un cane sarà realizzato, ad esempio, con la testa composta di due parti imperniate tra loro: la mano sarà tenuta orizzontalmente, e il pollice muoverà la mandibola in modo da poter mordere a piena bocca un altro burattino; un serpente o un drago avrà la testa di legno e il corpo di tela dipinta, sostenuta da cerchi di filo di ferro o imbottito di stoffa, e potrà essere manovrato dal basso con l'aiuto di bacchette; dei topi potranno correre lungo il boccascena mossi con un filo di ferro. Si possono avere anche congegni più complicati: ricordo di aver visto una barca di Caronte, ottenuta con una spalliera di sedia capovolta, a cui era fissato il traghettatore infernale, una piccola figura in legno articolata in modo che, muovendo una bacchetta dal di sotto, muoveva il remo in modo abbastanza realistico. È possibile, infine, far cavalcare un burattino su un cavallo o un asino, che sul dorso è munito di un piolo su cui si può infilare il burattino stesso.

La figuratività delle 'teste' dei burattini pone una serie di problemi che non è possibile affrontare qui. Le capacità tecniche dello scultore (che spesso è il burattinaio stesso, o un suo predecessore) sono ovviamente determinanti nella loro realizzazione, e danno luogo a prodotti assai diversi come livello qualitativo: si va da piccolissime teste dai tratti appena abbozzati, magari ricavate da quei pomoli torniti con cui terminano le spalliere delle vecchie sedie impagliate, segati e scavati internamente, a vere e proprie sculture che — all'interno delle convenzioni proprie della figuratività popolare - raggiungono una espressività notevolissima. La caratterizzazione dei personaggi è ottenuta su due direttrici; i personaggi comici comportano una marcata accentuazione e deformazione dei tratti nel senso del grottesco - fronti bombate, guance rigonfie, nasi enormi e bitorzoluti, larghe bocche sdentate — ; in questa categoria rientrano, negli effetti se non nelle intenzioni, anche i personaggi paurosi, come streghe, diavoli, maghi; le maschere derivate dalla commedia dell'arte tendono comunque a mantenere

(spesso con tratti molto arcaici) l'iconografia tradizionale. Gli altri personaggi tendono invece a essere realizzati nei termini di quello che definirei un nobile realismo, sia che si tratti di figure positive, sia di figure negative (il tiranno): e si deve naturalmente tener conto del fatto che le 'teste' di questo tipo devono essere in una certa misura intercambiabili, e servire cioè a rappresentare — cambiandone il costume e gli accessori - personaggi di volta in volta diversi. Questo non è naturalmente il caso di burattini che raffigurano personaggi storici (ad esempio Garibaldi o Vittorio Emanuele II), e che sono veri e propri ritratti, realizzati secondo l'iconografia corrente del personaggio stesso — o, eventualmente come caricature intenzionali.

Gli spettacoli di burattini vengono recitati in un 'casotto' o 'baracca' (una delle espressioni più comunemente usate nel senso di 'fare il burattinaio' è appunto 'stare in baracca'), che è in sostanza una imitazione in miniatura di un teatro tradizionale, o più esattamente di un palcoscenico, costituita da un'intelaiatura in legno (o anche in tubi di ferro) smontabile - perché il mestiere di burattinaio è essenzialmente girovago - e ricoperta di tela; la fronte è in genere in legno, decorata con pitture, figure di maschere, ecc.

Il riquadro del palcoscenico si apre a una certa altezza, tale da nascondere il burattinaio, o i burattinai, che lavorano tenendo le mani, che reggono i personaggi, al disopra della testa: sul davanti corre una tavola, profonda circa venti centimetri, che serve per reggere i pochi oggetti di scena, i burattini 'morti crepati defunti' sotto le legnate dell'eroe, e per altro ancora; i burattini, che lo spettatore vede sporgere sino alla vita, non hanno ovviamente un piano di appoggio, il quale va semplicemente immaginato.

Il sipario, di stoffa tenuta testa da un'asta di legno, viene calato dall'alto; qualche volta la maschera principale vi si insinua sotto per recitare un prologo a sipario chiuso. La scenografia è piuttosto semplice: sono presenti due quinte di stoffa, fissate in alto, e un fondale fisso, o più comunemente una serie di fondali, anch'essi tenuti tesi da aste di legno, che possono essere rapidamente cambiati secondo le esigenze dello spettacolo. Essi sono dipinti, con maggiore o minore realismo, su tela o su carta, spesso sulle due facce, per economia di spazio: possono essere scene generiche - un bosco, un interno rustico, la sala di un castello, un sotterraneo, e così via — o anche rappresentare una località reale, mettiamo la piazza del Duomo di Milano. Qualche volta è presente un *principale*, cioè un elemento in tela dipinta disposto attraverso lo spazio scenico e raffigurante un arco, un colonnato e simili, destinato a integrare le raffigurazioni del fondale.

Lo spazio in cui agiscono i burattini è essenzialmente chiuso, come nel teatro di attori di tipo classico: ma gli scatenati burattini napoletani violano sfrontatamente i limiti di questo spazio, facendo capolino al di sotto e ai lati del proscenio, sporgendosi fuori, arrampicandosi lungo i montanti.

All'interno della baracca sta dunque il burattinaio, da solo o con uno o più aiutanti più o meno qualificati, su cui non di rado si scaricano — anche nel corso dello spettacolo - le sue collere più o meno giustificate (rincantucciato in un angolo ci potrà essere anche qualche spettatore, che il burattinaio, per il solo fatto che gli abbia rivolto la richiesta di poter assistere allo spettacolo 'in baracca', avrà riconosciuto per un intenditore).

In genere, nella tela al di sotto della tavoletta del boccascena, all'altezza degli occhi del burattinaio, è praticato un piccolo foro attraverso il quale il burattinaio stesso può osservare le reazioni del pubblico (lo si sentirà magari apostrofare più o meno rudemente gli spettatori, soprattutto i bambini, indisciplinati), e individuare persone da lui conosciute, a cui indirizzare, per bocca di un burattino, qualche battuta scherzosa improvvisata, con un sicuro effetto di sorpresa.

Al disotto della tavola del proscenio, appesi a una serie di ganci, a testa in giù per potere essere più agevolmente infilati sul braccio, stanno i burattini che dovranno prendere parte alla rappresentazione (qualche volta il burattinaio tiene sulla spalla un burattino che gli servirà per la scena immediatamente successiva). I personaggi vengono fatti entrare in scena sollevando il braccio che li manovra dietro una quinta, e facendolo così apparire di lato; per le uscite di scena si compie il movimento contrario. L'entrata può essere preannunciata da qualche parola detta 'di dentro'.

Nello spettacolo di burattini, le attrezzerie sono - e la cosa è facilmente comprensibile - ridotte al minimo indispensabile. Sulla tavoletta del boccascena compare qualche volta un letto, o un materasso, su cui un burattino si distende un po' goffamente, avvolgendosi nelle coperte (tra parentesi, la rappresentazione del suo sonno alquanto agitato, e punteggiato di ronfi, sibili e scorregge, e per di più turbato da spettrali apparizioni, è un pezzo di bravura di diversi burattinai); eccezionalmente, una poltrona, su cui può sedere un personaggio. Sono invece comuni altri oggetti di scena, ad esempio armi, come fucili e tromboni, come lance, spade e pugnali che il burattinaio può tenere facilmente afferrati con la mano, anche qui in modo inevitabilmente un po' goffo; cestini, valigette e scrigni, che un burattino può faticosamente trasportare; e ancora, nelle guarratelle napoletane (un tempo, probabilmente, anche nelle baracche dell'Italia settentrionale) la bara in cui Pulcinella chiude il suo nemico, e la forca alla quale impicca il boia. Molto comune è la comparsa di una lettera — un qualunque foglietto di carta piegato in quattro, che un burattino spiega e distende con ogni cura sul boccascena, dandone poi — dato che è praticamente analfabeta - una lettura faticosa quanto fantasiosa, secondo una *gag* già molto antica.

Anche sotto questo aspetto è marcatissima la contrapposizione fra il teatro dei burattini e il teatro delle marionette. In quest'ultimo i mobili di scena e gli altri accessori hanno un'importanza rilevante, e

costituiscono in genere vere e proprie riproduzioni in miniatura, assai minuziose, degli oggetti reali corrispondenti; mentre nel teatro dei burattini, i pochi oggetti di scena che vengono usati sono realizzati in modo molto approssimativo, senza alcuna pretesa realistica, e anzi spesso sostituiti da giocattoli (per esempio un fuciletto a molla, una rivoltella di plastica), o da un oggetto di uso comune, 'preso su' dal burattinaio all'ultimo momento, con quel gusto per l'improvvisato e per l'arrangiato che è poi una delle costanti della sua mentalità, o della sua arte: così per esempio in una commedia del Bigio il pitale («el giüli») di Gioppino era rappresentato da una normale tazza da tè, e in un'altra, la bottiglietta che doveva contenere le orine del padre, che Gioppino - a causa di un sospetto di 'diabétola' - avrebbe portato ad analizzare a Milano, era quella di una nota bibita gasata, di un opportuno colore giallo.

Altri elementi scenici vanno semplicemente immaginati, come ad esempio un bando affisso a un muro, che un burattino legge ad alta voce, o come un anello che si finge che un personaggio passi ad un altro. Ancora una volta, il teatro dei burattini si distingue da quello di marionette — in cui in sostanza ogni elemento della realtà è 'riprodotto' e previsto - per il fatto che lascia il massimo spazio all'immaginazione dello spettatore. Si deve osservare che le attrezzature sono assai poco usate anche nel teatro dei pupi.

Un oggetto estremamente tipico, anzi per così dire uno dei protagonisti del teatro dei burattini, che sembra quasi animato di una vita e di una personalità sua propria ed autonoma, e che come tale merita di essere considerato a parte, è il bastone. Su quest'arma, che appare — spesso come dal nulla — tra le mani della maschera protagonista (a lui conteso inutilmente dal cattivo) si impernia lo scioglimento di moltissime commedie per burattini, quando l'intera vicenda non è addirittura basata su una serie di suoi interventi, magari anche gratuiti. Vale la pena di vedere nei particolari come viene usata la terribile arma, che da alcuni burattinai bergamaschi ho sentito chiamare 'mitragliatrice a secco'. Essa consiste appunto in un robusto bastone, magari ancora con la corteccia, lungo una quarantina di centimetri: talvolta è spaccato in due per circa due terzi della lunghezza, in modo che a ogni botta le due parti battono insieme, producendo un rumore ancora più forte e secco. Il burattinaio lo impugna con tutta la mano attraverso la stoffa del burattino, e colpisce violentemente e ripetutamente la nuca del suo avversario, finché questo cade tramortito sul boccascena: allora il vincitore lo risolve, proprio con la punta del bastone, e gli assesta un'ultima legnata che lo lascia cadavere. Trionfante, l'eroe depono il bastone e infierisce convenientemente sul defunto, per esempio scorreggiandogli in faccia: poi lo porta via, gettandoselo sulle spalle (il burattinaio afferra cioè il vestito del burattino abbandonato sulla tavoletta, e con un colpo all'indietro lo fa avvolgere intorno al braccio che regge il burattino-eroe).

Questa scena è, manco a dirlo, arricchita da ogni sorta di invenzioni: i morti si accumulano sul boccascena, ogni tanto qualcuno fa un movimento e istantaneamente viene raggiunto da una legnata risolutiva; oppure durante la bastonatura le parti si invertono, l'avversario afferra l'estremità del bastone e lo contende, come in una specie di comica danza, all'eroe; o ancora l'avversario abbassa la testa e schiva il colpo e così via. Tipica la scena dell'eroe che si prepara al combattimento affilando e aguzzando il bastone, sfregandolo con ampi movimenti sul boccascena.

Il ricorso che il teatro di burattini fa ad artifici scenici destinati a produrre 'effetti speciali' è molto limitato, esattamente al contrario di quanto avviene nel teatro di marionette. Come sempre, sono l'immaginazione del pubblico e l'abilità del burattinaio che devono contribuire a creare l'illusione scenica; così L. Milesi risponde a una domanda sulla sua esperienza dell'uso appunto di effetti speciali e di particolari accorgimenti nel testo di burattini:

Ma, le dirò, siamo sempre davanti a dei burattini, c'è poco da fare. È tutta un'immaginazione, un'illusione. Dev'essere il burattinaio che le dà l'impressione nel discorso di portarli un po' vivi, ecco.

Gli spari di armi da fuoco vengono imitati con una scacciacani; vari suoni vengono oggi prodotti con l'aiuto del microfono che ogni burattinaio usa per amplificare la sua voce; per dare l'effetto del vento basta ad esempio soffiarsi contro.

Per produrre le fiammate che sogliono accompagnare, per esempio, l'apparizione del Diavolo, qualcuno usa un attrezzo assai ingegnoso costituito da una specie di casseruola con un lungo manico, in cui si mette della colofonia in polvere, e che è munita di un coperchio con molti fori, al centro dei quali si può fissare una candela accesa. Il burattinaio dà un colpo verso l'alto con lo strumento, facendone così uscire un po' di polvere di colofonia che al contatto della fiamma produce una violenta vampata, molto impressionante ma del tutto innocua. Questo artificio è di origine assai antica, dato che lo troviamo descritto, in una forma assolutamente identica, nel *Secondo libro d'architettura* di S. Serlio (1545) al capitolo *De' lumi artificiali delle scene* (che ovviamente fa riferimento al teatro di attori):

Il lampo così si farà. Sarà uno dietro alla Scena in luogo alto, avendo nella mano una scatoletta, entro la quale vi sia polvere di vernice: e il coperchio sia pieno di busi: nel mezo del coperchio sarà una candeletta accesa: e alzando in su la mano, quella polvere salirà in alto, e percuoterà nella candela accesa, di maniera che farà lampi assai bene.

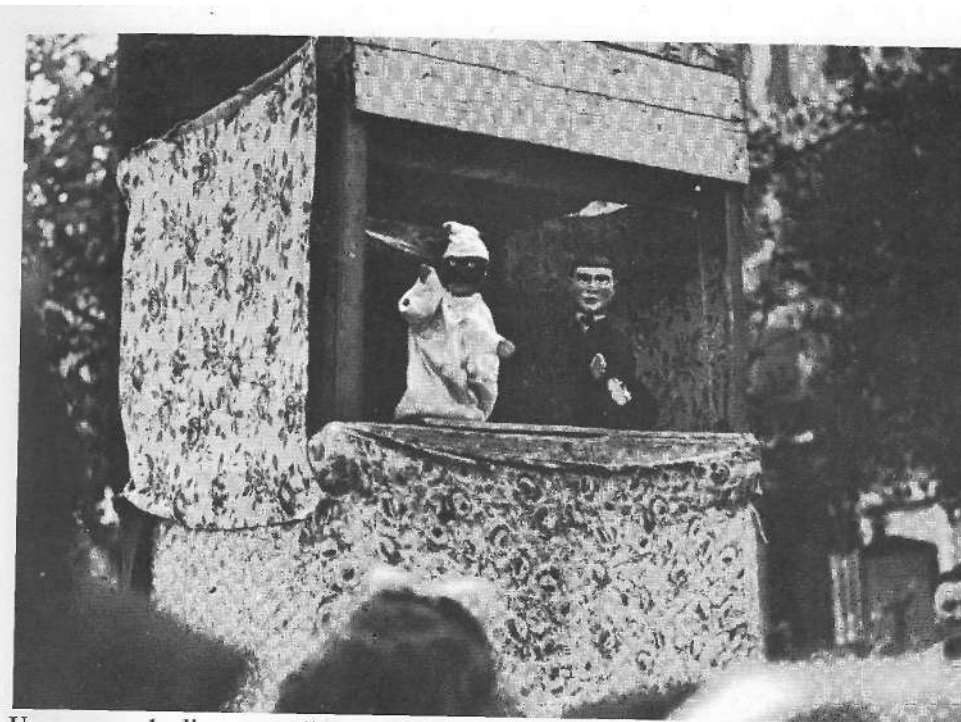
La rappresentazione per burattini si chiude normalmente con un ballo del protagonista maschile (la maschera) con la protagonista femminile (un ballo fra gli attori e persone del pubblico rappresenta, si noti, la conclusione di molti spettacoli popolari). L'importanza di que-

sto elemento nell'economia dello spettacolo è posta in luce dall'espressione che molti burattinai usano per 'dare una rappresentazione' o 'fare il burattinaio', e cioè appunto «far ballare i burattini». Il ballo - che richiede molta abilità nella sua esecuzione, ma che, con le sue molte variazioni, è un motivo di sicuro effetto - viene annunciato dal burattinaio ed eseguito al suono di un adatto motivo di successo, riprodotto da un disco o da una cassetta.

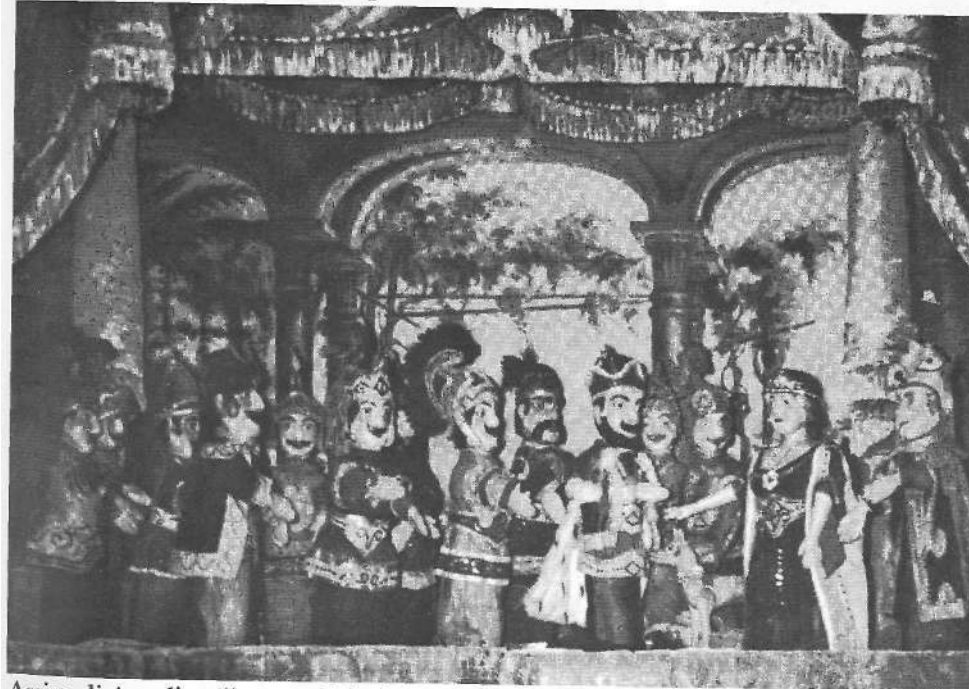
È estremamente interessante assistere al ballo finale dall'interno della baracca: il burattinaio stesso, infatti, balla al ritmo della musica, mentre i due personaggi compiono i corrispondenti passi della danza, avvicinandosi e allontanandosi, abbracciandosi e roteando su se stessi. Secondo l'inventiva del burattinaio, nella scena vengono introdotte varianti di ogni sorta: i ballerini si urtano con la testa e col sedere, lui lancia per aria lei e la riprende a volo, le sbircia sotto le gonne (altro resto significativo degli elementi erotici un tempo assai più rappresentati nel teatro di burattini!), e così via. Da notare che talvolta il ballo è incongruo rispetto al testo: così in una commedia (burattinaio C. Costantini di Brescia) che termina con le nozze di una principessa con Gioppino, questi balla poi non con la principessa, ma 'con la sua vecchia'! Il ballo finale non è presente nelle 'produzioni' che abbiano conclusione tragica.

La marionetta è una struttura dotata delle principali articolazioni di cui è fornito il corpo umano, e alla quale l'energia per i movimenti, così come la direzione di essi, è trasmessa dall'alto (e dall'esterno della figura verso il centro, al contrario di quanto avviene nei burattini, e per alcuni movimenti dei pupi) per mezzo di fili. Sono ancora in uso due tipi di marionette: l'uno, più antico, sostenuto da un filo di ferro articolato a un anello fissato alla sommità della testa del personaggio (all'altra estremità vi è un gancio per sospendere la marionetta in riposo, e una specie di manopola di legno per reggere la figura con la sinistra durante la recita), l'altro, di origine più recente, retto da due fili fissati ai due lati della testa. Tutte le marionette hanno poi almeno due fili, ciascuno dei quali si passa alla palma di una mano trasmettendo il movimento alle braccia. Nel secondo tipo di marionetta i fili si attaccano a una specie di crociera di legno, il *bilancino*, che il marionettista regge con la sinistra: tutti i movimenti della marionetta si ottengono muovendo il bilancino, e tirando i fili con la destra: la figura cammina grazie a un movimento passivo delle gambe, ottenuto facendo oscillare il tronco in maniera particolare.

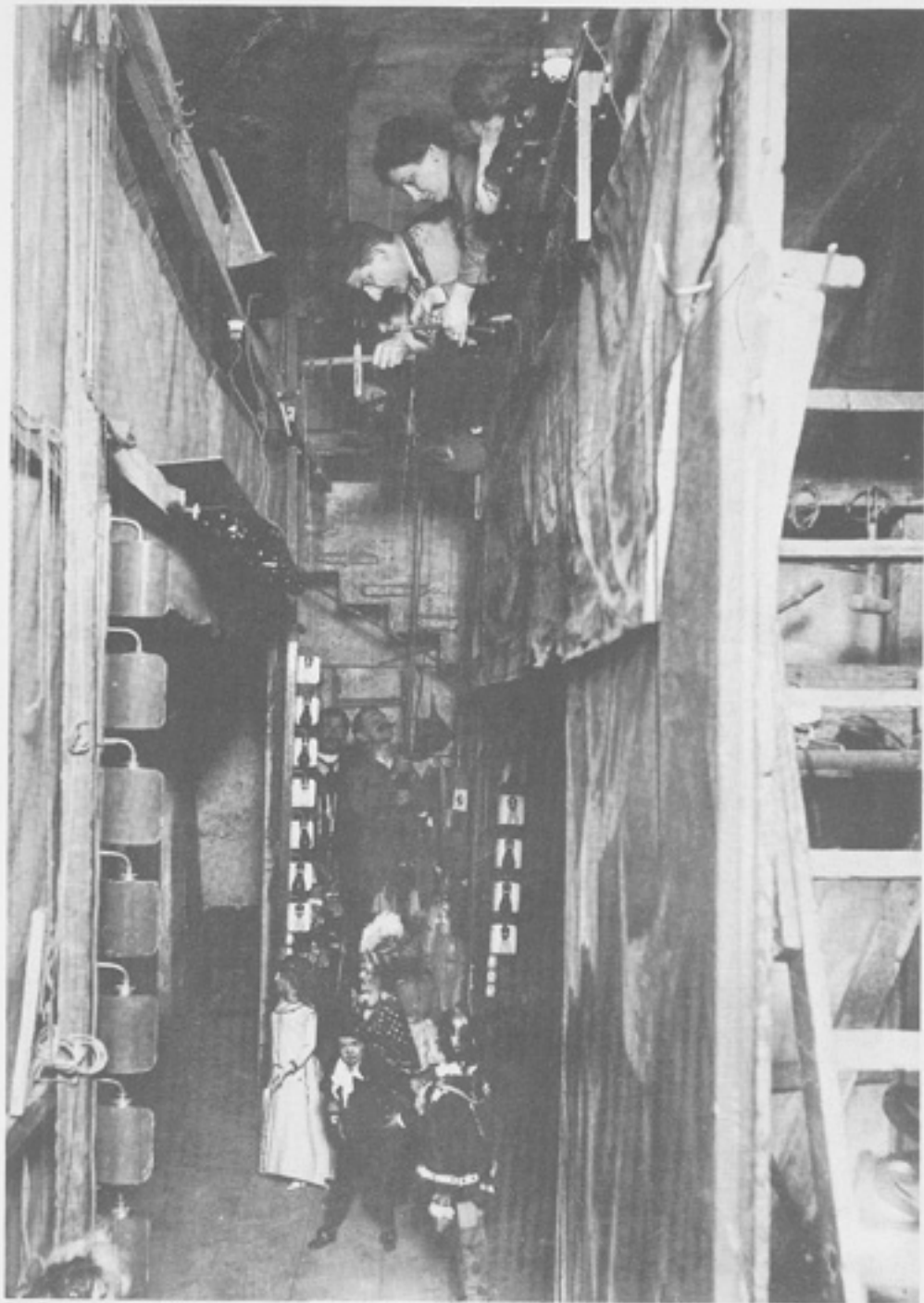
Molte marionette hanno anche fili alle ginocchia, al bacino (ciò che permette di fare l'inchino), e un filo per muovere la bocca che è articolata, quando la marionetta pronuncia una battuta: questo è il caso, soprattutto, delle maschere e in genere dei personaggi con connotazioni comiche, in quanto ne aumenta la mobilità e l'espressività.



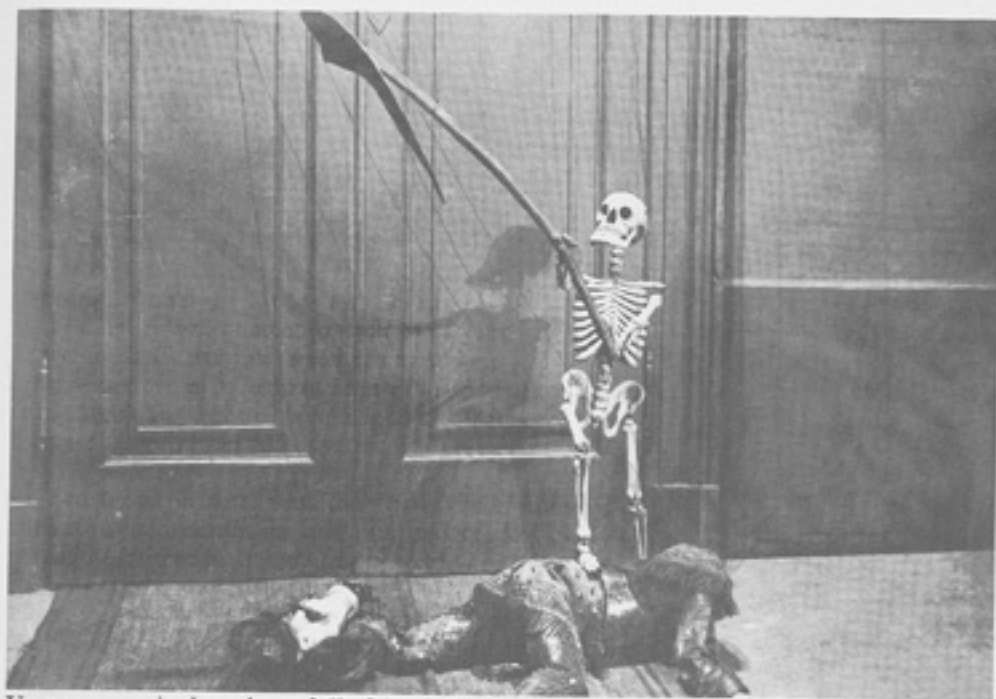
Uno spettacolo di guarrattelle napoletane



Arrivo di Angelica alla corte di Carlomagno (Burattini di Giuseppe Sarina)



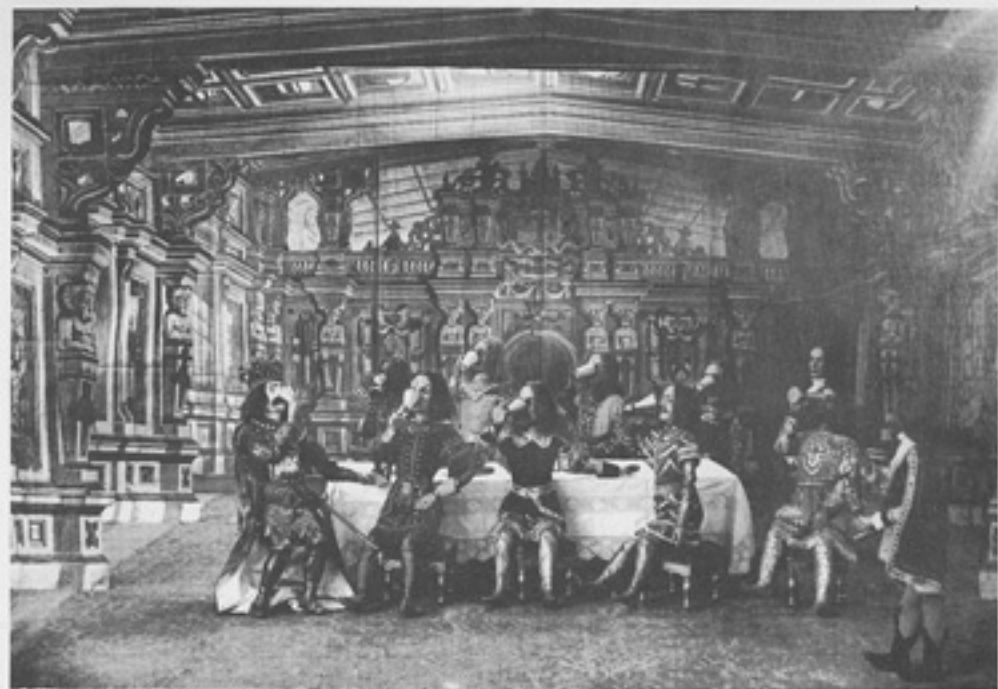
La Compagnia Carlo Colla al Teatro Gerolamo, ai primi del '900



Un personaggio decapitato dalla falce della Morte (Compagnia Carlo Colla)



Scena di battaglia «in armatura» (Compagnia Carlo Colla)



Scena di banchetto in un dramma in costume (Compagnia Carlo Colla)



Il mago Malagigi evoca un diavolo (Scena di pupi siciliani in una foto dei primi del '900)



Pupari siciliani durante una rappresentazione

Una caratteristica molto importante delle marionette, a cui abbiamo già accennato, sta nel fatto che esse non possono né afferrare, né muovere oggetti: per creare questa illusione (del resto in modo molto convincente) occorre che gli oggetti in questione siano collegati alla mano della marionetta da un filo supplementare. Questo fatto contribuisce in misura notevole a determinare lo stile di recitazione delle marionette, i cui movimenti non possono (e quindi non devono) essere violenti come quelli dei burattini, a rischio di perdere quella gravità e quella misura che invece esse riescono a esprimere nel migliore dei modi: le scene di duello, ad esempio, sono tra le meno persuasive (e perciò vengono il più possibile abbreviate) di tutto il teatro di marionette.

Sono di uso comune anche marionette che raffigurano animali, sovente a due bilancini. Per esempio, un drago sarà costituito da un corpo di filo di ferro arrotolato a spirale e ricoperto di tela, con le ali e la testa di cartapesta; per muoverla basteranno 6 fili: uno per la testa, uno per far aprire e chiudere la bocca, due per il corpo, uno per la coda, e infine uno biforcuto per sollevare e abbassare le ali; le zampe si muoveranno passivamente.

Per dare l'illusione prospettica di figure che agiscono in lontananza, si usano marionette molto più piccole dell'ordinario, manovrate dietro il ponte; ed anche speciali fantocci manovrati lateralmente, come per esempio rematori su una barca, o file di ballerine collegate fra loro che si muovono tutte insieme. Analogamente vengono fatti passare sullo sfondo modellini di veicoli, navi, ecc.

Si fa un certo uso anche dei cosiddetti *cartonaggi*, figure di cartone ritagliato e dipinto destinate a sostituire personaggi, animali o oggetti a tutto tondo (i quali sono detti *volumi*), in quanto ovviamente sono assai più facili da trasportare e più economici. Così per esempio saranno realizzate in questo modo le caravelle di Cristoforo Colombo, che, nel dramma omonimo, si vedranno solcare le onde sullo sfondo; e di cartonaggi sarà composto il corteo di coppie di animali che si vede salire sull'arca di Noè nella produzione *Il diluvio universale*. Cartonaggi sono usati anche nel teatro dei pupi: per esempio un angelo che scende dal cielo per portare in paradiso l'anima di un guerriero morente può essere rappresentato in questo modo.

Anche in questo caso il teatro di animazione fa ricorso a un artificio già molto antico nel teatro di attori umani, e che appare già descritto con molta precisione, per esempio, nel già citato *Secondo libro d'architettura* di S. Serlio:

Potrà l'Architetto haver preparato alcune ordinanze di figurette, di quella grandezza che si ricercherà dove haveranno à passare, e queste saranno di grosso cartone colorite e tagliate intorno, le quali posaranno sopra un regolo di legno a traverso la scena, dove sia qualche arco, fatto sopra il suolo un incastro à coda di Rondina, entro il quale si metterà detto regolo, e così pianamente una perso-

na dietro al detto arco le farà passare, e tal fiata dimostrare che siano musici con instrumenti e voci, onde dietro alla Scena sarà una musica a sommissa voce. Tal volta farà correre un squadrone di gente chi à piedi, e chi à cavallo, le quali con alcune voci ò gridi sordi, strepiti di tamburi, e suono di trombe, pascono molto gli spettatori.

Assai più che gli altri generi del teatro di animazione tradizionale, o per meglio dire a differenza di essi, il teatro di marionette, è, ed è sempre stato, un sistema aperto a continue innovazioni, sia sul piano tecnico sia sul piano dei contenuti. Da un lato infatti i marionettisti si sono sempre dedicati al perfezionamento delle possibilità sceniche del loro teatro introducendo tutta una serie di invenzioni relative al movimento delle marionette e alla realizzazione di trucchi teatrali, e dall'altro hanno costantemente seguito l'evoluzione del teatro di attori, trasferendo di volta in volta nei loro spettacoli le acquisizioni di quest'ultimo.

La convinzione, ben ferma in tutti i marionettisti, che 'con le marionette si può fare tutto', è giustificata dall'altissimo grado di complessità raggiunto dalle marionette stesse e dalla tecnica con cui vengono manovrate; e nel tempo stesso ne costituisce, direi, la premessa psicologica. Questa tendenza virtuosistica ha portato anzi a sviluppi che si possono ben definire fine a se stessi, in quanto hanno dato luogo a un particolare tipo di spettacolo marionettistico che, lasciando quasi completamente da parte le componenti drammatiche e testuali, punta a riprodurre, o più esattamente prende a pretesto, numeri di varietà, musicali e acrobatici. Per questi spettacoli sono state create marionette estremamente ingegnose e complesse — mosse da un numero grandissimo di fili, e manovrate ciascuna persino da tre persone - che raffigurano acrobati, giocolieri, suonatori di violino, o di pianoforte; che possono andare in bicicletta, camminare sulle mani, eccetera.

Le marionette sono rivestite di costumi realizzati con straordinaria accuratezza: si usano stoffe di pregio, le rifiniture sono eseguite con precisione addirittura incredibile e che, in ogni caso, va molto al di là delle necessità dell'illusione scenica più spinta. Per esempio, se una marionetta della Compagnia Monti-Colla deve rappresentare un dandy con in mano un paio di guanti — benché la marionetta non possa infilargli, perché le dita delle mani non sono divise - questi saranno cuciti esattamente come se essa potesse indossarli; e i pizzi saranno veri pizzi, e le soles delle scarpe saranno formate da vari strati sottili di cuoio, insomma vere e proprie riproduzioni in scala di vere scarpe.

Tutto ciò ovviamente può essere realizzato compiutamente solo da una compagnia di livello notevole, ma in ogni caso rappresenta il limite qualitativo a cui tutti i marionettisti aspirano.

Naturalmente, una marionetta può servire per ruoli molto diversi («Fa bisogno un Noè? Fa bisogno un Padre Cristoforo? Si prende questa marionetta qui, con la barba bianca») e deve perciò essere di volta

in volta rivestita del costume adatto, cosa notevolmente laboriosa. Normalmente le marionette vengono conservate svestite, spesso con una specie di bavaglino rivoltato sul viso e legato dietro, per proteggerlo, e infilate in appositi sacchi.

È evidente da quanto si è detto che un teatro per marionette risulta di una struttura quanto mai complessa; al profano che si trovi ad osservarlo da dietro le quinte durante uno spettacolo esso appare incredibilmente affollato di marionette - in una sola 'produzione' possono apparire parecchie decine o addirittura centinaia di figure, che attendono il loro momento di entrare in scena ordinatamente appese - di oggetti di scena, di scenari, di persone: la perfetta riuscita dello spettacolo è per me - sia detto tra parentesi - ogni volta motivo di stupore. I marionettisti si sporgono da una specie di ballatoio, detto *ponte*, posto al di sopra del palcoscenico.

L'apparato scenografico del teatro delle marionette raggiunge livelli tali da rivaleggiare in ogni particolare con quello del grande teatro. Spesso, del resto, le scene erano dipinte dagli stessi artisti che lavoravano per i più noti teatri di attori: tanto che la dotazione di scenari delle maggiori compagnie marionettistiche può rappresentare un materiale di grandissimo valore per lo studio dell'evoluzione della scenotecnica italiana. Non conosco, tra parentesi, alcuna ricerca su questo tema *né* in generale sull'aspetto scenotecnico del teatro delle marionette, assai complesso e ricchissimo di spunti interessanti che qui non è possibile affrontare.

Nello stesso ordine di idee, il teatro delle marionette fa uso anche di un gran numero di artifici, destinati ad aumentare l'illusione scenica, riproducendo fenomeni atmosferici, luci, rumori, effetti di acqua, crolli, esplosioni, e così via, e gareggiando anche in questo con il teatro di attori. Molti di questi artifici erano mutuati appunto dal grande teatro, mentre altri erano probabilmente stati elaborati proprio nell'ambiente marionettistico, come ad esempio un sistema per riprodurre il rumore del vento, che consisteva nel far roteare in cerchio un'assicella attaccata a uno spago (una importante 'sopravvivenza' del rombo usato da popolazioni primitive per far udire la voce della divinità nelle cerimonie di iniziazione, sfuggita, se non ricordo male, agli studiosi di storia delle religioni, quando erano di moda le ricerche di questo genere). Anche qui sarebbe interessante materia di studio il tipo di rapporto che anche sotto questo aspetto si era instaurato tra il teatro di marionette e il suo - per semplificare - 'modello', costituito dal teatro di attori.

Per dare un'idea di come gli artifici scenici entrassero nella messa in scena di un dramma per marionette, voglio riportare qui la descrizione fatta da Raffaele Pallavicini jr. della celebre scena dell'inondazione del fiume Kama, nel secondo atto di *Gli esiliati in Siberia*, quale era realizzata nel teatro della sua famiglia:

lì a un certo momento lei vedeva le onde che salivano, questo dilagare dell'acqua: naturalmente era tutto un trucco scenico, è chiaro; era carta, in definitiva, però ...arrivava la saetta (che era un tricchetto napoletano) che spaccava il ponte, si incendiava il ponte (erano bengala che si accendevano), i lampi (erano fatti con i carboni da arco voltaico) il tuono (era fatto dalla grancassa o da una lamiera appesa) veniva giù la grandine (che erano fagioli, erano cannellini: erano sempre gli stessi, avranno avuto settant'anni, perché dopo lo spettacolo immediatamente si scopavano!), la neve (che era cotone) però facevano un figurone, e poi la tomba che galleggiava sulle onde, la Elisabetta, cioè la protagonista, che era abbarbicata alla croce di questa tomba, ...insomma riusciva molto bene, era un colpo di scena veramente formidabile: ma lì ci voleva tutta una preparazione; direi, guardi, per preparare quella scena lì ci voleva una bella giornata intera. Erano dipinte le onde, no? erano di carta [sospese a due fili e fatte oscillare] andavano avanti e indietro così, però dava proprio l'impressione del fiume in piena. Era bello il ponte che crollava, colpito dal fulmine: e lì bisognava avere un tempismo non indifferente, il fulmine che colpisce il ponte e il ponte che si spacca, che viene giù mentre l'acqua si alza, (il ponte era soltanto un disegno fissato con due aghi grossi che tirando un filo venivano giù e il ponte crollava: però visto dalla platea ...difatti era un applauso formidabile). [Prima scendeva un sipario di garza], questo velo che poteva sembrare nebbia o comunque vapore, e invece a noi serviva unicamente per non fare andare i fagioli in prima fila nelle poltrone o sulla testa degli orchestrali ...perché naturalmente adoperavamo l'orchestra in buca come qualsiasi spettacolo teatrale, [orchestra] che bisognava regolarmente pagare. Avevamo anche della musica creata apposta per determinate produzioni.

La struttura dei pupi differisce da quella delle marionette in primo luogo in quanto essi sono mossi da un ferro rigido che attraversa la testa della figura articolandosi in un anello solidale col busto; inoltre, il peso del pupo è assai maggiore di quello delle marionette (anche per il fatto che i guerrieri sono rivestiti di un'armatura in metallo e portano uno scudo anch'esso metallico). I loro movimenti sono perciò assai diversi da quelli delle marionette: improvvisi, pesanti e violenti, assai meno 'realistici' ma anche meno leziosi, si prestano particolarmente alle scene di rapidi e serrati combattimenti, accompagnati dal sonoro cozzare delle armi e delle armature, che sono una delle caratteristiche più evidenti di questo teatro (esse sono ritmate, per i pupi siciliani e napoletani, dal violento battere del piede dei pupari - o, come sarebbe più esatto dire, degli *opranti* - e, per i pupi pugliesi, dal rullare di un tamburo: simili elementi acustici sono sostanzialmente estranei al teatro delle marionette, e richiamano semmai il teatro di burattini).

Il ferro sostiene dunque il corpo del pupo: mediante la sua rotazione è possibile far volgere la testa della figura, e, con una rotazione più energica, farne muovere anche il busto (una rotazione della

testa verso destra spinge il busto in avanti col lato sinistro e viceversa); attraverso il busto, il movimento si trasmette anche alle gambe - articolate al busto in modo da potersi muovere liberamente in avanti e limitatamente all'indietro - che si muovono una in avanti e l'altra indietro, il che si utilizza per fare camminare il pupo.

Nei pupi siciliani è presente un secondo ferro con cui si manovra la mano destra (la sinistra è mossa da una cordicella) rendendo così possibile un maneggio molto preciso della spada, che il pupo tiene come un pugnale, ad angolo retto con l'avambraccio; mentre la mano destra dei pupi napoletani è mossa da una cordicella: la spada è fissata in un foro della mano stessa in modo da costituire il prolungamento dell'avambraccio. Durante il combattimento, i pupari napoletani ruotano rapidamente la mano che regge la funicella prima in un senso e poi nell'altro, facendo battere insieme le spade dei due avversari. In tutti i pupi, le braccia si muovono liberamente, essendo che il collegamento tra l'avambraccio in legno e la spalla è dato da un elemento di stoffa imbottita.

Fin qui gli elementi comuni a tutti i pupi siciliani: per altri aspetti essi invece devono essere distinti in due gruppi principali, cioè quelli palermitani e quelli catanesi. I pupi palermitani, alti da 80 cm a un metro e pesanti intorno agli 8 kg, possono snudare la spada e rimetterla nel fodero, grazie a un filo connesso al ferro del braccio destro, che attraverso la mano si attacca all'elsa della spada. Alcuni opranti usano «un filo collegato alla coscia sinistra, il quale, mettendo in moto il movimento pendolare delle gambe, aiuta a fare con sicurezza il primo passo, serve ad esprimere l'impazienza o la rabbia col tremito della gamba, e inoltre permette di fare inginocchiare il personaggio con un ginocchio alzato... [Tuttavia] i pupari catanesi criticano i pupi palermitani perché sanno sguainare e riporre nel fodero la spada e perché piegano il ginocchio. Uno di loro disse una volta: 'Un vero paladino non lascia mai la spada e non piega mai le ginocchia'» (A. Pa-squalino).

Dunque, il pupo catanese, che è anche assai più pesante - intorno ai 25 kg! - ha il ginocchio rigido (il che d'altra parte permette al puparo di diminuire la propria fatica, facendo appoggiare il pupo al piano del palcoscenico) e - se raffigura un guerriero - tiene sempre la spada in pugno.

Molto curiosi sono i pupi che permettono alcuni sanguinosi 'effetti speciali': per esempio vi sono figure che a un terribile fendente dell'avversario si spaccano in due, o armature che vanno in pezzi, stappando contemporaneamente una bottiglietta di inchiostro rosso inserita nel torace, che inonda di 'sangue' la camicia bianca del guerriero; analogamente quando Orlando suona l'olifante a Roncisvalle, butta 'sangue' dalle orecchie.

I pupi palermitani vengono mossi dai lati, da opranti che stanno tra le quinte; i pupi catanesi e quelli napoletani e pugliesi invece da

un ponte posto dietro il fondale e più o meno alto.

Dal punto di vista figurativo, i pupi (come la scenografia del loro teatro, che è limitata ai fondali) si richiamano alle mode teatrali del primo Ottocento e alle ricostruzioni pseudo-storiche in voga in quest'epoca, che più che al medioevo si rifacevano al costume del Rinascimento e dell'epoca barocca. D'altra parte, tutti i personaggi principali (e le principali famiglie che entrano nella storia di Carlomagno) sono tutti chiaramente caratterizzati da elementi del costume e da particolari del volto (come il celebre strabismo di Orlando) e immediatamente identificabili da parte dei conoscitori. Il teatro dei pupi è, infatti, importa dirlo, destinato in primo luogo a un pubblico di conoscitori (il che non significa un pubblico ristretto).

Il burattinaio e i suoi aiutanti possono manovrare contemporaneamente due burattini ciascuno: perciò, se dispone di vari collaboratori, il burattinaio può fare apparire in scena anche molti personaggi insieme, far sfilare comparse e così via. Di solito tuttavia egli ha un solo aiutante, o è addirittura solo in baracca; in quest'ultimo caso ricorre talvolta a delle aste di legno, in cui è possibile infilare un burattino, portando così a 3-4 il numero dei personaggi presenti in scena - soluzione evidentemente di ripiego.

Ai burattini che recitano occorre naturalmente prestare una voce: ora, poiché il numero dei personaggi è maggiore di quello di coloro che li manovrano, è necessario che questi modifichino in vari modi la propria voce e la propria parlata, in modo da caratterizzare in maniera convincente e immediatamente riconoscibile tutte le figure che compaiono in scena. In ogni caso, il burattinaio manovrerà il protagonista e altri personaggi principali e presterà loro la voce; se è presente un aiutante-donna, questa 'farà' le voci femminili (ma le voci delle streghe e in genere anche quelle delle vecchie saranno fatte dal burattinaio), mentre se il burattinaio è solo dovrà evidentemente fare anche le voci delle donne.

Agendo contemporaneamente su caratteristiche 'segmentali' (uso di forme linguistiche diverse) e 'soprasegmentali' (uso di toni e di ritmi diversi) un buon burattinaio (anzi, l'abilità di un burattinaio si misura, tra colleghi, anche sul 'cambio delle voci') è in grado di interpretare almeno una quindicina di personaggi diversi. Cerchiamo di vedere come ciò avvenga, scegliendo l'esempio dei burattini bergamaschi.

Innanzitutto, tutti i personaggi che non coincidono con le maschere tradizionali parlano in italiano (tuttavia, per esempio una guardia di finanza potrà essere caratterizzata dall'uso del napoletano, di cui si imiteranno soprattutto la pronuncia ed alcune forme lessicali e grammaticali più note), con connotazioni fortemente letterarie, realizzato in modo più o meno conforme alla norma a seconda della

cultura del burattinaio: va osservato che uno dei mezzi per sottolineare il carattere elevato di questo linguaggio è il capovolgimento ipercorretto della pronuncia delle *e* e delle *o* toniche, per cui un re o un conte in una commedia di burattini pronunceranno *castèllo*, *strèga*, proprio perché le pronunce con *è* ed *é* coinciderebbero con quelle dialettali lombarde. All'interno di questa lingua comune a tutto un gruppo di personaggi che si contrappongono ad altri caratterizzati dall'uso di dialetti, si possono distinguere innanzitutto personaggi femminili, grazie all'uso del falsetto (combinato con un tono chioccio per le vecchie e le streghe); e poi i personaggi maschili tra di loro, grazie a toni particolari, che ovviamente non è facile descrivere: sono comunque immediatamente riconoscibili su questa base il Signore buono (il Re, eccetera), il Tiranno, il Giovane Eroe, il Prete, il Vecchio saggio, il Vecchio sciocco e altri ruoli ancora.

Le maschere sono invece caratterizzate dall'uso dei dialetti (si noti che la moglie della maschera comica locale, come Gioppino o Sandrone, parla anch'essa il dialetto; ma che Colombina e Rosaura parlano in italiano) o dall'uso di un italiano intrinsecamente comico perché deformato da una tragica balbuzie, come nel caso di Tartaglia:

E chech, e chechech, e che rassa di lalach, e che rassa di ladri chechech, che ci sono in gich, che ci sono in giro! Ho trovato il mio mimich, il mio amico Papach, il mio amico Pantalone, e mi ha detto che il suo sesech, il suo servitore Giopino gli ha piamach, gli ha mangiato ventiquattro sasach, salami, mentre invece il mio servitore Bribrich, Brighella l'ho mandato via pepech, e perché, e perché m'ha rubato tute le popoch, e le posate d'argento. Ah, ma sono dei lach, e dei ladri mamach, matricolati! (*sente bussare*) O chi è che buch, chi è che buch, chi è che busa?

Gioppino parla bergamasco (con frequente intromissione di elementi italiani, sia per facilitare la comprensione a spettatori non dialettofoni, sia anche per raggiungere supplementari effetti comici, date le storpiature di cui è caricato l'italiano di questa maschera - come quello intarsiato nell'emiliano di Fagiolino e Sandrone); Meneghino parla milanese; Arlecchino e Brighella parlano veneto, il secondo con un tono più basso e un ritmo più marcato; veneto è il dialetto anche di Pantalone e di Facanapa, il primo con un tono lento e chioccio, il secondo querulo e nasale. Alcune di queste maschere si presentano con espressioni particolari, spesso prive di senso apparente, probabilmente ereditate dalle convenzioni della Commedia dell'arte: così per Arlecchino "Trincheta me nona", per Brighella "Corpo de la luna" "Mi son Bigarela, gavič e gambon" e così via. (Del resto, battute standard e ricorrenti sono caratteristiche di tutto il teatro dei burattini: invariabilmente, Gioppino chiede il permesso di entrare dicendo, in un buffo tono sottomesso "Se pol trapanare?", e invariabilmente dichiara a un personaggio illustre a cui si trova davanti "Eccomi incüncügnato a la so spüsüentissima presenza"; e l'appellativo che rivolge a Brighella

- il cui nome deforma in Braela, o Graela, o Garela o in altri modi ancora - è 'müs de boasa seca').

All'analisi del dialetto veneto delle maschere, quale viene realizzato da un burattinaio bergamasco ha dedicato un saggio Glauco Sanga (*La lingua di Gioppino e di Brighella*, in «Mondo popolare in Lombardia 1, Bergamo e il suo territorio», Milano, 1977, 15 sgg.), il quale ha mostrato che esso, a parte l'aspetto lessicale,

riposa essenzialmente su questi fatti: 1. il vocalismo veneziano; 2. la sonorizzazione delle occlusive sorde intervocaliche italiane; 3. *sé 'è'*; 4. i participi in *-sto*; 5. le forme interrogative con il pronome personale soggetto posposto.

I guarrattellari napoletani fanno uso - per caratterizzare quel personaggio para-umano o super-umano che è Pulcinella - di uno strumento particolare, la *pivetta*, che deforma profondamente la voce dandole stranissimi toni squittenti. Si tratta in sostanza di una specie di *kazoo* che il burattinaio pone in fondo alla lingua, riportandolo tra la guancia e i denti alla fine della battuta: strumento essenziale per la sua arte, è oggetto di strane mitizzazioni, che gli attribuiscono per esempio una terribile pericolosità, nel caso che dovesse essere inghiottito.

Nel teatro di marionette, il problema del 'cambio delle voci' può essere meno rilevante, essendo maggiore il numero dei manovratori; vi possono anzi essere sul ponte degli attori che prestano solo la voce alle marionette. Ma si ascolti quanto dice il marionettista Raffaele Pallavicini, a proposito di suo nonno impegnato a mettere in scena Amleto con le marionette:

C'è da dire una cosa: che non recitava solo Amleto come personaggio; ma naturalmente si faceva il Laerte, si faceva Polonio, si faceva lo Spettro, si faceva il Re, si faceva l'Amleto, si faceva tutto: il Ghildesterno, Fortebraccio, tutte quelle cose lì.

Sotto l'aspetto linguistico il teatro delle marionette differisce del resto profondamente da quello dei burattini: tutti i testi infatti corrispondono a copioni scritti, redatti in italiano letterario (mentre solo la maschera parla nel suo dialetto), ai quali i marionettisti si attingono in genere scrupolosamente.

Come appaiono fisicamente questi testi, che sono sempre squadrati sul ponte, anche quando tutti gli attori li conoscono ormai perfettamente a memoria? R. Leydi li descrive così:

Tutti i copioni per marionette sono, all'aspetto, simili fra loro. Si tratta di specie di fascicoli in carta grossa, a righe larghe, come quelle dei fogli protocollo o della carta da bollo, del formato su per giù di un registro o d'un libro mastro, talora con una copertina in cartone marrone, talora senza. Sulla prima pagina (o sulla

copertina se c'è) è scritto il titolo, il sottotitolo, qualche volta annotazioni varie. In bella calligrafia ordinata, non colta ma neppur trasandata, con poca o nessuna ricerca di decorazione e di fregi. Tutt'attorno alla scritta le firme d'approvazione dei censori, con i bolli degli uffici di polizia e talora qualche nota minuta e sbiadita, a ricordo di una 'piazza' specialmente buona, o specialmente cattiva. Frasi povere ed essenziali, quasi burocratiche, che scoprono subito il segno umano, di gioia e di dolore, della vita errabonda del marionettista.

La scrittura è assai grossa, in modo da permettere la lettura a una certa distanza; le prime pagine recano spesso incollati manifestini a stampa annuncianti una rappresentazione, l'indicazione della compagnia proprietaria del testo, gli oggetti e gli artifici di cui 'Fa bisogno' per la messa in scena. Nel testo, sono spesso indicati tagli più o meno generosi.

Diverse (e in qualche modo simili a quella del teatro di burattini) sono le caratteristiche linguistiche del teatro dei pupi, determinate in gran parte dalla presenza dell'improvvisazione su un canovaccio. Scrive A. Pasqualino:

I personaggi comici che rappresentano il popolo nella farsa, nelle storie dei banditi, o, in veste di scudieri e servitori nello spettacolo cavalleresco, parlano in dialetto. Il linguaggio dei paladini invece è un gergo particolare, né italiano né siciliano, che adopera parole e frasi sonanti che derivano da fonti letterarie, correggendo la sintassi alla siciliana, intercalandola con termini tratti dal dialetto.

La recitazione è molto varia per tono e per qualità. Il teatrino esperto ricorda quasi tutto. Se comunque ne ha il tempo, durante il giorno rilegge il copione, il quaderno che contiene, scritta diligentemente a mano, la traccia dell'episodio che dovrà rappresentare la sera. Si tratta di un canovaccio come quelli della commedia dell'arte, che non fornisce il testo delle battute, ma solo la successione delle scene, con indicazione del luogo, dei personaggi presenti, dell'azione, dell'argomento del dialogo e qualche frase di particolare importanza, un discorso solenne, il testo delle lettere. In qualche caso il copione conserva anche un gruppo di versi, relitto religiosamente tramandato di una fonte letteraria della quale difficilmente il puparo ha conoscenza diretta.

Il resto del dialogo viene improvvisato sul ricordo di quello che l'oprante ha sentito recitare al proprio maestro, quando da bambino o da ragazzo serviva come apprendista, e di quello che egli stesso ha improvvisato recitando quell'episodio, un anno o due prima (...). Le battute verranno da sé, durante lo spettacolo, sulla base di un repertorio di formule stereotipe buone a molti usi, come avviene in tutte le forme di letteratura orale o semi-orale. Tutt'al più si potrà consultare con la coda dell'occhio un foglietto inchiodato alle quinte con l'annotazione di tutti i nomi difficili di luoghi o di personaggi secondari, che si ritiene disdicevole non citare in forma corretta. Così avviene specialmente nei teatri palermitani, nei qua-

li chi parla muove anche i pupi. Nella zona di Catania, stante la divisione fra 'parlatori' e 'manovratori', che è una conseguenza delle dimensioni e del peso dei pupi, chi recita può tenere il copione in mano e aiutarsi leggendo.

Nel teatro di burattini un copione scritto viene seguito piuttosto raramente: in questo caso, esso consiste in un quaderno manoscritto, di dimensioni più piccole di quelli per marionette (il burattinaio lodigiano G. Sarina per le sue lunghissime produzioni usava sempre dei copioni, anche se le ricordava interamente e memoria). Alcuni burattinai possiedono dei canovacci scritti, mentre più comunemente la vicenda è interamente memorizzata e appresa per via di imitazione. Qualcuno appende a un chiodo in baracca degli appunti che riproducono molto schematicamente il canovaccio (salvo poi a non guardarli neppure durante la rappresentazione!).

Il ruolo dell'improvvisazione è perciò fondamentale nel teatro di burattini, e ogni recita di una stessa *pièce* può risultare molto diversa da ogni altra per il dialogo, per la soppressione o l'aggiunta di intere scene, per il loro maggiore o minore sviluppo, per l'inserimento di tirate comiche prefabbricate e così via. Naturalmente, tra i principali fattori di diversità nelle varie realizzazioni sceniche (e non certo soltanto per ciò che riguarda il dialogo) sono la composizione del pubblico, il suo interesse, le sue capacità di comprensione ecc., quali vengono captate dal burattinaio. Dice L. Milesi:

«Eh, si cambia molto molto (...). Siccome, vede, non è una parte studiata, il burattinaio deve lavorare con gli appunti (...). Io se faccio dieci volte una commedia, dieci volte la cambio. Il sunto è quello ma le parole non sono più quelle. Dev'essere, diremo, non chiamiamola intelligenza, dev'essere il brio del burattinaio che sa... E il brio quando viene? Viene quando vede la gente che effettivamente si diverte e allora, anche lui si diverte in baracca...»

Il contenuto dei copioni per marionette è estremamente vario: su questo argomento non posso che rinviare all'ampia trattazione che ne hanno fatto R. Leydi e R. Mezzanotte Leydi in *Marionette e burattini*. Qui dovremo limitarci a indicare (in gran parte appunto sulla scorta di questa opera) quali sono le principali categorie a cui tali testi appartengono.

Abbiamo innanzitutto 'produzioni' che risalgono, direttamente o indirettamente al grande filone della Commedia dell'arte; poi commedie di argomento fantastico e fiabesco, con scene di magia, apparizioni, ecc.; un gruppo di testi di argomento cavalleresco; una serie di drammoni ottocenteschi, di derivazione letteraria (sono presenti del resto anche drammi di Shakespeare), spesso riduzioni di romanzi di successo, come (cito più o meno a caso) *Gli esiliati in Siberia*, *Il diavolo zoppo*, *Il conte di Montecristo*, *I promessi sposi* (molte volte nelle casse dei marionettisti si ritrovano i volumetti a stampa da

cui sono stati elaborati i copioni per marionette, o che erano stati acquistati in vista di una eventuale elaborazione, poi risultata non realizzabile); drammi di argomento religioso, per esempio, *S. Giorgio*, caratterizzato da sanguinose scene di martirio o da impressionanti lotte col drago. (La *Passione di N.S.G.C.*, veniva, ovviamente, messa in scena per Pasqua; le vite di santi erano produzioni tipicamente domenicali - oggetto di grande disprezzo da parte del marionettista che dichiara che «si facevano per accontentare le donne» - e spesso omaggio al Santo patrono del luogo dove si recitava). Non mancavano le commedie brillanti e le farse, tipiche del repertorio ottocentesco del teatro di attori. Venivano poi gli adattamenti di romanzi di avventure (*Giro del mondo in ottanta giorni*), proseguiti fino agli anni '40 con riduzioni di spettacoli cinematografici visti qualche sera prima dal marionettista. Di grande importanza le vicende di briganti, i drammi storici (*Cristoforo Colombo*) e patriottici anche su argomenti di attualità (*ha battaglia di Magenta, he cinque giornate di Milano*). Notevoli le versioni per marionette di opere liriche e di balli, come il famoso *Excelsior!* Come si vede, un panorama estremamente composito e stratificato, e aperto in qualsiasi momento a nuove acquisizioni.

Proviamo ora a vedere come poteva essere utilizzato un repertorio di questo genere da una tipica compagnia marionettistica 'di giro', quale quella di Raffaele Pallavicini, che negli anni tra le due guerre era attiva in tutti i principali centri delle due riviere e in quelli della provincia di Alessandria, spingendosi fino ai teatri di Asti, di Saluzzo, di Bra, eccetera: in ogni centro di importanza media la compagnia si fermava (faceva, come si dice in gergo, 'piazza morta') per circa un mese e mezzo-due mesi, mettendo in scena anche 30-35 'produzioni', destinate prevalentemente a un pubblico di adulti.

Voglio innanzitutto far rilevare quale impatto culturale dovesse avere, in un piccolo centro di provincia, la presenza di una compagnia di questo tipo, negli ultimi decenni dell' '800, e nei primi del '900; in concreto, essa dava a un pubblico popolare di una serie di località quasi del tutto 'tagliate fuori' la possibilità di fornire di una nutritissima serie di spettacoli - messi in scena con un rigore artistico notevolissimo - i cui contenuti non erano in sostanza diversi da quelli fruiti dal pubblico borghese di una grande città. Importantissima, in particolare, fu - tra gli altri aspetti di questa circolazione culturale - la funzione svolta dagli spettacoli di marionette per la diffusione della conoscenza dell'italiano letterario.

Il nipote e omonimo di Raffaele Pallavicini descrive così un cartellone-tipo della sua compagnia:

Si arrivava su una piazza, e si incominciava: il nostro spettacolo di inizio solitamente era *Maria Stuarda regina di Scozia*: in alternativa si poteva fare *La bella Maghellona*, che era poi la famosa storia di Pietro delle Chiavi, a seconda di come si captava, diciamo, i desideri del pubblico, quelli erano i nostri due spettacoli di andata

in scena, così dette in gergo teatrale. Ammetti il caso che si fosse debuttato di sabato, ecco si faceva magari *Maria Stuarda* al sabato, e la *Bella Maghellona* domenica: grosso spettacolo, cavalli, torneo, cavalieri [in centri un po' grossi, con matinée]; e poi diciamo che magari al martedì si faceva *La Luna in tribunale*, che era una commediola brillante, per poi passare al giovedì, magari, a una produzione storica *sui generis* che poteva essere, non so, *A militare* [?], o qualcosa del genere, per ritornare poi al sabato e alla domenica con altre due produzioni che potevano essere, non so, il *Sansone*... poi si poteva passare a un'altra commedia leggera, o qualche cosa in costume, da martedì; ...non so, magari la terza domenica si metteva su una storia di briganti, che andavano molto, *Majno della Spinetta*, tanto per dirti... il *Don Giovanni Tenorio* era proprio un classico domenicale... Di solito le 30-35 produzioni si articolavano poi attraverso, non so, qualche storia di briganti, qualche storia di corsari, qualche commedia anche sentimentale, qualche commedia comica, sempre cercando di fare un pot-pourri, un cocktail di generi, che potessero non stancare il pubblico, e far vedere al pubblico un po' di tutto. Di solito come chiusura ci voleva uno spettacolo che non impegnasse molto la compagnia come materiali in quanto magari si era già cominciato a smontare qualcosa: *Crispino e la comare* poteva essere, che però piaceva sempre al pubblico e non impegnava molto materiale.

Il repertorio del teatro di burattini presenta caratteri insieme coincidenti e diversi rispetto a quello delle marionette. Grande rilievo vi hanno i temi derivati - non è il caso in questa sede di chiedersi per quali vie - dai canovacci della Commedia dell'arte; le elaborazioni di argomenti fantastici e fiabeschi, con intervento di maghi, streghe, mostri e diavoli; i temi tratti dai cicli cavallereschi, come il notissimo *Guerrino detto il Meschino agli alberi del Sole*, una vicenda estremamente cara al mondo popolare. Spesso vengono recitate (e sono tipiche per esempio delle *guarrattelle* napoletane, ma ogni burattinaio ne ha in repertorio) delle brevi scene comiche, magari poco più di un pretesto per una robusta bastonatura, che possono anche essere incatenate l'una all'altra. In tutte le *pièces* sono presenti le maschere tradizionali (Arlecchino, Brighella, Pantalone, Tartaglia, ecc.) e la maschera locale (Gioppino, Fagiolino, Sandrone, ecc.).

Almeno in passato, vi sono stati dei burattinai che si cimentavano con testi teatrali, di carattere colto e profondamente 'letterario', con scarsissima azione, come la tragedia del Monti *Aristodemo* (1786) che, quasi ignorata dalle storie della letteratura, ebbe un larghissimo e assai lungo successo sulle scene, e una grossa (e, direi, non facilmente spiegabile) diffusione a livello popolare. Anche molti testi di carattere 'serio' recitati oggi dai burattinai — con l'inserimento, è quasi ovvio, di elementi comici determinati, non foss'altro, dalla presenza della maschera, o delle maschere - quali *Pia de' Tolomei*, *Ginevra degli Almieri*, *Il fornaretto di Venezia*, *Il ponte dei sospiri* - derivano cer-

tamente da testi a stampa dell' '800, ampiamente diffusi fino a epoche molto recenti in edizioni economiche (della casa Salani di Firenze e di altre).

Pièces di contenuto storico sono presenti anche nel teatro di burattini; ma spesso i fatti storici vi appaiono rimodellati secondo i procedimenti tipici dell'ideologia popolare, che fa uso di particolari *clichés* ricorrenti applicabili a situazioni e personaggi visti come analoghi. Così, le biografie di banditi - uno dei soggetti favoriti del teatro di burattini - vengono ristrutturare in modo da farle coincidere con lo schema narrativo della vita del 'ladro gentiluomo', magistralmente sintetizzato in nove punti da E.J. Hobsbawm, nella sua opera *I banditi* (tr. it. Torino, 1971, 36 sgg.). E si veda - nel riassunto che ne dà L. Milesi - come in un dramma per burattini intitolato *La rivoluzione di Palermo*, un evento storico quale la spedizione dei Mille abbia ricevuto una motivazione coincidente in sostanza con quella dei Vespri siciliani, e cara alla mentalità popolare; quella cioè della rivolta contro un oppressore scatenata dal marito o dal fratello di una donna da lui insidiata:

Gioppino è il fratello di Cosimo, Cosimo era un carnàio di porto; allora c'erano i Borboni laggiù eh? [Al capo dei Borboni piaceva la sorella di Cosimo]. Allora la invita a casa. Lei non va e allora chiama Cosimo e lo mette alla tortura perché dice che l'han trovato nell'osteria là, a fare... a incitare alla rivolta. E così chiama Cosimo, questo borbonico, lo chiama, e, cosa succede, che lo mette alla tortura eh, intanto che c'è lì la sorella. La sorella (perché a lui insomma ghe piasia fa fò la sorella, a sto borbonico), la sorella la va a casa a raccontare a Gioppino, e Gioppino cosa fa? Prende l'assieme di tutte le maschere e vanno, e trovano per la strada Garibaldi e fanno la battaglia coi Borboni...

Anche fatti di cronaca possono essere presi ad argomento di drammi per burattini: uno degli aspetti della faccia seria e talvolta decisa - mente 'per adulti' di questo teatro era anzi dato, nella Bergamasca, da burattinai itineranti specializzati appunto nella messa in scena di episodi di cronaca, i quali, soprattutto nei piccoli centri, assolvevano dunque a una funzione in qualche modo simile a quella dei cantastorie, e dovevano essere in grado di trasporre nel linguaggio tradizionale del loro teatro vicende assai diverse da quelle del repertorio fantastico o comunque della linea della commedia dell'arte. Ovviamente di alcuni di questi spettacoli si perdeva rapidamente il ricordo; altri finivano per entrare nel repertorio di vari burattinai. È esemplare, per esempio, il caso di vicende come quella del, diciamo pure, vampiro Verzeni, che risale al 1870 (Luigi Milesi riassume in questi termini questa truce storia: «Era uno che succhiava il sangue alle donne, poi le attaccava via, poi le succhiava il sangue. È proprio successo in Bergamasca questo fatto [...]. Non so, un cento e passa anni fa. E dopo è stato scorto perché in chiesa ha perso il cappello - perché lui andava sempre in

chiesa, eh - ma ogni tanto trovavano una donna 'taccata via a un albero e gli succhiava il sangue. Ha perso il cappello, il cappello era sporco di sangue e lì l'hanno scorto che era lui questo tizio, perché lo curavano»). Qualcosa di simile - per un'epoca relativamente recente: l'episodio successe nel 1914 - avvenne con il 'fatto' di Simone Pianetti che uccise per vendetta sette persone, per poi scomparire misteriosamente; ma mi si assicura che al termine della guerra venne messa in scena la fine di Mussolini e di Hitler. Ancora oggi, dei burattinai campani mettono comunemente in scena *pièces* comiche con Pulcinella protagonista, ispirate a fatti del costume contemporaneo: per esempio, i rapimenti a scopo di estorsione.

Gli spettacoli dell'opera dei pupi mettono in scena soprattutto episodi del ciclo leggendario di Carlomagno, che vengono recitati a puntate su una durata di diversi mesi. La fonte a cui gli opranti si attengono scrupolosamente è la *Storia dei paladini di Francia* di Giusto Lodico, vasta compilazione in prosa, pubblicata a dispense tra il 1858 e il 1860 e poi più volte ristampata, in cui l'autore ridusse 'in ordine logico progressivo' le trame di un gran numero di romanzi e poemi cavallereschi che almeno in parte costituivano il repertorio dei contastorie siciliani (e dei contastorie napoletani, i cosiddetti *Rinaldi*), passato al teatro dei pupi. Il grande successo del testo del Lodico ha completamente sommerso la tradizione precedente, in gran parte di carattere orale.

Accanto alle rappresentazioni relative al ciclo di Carlomagno si hanno anche altri soggetti - che generalmente occupano una sola recita -: episodi storici, racconti di briganti, vite di santi e altri temi religiosi, drammi derivati da Shakespeare.

Sovente allo spettacolo serio segue una farsa, recitata in dialetto, con personaggi fissi: Nofriu, Virticchiu, il napoletano Testuzza; il barone, il dottore, Lisa e Rusidda. I soggetti delle farse risalgono a quelli delle *vastate*, spettacoli comici derivati dalla commedia dell'arte, in auge nel '700.

Presso i pupari napoletani, accanto al repertorio cavalleresco esistono numerose vicende 'di guapparia': attualmente lo spettacolo si conclude con numeri di varietà (in cui compaiono marionette) comprendenti soprattutto canzoni di successo sceneggiate.