

Il teatro dei pupi in Sicilia: tradizione, declino, innovazione.

A marionett-színház Szicíliában: hagyomány, hanyatlás, új utak.

JELIGE: PAESETTO

Indice

I. Premessa	3
II. Come e quando nasce l'opera dei pupi?	4
II.1. I precedenti dell'opera	4
II.1.1. Danze armate	5
II.1.2. Cantastorie e contastorie	5
II.2. La storia in breve	7
III. Il repertorio dell'opera	9
III.1. Le storie epico-cavalleresche, il ciclo carolingio, le storie non carolingie e le storie catanesi. I personaggi più importanti.....	9
III.2. Berta da li pé grandi – un riferimento ungherese	12
IV. Il linguaggio teatrale.....	13
IV.1. La scenografia e la scenotecnica. Il legame con il teatro di prosa.....	13
IV.2. Il palcoscenico	13
IV.3. Lo svolgimento della rappresentazione	14
IV.4. Il pubblico ed il linguaggio di ricezione.....	17
IV.5. I cartelli.....	19
V. La crisi e la trasformazione dell'opera e del pubblico. La situazione attuale ed i tentativi per salvare l'opera.	24
Appendice A Dietro le quinte	29
Appendice A 1 Manianti, pruituri e parraturi	29
Appendice A 2 La manovra dei pupi.....	30
Appendice A 3 La messa in scena	31
Appendice A 4 Movimenti, gesti, ed altri codici nell'opera dei pupi	33
Appendice A 5 La costruzione dei pupi	36
Appendice B Le differenze fondamentali tra l'opera dei pupi catanese e palemitana..	37
Appendice C I pupari di una volta ed i pupari di oggi (a Catania)	39
Bibliografia.....	43

I. Premessa

Lo scopo del presente lavoro é di introdurre il fenomeno dell'opera dei pupi in Sicilia, e di dare al lettore un' idea di questa tradizione popolare assai interessante e di grande valore.

Si tratta di un elemento della cultura siciliana proclamato nel 2001 dall' UNESCO „Capolavoro del patrimonio immateriale e orale dell'umanità”, e sfortunatamente ancora non molto noto in Ungheria. É proprio questo motivo per cui ho scelto di approfondire l'argomento in questione: muovere un primo passo affinché questa particolare risorsa culturale sia resa nota anche nel nostro paese.

Per motivi di tempo e di spazio, non potrò dilungarmi nella trattazione con la descrizione dettagliata dovuta. Mi limiterò pertanto a segnalare gli elementi maggiormente significativi necessari a spiegare l'essenza di questa meravigliosa tradizione, cominciando con l'analisi della nascita, il repertorio ed il linguaggio teatrale dell'opera dei pupi. Nella parte finale mi concentro sulla crisi e la trasformazione dell'opera, avvenuta alla fine degli anni Cinquanta. Mi soffermerò anche sulla situazione attuale dell'opera, mettendo in rilievo aspetti sociali, storici e scientifici. Farò qualche considerazione relativa al salvataggio dell'opera, dando alcuni suggerimenti che potrebbero migliorare lo stato ed il giudizio sociale di essa. Nell'appendice vengono forniti al lettore ulteriori dettagli riguardanti gli elementi non strettamente legati all'argomento scelto, che costituiscono comunque una parte assai importante della tradizione.

Le mie ricerche sono state svolte prevalentemente nella città di Catania, avvalendomi dell'ausilio di diverse fonti e strumenti: interviste ai pupari ed esperti dell'opera, visita al Museo della Marionettistica di Nino Insanguine a Catania, oltre alla consultazione di vari libri (riportati nella bibliografia alla fine della tesina) sull'argomento.

II. Come e quando nasce l'opera dei pupi?

II.1. I precedenti dell'opera

Prima di tutto si deve definire e chiarire il concetto dell'opera dei pupi, soprattutto perché senza una definizione il lettore che non ha familiarità con l'argomento trattato potrebbe trovare difficile immaginare e capire di che cosa si tratta.

L'opera dei pupi è un tipo di teatro delle marionette, molto popolare e diffuso in Sicilia soprattutto fra la metà del XIX secolo e la metà del XX secolo.

Ma come si definisce la marionetta? Una risposta esaustiva a questa domanda ci giunge da Dina e Joel Sherzer. Nel loro saggio dal titolo „*Il sorriso delle marionette*” leggiamo che infatti essa: „generalmente, è un oggetto piccolo, inanimato, fatto di legno, metallo, cuoio, paglia, o stracci, capace di parlare. È cioè un oggetto non umano dotato dell'abilità più umana, quella della parola”¹ Sentendo la parola marionetta, gli ungheresi sarebbero subito portati a pensare alle marionette di dimensioni più piccole, nella maggior parte dei casi fatte di stoffa, facendo quindi riferimento, più che alle marionette, ai burattini, concepiti solitamente per gli spettacoli rivolti ai bambini.

Ma l'opera dei pupi non è da confondere con il teatro e le marionette ungheresi. Non esiste infatti, e non è mai esistita in Ungheria, una forma teatrale analoga al teatro delle marionette, nella forma in cui si è sviluppata in Sicilia. Inoltre, come ho già detto prima, un ungherese tende facilmente ad identificare il teatro delle marionette con quello concepito e rivolto esclusivamente ai bambini. Come vedremo, il teatro dei pupi in Sicilia è del tutto diverso. Una descrizione concisa e adeguata potrebbe essere la frase che ci è fornita dai Fratelli Napoli, che sul loro sito scrivono: „I pupi siciliani si distinguono dalle altre marionette essenzialmente per la loro peculiare meccanica di manovra e per il repertorio, costituito quasi per intero da narrazioni cavalleresche derivate in gran parte da romanzi e poemi del ciclo carolingio.”²

Quindi si tratta di marionette ben differenti da noi visti. Dobbiamo però tener presente che non si tratta di un fenomeno esclusivamente siciliano; troviamo l'opera dei pupi a Napoli, a Roma, ma anche in Francia ed in Belgio, seppure in forme diverse: messe a confronto, infatti, presentano notevoli differenze.

Ma come sono arrivati i pupi in Sicilia e attraverso quale percorso sono giunti a diventare quasi simbolo della cultura siciliana? Prima di riassumere la storia e lo sviluppo

¹ SHERZER, Dina e Joel, *Il sorriso delle marionette*, in: Nuove Effemeridi. Rassegna trimestrale di cultura, anno IX, n.33, 1996/I.

² <http://www.fratellinapoli.it/storia-opera-pupi/>, consultato il 2012.10.14.

dell'*opra* (*opra* é l'espressione dialettale per *opera*) dobbiamo accennare brevemente ai suoi precedenti, che, - come dice Antonio Pasqualino nel suo libro intitolato „*L'opera dei Pupi*” - hanno avuto influenze significative sullo sviluppo del fenomeno.³

II.1.1. Danze armate

Marcella Croce nel libro „*Pupi, carretti, contastorie. L'epica cavalleresca nelle tradizioni popolari siciliane*” fornisce al lettore una descrizione dettagliata di queste feste popolari, mettendone in rilievo tre: il Mastro Campo di Mezzojuso, il Taratà di Casteltermeni e la Madonna delle Milizie di Scicli. L'elemento che esse hanno in comune é lo scontro tra i mori e i cristiani, „sulla quale l'intera tradizione cavalleresca in Sicilia é basata”⁴, e che sarà un elemento fondamentale anche nell'opera dei pupi. Altra caratteristica di queste forme di spettacolo é la presenza, quasi costante, di scene di battaglia e duelli. A tal proposito Pasqualino dice che „la somiglianza non consiste in movimenti o ritmi uguali ma solo nell'idea di rappresentare il combattimento con movimenti ritmati e ripetuti e cioè con una danza.”⁵

II.1.2. Cantastorie e contastorie

Prima di tutto dobbiamo fare una distinzione fra il cantastorie ed il contastorie (detto anche *cuntastorie*). I contastorie e cantastorie potrebbero essere considerati una particolare tipologia di narratori molto significativi della cultura popolare siciliana, attivi già da tempi molto remoti. Sono artisti di strada che fanno parte della tradizione orale, ed ebbero un ruolo assai importante nella diffusione della letteratura cavalleresca in Sicilia. Marcella Croce nel suo libro già citato attribuisce loro il ruolo di mediatori e canali di diffusione della cultura ufficiale, e dice che questi artisti con la loro attività contribuirono enormemente a rendere popolari le leggende del ciclo carolingio (secondo l'autrice questi artisti „sono spesso prese dagli studiosi come esemplificative del processo di osmosi fra letteratura colta e letteratura popolare.”⁶) Si tratta quindi di narratori itineranti, che si esibivano per strada, e raccontavano da soli le loro storie, avvalendosi dell'ausilio della propria voce, della quale alternavano il timbro e l'intonazione nella riproduzione dei dialoghi: riuscivano in questo modo, utilizzando una tecnica particolare, a rappresentare teatralmente l'alternanza delle battute dei vari personaggi, ai quali facevano assumere voci diverse. Molti degli artisti usavano il cartellone che era un grande foglio o carta divisa in più parti su cui venivano dipinte le scene più

³ PASQUALINO, Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977.

⁴ CROCE, Marcella, *Pupi, carretti, contastorie. L'epica cavalleresca nelle tradizioni popolari siciliane*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 1999, p. 51.

⁵ PASQUALINO, Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore Palermo, 1977, p. 17.

⁶ CROCE, Marcella, *Pupi, carretti, contastorie. L'epica cavalleresca nelle tradizioni popolari siciliane*, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 1999, pp. 27-28.

importanti della storia raccontata. I cantastorie e contastorie erano persone povere, e nella maggior parte dei casi, le loro scarse condizioni economiche li costringevano ad esercitare anche altri mestieri, per poter vivere.

La differenza tra contastorie e cantastorie, come dice Ettore Li Gotti nel libro intitolato *Il teatro dei pupi*, sta nel fatto che uno „va cantando al popolo storie e leggende scritte in poesia (il cantastorie)”⁷ e l’altro „narra il *cuntu*, cioè recita a memoria accompagnando la recitazione con vivace gestire”.⁸ Questi due tipi di artisti si differenziano anche dal punto di vista del repertorio: i contastorie lavorano „con repertorio epico-cavalleresco, solo eccezionalmente biblico, recitato a puntate con un ritmo particolare e senza accompagnamento musicale, detto «*u cuntu*», mentre i cantastorie hanno un „repertorio di attualità ispirato in gran parte alla cronaca nera e cantato con accompagnamento di chitarra”.⁹ É necessario inoltre fare delle precisazioni di carattere cronologico, inerenti alla nascita di queste due figure. Mimmo Cuticchio, contastorie palermitano ancora in attività, in un’ intervista rilasciata dal canale televisivo TVT dice le seguenti parole:

„La figura del cantastorie nasce nel 1500, ed é una figura particolare, perché fa il cronista. Racconta fatti successi, si aiuta con un cartellone, e descrive un fatto deluttuoso, un fatto di sangue [...] Un *cuntastorie* nasceva prima di questo cantastorie, perché mentre quello nasce nel Cinquecento, un *cuntastorie*, che però si chiamava cantore medievale nasce proprio intorno al 1000. Quello raccontava il tempo di Carlo Magno, le gesta...[...] Sembra che l’opera dei pupi abbia vestito le sue marionette in paggio grazie ai *cuntastorie* che raccontavano le storie epico-cavalleresche”¹⁰

Antonio Pasqualino nel suo libro già citato ci fornisce una descrizione chiara e dettagliata di come avveniva la messa in scena di un tipico spettacolo di contastorie, nel XIX secolo (a Palermo però – purtroppo, come leggiamo da Li Gotti, la documentazione e il materiale scritto dell’attività dei contastorie della Sicilia orientale é più scarsa¹¹) :

„A Palermo i *contastorie* al principio dell’Ottocento recitavano d’estate all’aperto e d’inverno al chiuso, mentre poi dalla fine del secolo limitarono la loro attività all’estate. Circondati dal pubblico seduto su panche di legno, recitavano all’impiedi su una predella di legno, sulla quale scandivano col battere dei piedi la

⁷ LI GOTTI, Ettore, *Il teatro dei pupi*, Firenze, Sansoni Editore, 1959, p. 46.

⁸ Ibid.

⁹ PASQUALINO, Antonio, *L’opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 21.

¹⁰ Pupe, pupi e pupari-Intervista a Mimmo Cuticchio, scritta e condotta da Rossella Puccio e prodotta da TvT, consultato su YouTube il 14 ottobre 2012.

¹¹ LI GOTTI, Ettore, *Il teatro dei pupi*, Firenze, Sansoni Editore, 1959, p. 45.

declamazione, mulinando per aria una spada di legno o di metallo. Quando iniziarono i combattimenti, la declamazione si trasformava in una scansione che spezzava le parole e raggruppava le sillabe secondo una propria legge ritmica.”¹²

Uno „spettacolo” di un contastorie catanese però non avveniva sempre nello stesso modo descritto sopra, come possiamo leggere nel libro di Donata Amico, intitolato „*Teatrar narrando: l’opera dei pupi catanese. Le serate di Raffaele Trombetta (1882-1928)*”. L’autrice ci fa notare che, mentre a Palermo (come vediamo anche nella citazione sopra) i contastorie usavano una predella e una spada di legno, a Catania, a partire dalla seconda metà del XX secolo il *cuntu* veniva non solo recitato a memoria ma veniva anche letto, senza l’uso di alcun accessorio.¹³

I contastorie nel loro periodo di gloria godevano di una grande popolarità, la quale però, a partire dagli anni Cinquanta, risentì duramente della diffusione del mezzo televisivo. Ma fortunatamente, ciò non comportò la completa estinzione di questa forma d’arte popolare: esistono ancora dei contastorie e cantastorie che custodiscono e tramandano questa preziosa tradizione. L’eredità lasciata della rappresentazione dei cantastorie all’opera dei pupi, é riscontrabile nell’uso del cartello e nella rappresentazione a puntate delle leggende. Mimmo Cuticchio, nell’intervista di cui si é fatta già menzione, considera il contastorie addirittura come „il padre dell’opera dei pupi”.¹⁴

II.2. La storia in breve

Esistono ancora molti aspetti relativi allo sviluppo e alla storia dell’opera dei pupi, riguardo ai quali gli stessi studiosi non riescono ancora a pronunciarsi con certezza. Ettore Li Gotti, ad esempio, per la ricostruzione della nascita del fenomeno, prende in considerazione le due teorie più note ed accreditate: la nascita romantica e la nascita romanzesca, sulle quali tuttavia, per questioni di spazio, in questa sede non mi soffermerò dettagliatamente.¹⁵ Non é possibile rintracciare una data precisa alla quale legare la nascita dell’opera dei pupi. Essa é infatti il risultato di uno sviluppo avvenuto durante i secoli e determinato da vari fattori. Ciò che sappiamo con certezza é che senza la tradizione dei giullari e contastorie i pupi non sarebbero potuti nascere.

¹² PASQUALINO, Antonio, *L’opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 21.

¹³ AMICO, Donata, *Teatrar narrando: l’Opera dei pupi catanese. Le serate di Raffaele Trombetta (1882-1928)*, Edizioni Junior, 2008, p. 47.

¹⁴ Pupe, pupi e pupari-Intervista a Mimmo Cuticchio, scritta e condotta da Rossella Puccio e prodotta da TvT, consultato su YouTube il 14 ottobre 2012.

¹⁵ LI GOTTI, Ettore, *Il teatro dei pupi*, Firenze, Sansoni Editore, 1959, pp. 17-42.

A tal proposito Nino Amico, contestualmente ad un'intervista da me stessa effettuata lo scorso novembre, si é pronunciato in questo modo: „L'opera dei pupi nasce per un bisogno di poesia dei poveri dei quartieri popolari. E nasce perché gli artigiani che costruivano i pupi conoscevano già un' antica tradizione marionettistica che risale già all'epoca dell'antica Roma.”¹⁶ Pertanto, già molto tempo prima dei pupi esistè una tradizione di marionette, „di figure animate ed articolate”¹⁷, ma assai differente dalla forma sviluppatasi più tardi.

Un altro dato certo a nostra disposizione é che le leggende carolingie vennero introdotte nell'isola dai Normanni. Il dottor Amico sottolinea però il fatto che queste leggende trovarono diffusione, in un primo tempo, presso gli strati sociali superiori, attraverso le loro rappresentazioni nelle corti e nei castelli, mentre gli altri strati sociali inferiori ne vennero a conoscenza solo in un secondo momento.¹⁸ Però a Catania all'inizio dell'Ottocento la gente non conosceva ancora bene le opere medioevali, raccontate solo tramite gli artisti giullari, e i contastorie. La persona che cambiò questa situazione fu Giusto Lo Dico con la compilazione della *Storia dei Paladini di Francia* (edita a Palermo tra il 1858 ed il 1860¹⁹) . Lo Dico, maestro elementare palermitano ha raccolto e messo insieme tutte le storie e poemi cavallereschi in un' unica opera che „a metà dell'Ottocento, divenne ben presto, e resta tuttora, la «Bibbia dei pupari».”²⁰ Il volume, spesso chiamato semplicemente „il libro” sistematizzava le leggende e le storie che prima erano rappresentate esclusivamente dagli artisti della tradizione orale.²¹ Poi Giuseppe Leggio riprese l'opera, raccogliendo altre storie ed aggiungendole ai volumi di Lo Dico. Grazie a queste raccolte, i pupari ebbero a loro disposizione un ampio repertorio di storie, e l'opera dei pupi cominciò dunque ad assumere la sua forma attuale.

La ricostruzione storica dell'opera dei pupi, per il momento, può essere interrotta a questo punto. Il lettore riceverà ulteriori dettagli, relativi ai fatti storici posteriori alla pubblicazione del lavoro di Lo Dico, nella sezione in cui mi soffermerò sugli elementi fondamentali di questo particolare tipo di rappresentazione teatrale, e sull'attività dei pupari. Più avanti prenderò in considerazione anche le vicende dell'opera dopo e durante la crisi a cui la sua popolarità andò incontro.

¹⁶ Intervista a Donata e Nino Amico – Collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ AMICO, Donata, *Teatrar narrando: l'Opera dei pupi catanese. Le serate di Raffaele Trombetta* (1882-1928), Edizioni Junior, 2008, p.39.

²⁰ <http://pupisiciliani.blogspot.it/2008/12/la-storia-dei-paladini-di-francia.html>, consultato il 20.10.2012.

²¹ Ibid.

III. Il repertorio dell'opera

Il repertorio dell'opera consiste di varie storie rappresentate, tra cui quelle più famose e più rappresentate sono le storie epico-cavalleresche, soprattutto il ciclo carolingio. Il repertorio utilizzato a Catania e Palermo non era lo stesso. In questa tesi prenderò in considerazione il repertorio catanese. Alessandro Napoli nel suo libro „*Il racconto e i colori. Storie e cartelli dell'Opera dei Pupi catanese*” suddivide il repertorio catanese in tre gruppi: il primo contiene storie che appartengono al ciclo carolingio o sono collegate ad esso. Il secondo gruppo include le leggende di altri cicli, ed infine, il terzo, é costituito dalle storie catanesi²² Anche io mi servirò di questa classificazione, inserendo tra l'altro, nella trattazione, un riferimento molto caro a noi ungheresi: la storia di Berta da li pé grandi. Per esigenze di brevità non esporrò la trama delle singole storie, limitandomi piuttosto ad un semplice elenco.

III.1. Le storie epico-cavalleresche, il ciclo carolingio, le storie non carolingie e le storie catanesi. I personaggi più importanti.

Come abbiamo già detto prima, i soggetti epico-cavallereschi ed in modo particolare il ciclo carolingio costituivano la parte fondamentale del repertorio dell'opera dei pupi. Il ciclo era diviso in diverse parti, pertanto, per rappresentare un intero ciclo, talvolta erano necessari anche vari mesi. In questo senso, il teatro dell'opera dei pupi può essere considerato un po' come l'antenato della soap opera, prima che avvenisse la nascita della televisione: ogni sera veniva messa in scena una puntata diversa. Nel teatro di Raffaele Trombetta per esempio la storia di Orlando durava 186 puntate:²³ un numero così elevato si spiega con il fatto che ogni singolo ciclo comprendeva un periodo storico molto ampio. „Il ciclo di Carlomagno e dei suoi antenati e discendenti comprende gli eventi „dall'epoca dell'assedio di Troia e, di generazione in generazione, giunge alla prima crociata”²⁴.

„Le fonti remote delle tradizioni cavalleresche popolari sono rappresentate da due generi della letteratura francese medievale: l'epica e cioè le *Chansons de Geste* e il romanzo arturiano[...] Questi poemi, che furono in origine trasmessi oralmente e cantati, narrano o le guerre dei cristiani contro i saraceni, o le ribellioni dei baroni contro la prepotenza del sovrano.”²⁵

Queste fonti, come abbiamo visto, vennero portate in Sicilia e rese note prima dai Normanni, in seguito dai „*jongleurs*” francesi medioevali e, contemporaneamente elaborate e

²² NAPOLI, Alessandro, *Il racconto e i colori. Storie e cartelli dell'Opera dei Pupi catanese*, Palermo, Sellerio Editore, 2002, p. 170.

²³ Intervista a Donata e Nino Amico – Collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011.

²⁴ PASQUALINO, Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 51.

²⁵ Op.cit., p. 57.

rappresentate sia dai contastorie che dai pupari (ed é da menzionare che le opere venivano pubblicate anche a dispense).²⁶

Le storie carolingie, come ho già detto sono molte, e suddivise in diversi cicli. I cicli che Alessandro Napoli tratta nel suo libro citato sono la *Storia Greca*, *I Reali di Francia* (che include la storia di *Fioravante e Rizzeri* e *Buovo d'Antona*), *Guido Santo*, e la *Storia dei Paladini di Francia*, che viene chiamata anche *Storia di Orlando* e di cui ho già descritto alcuni elementi. Alessandro Napoli inoltre nota un fatto assai interessante, cioè che i pupari catanesi, quando addattavano il contenuto ed il racconto del libro, adattavano in maniera più libera le storie contenute nella raccolta alla scena, di quanto non facessero i parlemilitari. „I pupari etnei amavano variare il racconto delle dispense modificandone alcuni particolari o escogitando nuovi episodi assenti dalle fonti che, una volta rappresentati, se riscuotevano grosso successo di pubblico, diventavano subito « tradizione », patrimonio comune della messinscena di tutti i teatri.²⁷

I protagonisti della *Storia Greca*, divisa in cinque parti, erano Ercole il Tebano, Teseo, Ettore, Achille, Asteneatte, Enea, Alessandro di Macedonia, Argorante, Marquillo ed Alessandro II. La storia dei *Reali di Francia* a Catania veniva rappresentata in due storie: *Fioravante e Rizzeri* e *Buovo d'Antona*. La prima era suddivisa in quattro parti, e aveva per protagonisti Costanzo Fiovo, Rizzeri, Fioravante, Ottaviano del Leone e Gisberto Fier Visaggio. Il protagonista dell'altra parte é Buovo.²⁸

Il protagonista della *Storia dei Paladini di Francia* é Orlando. Oltre a lui hanno un ruolo importantissimo Rinaldo, Angelica (il più famoso personaggio femminile), Gano di Magonza (il traditore), Carlo Magno (l'imperatore), Astolfo (cugino di Orlando), Ruggiero, Marfisa e Bradamante (donne guerriere), Alcina (la maga), Alda la Bella (sposa di Orlando), Clarice (fidanzata di Rinaldo), Malagigi (il negromante), Ricciardetto, Agolaccio, Cladinoro, Agricane (il re tartaro), Ferraù di Spagna, Sacripante, Mandricardo, e non possiamo dimenticarci di Peppennino (in dialetto siciliano, *Peppininu*) che, oltre ad apparire nelle farse spesso accompagna ed aiuta gli eroi cristiani durante le loro vicende e non solo nella storia di Orlando. Il protagonista di *Guido Santo* é Guido, figlio di Ruggiero e Bradamante, personaggi della storia dei Paladini di Francia.²⁹

²⁶ PASQUALINO, Antonio, L'opera dei pupi, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 58.

²⁷ NAPOLI, Alessandro, Il racconto e i colori. Storie e cartelli dell'Opera dei Pupi catanese, Palermo, Sellerio Editore, 2002, p. 200.

²⁸ Op.cit., pp. 172-198.

²⁹ Op. cit., pp. 199-206.

Più breve é l'elenco delle storie non carolingie, tra cui quelle più importanti sono La storia dell'Imperatore *Trabazio*, *La Gerusalemme Liberata* ed il *Guerrin Meschino*. Alessandro Napoli menziona anche il ciclo di *Calloandro e Leonilda* che era considerato il seguito del *Chiarimonte*, che tuttavia non era conosciuto da tutti i pupari, e non veniva rappresentato spesso.³⁰

I protagonisti della *Gerusalemme Liberata* sono gli stessi che troviamo nell'opera di Torquato Tasso, quindi Rinaldo, Armida, Tancredi, ed Erminia, Solimano il sultano, e Clorinda. Nella storia di Trabazio i personaggi più importanti sono Trabazio ed i suoi figli Febo e Rosaclerio. Nell'ultima parte di *Trabazio* i personaggi da ricordare sono Chiarimonte ed Arcolino. Nel *Guerrin Meschino*, opera di Andrea da Barberino, il protagonista é Guerrino. Alessandro Napoli nel libro sottolinea che anche in questa storia, come nel *Buovo d'Antona*, il personaggio di Peppennino ricopre una parte assai importante, acquisendo un ruolo quasi da protagonista. Spesso i due vivevano le stesse avventure, ma in maniere diverse, Guerrino in un modo eroico e Peppennino in maniera un po' ridicola e folcloristica.³¹

Tra le storie catanesi, come leggiamo nel libro di Alessandro Napoli troviamo *Uzeta il Catanese*, il ciclo di *Erminio della Stella d'Oro*, il ciclo di *Guido di Santa Croce*, *Farismane e Siface*, *Guelfo di Negroponte* e *Tramoro di Messina*. Uzeta nasce dal bisogno di „creare un campione locale”³² oltre gli eroi della tradizione letteraria. La sua storia é stata rappresentata per la prima volta da Raffaele Trombetta³³, puparo catanese, di cui parlerò più dettagliatamente nell'ultimo capitolo.

Sull'invenzione della storia di *Erminio della Stella d'Oro* Alessandro Napoli menziona tre teorie: secondo la prima il ciclo di Erminio era un'invenzione di Gaetano Crimi, fondatore dell'opera a Catania, mentre stando alla seconda Erminio sarebbe una „creazione” di Ciccio Rasura, che lavorava nel teatro di Gregorio Grasso. Altri ancora sostengono che il genitore di Erminio potrebbe essere Angelo Grasso. Tra i protagonisti ricordiamo Oronte e Palmira (genitori di Erminio), Erminio e Gemma della Fiamma (sposa di Erminio), Tigreleone e la principessa Luneide. I protagonisti di *Guido di Santa Croce* sono Guido, i suoi figli Leondoro e Corradino, Guizzardo, Fulminato e Sperandina, i gemelli Trovato e Spagnoletto, Guido II, Emanuello, Valentino e Germina. La storia di *Farismane e Siface* fu inventata da Gaetano Crimi ed era considerata come l'antefatto degli avvenimenti della

³⁰ NAPOLI, Alessandro, *Il racconto e i colori. Storie e cartelli dell'Opera dei Pupi catanese*, Palermo, Sellerio Editore, 2002, p. 213.

³¹ Op. cit., p. 216.

³² LI GOTTI, Ettore, *Il teatro dei pupi*, Firenze, Sansoni Editore, 1959, p. 66.

³³ Ibid.

Gerusalemme Liberata. I protagonisti sono Farismane e Siface, fratelli che sono stati separati durante la loro infanzia. Oltre a loro hanno un ruolo importante Orosmane e Mitridate. La storia di *Tramoro di Medina* é sempre inventata da Gaetano Crimi. Meritano menzione i personaggi di Enrico, Tramoro, re Saliffo e Sefora.³⁴

Bisogna accennare anche ai giganti, che erano sempre personaggi saraceni cattivi (con una sola eccezione che era Morgante), di dimensioni più grandi degli altri pupi, per esprimere la loro natura invadente. Erano brutti in viso, e spesso potevano muovere la bocca e gli occhi. La loro faccia spesso si spaccava in due parti durante i combattimenti.³⁵

III.2. Berta da li pé grandi – un riferimento ungherese

Berta da li pé grandi é una „*chanson de geste*” sulla storia e le vicende (soprattutto private e familiari) della dinastia carolingia. Qui cito letteralmente la storia di Berta narrata Nino Amico durante una delle nostre interviste fatte l’anno scorso:

„All’opera dei pupi, a Parigi regna Re Pipino. Re Pipino di Francia, che é gobbo e vecchio. Decide di sposarsi, ma nessuno lo vuole. I suoi ambasciatori vanno in Ungheria e combinano il matrimonio con la principessa di Ungheria, appunto Berta di Ungheria. Berta di Ungheria accetta, anche perché glielo aveva ordinato il re e la regina, il padre e la madre, e Berta di Ungheria viene in Francia, a Parigi. Tutti dicono quanto é brutto Re Pipino, ma lei ha obbedito al papà e alla mamma ed é venuta a sposarsi con Re Pipino. Re Pipino va incontro al corteo reale che trasporta Berta di Ungheria. Quando lei in lontananza vede Re Pipino, si impaurisce e scappa. E dice alla sua cameriera (si chiama Lisetta, era magonzese): «io quello non lo voglio, non lo sposo, me ne scappo. Vai tu, prendi il mio posto!» Lisetta la magonzese accetta, e si presenta al Re Pipino come se lei fosse Berta, ma Berta é andata a nascondersi. E così Pipino sposa Lisetta di Magonza, pensando che si tratta di Berta d’Ungheria. Quindi si fa il matrimonio e nascono due gemelli che sono figli di Re Pipino sì, ma non di Berta, sono figli di Lisetta la magonzese. Quando poi ad un certo momento Berta d’Ungheria si presenta e Re Pipino la riconosce come la sua mancata sposa, Re Pipino esilia Lisetta e si prende la vera Berta. Da Berta di Ungheria nascerà Carlo Magno. I due figli bastardi nati da Lisetta la magonzese però crescono, vengono allevati alla corte di Carlo Magno, e ad un certo punto si sa che ora Re Pipino ha messo incinta la vera

³⁴ NAPOLI, Alessandro, *Il racconto e i colori. Storie e cartelli dell’Opera dei Pupi catanese*, Palermo, Sellerio Editore, 2002, p. 217-292.

³⁵ Intervista a Nino Amico e Michele Insanguine. Collezione privata, registrata il 19 novembre 2011.

Berta di Ungheria, e i due figli di Lisetta cercano di uccidere il piccolo Carlo. Ma Carlo Magno piccolo si salva, scappa, e quando Berta di Ungheria muore, il piccolo Carlo riconquisterà il trono. Tutto questo é narrato in un poema del quattordicesimo secolo mi pare, ed é Berta da li pè grandi.”³⁶

IV. Il linguaggio teatrale

IV.1. La scenografia e la scenotecnica. Il legame con il teatro di prosa.

Ai pupari catanesi serviva da modello prevalentemente il teatro lirico ed il teatro con attori viventi, e quindi cercavano di imitarne gli elementi. Non possiamo dire però, che l’opera dei pupi nella sua genesi si distacchi completamente dal teatro con attori viventi e non la dovremmo considerare come un fenomeno del tutto separato. Anzi, secondo la Dottoressa Amico il legame tra la storia dei pupi ed il teatro di prosa é forte: ne costituisce un ottimo esempio il fatto che Angelo Grasso nel suo teatro rappresentava storie cavalleresche anche con personaggi umani. In più, alcune testimonianze ci informano del fatto che Giovanni Verga e Luigi Pirandello andavano spesso ad assistere agli spettacoli dell’opera dei pupi. Un altro avvenimento che prova l’osmosi fra il teatro colto ed il teatro dei pupi é che Raffaele Trombetta (dell’attività del quale parleremo più tardi) venne chiamato a rappresentare diversi spettacoli con i suoi pupi in teatri in cui all’inizio dell’Ottocento si facevano spettacoli lirici.³⁷

Dunque, soprattutto nella fase iniziale dell’opera dei pupi il forte legame esistente fra il teatro in prosa ed il teatro dei pupi catanese fu tale che molti elementi di quest’ultimo vennero inevitabilmente condizionati dal primo. A raccoglierne l’eredità fu soprattutto la cinesi, l’atteggiamento posturale del pupo durante le rappresentazioni.³⁸

IV.2. Il palcoscenico

Il palcoscenico dell’opera dei pupi era più piccolo di quelli nei teatri con attori viventi e consisteva di vari elementi fissi e strutture mobili. I manovratori muovevano i pupi dall’alto e dal fondo della scena, quindi i movimenti si svolgevano solo lateralmente, da destra a sinistra e viceversa. I manovratori salivano sul cosiddetto „*scannappoggiu*” (l’espressione dialettale per ‘scranno’ ‘appoggio’, un ponteggio) che, come ci indica anche la denominazione, serviva come appoggio e gli permetteva di manovrare i pupi dall’alto. Il ponteggio veniva coperto e nascosto dall’unico elemento variabile del palco e cioè dal fondale, che era una tela dipinta, spesso fatta dallo stesso puparo che, oltre ad essere un

³⁶ Intervista a Nino Amico – Collezione privata, registrata il 22 novembre, 2011.

³⁷ Intervista a Donata e Nino Amico – Collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011.

³⁸ Ibid.

elemento dell'apparato teatrale, aveva anche la funzione di facilitare la percezione della storia rappresentata, ed indicava i luoghi dove gli avvenimenti si svolgevano. Veniva utilizzato un fondale diverso per ogni scena. Un altro elemento fisso era il boccascena, che serviva a mascherare lo *scannappoggiu*, le quinte di combattimento (parallele al fondale ed il boccascena) e le quinte di profondità ed i cieli, ovvero le cortine che nascondevano i manovratori.³⁹ „Il sipario, tenda a movimento verticale raffigurante una battaglia [...] e i fondali, detti scene, venivano calati e arrotolati a mano dai manianti a ridosso delle quinte di combattimento.”⁴⁰ Il *parraturi* e la *parratrici* (di cui parlerò più avanti) si sedevano dietro la quinta di profondità, a sinistra dello spettatore. I *sunaturi* si sedevano al lato destro del palcoscenico (dal punto di vista dello spettatore).⁴¹ I pupi venivano appesi nel retropalco (a destra i saraceni, a sinistra i cristiani), e talvolta erano talmente pesanti che era necessario l'intervento di aiutanti per toglierli dai sostegni⁴².

IV.3. Lo svolgimento della rappresentazione

Lo svolgimento di una serata in un teatrino a Catania richiede una collaborazione molto stretta ed attenta tra *manianti*, *parratori* e *parratrici*, *pruituri* e *sunaturi* (vedi capitolo V.1.). Coloro che lavoravano per la messa in scena dell'opera erano costituiti dall'oprante e da tutta la sua famiglia. Nella maggior parte dei casi si trattava infatti di un' „impresa familiare”. Per „oprante” si intende il padre, il decano della famiglia, proprietario del teatrino.

Come ho già detto precedentemente, la rappresentazione di una storia o di un ciclo era divisa sempre a puntate, che di solito duravano 2-3 ore ciascuno, e sono determinate dalla sequenza narrativa e dalla successione delle puntate. La scelta di un ciclo invece era determinata soprattutto dalle preferenze del pubblico e dell'oprante e dall'attrezzatura teatrale.⁴³ I teatrini erano aperti da settembre fino a maggio e gli spettacoli venivano tenuti in sale di diverse dimensioni nei quartieri popolari, che erano nella maggior parte dei casi locali terranei di case e palazzi nelle parti più frequentate della città. Inoltre Ettore Li Gotti sottolinea che c'erano alcuni opranti che giravano non solo all'interno di una città, ma in tutta la Sicilia, e arrivarono anche in certi paesi della Calabria e della Sardegna.⁴⁴ Ma continuiamo

³⁹ MAJORANA, Bernadette, Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti, Roma, Bulzoni Editore, 2008, pp. 28-38.

⁴⁰ AMICO, Donata, *Teatrar narrando: l'Opera dei pupi catanese. Le serate* di Raffaele Trombetta (1882-1928), Edizioni Junior, 2008, p. 112.

⁴¹ MAJORANA, Bernadette, Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti, Roma, Bulzoni Editore, 2008, p. 38.

⁴² PASQUALINO, Antonio, L'opera dei pupi, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 76.

⁴³ Op.cit., p. 89.

⁴⁴ LI GOTTI, Ettore, Il teatro dei pupi, Firenze, Sansoni Editore, 1959, p. 65.

il discorso del teatro dei pupi a Catania, dove c'erano sale che potevano ospitare fino a cinquecento persone.⁴⁵ Bisogna sottolineare, tuttavia, che non si trattava di teatrini (come si chiamavano) permanenti, fissi: capitava spesso che l'oprante si trasferisse con il palco, tutte le attrezzature e i pupi in altri quartieri.⁴⁶

Uno spettacolo di solito cominciava dopo il tramonto e veniva rappresentato in tre atti. Mentre il pubblico comprava i biglietti e prendeva posto, e anche durante gli intervalli si suonava la musica. Il pubblico era seduto su banchi e panchette, e prima e durante lo spettacolo – un po' come accade oggi nei nostri cinema – si poteva comprare qualcosa da mangiucchiare. Va detto inoltre che esisteva anche una forma di „security”: „un sorvegliante, munito di una lunga canna per colpire da lontano i più riottosi, manteneva l'ordine fra il pubblico.”⁴⁷ Il motivo per cui la presenza di un „agente di sicurezza” si rendeva necessaria lo vedremo nel paragrafo seguente. Durante gli intervalli l'oprante ed i suoi aiutanti attuavano il cambio di scena, mentre fuori il pubblico discuteva con tanto entusiasmo dei fatti fino allora avvenuti.⁴⁸

Durante lo spettacolo oltre al tamburo, che aveva la funzione di creare un'atmosfera di tensione, provocare l'entusiasmo e di dare forza ai movimenti, si usavano la chitarra ed il mandolino come accompagnamento musicale.⁴⁹

A proposito dei rapporti tra il pubblico e la scena, la Dottoressa Majorana ci racconta un particolare molto interessante nel suo libro *„Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti”*: e cioè che durante gli spettacoli il pubblico non applaudiva mai al puparo dopo una manovra difficile per esempio, ma applaudiva all'eroe, al pupo, dopo un'azione coraggiosa o un accadimento decisivo, dopo grandi ritrovamenti fra amanti, fratelli, padri e figli. E non si applaudiva neanche alla fine dello spettacolo poiché, come sottolinea l'autrice, l'evento rappresentato é più sospeso che concluso, e avrà un seguito nelle serate successive. Gli spettatori, piuttosto, commentavano l'esibizione del puparo, o le manovre del puparo, e gli porgevano personalmente i complimenti, al termine dello spettacolo. Inoltre, il comportamento del pubblico rispecchiava il successo del puparo: segno certo di apprezzamento era il fatto che la gente parlasse degli avvenimenti prima di entrare in sala e discutesse della storia rappresentata anche durante gli intervalli, e facesse dei commenti al termine dello spettacolo. Anche la partecipazione regolare era un segno positivo all'oprante.

⁴⁵ PASQUALINO, Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 76.

⁴⁶ MAJORANA, Bernadette, *Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni Editore, 2008.

⁴⁷ PASQUALINO, Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 86.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Intervista a Donata e Nino Amico – Collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011.

Possiamo dunque concludere che il pubblico esprimeva il suo apprezzamento in modo codificato, non diretto.⁵⁰ Del pubblico parleremo più dettagliatamente nel paragrafo successivo.

La trama relativa alla storia che sarebbe stata rappresentata nella serata successiva veniva raccontata al pubblico da un pupo detto *Perdomani*, che pubblicizzava in questo modo lo spettacolo consecutivo.⁵¹

Non possiamo omettere di tralasciare qualche considerazione relativa al linguaggio dell'opera. Bisogna sapere che durante gli spettacoli non si usava mai il dialetto. I personaggi a cui era consentito parlare in dialetto erano Peppennino, ed altri pupi della favolistica siciliana. Questi erano pupi di dimensioni ridotte, con ginocchia articolate (come vedremo più tardi, i pupi catanesi avevano il ginocchio rigido) e apparivano soprattutto nelle farse, ovvero delle brevi azioni teatrali di tono allegro con tanti elementi comici, sempre in dialetto, rappresentate alla fine di uno spettacolo. Il ruolo della farsa era di calmare gli spettatori dopo la tensione legata allo spettacolo, spesso pieno di tragicità, di morte, di sangue, di pianto. Quindi, prima di tornare a casa c'era bisogno di tranquillizzare il pubblico turbato, e a questo scopo veniva introdotta la farsa. Spesso nella farsa si ripeteva anche „l'annuncio” della prossima serata di cui abbiamo già parlato prima. É assai importante il fatto che Peppennino, grazie al dialetto e agli elementi comici rappresentava anche il legame con il pubblico, in un certo modo diminuiva la distanza tra il mondo eroico dei pupi e la povertà, la vita reale degli spettatori. Bernadette Majorana nel libro già citato riporta che a volte tramite le manifestazioni comiche si esprimevano anche i pupari, rispondendo così ad alcuni commenti „gettati” dal pubblico durante lo spettacolo.⁵² C'è da aggiungere inoltre che anche la Dottoressa Amico e la Dottoressa Majorana riportano nei loro libri che alcuni pupi (come per esempio i giganti, Gano di Magonza e Ferraù, il principe di Spagna) parlavano in una lingua che potrebbe essere considerata come un miscuglio tra la lingua italiana e dialettale. Parlavano in italiano, infarcito ogni tanto di alcune parole ed espressioni dialettali. Si esprime così, con l'uso del linguaggio, l'inferiorità del carattere rappresentato rispetto ai pupi cavalieri.⁵³

⁵⁰ MAJORANA, Bernadette, *Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni Editore, 2008, pp. 10-12.

⁵¹ Op. cit., pp. 7-8.

⁵² Op. cit., p. 45.

⁵³ MAJORANA, Bernadette, *Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni Editore, 2008, pp. 45-46, AMICO, Donata, *Teatrar narrando: l'Opera dei pupi catanese. Le serate di Raffaele Trombetta (1882-1928)*, Edizioni Junior, 2008, p. 116.

Il motivo per cui non si usava il dialetto secondo Nino Amico é che tutti gli elementi dell'opera dei pupi, inclusi quelli linguistici erano copiati dal teatro colto. (Sempre a proposito delle connessioni esistenti fra il teatro in prosa e l'*opra*, un interessante osservazione giunge dalla Dottoressa Amico, la quale mi ha fatto notare, durante l'intervista concessami, come la stessa indentità delle due parole OPERA lirica ed OPERA dei pupi riveli la somiglianza ed il desiderio di essere simili al teatro colto. Credo che questo sia un fatto interessante da sapere.) Oltre a questo l'uso del linguaggio letterario e colto era anche un metodo grazie al quale il pubblico, che consisteva soprattutto di plebe e gente povera poteva liberarsi dall'esclusione sociale almeno per la durata di uno spettacolo, „in termini mitici, utilizzando un mito letterario colto”.⁵⁴

IV.4. Il pubblico ed il linguaggio di ricezione

Il pubblico degli spettacoli era un pubblico prevalentemente maschile, consisteva di uomini e ragazzi di tutte le età, appartenenti ai ceti sociali bassi, alla plebe (ma, come abbiamo già visto, il pubblico non era sempre del tutto omogeneo: a volte gli spettacoli venivano visitati anche da persone colte e da strati sociali più alti). Donne non frequentavano quasi mai i teatrini, avveniva molto raramente di vedere presenze femminili in sala. Come ho già accennato, gli spettacoli venivano messi in scena a puntate, un po' come una serie televisiva: ogni giorno una puntata, di solito della durata di più mesi. La differenza sostanziale esistente, tuttavia, tra una telenovela dei nostri giorni e l'opera dei pupi, sta nel fatto che chi perdeva anche una sola puntata del teatrino poteva facilmente „perdere la fila”. Quindi, per poter seguire la successione degli avvenimenti, la gente andava ogni sera a vedere gli spettacoli, si formava un pubblico stabile e più o meno fisso. Così si creava sempre un legame molto forte e stretto sia tra il puparo ed il pubblico, che tra gli stessi membri del pubblico.⁵⁵ L'opera dei pupi fino agli anni Cinquanta godeva di una grandissima partecipazione da parte degli spettatori, il cui motivo si deve cercare soprattutto nell'ideologia dell'opera. Antonio Pasqualino in *L'opera dei pupi* dà una descrizione abbastanza dettagliata sull'ideologia del repertorio cavalleresco. Io ora non intendo trattare in dettaglio tutti gli aspetti che Pasqualino evidenzia, mi limiterò a segnalare l'aspetto più importante, cioè che praticamente in tutte le storie cavalleresche possiamo trovare gli stessi conflitti e tematiche: argomenti amorosi, il contrasto tra amici e nemici e quello interno a coppie o gruppi di amici, la contrapposizione tra cristiani e saraceni, tra convertiti e traditori, il contrasto fra sovrani e vassalli ribelli, e tra

⁵⁴ Intervista a Donata e Nino Amico – Collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011

⁵⁵ Ibid.

vastasi e baroni (soprattutto nelle farse), effetti euforici e disforici, la ribellione dei banditi e dei guappi (che però, visto che trattavano delle vicende relative alla rivolta della plebe meridionale, spesso venivano proibite dalla polizia perché erano ritenuti pericolose dal punto di vista dell'ordine pubblico), storie di ribelli cattivi, la presenza di elementi sovranaturali religiosi e magici, e problemi familiari.⁵⁶ Questi sono elementi ricorrenti in ogni storia, ci sono quasi sempre gli stessi personaggi, eroi che incarnano valori positivi o negativi, di cui cambia, di volta in volta, solo il nome. Troviamo dei personaggi e situazioni molto simili in ogni storia: per esempio il bambino perduto, il figlio che uccide il padre, la madre fuggiasca, il re tradito, il riconoscimento di padre e figlio e tanti altri. Sono elementi molto drammatici, lacrimosi, carichi di retorica.⁵⁷ Se ci pensiamo un po', questa grande varietà dei conflitti umani esiste anche oggi, nella nostra società moderna.

Quindi la natura di questi conflitti eterni fra bene e male permettevano al pubblico di identificarsi molto facilmente con i personaggi e con le storie, ritrovavano nelle storie e nei conflitti rappresentati le loro esperienze vissute. Le storie cavalleresche infatti, rispecchiavano spesso conflitti e situazioni che i ceti popolari vivevano nella loro quotidianità (per esempio la paura di essere traditi, e la costrizione di tradire altri).⁵⁸ Oltre al motivo dell'identificazione personale nelle vicende narrate, la grande partecipazione del pubblico era dovuta alla funzione di svago, di distrazione dalle miserie della vita quotidiana, che il teatrino aveva per il popolo. Accadeva spesso che chi si recava ad assistere allo spettacolo, durante il giorno non avesse mangiato bene, o non avesse denaro per dare da mangiare ai propri figli. In quel caso, il teatro dei pupi offriva l'opportunità di entrare in un mondo completamente diverso, il mondo degli eroi. Altro elemento che permette di spiegare il grande successo di questa forma di spettacolo è la possibilità, che l'oprante aveva, di modificare seppur limitatamente la storia e l'argomento a seconda del gusto del suo pubblico.⁵⁹

Il pubblico amava i suoi eroi così tanto che soffriva insieme a loro, si disperava, si preoccupava. Pertanto non era raro che gli spettatori urlassero, si entusiasmassero, né che al termine dello spettacolo nascessero delle risse e scontri abbastanza violenti (è uno dei motivi per cui le donne non andavano a vedere gli spettacoli) per esempio tra „orlandisti” e „ronaldisti”. Nino Amico descrive questo fenomeno come il „tifo” per i pupi. A questo proposito, mi ha raccontato un aneddoto divertente indicativo di quanto fosse forte, all'epoca, l'amore del pubblico per i pupi, e quindi le reazioni dinanzi alle vicende narrate: accadde una

⁵⁶ PASQUALINO, Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977, pp. 108-131.

⁵⁷ Intervista a Donata e Nino Amico – Collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011.

⁵⁸ PASQUALINO, Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 109.

⁵⁹ Ibid.

volta che durante un „episodio” Rinaldo venne incarcerato. Un „fan” di Rinaldo, dopo la chiusura del teatro, andò alla casa del puparo per dare mangiare al pupo.⁶⁰ Quindi nel „periodo d’oro” dell’opera il pubblico era così. Oggi é del tutto diverso, come tutta l’opera, anche il pubblico ha subito un’ enorme trasformazione, di cui parlerò più avanti.

IV.5. I cartelli

Come abbiamo visto, uno spettacolo dell’opera dei pupi aveva quasi tutte le caratteristiche che oggi ha un evento teatrale o cinematografico. C’era la musica, „il buffet”, un pubblico entusiasta, uno spettacolo molto aspettato, e c’erano perfino i „bodyguard”. Non poteva mancare, pertanto, neanche la pubblicità, che nel caso dell’opera dei pupi prendeva una forma artistica molto preziosa, e cioè i cartelli, che costituiscono una parte molto importante nell’arte popolare siciliana.

Ma cosa sono i cartelli? In „*Il racconto e i colori. Storie e cartelli dell’Opera dei Pupi catanese*” di Alessandro Napoli, troviamo tutte le informazioni che servono ai non addetti ai lavori per capire la funzione e la fattura di quest’elemento fondamentale dell’opera. Ma io adesso cercherò di essere sintetica, e di limitarmi solo alle informazioni essenziali riportate nel libro già menzionato.

Sui cartelli, che pubblicizzavano la serata successiva, veniva rappresentata la scena più importante della trama, accompagnata dal ricordino, il breve riassunto degli avvenimenti su una carta bianca. I cartelli erano grandi quadri pitturati di colori vivaci su carta di imballaggio, di solito di dimensioni di 200x150 cm (però l’autore nota che oltre a questa dimensione standard spesso la grandezza era variabile da un minimo di 120x100cm a un massimo di 450x300 cm).⁶¹

Il cartello aveva uno scopo duplice: quello di richiamare l’attenzione non solo dello spettatore abituale ma anche del cittadino passante. Per il primo rappresentava un „anteprima” degli avvenimenti che avrebbe visto durante la serata, per il passante invece era un richiamo, un invito „seducente” a venire al teatro. E infatti i cartelloni grandissimi, appesi nel quartiere del teatro oppure addirittura davanti all’edificio, con i loro colori vivaci e con le scene movimentate spesso riuscivano ad attrarre gli spettatori. Credo che sia molto importante sottolineare il fatto che i cartelloni avevano una funzione ancora più importante presso il pubblico analfabeta, che, anche se avesse voluto non avrebbe potuto leggere il ricordino.

⁶⁰ Intervista a Donata e Nino Amico – Collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011.

⁶¹ NAPOLI, Alessandro, *Il racconto e i colori. Storie e cartelli dell’Opera dei Pupi catanese*, Palermo, Sellerio Editore, 2002, pp. 23 e 301.

Quindi l'efficacia nella divulgazione dell'opera sta nel fatto che si tratta di un' arte figurativa e nello stesso tempo scritta.⁶²

La costruzione dei cartelli doveva essere effettuata con una tecnica rapida ed efficace per vari motivi. Uno di essi era che ogni serata richiedeva un cartello diverso, anche se c'erano dei modi in cui li si poteva riutilizzare. Poi, i cartelli erano esposti al sole tutto il giorno, e dunque potevano facilmente scolorirsi e rovinarsi. In più, i metodi di conservazione dei pupari deteriorava molto rapidamente la condizione di essi. Infine, perché potessero attirare l'attenzione, era necessario che le immagini fossero seducenti e particolari, che il prodotto artistico fosse di qualità, facendo però in modo che i costi fossero più bassi possibile. È molto importante sapere però – aspetto che anche Alessandro Napoli sottolinea – che nonostante si tratti di una tecnica pittorica rapida, che si avvaleva di materiali semplici, i pittori di cartelloni sono considerati artigiani specializzati. L'artista doveva attenersi a delle regole ben precise, e conoscere perfettamente gli strumenti adatti ad ottenere il miglior risultato.⁶³ Alessandro Napoli nel suo libro descrive la tecnica più affermata a Catania, i fondatori della quale furono Francesco Vasta e Sebastiano Zappalà.

In primo luogo, i cartellonisti sceglievano l'episodio da rappresentare. Poi, facevano uno schizzo, a matita o a carboncino, in cui rappresentavano i protagonisti, l'ambientazione ed il paesaggio. Per l'esecuzione del lavoro usavano le tempere, che dovevano essere deluite con acqua. Dopo la preparazione dei colori cominciavano a pitturare sul cartello, partendo dai contorni delle figure in armatura già disegnate o da quelle nude. A questo punto il pittore disegnava le zone d'ombra sulle armature. Il colore della carta d'imballaggio permetteva ai cartellisti di risparmiare sia tempo che colore a tempera: il colore di fondo delle piastre metalliche era infatti ottenuto dal colore della carta. Dopo aver completato la raffigurazione delle armature il pittore cominciava a pitturare il viso dei personaggi, per poi passare ai panneggi e alle spade. Solo dopo aver ultimato i personaggi il pittore si dedicava alla coloritura degli sfondi e delle ambientazioni, passando dagli elementi di maggiore rilievo ai particolari. Solo dopo dipingeva il terreno, ed infine il cielo. Dopo l'ambientazione, se era necessario, pitturava il sangue, e le persone in lontananza. Alla fine il pittore dava un tocco finale, dipingendo il riflesso della luce sulle armature, ed eventuali zone d'ombra sulle piastre metalliche o sui panneggi. Di solito la durata della realizzazione di un cartello era di due o tre ore, nel caso dei più bravi ed esperti invece era di un'ora o un'ora e mezza. L'autore, tuttavia

⁶² NAPOLI, Alessandro, *Il racconto e i colori. Storie e cartelli dell'Opera dei Pupi catanese*, Palermo, Sellerio Editore, 2002, pp. 23-29.

⁶³ Op. cit., p. 30.

fa notare che non era sempre questo l'ordine delle fasi della realizzazione, i cartellonisti lo potevano modificare quando volevano.⁶⁴

I cartelli, tuttavia, potevano contenere anche tipologie di rappresentazione diverse da quella menzionata, ad esempio ad essere raffigurati potevano essere personaggi in carne ed ossa, i protagonisti dell'opera, piuttosto che le marionette del teatro dei pupi. La presenza dei cartelli quindi permette di rappresentare in modo diverso la stessa storia. Un'altra cosa importantissima è che sui cartelli i pupi venivano pitturati senza i fili e le aste di manovra, senza le caratteristiche che troviamo invece al teatro. Questo permetteva maggiore libertà nella rappresentazione dei personaggi, la quale spesso è impedita o limitata dalle peculiarità meccaniche dei pupi e del teatro. Nel libro citato si fa anche riferimento ad un aspetto di cui ho già parlato, e cioè che nei teatrini i pupi cristiani potevano entrare e stare sulla parte sinistra del palco (seguendo il punto di vista dello spettatore), mentre i pupi saraceni sul lato destro. La pittura dei cartelli non doveva seguire nessuna di queste regole, motivo per cui l'artista godeva di una maggiore libertà di rappresentazione.⁶⁵

Inoltre Alessandro Napoli ci informa del fatto che l'arte dei cartelli consentiva al pittore anche di apportare delle modifiche nell'aspetto dei pupi. Il pittore aveva la possibilità di raffigurare elementi, la cui rappresentazione scenica era invece limitata e complessa (per esempio la rappresentazione del sangue). L'autore aggiunge che le scene ed i personaggi sui cartelli assumevano addirittura gli stessi ruoli e valori che i pupi avevano nella cerchia del pubblico.⁶⁶ Infine, i cartelli più belli venivano appesi nei teatrini come decorazione. Essi quindi „da un lato assolvevano 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.”⁶⁷

Non vorrei trattare dettagliatamente l'aspetto relativo alle fonti dei cartelli, ne faccio solo un elenco: le fonti iconografiche erano costituite dalle incisioni presenti nei romanzi cavallereschi (popolari e non), tra le quali ricordiamo in particolare quelle di Mattaliano, che si occupò delle illustrazioni nella *Storia dei Paladini di Francia* di Lo Dico, quelle di Tancredi Scarpelli e Fabio Fabbi nei classici e nei romanzi popolari a dispense (della casa

⁶⁴ NAPOLI, Alessandro, *Il racconto e i colori. Storie e cartelli dell'Opera dei Pupi catanese*, Palermo, Sellerio Editore, 2002, pp. 31-53.

⁶⁵ Op. cit., pp. 27-28.

⁶⁶ Op. cit., p. 28.

⁶⁷ Op. cit., p. 29.

editrice Nerbini), e ancora le immagini di soggetti sacri ed il codice gestuale del teatro ottocentesco.⁶⁸

Nella scelta delle scene rappresentate assumevano un ruolo assai importante i conflitti e contrapposizioni ideologiche dell'opera, di cui ho già parlato prima. Il pittore cercava di evidenziare sui cartelli le scene che sottolineavano appunto queste contrapposizioni, mettendo così in evidenza l'essenza dell'opera. Spesso le scene scelte erano delle „scene tipo”, di cui parlerò nel paragrafo intitolato „*La messa in scena (V.3)*”. Per capire meglio di cosa si tratta, elenco alcune di esse segnalate da Alessandro Napoli: *Uccisione di un drago, Giostra, Duello, Battaglia, Strage, Arrivo di un eroe che salva amico/i da un omicidio a sangue freddo, Eroe che getta nel fuoco un nemico esecrabile* e tante altre. Oltre all'ideologia, anche l'intento pubblicitario aveva una grande influenza sulla scelta dei pittori.⁶⁹

Vorrei inoltre fare un breve accenno ad altri due aspetti del fenomeno che riguardano i cartelli, e cioè la distinzione tra cartelli specifici, polivalenti, generici e truccati, e la „comunità” dei pittori.

Come abbiamo visto, dato che ogni serata richiedeva un cartello diverso, i pupari ed i pittori avevano elaborato diversi metodi per „risparmiare”, per riutilizzare i cartelli in modo da poter usarli per pubblicizzare più episodi. Distinguiamo così i cartelli specifici, che rappresentavano una scena appunto specifica e determinata, ed i cartelli polivalenti, che mostravano scene ricorrenti e comuni in molte storie. Accadeva spesso che un cartello che nasceva come specifico, veniva poi riutilizzato, diventando un cartello polivalente. I cartelli generici, come indica il nome, rappresentavano caratteri generici e non specifici, riutilizzabili per moltissime serate. Riguardo ai cartelli truccati invece, possiamo dire che essi erano cartelli specifici, che venivano poi modificati con diverse tecniche per essere riutilizzati.⁷⁰ I metodi erano tre, il primo dei quali irreversibile mentre gli altri due reversibili. Nel primo caso veniva attuato „l'intervento diretto sulla superficie originale del dipinto, [...] gli altri modi di truccare i cartelli [...] prevedevano l'occultamento o la trasformazione di alcuni particolari del dipinto originale per mezzo dell'opportuna applicazione a spillo di elementi cartacei sulla superficie del cartello”⁷¹

⁶⁸ NAPOLI, Alessandro, *Il racconto e i colori. Storie e cartelli dell'Opera dei Pupi catanese*, Palermo, Sellerio Editore, 2002, pp. 54-96.

⁶⁹ Op. cit., pp. 97-105.

⁷⁰ Op. cit., pp. 135-139.

⁷¹ Op. cit., pp. 137-138

I cartelli catanesi rappresentavano una sola scena, molto raramente erano suddivisi in più parti che rappresentavano diverse scene, soprattutto nel caso in cui il catellonista avesse in mente scene di uguale importanza oppure si trattasse di scene molto legate tra loro. Come vedremo più avanti, i cartelli a Palermo erano sempre suddivisi in più parti.⁷²

É stato per me molto interessante leggere il settimo capitolo del libro di Alessandro Napoli, in cui l'autore parla dei pittori di cartelli e la comunità di essi. Non si tratta del tutto di pittori che operavano individualmente. La gente che faceva questo mestiere aveva piuttosto un patrimonio artistico comune, condivideva le stesse regole riguardanti la pittura dei cartelli. Certamente sono presenti degli elementi personali e originali, visibili in tutti i lavori dei cartellonisti, e c'erano anche degli elementi innovativi, ma si tratta comunque, di base, di un'arte che rispecchia i valori e le visioni di una collettività, e che rispetta e mantiene le tradizioni del mestiere. I „maestri”, i pittori cartellonisti erano di frequente i pupari stessi o qualcuno della messinscena. La tradizione veniva tramandata e studiata attraverso l'osservazione del mestiere e delle opere già esistenti: il giovane pittore cercava di imparare i trucchi guardando il maestro all'opera. I cartelli presi in prestito da artisti esperti potevano essere copiati a patto che venissero fatti a mano libera. C'erano poi i *dilittanti fora misteri*, che forse per mancanza di talento copiavano i disegni con la velina, un'usanza molto criticata dai maestri e dagli altri pittori. L'autore ci fa presente, infatti, che era questo il fenomeno che poi spinse i maestri a firmare le loro opere.⁷³

I pittori più importanti e con la maggior influenza che il libro menziona sono Francesco Vasta, Sebastiano Zappalà, Carmelo Chines, Gaetano Napoli, Emilio Musmeci, Rosario Napoli, Natale Napoli ed Euplio Muscuso.⁷⁴

C'è da dire però che i cartelloni non erano usati solo ed esclusivamente nell'opera dei pupi:

„Queste <<figure>> o cartelloni, divisi a schacchi e cioè raffiguranti non una, ma più scene, i cantastorie li usano ancora, e per rifarci a tempi recenti basterà citare l'incisione fiorentina ne *Il folklore siciliano* [...], dove si vede un cantastorie del '700 col fedele chitarrone e un cartello infisso a terra, su cui ripartite in grossi quadri sono figurate le vicende delle storie che narra.”⁷⁵

⁷² NAPOLI, Alessandro, *Il racconto e i colori. Storie e cartelli dell'Opera dei Pupi catanese*, Palermo, Sellerio Editore, 2002, pp. 139-140.

⁷³ Op. cit., pp. 144-148.

⁷⁴ Op.cit., pp. 149-162.

⁷⁵ LI GOTTI, Ettore, *Il teatro dei pupi*, Firenze, Sansoni Editore, 1959, pp. 87-88.

V. La crisi e la trasformazione dell'opera e del pubblico. La situazione attuale ed i tentativi per salvare l'opera.

Antonio Pasqualino, nel libro citato già numerose volte menziona tre crisi dell'opera dei pupi a Catania: la prima durante la Prima guerra mondiale, la seconda nel periodo precedente la Seconda guerra mondiale e la terza, quella più significativa, alla fine degli anni Cinquanta.⁷⁶

Quest'ultima, dovuta alla diffusione del mezzo televisivo, fu quella „fatale” : il pubblico abituale dell'opera, infatti, cominciò a disinteressarsi al teatrino, preferendo ad esso gli spettacoli televisivi.⁷⁷ Il piccolo schermo, inoltre, ebbe l'effetto di appianare ed eliminare le differenze regionali degli italiani, poiché proponeva e diffondeva una tipologia di intrattenimento che doveva soddisfare le esigenze di tutta la nazione.⁷⁸

Non c'è dubbio che anche la scolarizzazione abbia avuto un'influenza negativa enorme sul teatro dei pupi. Secondo Nino Amico la scuola „ha tolto l'ingenuità dei poveri, i poveri culturalmente poveri non ci sono più, [...] il bisogno di poesia, di immaginazione, di fantasia, il bisogno che avevano quei poveri di veder sulla scena quello che non avevano nella vita”⁷⁹ non c'è più. Pasqualino nota che „il rifiuto delle tradizioni popolari coincide col diffondersi della scolarizzazione”⁸⁰, il cui obiettivo era di privare i ragazzi dalla loro cultura autonoma, in quanto ostile al dialetto, ai costumi, all'ideologia delle classi subalterne e alle credenze. Bisogna infatti sottolineare che, nell'opinione comune, la cultura tradizionale ed i suoi elementi (o gli elementi ad essa connessi) erano simboli della miseria, mentre la cultura delle classi sociali superiori e la cultura di massa erano considerate segno di ricchezza e modello da seguire.⁸¹ L'opera dei pupi era stata sempre considerata dai classi dominanti come un fenomeno ridicolo, uno spettacolo plebeo. Se una persona appartenente ad un ceto più alto andava a vedere uno spettacolo, lo faceva con un sorriso ironico di disprezzo. La situazione ha conosciuto un miglioramento nel momento in cui alcuni studiosi hanno cominciato ad interessarsi alla tradizione dell'opera, ponendo l'attenzione su di essa per mezzo di pubblicazioni che ne hanno valorizzato il significato culturale, contribuendo a cambiare l'opinione di coloro che la disprezzavano.⁸² Anche la composizione del pubblico ha subito significativi mutamenti: il vecchio pubblico, (più o meno) omogeneo, abituale, entusiasta e

⁷⁶ PASQUALINO, Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 32.

⁷⁷ Op. cit., p. 48.

⁷⁸ Intervista a Donata e Nino Amico – Collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ PASQUALINO, Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 48.

⁸¹ Intervista a Donata e Nino amico – Collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011.

⁸² PASQUALINO, Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977, pp. 45-48.

partecipe si riduce adesso ad essere un pubblico occasionale, costituito da turisti e borghesi che vanno ai teatrini per soddisfare la loro curiosità, per vedere come sono i pupi ed apprezzarne la bellezza. L'opera dei pupi é diventata mera curiosità folcloristica, simbolo di un elemento che non é più culturale, ma solo folclore. Il risultato é che la gente oggi non va al teatro dei pupi perché aspetta gli avvenimenti e la fine delle puntate come una volta, va solo a guardare i pupi e spesso non capisce veramente quello che sta succedendo. Quindi, come ho già detto, più che un evento teatrale l'opera dei pupi oggi é un evento prevalentemente folcloristico. Il consumismo e i ritmi del nostro secolo sono anche fattori che non favoriscono l'opera dei pupi.⁸³ Esempi perfetti di questo fenomeno sono anche i pupi piccolini che si comprano in Piazza Duomo a Catania e che i turisti portano con sé come souvenir.

Secondo la Dottoressa Amico c'è un altro fattore da tener presente, e cioè il fatto che dopo gli anni Cinquanta la Sicilia e nello specifico, Catania é diventata vittima del fenomeno di industrializzazione, innovazione, ammodernamento a tutti i costi, un fatto che ha spinto i siciliani all'improvviso in un mondo di desideri e valori troppo differenti (quelli del „continente”) da quelli che li avevano caratterizzati prima. Il fermento culturale ed industriale di Catania, anni fa, era tale che la città veniva chiamata „la Milano del Sud”. La colpa non é però solamente del pubblico, ma anche delle pubbliche amministrazioni locali, che non hanno capito che se l'opera fosse rinnovata, potrebbe essere un tramite di consapevolezza ed identità culturale⁸⁴. Ma il senso di responsabilità non c'è, e „l'attenzione si ferma alla pagina culturale dei periodici e quotidiani locali. [...] Tutto questo che finora veniva fatto era per sedare la cattiva coscienza di quelli che avrebbero dovuto occuparsene [...] e per fare i doveri nei confronti del passato”⁸⁵ Il fenomeno e la sopravvivenza dell'opera quindi non é considerato come obiettivo culturale prioritario delle istituzioni pubbliche locali.⁸⁶

E qui arriviamo anche alla questione della mentalità della società siciliana e i pregiudizi di essa nei confronti dell'opera dei pupi. Infatti il disprezzo dei ceti sociali più alti si sente anche nei nostri tempi. C'è un forte pregiudizio nella mentalità della gente. Si pensa che l'opera dei pupi sia uno spettacolo improvvisato da mettere facilmente in scena, e che affronta tematiche ed argomenti ormai distanti dalla società attuale, che fanno parte di una Sicilia che non c'è più. La gente purtroppo non sa quanto lavoro, quanta collaborazione e fatica c'è dietro uno spettacolo. La gente non si rende conto che la scena che guarda (se la guarda) é il risultato di una stretta collaborazione tra *manianti* e *parraturi*, perché, come

⁸³ Intervista a Donata e Nino Amico – collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Intervista a Donata Amico – collezione privata, registrata il 21 novembre 2011.

⁸⁶ Ibid.

abbiamo visto, chi parla deve guardare il pupo e la persona che lo manovra quasi come farebbe un doppiatore, deve stare molto attento a dire le parole nel momento giusto. Bisogna però constatare che nelle altre parti dell'Italia non c'era questo tipo di declino. La motivazione può essere ricercata nel fatto che le persone che facevano il mestiere hanno saputo continuare la loro attività con efficacia (bisogna notare però che i marionettisti nell'Italia continentale erano anche messi nelle condizioni di poter conservare la tradizione). L'altro motivo invece è che il pubblico, la gente di questi tipi di teatro nel „continente” mostra un grande rispetto e senso di responsabilità.⁸⁷ Visto che in Sicilia si tratta di una tradizione che fa parte del „patrimonio immateriale e orale dell'umanità”, la situazione attuale dell'opera e l'atteggiamento della gente mi sembra molto contraddittorio.

Infatti sono stati fatti tentativi per riportare l'opera dei pupi nella coscienza della gente siciliana, attraverso laboratori didattici tenuti da Donata e Nino Amico all'Università di Catania, alla facoltà di Lettere, dove hanno proposto agli studenti di elaborare soggetti originali sulla materia cavalleresca. L'iniziativa ha avuto un grande successo e sono uscite fuori cose molto interessanti.⁸⁸

Bisogna inoltre sottolineare il fatto che, nel caso dei Fratelli Napoli, non possiamo affatto parlare del declino dell'attività, che gode anzi di una grande popolarità. Secondo Fiorenzo Napoli, il loro successo sta nel fatto che sono riusciti a modernizzare l'opera, pur mantenendo le tradizioni. Infatti le altre opere che hanno subito il declino hanno perso il legame con la tradizione e si sono trasformate in strumenti di consumo rivolti ai turisti. Fiorenzo ritiene tuttavia importante sottolineare che la questione non sta nell'escludere il turismo dagli aspetti inerenti alla messa in scena dell'opera, quanto piuttosto nell'offrire al turista un prodotto di qualità. Secondo loro il passaggio alla modernità può essere attuato mettendo in risalto i parallelismi esistenti tra per esempio la storia di Orlando e le nostre vite. Basta cercare un evento della contemporaneità, un evento personale che poi ritroviamo nelle storie cavalleresche. I Fratelli Napoli hanno apportato tante innovazioni, per esempio hanno realizzato spettacoli di commedie musicali ed opere liriche con i pupi. Anzi, hanno fatto anche un „musical” (appunto la storia della nostra Berta), uno spettacolo ponendo sulla scena attori misti a pupi. Anche il sistema degli spettacoli ha subito delle modifiche. Oggi le serate sono a numero chiuso, e non rappresentano un intero ciclo, non c'è più quella regolarità che esisteva una volta, ma una parte della storia scelta viene raccontata in uno solo episodio. La compagnia organizza anche dei progetti in diversi quartieri e scuole riscuotendo un enorme

⁸⁷ Intervista a Donata Amico – collezione privata, registrata il 21 novembre 2011.

⁸⁸ Intervista a Donata e Nino Amico – collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011

successo. Inoltre la compagnia organizza diversi laboratori didattici, sia per bambini che per adulti, sull'opera dei pupi mostrandone agli interessati vari aspetti.⁸⁹

La Dottoressa Amico però ritiene che ci dovrebbe essere una maggiore regolarità di questi eventi per riportare il fenomeno alla coscienza della società siciliana. È un' esigenza importante perché la presenza e la partecipazione a questi laboratori dovrebbe essere continua per poter essere efficace. Un altro problema nasce dal fatto che quando un bambino prende parte a progetti del genere, anche se fosse interessato poi il mondo intorno non lo indurrebbe a continuare quell'esperienza o impararne il mestiere. C'è anche da dire che, bene o male che sia, la tradizione si trasmette tramite la famiglia, fatto che può essere considerato senza dubbio un grande ostacolo per la sopravvivenza dell'opera.⁹⁰

Concludendo, in relazione al declino dell'opera dei pupi ho conosciuto diverse opinioni e ho avuto l'impressione che il giudizio su di esso fosse molto contraddittorio. Pertanto, personalmente, ne ho tratto l'idea che l'opinione a riguardo sia molto soggettiva.

Di certo, rispetto al „periodo d'oro” dell'opera, quando c'erano numerosi teatrini nella città ed un pubblico che andava abitualmente all'opera, un declino è innegabile. Ma, a quanto pare, l'attività dei Fratelli Napoli è ancora molto intensa: i loro progetti e spettacoli godono di una grande popolarità tra i cittadini. Hanno un successo enorme anche all'estero. A tal proposito, forse è il caso di ricordare che „nel 1978, i Fratelli Napoli ricevono dai Reali d'Olanda il prestigioso Praemium Erasmianum, che «corona persone ed istituzioni che per la loro attività hanno arricchito la cultura europea»”⁹¹ e che la loro popolarità è tutt'oggi enorme sia in Italia che all'estero.

Quello che credo si possa ancora fare è la fondazione di una scuola dedicata all'opera dei pupi, che renda possibile a coloro che sono interessati di imparare il mestiere, ed eventualmente fondare un teatrino proprio. Oltre alla scuola si potrebbero organizzare dei campi estivi per ragazzi (forse anche per i numerosi turisti che arrivano in Sicilia ogni anno) per richiamare l'attenzione e per diffondere il fenomeno tra i giovanissimi non solo in Sicilia, ma anche in Europa e nel resto del mondo.

Sarebbe bene, inoltre, approfittare di tutte le occasioni che si presentano per pubblicizzare il fenomeno: la Dottoressa Amico ad esempio mi ha fatto notare una cosa assai interessante, e cioè che in occasione dei mondiali di scherma, tenutisi nella città di Catania nel 2011, nessuno ha avuto l'idea di associare l'idea promozionale ai duelli della scena

⁸⁹ Intervista a Fiorenzo Napoli – collezione privata, registrata il 23 novembre 2011.

⁹⁰ Intervista a Donata Amico – collezione privata, registrata il 21 novembre 2011.

⁹¹ <http://www.fratellinapoli.it/fratelli-napoli/evoluzione.php>, consultato il 24 novembre 2012.

puparesca⁹², perdendo così un'ottima occasione per diffondere e valorizzare questo importante elemento culturale.

Tutto sommato, la crisi dell'opera é la conseguenza di vari fattori determinati da fatti prevalentemente storici e sociali. Ormai, viviamo in tempi diversi da quelli in cui questa tradizione popolare aveva la sua età d'oro, e la tradizione non può essere riportata nelle forme di cent'anni fa, ma l'opera dei pupi in Sicilia é un elemento della cultura che sviluppava attorno a sé un' arte molto ricca ed unica nel mondo, é un patrimonio della società siciliana che merita di essere curato e sostenuto.

Al termine di questo mio viaggio, che mi ha portato a conoscere ed apprezzare l'originalità, il pregio ed il fascino di questa tradizione, non posso che unirmi alle parole di Mimmo Cuticchio: "L'uomo invecchia e muore, il pupo diventa antico e non muore mai"⁹³

⁹² Intervista a Donata Amico – collezione privata, registrata il 21 novembre 2011.

⁹³ <http://www.omero.it/rivista.php?itemid=1236&catid=95>, consultato il 26 novembre 2012.

Appendice A Dietro le quinte

Appendice A 1 Manianti, pruituri e parraturi

Prima di parlare della messinscena, bisogna chiarire il concetto dei *manianti*, *pruituri* e *parraturi*. Si tratta di persone che fanno parte del teatro e della messinscena, ma hanno diverse funzionalità. A causa del peso consistente che avevano i pupi catanesi, le persone che manovravano non potevano manovrare e far parlare i pupi allo stesso tempo (cosa che invece, come vedremo, accadeva a Palermo), esisteva per questo una distinzione tra *manianti*, che manovravano i pupi, *parraturi* e *parratrici* che davano la voce al pupo, e *pruituri*, di solito giovani ragazzi che aiutavano i *manianti* durante gli spettacoli, porgendo loro il pupo in mano. Il lavoro all'interno del teatro era regolato da norme molto severe. Per esempio i *pruituri* non potevano mai salire sul ponte (*u' scannappoggiu*) da cui i *manianti* manovravano. Il motivo per cui questi avevano bisogno di aiutanti che porgessero loro i pupi, sta proprio nel fatto che durante lo spettacolo non scendevano mai dal ponte.⁹⁴

Esisteva una gerarchia anche tra i *manianti*. Essi non ricoprivano tutti lo stesso ruolo durante uno spettacolo: ognuno di loro aveva un particolare tipo di manovratura o delle azioni in cui si specializzava. Erano i più esperti quelli che avevano il maggior „potere” e si occupavano delle scene che richiedevano la sapienza delle tecniche di manovra più complicate. C'è inoltre un fatto molto interessante da mettere in rilievo, un dato al quale io non avrei mai pensato: i *manianti* si specializzavano a seconda della loro posizione sul ponteggio. Quindi si distinguevano *la maniata d''a ritta* (da destra) e *la maniata d''a manca* (da sinistra).⁹⁵ Prima di salire sul ponte di manovra i manovratori indossavano abiti leggeri per poter manovrare senza ostacoli. Si mettevano „*u mantali*, un grembiule di tela grossa e fitta, impenetrabile, che consente loro tutte le manovre necessarie a contatto con il parapetto, *u barruni*, la grossa barra di legno di castagno alla quale si appoggiano”⁹⁶ Un altro strumento dei *manianti* era lo zoccolo (*u zocculu*), con cui battevano fortemente durante lo spettacolo per dare forza al movimento.⁹⁷

I *parraturi* e *parratrici* erano le persone che davano voce al pupo, dunque avevano un ruolo importantissimo nella costruzione e nell'identificazione dei personaggi: modificavano il loro tono di voce a seconda delle caratteristiche che il personaggio aveva. Le

⁹⁴ MAJORANA, Bernadette, Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti, Roma, Bulzoni Editore, 2008, p. 35.

⁹⁵ Op. cit., p. 34.

⁹⁶ Op. cit., p. 35.

⁹⁷ Ibid.

peculiarità vocali di ciascun pupo si tramandavano di generazione in generazione. Ogni pupo aveva un tono, volume, ed intonazione molto caratteristico e riconoscibile dai spettatori.⁹⁸

Un fenomeno caratteristico proprio della tradizione dell'opera catanese era che veniva fatta una distinzione tra parlatori e parlatrici. Quindi per i personaggi maschili c'era una voce di un uomo, e per quelle femminili c'era la voce di una donna. Per cui le parti maschili erano interpretate da un uomo e quelle femminili da una donna.⁹⁹

Si può dire che i parlatori e le parlatrici erano forse le persone chiave, i „registi” durante il corso di uno spettacolo, perché erano loro che, oltre a dare la voce, dovevano dare il segno d'inizio ai suonatori, inoltre dovevano essere in stretta e perfetta collaborazione anche con i *manianti* per poter concordare il dialogo con il movimento dei pupi. Anche lo strumento musicale più importante dell'*opra* catanese, il tamburo, che accompagnava tutti gli avvenimenti di fondamentale importanza dello spettacolo, veniva usato e controllato dal parlatore.¹⁰⁰

Visto che per molto tempo il copione non é stato usato nelle rappresentazioni (il copione sarà un' invenzione di Nino Amico), ed i dialoghi erano affidati all' improvizzazione, a disposizione dei parlatori e parlatrici c'era solo la tradizione orale ed alcune edizioni delle opere cavalleresche. Inoltre, a Catania la manovra ed il parlare erano separati, per cui i parlatori potevano anche usare „*a sirata, d' a storia*, la serata della storia”¹⁰¹,

„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 l'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”¹⁰²

Appendice A 2 La manovra dei pupi

Come ho già scritto prima, i *manianti* a Catania manovravano i pupi dall'alto dal ponte di manovra (*'u scannapoggiu*), alto da terra circa un metro. Visto che nella fase iniziale dell'*opra* catanese si trattava di pupi alti dal metro ai 130 cm che pesavano a volte 35 kg

⁹⁸ MAJORANA, Bernadette, Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti, Roma, Bulzoni Editore, 2008, p. 43.

⁹⁹ Op. cit., pp. 53-54

¹⁰⁰ PASQUALINO, Antonio, L'opera dei pupi, Palermo, Sellerio editore, 1977, p.87

¹⁰¹ MAJORANA, Bernadette, Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti, Roma, Bulzoni Editore, 2008, p. 42.

¹⁰² PASQUALINO, Antonio, L'opera dei pupi, Palermo, Sellerio editore, 1977, p.87

(Quelli armati. I pupi non armati pesavano meno.), manovrarli non era per niente facile e richiedeva tanta forza. Più tardi Nino Amico ha introdotto i pupi di dimensioni più piccole (che di conseguenza sono anche meno pesanti), e da allora nell'area catanese si tende a seguire il suo esempio.

Gli elementi forse più importanti nella manovra sono le due aste di ferro che consentono un'azione precisa. Una di queste viene addentata direttamente nella testa del pupo e si aggancia al tronco, permettendo così di muovere la testa del pupo, e di estenderne il movimento al busto e alle gambe. Anche i fili della manovra (addetti al movimento della mano sinistra del burattino) vengono legati a quest'asta principale. La seconda asta si collega alla mano destra del pupo (sempre in pugno per tenere la spada). Le spalle ed il gomito sono articolati. La mano sinistra è manovrata tramite il filo legato all'asta principale. Se si tratta di un pupo armato, il filo viene collegato anche allo scudo, permettendo di farlo muovere insieme al braccio. Come ho già detto prima, le ginocchia dei pupi catanesi sono rigide, fatto che durante la manovra facilita la stabilità dell'appoggio.¹⁰³

Passiamo adesso alla tecnica della manovra. Nino Amico mi ha detto che c'era bisogno di far cadere un mito, secondo cui i pupi camminano grazie al fatto che una delle gambe è più corta. Ma in realtà non è così. L'elemento chiave è il ciondolamento: il *maniante* inclina un po' il pupo, cosicché la gamba che deve ciondolare è libera e viene spinta avanti. A questo punto, al pupo viene fatto fare un saltino, sollevandolo leggermente da terra, in modo tale che la gamba rimasta indietro si sposta, ed il pupo procede avanti. L'elemento base della manovra è questo.¹⁰⁴ Un pupo ha bisogno, da solo, di un manovratore. Il fatto che esso abbia spalle e avambraccia articolati, permette una molteplice varietà di gesti e movimenti, di cui mi occuperò nel sottocapitolo *Movimenti e gesti* (VI.1.)

Appendice A 3 La messa in scena

Ho già fatto presente che il ciclo da rappresentare era scelto sempre dall'oprante, anche se nel farlo doveva tenere in mente vari fattori. È stato detto anche che la sequenza degli episodi è ben determinata dalla sequenza narrativa. Ogni serata avviene secondo regole ed unità obbligatorie, che Pasqualino definisce come macrounità (scene tipo ed elementi di scena tipici) e microunità (frasi, movimenti e gesti, rumori, musiche e tipologie di luoghi e personaggi).¹⁰⁵ Le scene tipo, che fanno parte delle macrounità, sono schemi, moduli che

¹⁰³ MAJORANA, Bernadette, *Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni Editore, 2008, p. 26.

¹⁰⁴ Intervista a Donata e Nino Amico – Collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011.

¹⁰⁵ PASQUALINO, Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 89.

determinano i vari elementi di una scena (musica, posizione, rumori, ecc.), che si adattano alla situazione narrativa, la quale viene rappresentata con la sequenza di queste scene tipo. Non tutti gli elementi però sono determinati dalle scene tipo. La parlata per esempio varia a seconda della storia raccontata, mentre „gli elementi della rappresentazione determinati dalla situazione narrativa sono quelli che costituiscono la tipologia individuale dei personaggi in base a caratteristiche figurative, dei gesti, della voce e del dialogo.”¹⁰⁶ Tra queste scene alcune sono fisse, e ce ne sono quelle più variabili. Quelle fisse sono I *Consigli* e le *Battaglie*, che non di rado hanno luogo più volte nel corso di un singolo spettacolo. Ogni scena tipo a sua volta ha i suoi elementi fissi e quelli facoltativi.¹⁰⁷ Oltre ai *Consigli* e la *Battaglia* Pasqualino ne elenca molte altre, come per esempio la *Conversazione Segreta Spiata* o l'*Agressione a Sorpresa*, l'*Apparizione* di angeli che danno notizie e/o ordini, la *Glorificazione*, ovvero il trasporto in paradiso dell'anima di un eroe che muore, la *Dannazione*, il trasporto all'inferno dell'anima di un traditore e anche altre. Gli elementi tipici di una scena sono invece *l'arrivo*, *la partenza*, *il dialogo*, *l'apertura della battaglia*, *la chiusura della battaglia* ecc.¹⁰⁸ Donata Amico oltre a queste elenca altre scene tipo che venivano aggiunte nei teatrini catanesi durante le serate „di chiamo” (serate particolarmente importanti dal punto di vista narrativo o tecnico), come per esempio *Parlate lunghe*, *Spartenze* (dolorose separazioni di parenti e/o di amanti), e *Riconoscenze* (agnizioni fra parenti e/o amanti a lungo separati).¹⁰⁹ Di seguito parlerò più dettagliatamente della *Battaglia*, elemento centrale di tutta l'opera.¹¹⁰

Una scena di *Battaglia* consiste di solito di più combattimenti. Si distinguono tornei, serie di sfide e battaglie campali. Era questa la scena centrale dell'opera, al punto che il pubblico giudicava in base alla sua esecuzione le competenze del manovratore.¹¹¹ Apparivano prima i personaggi meno importanti e per ultimo entravano in battaglia quelli più valorosi (a volte anche a cavallo). Le battaglie campali cominciavano con gli scontri fra soldati e continuavano con gli scontri fra cavalieri. Gli eroi cristiani prima di affrontare quelli saraceni uccidevano altri soldati in brevi scontri.¹¹² A tal proposito é molto interessante notare che durante i combattimenti il corpo degli eroi saraceni veniva spesso tagliato in due o veniva

¹⁰⁶ PASQUALINO, Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 89.

¹⁰⁷ Op. cit., p. 90.

¹⁰⁸ Op. cit., pp. 90-91.

¹⁰⁹ AMICO, Donata, *Teatrar narrando: l'Opera dei pupi catanese*. Le serate di Raffaele Trombetta (1882-1928), Edizioni Junior, 2008, p. 118.

¹¹⁰ PASQUALINO, Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 90.

¹¹¹ Op. cit., 1977, p. 92.

¹¹² Ibid.

decapitato, ma quello degli eroi cristiani rimaneva sempre integro.¹¹³ Gli elementi fissi delle *Battaglie* erano i movimenti, le formule verbali dell'*apertura* e la *chiusura* ed i movimenti ritmati („la danza”) accompagnati da una musica specifica. C'erano ancora le *figure*, che contenevano diversi movimenti, e potevano essere eseguite in maniera differente da ogni puparo (a Catania ce n'erano due tipi). Prima del combattimento vero e proprio c'erano delle conversazioni tra i due personaggi. La *chiusura* invece poteva consistere o di un monologo o di un commento in forma dialogica o di diversi movimenti, o ancora, si collegava ad una nuova *apertura di combattimento*. Le *Battaglie* erano spesso precedute e seguite da scene di *Consigli*. Nel primo caso venivano presentate le parti che sarebbero entrate in combattimento, mentre nel secondo si commentavano i risultati.¹¹⁴ Altri elementi importanti durante la messinscena erano le tracce scritte, chiamate anche '*a sirata, d''a storia*, a cui ho già fatto riferimento e che contenevano le informazioni più rilevanti per la messinscena di ogni serata: la sequenza degli atti e delle scene, gli elementi fondamentali della rappresentazione, alcuni dialoghi incompleti che erano usati anche dai pupari e i parlatori.¹¹⁵

Appendice A 4 Movimenti, gesti, ed altri codici nell'opera dei pupi

Nell'opera dei pupi c'era un sistema di codici composto da vari elementi: fissi, obbligatori e variabili. Tutti questi facevano parte delle microunità, di cui ho già fatto menzione. Antonio Pasqualino li divide in sette gruppi: il codice linguistico, la tipologia dei personaggi, la tipologia dei luoghi, i rumori, la musica, le luci, ed infine i movimenti e gesti.¹¹⁶

Il codice linguistico é abbastanza variabile. Consiste di frasi e gruppi di frasi stereotipate, e contribuisce sia alla tipizzazione dei luoghi che a quella dei personaggi. Le scene possono rappresentare il conflitto tra amici e nemici. Le regge e gli accappamenti (sia saraceni che cristiani) in una scena o fondale rappresentano due mondi contrastanti: uno presenta il mondo dei conquistatori, mentre l'altro presenta il mondo che essi intendono conquistare. I combattimenti e le battaglie si svolgono di solito in un luogo di natura o nei dintorni delle città e castelli. Il ruolo della luce era primariamente quello di distinguere il giorno dalla notte. Con il mutamento della luce si raffigurava il trascorrere del tempo.¹¹⁷ Però

¹¹³ MAJORANA, Bernadette, *Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni Editore, 2008, p. 34.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ MAJORANA, Bernadette, *Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni Editore, 2008, pp. 41-42.

¹¹⁶ PASQUALINO, Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977, p.96.

¹¹⁷ Op. cit., p. 100.

nell'opera antica non esistendo ancora l'illuminazione elettrica, venivano utilizzate le lampade ad acetilene che davano una luce bianca molto intensa su tutta la ribalta.¹¹⁸

La scelta del codice musicale era invece determinata dal tipo di scena. Alcune musiche erano appositamente accostate a particolari scene, altre erano invece più generiche. Come abbiamo visto, gli strumenti principali a Catania erano il tamburo, la chitarra ed il mandolino. Tra i codici dei rumori ricordiamo i due più importanti, cioè il „suono” dell'armatura e dello scudo dei pupi armati (che si sentivano sempre, e non solo durante i combattimenti), ed il fragore dello zoccolo, usato dai *manianti* per amplificare i movimenti dei personaggi. Oltre a questi c'erano anche altri rumori, come per esempio lo strepito di passi, il rumore della corsa o dei baci di ecc.¹¹⁹

Nella tradizione catanese i pupi hanno il viso fermo, per cui la gestualità ed il codice dei movimenti hanno un ruolo di fondamentale importanza nell'opera. I pupi catanesi, come abbiamo già detto, hanno le braccia e le spalle articolate, che consentono l'uso ampio e svariato dei gesti, i quali sono simili nella tradizione catanese e in quella palermitana, seppure con qualche differenza: i gesti dei palermitani sono più „gentili”, mentre i gesti dei pupi catanesi sono più „decisi e solenni”.¹²⁰ I gesti dimostrano una grande varietà, e possono esprimere molte cose. Pasqualino differenzia i movimenti involontariamente comunicativi e quelli volontariamente comunicativi. Nel primo gruppo include i movimenti che comunicano se stessi (per es. stare fermo, camminare, sedersi a terra, essere colpiti/cadere, guardare in alto volgendo in alto la testa ecc.) e quelli che comunicano involontariamente un'emozione o un atteggiamento psicologico (camminare in modo lento e posato = serietà, autorità; fare tremare la gamba sinistra = impazienza; carezzarsi la barba = riflettere; appoggiare la testa alla quinta = tristezza, pianto ecc.). Del secondo gruppo invece, fanno parte i gesti che accompagnano le battute dei personaggi, dando maggiore enfasi alle parole, al contrario degli altri che non parlano e stanno fermi (passi avanti e dietro, alzare e allargare il braccio destro o/e sinistro ecc.) e quelli di contenuto specifico (abbracciare [vicendevole o no] = amore, amicizia; dare il braccio, ricevere il braccio = rispettoso affetto fra uomo e donna; nascondersi la faccia con lo scudo piegandosi un po' avanti = lutto ecc.).¹²¹

Il „settore” dei codici più svariato e più interessante (a mio parere) é quello della tipologia dei personaggi. Per me una delle parti più affascinanti dell'opera dei pupi é proprio

¹¹⁸ Intervista a Nino Amico e Michele Insanguine – collezione privata, registrata il 19 novembre 2011.

¹¹⁹ PASQUALINO, Antonio, L'opera dei pupi, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 104.

¹²⁰ MAJORANA, Bernadette, Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti, Roma, Bulzoni Editore, 2008, p. 27.

¹²¹ PASQUALINO, Antonio, L'opera dei pupi, Palermo, Sellerio editore, 1977, pp. 104-105.

questa. Fa molta impressione constatare la grande quantità di metodi e simboli che esistono nella rappresentazione dei personaggi. Infatti un personaggio é definito secondo tantissime caratteristiche generiche ed individuali che lo contraddistinguono. Tutte queste sono determinate e tramandate dalla tradizione. Quelle generiche distinguono i pupi armati dai paggi e dai pupi senza armi, e fanno la distinzione fra pupi cristiani e saraceni. Infatti dando un'occhiata ad un pupo si sa subito se si tratta di un guerriero cristiano o saraceno. Le caratteristiche generali che fanno la differenza sono quelle relative ai costumi (vestiti, armatura) e quelle fisionomiche (altezza, volto), la voce e la posizione di riposo nel teatrino. Come ho già detto più volte, i pupi cristiani sono appesi e possono entrare in scena dal lato sinistro dal punto di vista dei spettatori, mentre i saraceni dal lato destro. Per quanto riguarda l'altezza, gli eroi erano sempre più alti, mentre quelli di condizione sociale minore, ad esempio i contadini, sono più bassi, proprio a voler sottolineare la loro condizione di inferiorità. Il pupo più basso é Peppennino, il pupo che parla in dialetto e appare nelle farse intervenendo con dei commenti anche durante lo spettacolo. Il volto e la voce dei cristiani sono sempre belli, dolci, mentre quello dei saraceni sono sempre più brutti e spaventosi. I saraceni hanno sempre i baffi calati, portano pantaloni ed il turbante, hanno la spada curva e la mezzaluna come simbolo. I cristiani hanno i baffi all'insù, alla moschettiera, indossano gonnelline o tunichette, hanno la spada dritta e portano come simbolo la croce. Quindi i conflitti dell'ideologia dell'opera si manifestano anche nella tipologia dei personaggi. Tutto ciò che é cristiano simboleggia il bene, e tutto quello che é saraceno simboleggia il male nel mondo.¹²² Le donne guerriere hanno pure l'armatura con le mammelle sbalzate sulla corazza, e di solito capelli lunghi. Oltre ai personaggi sopra descritti, anche gli altri avevano i loro elementi distintivi (per esempio un re porta la corona ed il mantello, un mago ha una tunica ecc.).¹²³

La tipologia individuale consiste soprattutto delle insegne sull'elmo, petto e scudo, e del colore dei vestiti. A Catania per esempio Orlando ha come insegna la colomba, e porta il colore rosso. L'insegna di Rinaldo é il leone ed ha vestiti verdi. Uzeta il Catanese ha l'insegna dell'elefante (simbolo della città), Gemma della Fiamma ha sull'elmo, petto e scudo una fiamma, Erminio della Stella D'oro una stella, Agolaccio, il fratellastro di Orlando deve avere l'elmo in forma di cappello da bersagliere ecc.¹²⁴

¹²² Intervista a Nino Amico. Collezione privata, registrata il 22 novembre 2011.

¹²³ PASQUALINO, Antonio, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 99.

¹²⁴ Intervista a Nino Amico. Collezione privata, registrata il 22 novembre 2011.

I vestiti e le armature però non rispecchiavano la „moda” medievale. I pupari prendevano come modello opere di artisti rinascimentali (soprattutto pitture) e le illustrazioni delle edizioni delle storie cavalleresche. Gli eroi quindi avevano armature rinascimentali, i vestiti dei personaggi femminili non armati assomigliavano ai vestiti dell'Ottocento (di solito una gonna ed un giacchetto, guanti bianchi, le scarpe alla *bebé*). Non c'era un'altra scelta, perché i pupari non avevano la possibilità di documentarsi.¹²⁵

Appendice A 5 La costruzione dei pupi

La costruzione dei pupi é un processo assai complesso che richiede molto tempo e tanta creatività. Infatti entrando nel „laboratorio” di Nino Amico, abbiamo visto un mare di utensili diversi, stoffe, accessori... Prima di constatarlo personalmente, non avrei mai potuto pensare che la costruzione di un pupo potesse essere così complessa.

Il metodo di costruzione di un pupo era il seguente: prima si faceva lo scheletro di legno. Come ho già detto, le mani erano articolate, erano composte da più parti, che venivano legate assieme per mezzo di anelli di metallo e venivano attaccate al tronco. Le mani erano fatte di cuoio, segatura di legno e di legno. La mano destra, a pugno chiuso per poter tenere la spada, era attaccata alla seconda asta (la prima era quella che veniva infilata dentro la testa), mentre la mano sinistra era mossa tramite un filo, e nel caso dei pupi armati teneva lo scudo¹²⁶.

Le braccia erano fatte di un cilindro di stoffa, e venivano attaccate ad un pezzo di legno che funzionava come avambraccio e mano. Poi il tronco del pupo e le braccia venivano imbottiti (all'inizio dell'*opra* con paglia di legno, poi con gomma piuma). A questo punto i pupi venivano rivestiti dalle diverse parti dell'armatura (scudo, bracciali, elmo, spallacci ecc.) fatte di lastre di alpaca. La decorazione ed il disegno sull'armatura veniva fatta con l'uso di piccole punzoni, che, battute sul piombo, lasciavano l'impronta sul pezzo.¹²⁷ I vestiti erano realizzati da materiali diversi, soprattutto con tessuti resistenti. Le stoffe preferite erano per esempio la seta, il velluto ed il raso, poiché queste stoffe sotto le luci del palcoscenico davano una certa rilucenza, costituivano segno di ricchezza.¹²⁸ Quindi, in conclusione, i tre materiali più importanti di costruzione erano il metallo, il legno e la stoffa. Dal legno venivano ricavati la testa, il busto, le gambe, le braccia e le mani, mentre dal metallo gli anelli con cui venivano agganciate le diverse parti fatte di legno, ma anche le armature, e soprattutto l'asta, l'elemento

¹²⁵ Intervista a Nino Amico e Michele Insanguine – collezione privata, registrata il 19 novembre 2011.

¹²⁶ Intervista a Donata e Nino Amico – Collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Intervista a Nino Amico – collezione privata, registrata il 22 novembre, 2011.

fondamentale della manovra. La stoffa si usava per fare l'imbottitura ed i vestiti. Il disegno e gli elementi decorativi non erano però del tutto affidati alla creatività del puparo, ma erano determinati dalla tradizione (vedi il capitolo V.4.) La durata della costruzione dei pupi dipendeva dal tipo del pupo. I pupi che richiedevano più tempo erano quelli armati.¹²⁹

Un aspetto della costruzione che richiedeva una particolare creatività da parte del puparo era la rappresentazione del flusso del sangue ed il modo in cui il pupo si spaccava in due. Per quanto riguarda il sangue, i pupari usavano vari metodi: uno di questi, utilizzato nella fase iniziale dell'*opra*, consisteva nell'inserire una bottiglia capovolta sotto la corazza. Quando la corazza cadeva si stappava la bottiglia ed usciva il sangue. Altro metodo era l'uso delle uova. Il guscio d'uovo veniva svuotato e riempito di sangue, tappato con cera, e poi messo nelle parti in cui il pupo sarebbe stato colpito durante il combattimento. I pupi venivano spaccati in due in modo che, già prima dello spettacolo erano spaccati e rimessi insieme. Durante lo spettacolo il *maniante* tirava dei lacci collegati al pupo. Cadeva l'armatura ed il pupo si spaccava in due.¹³⁰

Appendice B Le differenze fondamentali tra l'opera dei pupi catanese e palermitana

In questa tesi mi occupo principalmente dell'opera dei pupi catanese. Però ritengo che sia importante elencare le differenze più importanti tra le tradizioni catanesi e palermitane.

La prima differenza vistosa è la dimensione dei pupi. Essi a Palermo sono molto più piccoli di quelli catanesi. I pupi palermitani hanno una grandezza di circa 80-100 cm e pesano circa 10 chili, mentre quelli catanesi arrivavano anche ai 130 con un peso di circa 30-35 chili. Un'altra differenza fondamentale è che quelli palermitani hanno le ginocchia articolate, e i catanesi invece le hanno rigide. Le ginocchia articolate permettono ai pupari palermitani di far fare ai pupi una maggiore varietà di gesti e movimenti (per esempio inginocchiarsi). Questo è un particolare che comportava delle differenze anche nel modo di manovrare i pupi. I pupi palermitani sono manovrati lateralmente, e non dall'alto come abbiamo visto accade a Catania.¹³¹ Inoltre, alcuni pupi a Palermo possono muovere la bocca e gli occhi, e grazie ad un filo possono estrarre e riporre la loro spada nel fodero. Anche i codici mostrano alcune differenze, soprattutto nella tipologia dei personaggi. Orlando per esempio nell'area catanese porta come insegna la colomba e indossa vestiti rossi, mentre a Palermo l'insegna è l'aquila

¹²⁹ Intervista a Donata e Nino Amico – Collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011.

¹³⁰ Intervista a Nino Amico e Michele Insanguine. Collezione privata, registrata il 19 novembre 2011.

¹³¹ MAJORANA, Bernadette, Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti, Roma, Bulzoni Editore, 2008, p. 26.

ed il colore é verde o azzurro¹³². Il repertorio era più o meno lo stesso, con la differenza che le storie catanesi venivano rappresentate solo a Catania.

Il palcoscenico a Palermo é più piccolo e profondo ed i *manianti* manovrano i pupi non da un ponte in alto ma in piedi, sullo stesso piano d'azione dei pupi. Per questo motivo anche l'asta della testa é più corta che a Catania.¹³³ Anche le sale dei teatrini erano di dimensioni più piccole ed ospitavano fino a cento-duecento spettatori, mentre a Catania questo numero arrivava spesso a cinquecento.¹³⁴ Bisogna notare anche che a Palermo, in contrasto a Catania, i pupi non si toccano mai. A Catania invece, durante gli spettacoli ci sono veri e propri scontri, i pupi si battono veramente.¹³⁵ Inoltre a Palermo non ci sono persone distinte per la manovra ed il parlato, chi manovra i pupi dà anche la voce ad essi. Anche i personaggi femminili vengono rappresentati da uomini, diversamente da quanto accade a Catania.¹³⁶

Anche i cartelli mostravano delle differenze: a Palermo essi avevano la larghezza di due metri e la lunghezza di tre metri, ed erano divisi in sei, otto o ancora più settori, mentre a Catania il cartello rappresentava (con alcune eccezioni) solo un'unica scena.¹³⁷

Durante una nostra intervista Donata Amico afferma che secondo il suo punto di vista lo spettacolo palermitano é più leggero, perché i pupi sono più piccoli, hanno l'aspetto che assomiglia più ad una bambola, vengono manovrati lateralmente, e le storie sono meno tragiche. Inoltre, secondo la Dottoressa lo spettacolo palermitano é più contemporaneo, meno reale e più astratto. I pupi, visto che hanno un viso meno espressivo di quelli catanesi, sono meno umani. Non c'è un elevato livello di drammaticità, perché Palermo non aveva una tradizione teatrale di compagnie che mettessero in scena melodrammi popolari.¹³⁸ Come ho già accennato prima, una volta nel teatro Machiavelli di Angelo Grasso si mettevano in scena melodrammi e farse popolari con attori viventi. In questa struttura, che nasceva tuttavia come teatro dell'opera dei pupi, dunque, veniva alternata la messa in scena delle due tipologie di spettacolo.

¹³² PASQUALINO, Antonio, L'opera dei pupi, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 98.

¹³³ MAJORANA, Bernadette, Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti, Roma, Bulzoni Editore, 2008, p. 31.

¹³⁴ PASQUALINO, Antonio, L'opera dei pupi, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 76.

¹³⁵ Intervista a Donata e Nino Amico – collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011.

¹³⁶ MAJORANA, Bernadette, Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti, Roma, Bulzoni Editore, 2008, pp. 51-52.

¹³⁷ LI GOTTI, Ettore, Il teatro dei pupi, Firenze, Sansoni Editore, 1959, p. 91.

¹³⁸ Intervista a Donata e Nino Amico – Collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011.

Appendice C I pupari di una volta ed i pupari di oggi (a Catania)

L'attività dei pupari a Catania era molto intensa. Riguardo ad essa, e alla sua genealogia abbiamo a disposizione un gran numero di fonti e notizie. Tuttavia io mi limiterò a metterne in rilievo solo gli avvenimenti fondamentali, avvalendomi delle informazioni estrapolate dal libro di Maria Antonietta Maiuri, intitolato *Noi Pupari* ed il libro di Bernadette Majorana, già citata numerose volte. Pertanto, ricostruirò, in breve, la vita e l'attività di Gaetano Crimi e la sua genealogia familiare, nonché quella di altri importanti pupari catanesi e delle loro famiglie, nello specifico: Giovanni Grasso, Gaetano Napoli e la famiglia Insanguine.

Il „fondatore assoluto” dell'opera dei pupi a Catania fu senza dubbio Gaetano Crimi, figlio di un maestro di violino, che cominciò la sua attività pupara nel 1835. Prima di aprire il suo teatro in vico San Filippo (oggi Piazza Mazzini), andò ad Atene per studiare greco e latino.¹³⁹ Come leggiamo nel libro di Maiuri, era proprio ad Atene dove si mise in contatto con il teatro delle marionette e sposò la sua prima moglie, Laura Aleotti, che era appunto figlia di un marionettista. Dopo esser ritornato, fece il suo primo teatro che nel tempo subì vari trasferimenti (1840: via Castello Ursino, 1851: Piazza del Carmine, 1858: Via Lincoln, 1861: casa Rizzari vicino alla chiesa di San Michele, 1861: via Montesano –Teatro Parnaso)¹⁴⁰. Bernadette Majorana nota che già dall'inizio al teatro di Crimi le voci dei personaggi femminili venivano assegnate a donne.¹⁴¹ Crimi non si limitò a lavorare solo con i pupi, ma fece spettacoli anche con attori viventi. I giovani attori spesso diventarono futuri pupari.¹⁴² Gaetano ebbe 26 figli da 3 matrimoni. Clementina Crimi, figlia del terzo matrimonio sposò Raffaele Trombetta, attore di prosa ed allievo di Gaetano Crimi. Raffaele divenne parlatore e costruttore di pupi. Da questo matrimonio nacquero 4 figli, tra cui Giuseppina Trombetta sposò Pasqualino Amico, figlio di Lucia Finocchiaro, con cui Raffaele Trombetta cominciò una relazione dopo la morte di Clementina Crimi.¹⁴³ Giuseppina e Pasqualino furono parlatore e parlatrice del teatro di Gaetano Napoli (di cui parlerò più tardi)¹⁴⁴, ma Pasqualino dopo la morte di Raffaele gestì un suo teatro in via Cantone (che poi trasferì in Via Carlo Forlanini). I figli di Giuseppina e Pasqualino sono Antonino (Nino),

¹³⁹ Intervista a Donata e Nino Amico – collezione privata, registrata il 22 novembre 2011.

¹⁴⁰ MAIURI, Maria Antonietta. *Noi Pupari. Sogni, speranze, fatiche e dolori dei pupari catanesi di ieri e oggi*. Catania, Tipolitografia Giovanni Urzì, 2006, p. 19.

¹⁴¹ MAJORANA, Bernadette, *Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni Editore, 2008, pp. 90-91.

¹⁴² MAIURI, Maria Antonietta. *Noi Pupari. Sogni, speranze, fatiche e dolori dei pupari catanesi di ieri e oggi*. Catania, Tipolitografia Giovanni Urzì, 2006, p. 21.

¹⁴³ Op. cit., p.25.

¹⁴⁴ Intervista a Donata e Nino Amico – collezione privata, registrata il 22 novembre 2011.

Clementina, Carmelo e Lucia Amico.¹⁴⁵ Antonino, come mi ha fatto presente anche durante le nostre interviste, si considera un „eretico” dell’opera dei pupi, perché nel corso della sua „carriera” ha introdotto varie innovazioni per salvare e rinnovare l’opera. Una di queste é l’uso del copione. I pupari, come abbiamo già visto, non usavano il copione, ma usavano solo i canovacci o tracce delle serate. Altra invenzione sua é il cambio dei costumi per renderli più autentici. Da ricondurre sempre a lui é anche la riduzione della dimensione dei pupi. Bisogna anche ricordare il fatto che Nino usava brani di musica classica durante gli spettacoli.¹⁴⁶ Sua figlia, Donata é diventata studiosa dell’opera dei pupi, facendo anche la sua tesi di laurea sull’argomento.¹⁴⁷

Grande rivale di Gaetano Crimi fu Giovanni Grasso, sulla cui vita abbiamo notizie contrastanti. Quello che si sa con certezza é che aprì il suo primo teatro nel 1861 in via Garibaldi, peraltro conosciuto come il primo teatro di pupi armati in Sicilia.¹⁴⁸ I suoi figli, Angelo e Giovanni continuarono l’attività del padre. Angelo aprì il suo primo teatro nel 1853, chiamato Teatro Machiavelli, mentre Giovanni prima andò a Messina ma poi, non avuto successo, ritornò a Catania ed aprì il suo teatro chiamato Teatro Popolare. Dopo la morte di Gaetano Crimi il figlio di Angelo Grasso, Gregorio, continuò a gestire il Teatro Parnaso, ribattezzato „Teatro Sicilia.”¹⁴⁹

Colui che iniziò la famiglia Napoli all’attività pupara fu Gaetano Napoli, nato a Catania nel 1877. Ebbe cinque fratelli, tre maschi e due femmine. I figli maschi erano tutti artigiani in campi diversi. Gaetano fece il sellaio. Nel 1905 sposò Giuseppina Tomaselli, con cui ebbe cinque figli, tre maschi e due femmine. Aprì il suo primo teatro nel 1921 in via Cantone, nel quartiere di Cibali, chiamato Teatro Etna. All’ attività di questo teatrino prese parte tutta la famiglia. Rosario, uno dei figli per esempio divenne pittore di cartelli. Nonostante il fatto che ci fossero tanti altri teatri in città, le serate di Gaetano ebbero un grande successo. Il teatro cambiò cinque sedi (Da Via Cantone a Via Di Stefano, in Via Grassi, in Via Canfora, ed infine Via Consolazione).¹⁵⁰ Nel 1932, Gaetano prese in affitto una casa in via Reitano, dove ancora oggi si trova la bottega dei Fratelli Napoli. Nel 1933 però la

¹⁴⁵ MAIURI, Maria Antonietta. *Noi Pupari. Sogni, speranze, fatiche e dolori dei pupari catanesi di ieri e oggi*. Catania, Tipolitografia Giovanni Urzì, 2006, p. 26.

¹⁴⁶ Intervista a Donata e Nino Amico – collezione privata, registrata il 18 novembre 2011.

¹⁴⁷ MAIURI, Maria Antonietta. *Noi Pupari. Sogni, speranze, fatiche e dolori dei pupari catanesi di ieri e oggi*. Catania, Tipolitografia Giovanni Urzì, 2006, p. 27.

¹⁴⁸ MAJORANA, Bernadette, *Pupi e attori. Ovvero l’opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni Editore, 2008, p. 92.

¹⁴⁹ PASQUALINO, Antonio, *L’opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 30.

¹⁵⁰ MAIURI, Maria Antonietta. *Noi Pupari. Sogni, speranze, fatiche e dolori dei pupari catanesi di ieri e oggi*. Catania, Tipolitografia Giovanni Urzì, 2006, p. 46.

famiglia subì una tragedia enorme. Rosario, forse il più dotato dei figli di Gaetano, si ammalò e morì nel 1934 a causa di una bronchite. A quel punto furono Giuseppe e Natale ad aiutare al padre. Durante la Seconda guerra mondiale la famiglia si trasferì a Pedara, dove Italia Chiesa e Natale Napoli, che si erano già precedentemente incontrati, si videro per la seconda volta e si innamorarono. Alcuni anni dopo si sposarono.¹⁵¹

Dopo la Seconda guerra mondiale la famiglia, anche per uscire dalla brutta situazione finanziaria, riprese l'attività nel teatrino di via Consolazione. L'attività teatrale lentamente tornò ai livelli precedenti lo scoppio della guerra. Nel 1951 però i proprietari dell'edificio decisero di venderlo, costringendo i Napoli a trasferirsi. Della crisi dell'opera, inoltre, risentirono anche i Napoli, che tuttavia non si arresero e continuarono ad insistere al loro lavoro, nel tentativo di salvare anni di lavoro e sacrifici. Per un breve periodo fecero il teatro nel quartiere di Picanello, e dopo organizzarono delle serate a Misterbianco. Cominciarono poi ad esibirsi in paesi esterni all'area catanese, ed a partire dal 1958, ricevettero riconoscimenti anche all'estero. Proprio in questo periodo misero in scena la commedia musicale „*Rinaldo in campo*” con la quale fecero anche delle tournée. Nonostante il grande successo all'estero, la questione di un teatro stabile rimaneva sospesa. Per un periodo fecero il teatrino a Paternò („Lo Pò”). Poco dopo, nel 1968 Gaetano morì. Fu questo il momento in cui Giuseppe e Natale decisero di trasformare la casa in Via Reitano in laboratorio, che infatti ha questa funzione anche oggi.¹⁵²

La crisi, a cui ho già fatto accenno, costrinse i Napoli ad ammodernare l'opera. Eliminarono la rappresentazione ciclica, e cominciarono a rappresentare un ciclo in sei o sette puntate, una soluzione che potevano adottare solo per mezzo di ritmi di lavoro più veloci e nuove soluzioni tecniche. Era necessario attuare un significativo cambiamento, adattare l'opera alle nuove esigenze che la società, ormai sensibilmente mutata, richiedeva. Ciò fu reso possibile, come mi ha detto Fiorenzo Napoli, grazie ad un rinnovamento dell'opera che, tuttavia, manteneva immutati gli elementi importanti della tradizione.¹⁵³

La famiglia Insanguine originalmente non fu siciliana, e non abbiamo notizie certe sulla sua genealogia. La prima persona che conosciamo é Giacomo Insanguine, nato a Monopoli di Bari, attore di prosa. Uno dei suoi figli, Michele continuò il mestiere del padre, e a volte fece spettacoli con i pupi napoletani. Due dei figli di Michele, Giuseppe e Michele continuarono il mestiere e presero parte dell'attività di vari teatri di pupi a Catania. Più tardi

¹⁵¹ MAIURI, Maria Antonietta. Noi Pupari. Sogni, speranze, fatiche e dolori dei pupari catanesi di ieri e oggi. Catania, Tipolitografia Giovanni Urzì, 2006, pp. 35-50.

¹⁵² Op. cit., pp. 51-57.

¹⁵³ Intervista a Fiorenzo Napoli – collezione privata, registrata il 23 novembre 2011.

uno dei figli, Giuseppe, mise su una propria compagnia con cui realizzò anche spettacoli con i pupi (che però furono pupi di origine napoletana). In seguito aprì un teatro di pupi a Catania, chiamato Savoia, che dopo la sua morte venne chiuso. La moglie ed i cinque figli rimasero da soli, ma Antonino, uno dei figli, cominciò ad occuparsi della costruzione dei pupi e degli elementi scenografici, e nel 1924 riuscì ad aprire il suo teatro, a cui diede lo stesso nome „Savoia”, dove non vennero messe in scena solo rappresentazioni del teatro dei pupi, ma anche spettacoli con attori viventi. Anche lui ebbe un enorme successo, non solo in Sicilia, ma anche in tutta la nazione, ed apportò delle innovazioni, come l’adattamento di sceneggiature teatrali all’opera dei pupi. Un’altra caratteristica dei suoi spettacoli era l’uso di canzoni napoletane ed elementi di musica leggera. Riuscì inoltre a realizzare un teatro stabile, il teatro Garibaldi in via Tipografo, che rimase in attività tra il 1938 ed 1960. Nel corso della sua carriera la sua compagnia ebbe sei teatri. Dopo la crisi fu costretto ad affiancare l’attività commerciale per poter mantenere la famiglia.¹⁵⁴ Oggi la sua bottega in Via San Giuseppe al Duomo é sede del Museo della Marionettistica di Nino Insanguine, gestito dai figli, luogo in cui peraltro abbiamo registrato alcune delle interviste fatte a Nino Amico e Michele Insanguine.

A Catania, durante il periodo d’oro dell’opera (verso 1930), secondo Antonio Pasqualino c’erano ben 18 teatri con i pupi.¹⁵⁵ Ora questo numero é molto diminuito. Nino Amico elenca tre compagnie attive a Catania: quella dei Fratelli Napoli, la Compagnia di Roccazzella e Amato, e la Compagnia Teatrale „Il Paladino” (della famiglia Mangano).¹⁵⁶

¹⁵⁴ MAIURI, Maria Antonietta. *Noi Pupari. Sogni, speranze, fatiche e dolori dei pupari catanesi di ieri e oggi*. Catania, Tipolitografia Giovanni Urzì, 2006, pp. 61-65.

¹⁵⁵ PASQUALINO, Antonio, *L’opera dei pupi*, Palermo, Sellerio editore, 1977, p. 31.

¹⁵⁶ Intervista a Donata e Nino Amico – Collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011.

Bibliografia

1. PASQUALINO, Antonio, L'opera dei pupi, Palermo, Sellerio editore, 1977.
2. CROCE, Marcella, Pupi, carretti, contastorie. L'epica cavalleresca nelle tradizioni popolari siciliane, Palermo, Dario Flaccovio Editore, 1999.
3. LI GOTTI, Ettore, Il teatro dei pupi, Firenze, Sansoni Editore, 1959.
4. MAJORANA, Bernadette, Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti, Roma, Bulzoni Editore, 2008.
5. NAPOLI, Alessandro, Il racconto e i colori. Storie e cartelli dell'Opera dei Pupi catanese, Palermo, Sellerio Editore, 2002.
6. MAIURI, Maria Antonietta, Noi pupari. Sogni, speranze, fatiche e dolori dei pupari catanesi di ieri e di oggi, Catania, Tipolitografia Giovanni Urzì, 2006.
7. AMICO, Donata, *Teatrar narrando: l'Opera dei pupi catanese. Le serate di Raffaele Trombetta (1882-1928)*, Edizioni Junior, 2008
8. SHERZER, Dina e Joel, Il sorriso delle marionette, in: Nuove Effemeridi. Rassegna trimestrale di cultura, anno IX, n.33, 1996/I.
9. Intervista a Donata e Nino Amico – Collezione privata, registrata il 18 novembre, 2011.
10. Intervista a Nino Amico e Michele Insanguine. Collezione privata, registrata il 19 novembre 2011.
11. Intervista a Donata Amico – Collezione privata, registrata il 21 novembre, 2011.
12. Intervista a Nino Amico – Collezione privata, registrata il 22 novembre, 2011.
13. Intervista a Donata e Nino Amico – Collezione privata, registrata il 22 novembre, 2011.
14. Intervista a Fiorenzo Napoli – collezione privata, registrata il 23 novembre 2011.
15. <http://www.fratellinapoli.it/storia-opera-pupi/>, consultato il 2012.10.14, 21.29.
16. <http://www.fratellinapoli.it/fratelli-napoli/evoluzione.php>, consultato il 24 novembre 2012.
17. Pupe, pupi e pupari-Intervista a Mimmo Cuticchio, scritta e condotta da Rossella Puccio e prodotta da TvT, http://www.youtube.com/watch?v=uMW6_jVFXyI consultato il 14 ottobre 2012.
18. <http://pupisiciliani.blogspot.it/2008/12/la-storia-dei-paladini-di-francia.html>, consultato il 20.10.2012
19. <http://www.omero.it/rivista.php?itemid=1236&catid=95>, consultato il 26 novembre 2012.