

L'Opera dei Pupi di stile catanese

L'Opera dei Pupi è un particolare tipo di teatro delle marionette che si affermò stabilmente nell'Italia meridionale e soprattutto in Sicilia tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. 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.

Le marionette del Settecento venivano animate dall'alto per mezzo di una sottile asta metallica collegata alla testa attraverso uno snodo e per mezzo di più fili, che consentivano i movimenti delle braccia e delle gambe. In Sicilia, nella prima metà dell'Ottocento, un geniale artefice di cui ignoriamo il nome escogitò gli efficaci accorgimenti tecnici che trasformarono le marionette in pupi. Egli fece in modo che l'asta di metallo per il movimento della testa non fosse più collegata ad essa tramite uno snodo, ma la attraversasse dall'interno e - cosa ben più importante - sostituì il sottile filo per l'animazione del braccio destro con la robusta asta di metallo caratteristica del pupo siciliano. Questi nuovi espedienti tecnici consentirono di imprimere alle figure animate movimenti più rapidi, diretti e decisi, e perciò particolarmente efficaci per "imitare" sulla scena duelli e combattimenti, che tanta parte avevano nelle storie cavalleresche. Queste, ben note da lungo tempo in Sicilia grazie al racconto dei *cuntastorie* nelle piazze, riscuotevano nei primi decenni dell'Ottocento un rinnovato successo, favorito dagli entusiasmi per il Medioevo risvegliati dal Romanticismo. Ogni ciclo cavalleresco venne così rappresentato all'Opera dei Pupi in molte puntate, che si susseguivano di serata in serata, collegate attraverso un sapiente meccanismo di interruzione dell'azione ereditato dal *cuntu* dei *cuntastorie* e finalizzato ad incatenare il pubblico per farlo tornare l'indomani.

I pupi, che già avevano acquisito il loro peculiare sistema di manovra, furono ben presto arricchiti delle loro scintillanti armature di foggia vagamente rinascimentale. Nella seconda metà dell'Ottocento nei teatri di quartiere di tutta l'isola i paladini di Carlo Magno, percepiti dal loro pubblico più come persone *vere* che come fantocci animati, incarnavano già frustrazioni, gioie e speranze del popolo siciliano. Come è stato messo debitamente in luce dalle riflessioni di Antonino Buttitta ed Antonio Pasqualino, da considerare ormai definitivamente acquisite alla storia degli studi sull'*Opra*, essa, per il suo pubblico tradizionale, assolveva a due importantissime funzioni. Da un lato, offriva una griglia d'interpretazione del mondo, poiché i singoli personaggi delle vicende cavalleresche diventarono esempi cui riferirsi per classificare persone incontrate nella vita di ogni giorno. D'altro canto, incarnando ritualisticamente ogni sera l'aspirazione ad un ordine del mondo più giusto ed offrendo sul piano del simbolico una risoluzione delle opposizioni sperimentate come inconciliabili nella prassi quotidiana, l'Opera dei Pupi era "un riscatto mitico dalla propria condizione di subalternità".

Esistono in Sicilia **due differenti tradizioni**, o “**stili**”, dell’Opera dei Pupi: quella *palermitana*, affermata nella capitale e diffusa nella parte occidentale dell’isola, e quella *catanese*, affermata nella città etnea e diffusa, a grandi linee, nella parte orientale dell’isola ed anche in Calabria. Le cronache raccontano che l’iniziatore dell’*Opra* a Catania fu don Gaetano Crimi (1807 - 1877), il quale aprì il suo primo teatro nel 1835.

Le due tradizioni differiscono per dimensioni e peso dei pupi, per alcuni aspetti della meccanica e del sistema di manovra, ma soprattutto per una diversa concezione teatrale e dello spettacolo, che ha fatto sì che nel catanese si affermasse un repertorio cavalleresco ben più ampio di quello palermitano e per molti aspetti diverso.

I pupi catanesi arrivano fino a un metro e trenta di altezza e possono raggiungere un peso di Kg. 35, mentre i pupi palermitani raramente superano i cm. 80 di altezza ed i Kg. 5 di peso. I pupi catanesi hanno le gambe rigide, senza snodo al ginocchio, e, se sono guerrieri, tengono quasi sempre la spada impugnata nella mano destra; invece, i pupi palermitani possono articolare le ginocchia e sguainano e ripongono la spada nel fodero. Mentre i pupi palermitani vengono manovrati da animatori posizionati dietro le quinte poste ai lati del palcoscenico, con i piedi poggiati sullo stesso piano di calpestio dei pupi, i pupi catanesi sono animati dall’alto di un ponte posto dietro i fondali (*‘u scannappoggiu*). I *manianti*, cioè gli animatori, reggono i pupi poggiando i piedi su una spessa tavola di legno sospesa a circa un metro da terra (*‘a faddacca*). Il differente sistema di animazione dei pupi catanesi rispetto a quelli palermitani, conseguenza dell’altezza delle marionette e del loro notevole peso, spiega anche il motivo dell’adozione del ginocchio rigido, che può essere datata, ma con molta approssimazione, agli anni Cinquanta - Sessanta dell’Ottocento: per alleggerire un poco la fatica del braccio dell’animatore e scaricare in qualche modo il peso dei pupi, fu necessario renderne rigide le gambe. Il grande peso ed il sistema di manovra dei pupi catanesi fatto sì che a Catania il ruolo di *maniante* non coincidesse mai con la stessa persona che dà la voce ai pupi, il cosiddetto *parlatore*, il quale è quasi sempre anche il “regista” dello spettacolo.

Mentre a Palermo l’ambiente dell’*Opra* era piuttosto chiuso, a Catania i pupari prendevano costantemente a modello per le loro messinscene gli elaborati allestimenti scenotecnici del teatro lirico e le modalità di recitazione dei grandi attori ottocenteschi e del teatro verista. Questi continui processi di imitazione scenografica dell’opera lirica e di osmosi col teatro degli attori viventi influenzarono profondamente la concezione spettacolare e teatrale dei pupari catanesi. Se a Palermo l’*Opra* rimase uno spettacolo più elementare e stilizzato, a Catania la recitazione fu più sentimentale e drammatica. I *parlatori* cercarono di emulare l’impostazione della voce ed il modo di recitare dei “grandi attori” alla Ernesto Rossi. In omaggio ad una vocazione al realismo, i personaggi femminili furono sempre *parlati* da *parlatrici* donne, mentre a Palermo l’unica voce maschile del puparo li “doppiava” in falsetto. Tutto lo spettacolo venne consapevolmente costruito ed orientato dai pupari verso un crescente *pathos* tragico, che rimane a mio avviso la nota più

caratterizzante dell'*Opra* catanese. Essa, attingendo a piene mani, consapevolmente o inconsapevolmente, a tutte le esperienze teatrali succedutesi in Sicilia dal teatro barocco in poi, raccoglieva sulle tavole dei suoi umili palcoscenici tutta la sapienza tragica dell'orizzonte europeo.

Questa vocazione al tragico determinò nel repertorio dell'*Opra* catanese l'affermarsi, accanto alle vicende dell'antico ciclo carolingio, di storie cavalleresche inventate alla fine dell'Ottocento o ai primi del Novecento, che accoglievano, insieme agli elementi tipici del genere, altre suggestioni culturali, contemporanee e non. Studiando gli intrecci della *Storia Greca* rappresentata nei teatri catanesi, dell'*Erminio della Stella d'Oro*, del *Guido di Santa Croce*, dell'*Uzeta catanese*, del *Farismane e Siface*, del *Tramoro di Medina*, del *Guelfo di Negroponte*, del *Tullio di Russia*, mi è stato possibile individuare "ingredienti" derivanti, oltre che dalla narrativa cavalleresca, dalle seguenti fonti: la letteratura greca e latina; il teatro shakespeariano, conosciuto direttamente o attraverso la mediazione del melodramma; i romanzi storici italiani dell'Ottocento romantico e risorgimentale (*Ettore Fieramosca* e *Niccolò de' Lapi* di Massimo d'Azeglio, *Marco Visconti* di Tommaso Grossi, *L'assedio di Firenze* di Francesco Domenico Guerrazzi); il romanzo popolare d'appendice nel suo primo periodo romantico – eroico, per intenderci quello alla Sue ed alla Dumas; le storie più famose di santi martiri, piene di supplizi e torture, conosciute attraverso la tradizione orale e/o l'iconografia religiosa. Tenendo presenti queste fonti, le *storie catanesi* agglomerano e moltiplicano nei loro intrecci tutto l'armamentario di *topoi* tipici del feuilleton e del romanzo gotico suo antenato: figli perduti o abbandonati e inevitabili agnizioni, talvolta tragiche; vendette giustiziere; tormentate passioni amorose; "fratelli nemici"; parricidi ed incesti consumati o appena scampati; re sadici che in oscure segrete godono di torturare fanciulle e suore perché queste non vogliono piegarsi alle loro voglie. Tutti questi ingredienti venivano sapientemente manipolati ogni sera dalla grande capacità attoriale e tragica dei pupari catanesi, che, attraverso la loro recitazione e messinscena, trasformavano le trame di romanzi d'appendice "medievalizzati" in una grande e reiterata lezione sulla tragicità dell'esistenza umana.

Oggi la vita della tradizione spettacolare ed artigiana dell'Opera dei Pupi catanese è affidata alla Marionettistica dei fratelli Napoli di Catania, una compagnia attiva dagli inizi del Novecento ed alla quale chi scrive si onora di appartenere. Diretta da Fiorenzo Napoli, che è anche uno degli ultimi autentici depositari dell'arte di costruire i pupi a Catania, questa compagnia ha saputo adattare l'*Opra* catanese alle esigenze di un pubblico contemporaneo, pur mantenendosi fedele ai codici e alle regole di messinscena della tradizione. E ciò, nei giorni passati e presenti, ha costituito un impegno notevole.

Negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, il pubblico tradizionale dell'*Opra*, quello affezionato che amava i pupi come persone reali e andava a seguire le puntate serali, cominciò a disertare i teatri. Il *boom* economico e consumistico aveva prodotto un pericoloso fenomeno culturale: i ceti popolari, che ormai avevano libero accesso ai beni di consumo, identificavano gli

elementi tradizionali della loro cultura come simboli *tout court* della precedente miseria. Di questo processo culturale fecero le spese pupi e pupari: i primi non erano più eroi simbolo in cui identificarsi; i secondi dovevano rinunciare al loro status di “sacerdoti” di un rito di riconferma di cultura che si celebrava ogni sera. Non c’era più il pubblico popolare e serale, che oltretutto era anche un pubblico “iniziato”, in quanto conosceva già in anticipo gli intrecci delle storie rappresentate. Ai pupari si impose una stringente alternativa: o vendere i pupi e cambiare mestiere o congegnare spettacoli che potessero fare breccia in un pubblico non popolare e borghese: persone non “iniziate”, che poco sapevano degli intrecci delle storie cavalleresche e che comunque non sarebbero tornate a teatro l’indomani. Non tutti i pupari accolsero la sfida e molti svendettero pupi e attrezzature. Furono anni difficili, caratterizzati da un travaglio faticoso, che spesso all’interno delle compagnie di lunga tradizione causò accesi dibattiti e qualche conflitto fra gli esponenti delle vecchie e delle nuove generazioni. Il lavoro che le pochissime compagnie di pupari rimaste in attività fecero in quegli anni e nei successivi anni Ottanta e Novanta è stato attentamente documentato e studiato da Antonio Pasqualino, il quale fece un primo punto della situazione in un suo scritto del 1981, successivamente aggiornato nel 1992.

Le difficoltà del lavoro di adattamento dello spettacolo dei pupi al pubblico contemporaneo erano principalmente di due ordini. Bisognava innanzitutto costruire spettacoli che presentassero in una sola sera una vicenda già conclusa, rinunciando alla fruizione ciclica tradizionale, o comunque conservandola solo per rare e particolari occasioni. Poi bisognava “calibrare” i codici tradizionali della messinscena col gusto di un pubblico diverso da quello popolare: un pubblico che per di più, molto spesso, considerava l’Opera dei Pupi come una forma di teatro divertente per il linguaggio sgrammaticato del puparo o le macchinosità meccaniche nei movimenti delle figure animate. Per poter procedere a questo lavoro, occorreva conoscenza approfondita degli intrecci delle storie e piena padronanza dei sette codici di messinscena dell’Opera dei Pupi identificati da Pasqualino e Vibaek 1977 e 1984: il codice linguistico, i codici delle qualità della voce, il codice dei rumori e dei suoni vocali inarticolati, il codice della musica, il codice cinesico (o dei movimenti e dei gesti), i codici figurativi dei luoghi e dei personaggi. Per poter “smontare” i codici e adattarli alle nuove esigenze di pubblico senza rinnegare la tradizione, è necessario che questi codici siano stati appresi attraverso anni di lungo e paziente tirocinio alla scuola di rinomati maestri. Di fatto, fu questa la possibilità che consentì allora di vincere la sfida coi tempi a pochissime famiglie di pupari che si tramandavano il mestiere da più generazioni: è d’obbligo ricordare qui, oltre ai fratelli Napoli di Catania, i Figli d’Arte Cuticchio di Palermo.

A Catania, un’altra difficoltà si aggiungeva a queste: diventava sempre meno facile reperire spazi che consentissero ai pupi di agire, non potendosi sempre trovare sale atte a poter montare il loro palcoscenico e boccascena. Per risolvere il problema e portare i pupi catanesi in ambienti ristretti come le palestre e i teatrini scolastici, le sale parrocchiali, le sale conferenze di circoli e sodalizi

culturali, Natale Napoli escogitò nel 1973 l'idea dei "pupi piccoli" di cm. 80, che, ridotti nelle dimensioni, consentirono alla tradizione catanese di confrontarsi con un numero ben maggiore di pubblici di quanto avrebbero permesso i "pupi grandi". I "pupi piccoli", mantenendo assolutamente intatti codici, regole e tecniche della messinscena tradizionale, assicurarono la possibilità di affezionare all'*Opra* catanese un nuovo pubblico, composto da giovani in età scolare e studenti universitari, professionisti, borghesi, e uomini di cultura.

Nel 1978, i fratelli Napoli ricevettero dai Reali d'Olanda il prestigioso *Praemium Erasmianum*, che "corona persone ed istituzioni che per la loro attività hanno arricchito la cultura europea". La motivazione ufficiale con cui fu assegnato il premio riconosceva ai Napoli il loro impegno nell'adattare le antiche favole cavalleresche della tradizione siciliana alle esigenze ed al gusto del pubblico contemporaneo: "Quia secundum priscum morem Siciliae antiquas fabulas populares incorrupte nec tamen sine cura atque respectu spectatorum huius temporis exprimunt."

I figli di Natale Napoli hanno appreso dal padre e dallo zio Pippo i codici e le regole della tradizione. Fiorenzo Napoli è riuscito a trasferirli ai suoi tre figli Davide, Dario e Marco. Del travaglio culturale vissuto dalla Marionettistica e dall'*Opra* catanese, i fratelli Napoli hanno cercato di dare conto in un recente spettacolo intitolato *L'oro dei Napoli*, con la regia di Elio Gimbo. Attraverso la scrittura drammaturgica di Salvatore Zinna, nata da una lunga serie di conversazioni con tutti gli elementi della compagnia, e attraverso le scene dei pupi che con Fiorenzo Napoli abbiamo recuperato dalle storie tradizionali, si cercano le ragioni della resistenza dell'*Opra* catanese agli assalti dell'era del consumismo e del suo persistere fino all'anno del Signore 2007. E le si individuano proprio nella trasmissione di regole, codici e competenze da una generazione all'altra, condizione primaria per assicurare linfa vitale alla tradizione.

Alessandro Napoli

Riferimenti bibliografici

Buttitta Antonino.

- 1977 "Prefazione", in **Pasqualino Antonio**, *L'opera dei pupi*, Sellerio editore, Palermo 1977, pp. 11-13.
- 1981 "L'opera dei pupi come rito", in **AA. VV.**, *I pupi e il teatro, Quaderni di teatro*. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano, Anno IV, n. 13, agosto 1981, Vallecchi editore, Firenze 1981, pp. 30-34.
- 1989 "Il rito dell'*opra*", in **Buttitta Antonino - Miceli Silvana**, *Percorsi simbolici*, a cura di Gabriella D'Agostino, S. F. Flaccovio, Editore, Palermo 1989, pp. 149-154.

Napoli Alessandro.

- 2002 *Il racconto e i colori << Storie >> e << cartelli >> dell'Opera dei Pupi catanese*, Sellerio editore, Palermo.

Pasqualino Antonio.

- 1977 *L'opera dei pupi*, Sellerio editore, Palermo.
- 1981 “Tradizione e innovazione nell’opera dei pupi contemporanea”, in **AA. VV.**, *I pupi e il teatro*, *Quaderni di teatro*. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano, Anno IV, n. 13, agosto 1981, Vallecchi editore, Firenze 1981, pp. 5-13.
- 1992 *Le vie del cavaliere dall’epica medievale alla cultura popolare*, Bompiani, Milano.

Pasqualino Antonio - Vibæk Janne.

- 1984 “Registri linguistici e linguaggi non verbali nell’opera dei pupi”, in **AA. VV.**, *Semiotica della rappresentazione*, Atti del Convegno Internazionale di Studi tenutosi a Palermo il 20 e 21 XI 1980, a cura di **Renato Tomasino**, *Quaderni per l’Immaginario* a cura della Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Palermo, n. 4, S. F. Flaccovio, Editore, Palermo 1984, pp.109-156.