



HAL
open science

Le guarattelle aldilà della tradizione e dell'innovazione. Scritture contemporanee per vecchi burattini

Anna Leone

► **To cite this version:**

Anna Leone. Le guarattelle aldilà della tradizione e dell'innovazione. Scritture contemporanee per vecchi burattini. *Acting Archives Review*, In press, XIV (27). hal-04479639

HAL Id: hal-04479639

<https://hal.science/hal-04479639v1>

Submitted on 27 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Le guarattelle aldilà della tradizione e dell'innovazione Scritture contemporanee per vecchi burattini

Sono cresciuta con Pulcinella e gli altri burattini. Prima di studiarne la storia, le performance e, in questo articolo, i testi, ho visto lo spettacolo di guarattelle ripetersi, sempre uguale e sempre diverso, un'infinità di volte. Una voce stridula d'uccello annuncia l'arrivo di Pulcinella sulla scena del teatrino. Dopo aver ballato una tarantella con la sua eterna fidanzata Teresina, Pulcinella va sotto il suo balcone a cantarle una serenata. Ma è puntualmente disturbato da qualcuno: un guappo, un cane col suo padrone, il fratello di Teresina o un altro pretendente. Pulcinella combatte contro il guappo di turno. Immancabilmente lo uccide, lo mette in una bara e lo porta al cimitero. Qui, incontra la Morte. Scherzano, combattono. Un tempo, mentre combattevano, arrivava un uomo al posto della Morte e veniva ucciso da Pulcinella. Oggi, la Morte è quasi sempre cacciata via con una bastonata. Poi, può anche succedere che un carabiniere trovi Pulcinella col morto e lo arresti. Pulcinella verrà allora processato e condannato a morte. Dopo aver confessato i suoi peccati a un frate cappuccino, imbroglierà il boia e lo impiccherà. Sconfitti tutti i suoi nemici, Pulcinella potrà finalmente ritrovare la sua Teresina e ballare con lei un'ultima tarantella.

Quello che i burattinai napoletani chiamano “il repertorio tradizionale” è uno spettacolo semplicissimo, fatto di un intrigo essenziale e di una serie di scene che si ripetono sempre uguali e che possono combinarsi in diverse storie, in cui Pulcinella affronta una serie di nemici. Nonostante la trama semplicissima, o forse proprio per questo, è lo spettacolo più rappresentato dai burattinai napoletani, che nella loro carriera lo ripetono un numero incalcolabile di volte. I burattinai napoletani infatti non catturano l'attenzione degli spettatori con intrecci e dialoghi complessi ma con il ritmo delle battute e dei movimenti. E i loro burattini si distinguono da quelli dell'Italia settentrionale e di molti paesi europei proprio perché hanno teste piccole e leggere e vestiti molto semplici che aderiscono perfettamente alla mano del burattinaio permettendo movimenti acrobatici e veloci.

Lo spettacolo “tradizionale” è anche il più antico. Il teatro napoletano dei burattini chiamato guarattelle¹ e caratterizzato da Pulcinella e dalla sua voce esiste da secoli, probabilmente dal XVII secolo o dalla fine del XVI². Le prime tracce dello spettacolo “tradizionale” delle guarattelle risalgono all'Ottocento ma diverse scene sono più antiche. Il repertorio dei guarattellari³ è quindi innanzitutto un'eredità che si tramanda di generazione in generazione, di burattinaio in burattinaio e, in questa trasmissione, si trasforma e si rinnova. I burattinai più conosciuti hanno anche un loro repertorio di

1 Sebbene usato al plurale, il termine guarattelle indica il teatro napoletano dei burattini con Pulcinella e non i burattini. Molto probabilmente la parola dialettale “guarattelle” indicava i lazzi e gli agguati dei burattini (ho più ampiamente analizzato le diverse possibili etimologie di questo nome in: Anna Leone, *Pupi et guarattelle, les marionnettes de Naples et de Palerme. Une korémachie italienne*, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 50). Il termine guarattelle può essere usato metonimicamente per parlare dei burattini napoletani ma generalmente tutte le marionette a guanto italiane vengono chiamate “burattini” anche se possono avere dimensioni e fatture molto diverse tra loro.

2 Sulla storia delle guarattelle, vedere: A. Leone, *Pupi et guarattelle, op. cit.*; Roberto De Simone, *Le guarattelle. Fra Pulcinella, Teresina e la morte*, Sorrento/Napoli, Franco Di Mauro Editore, 2003; Domenico Scafoglio, « Burattino o marionetta » in D. Scafoglio e Luigi Maria Lombardi Satriani, *Pulcinella. Il mito e la storia*, Milano, Leonardo Editore, 1992, p. 907-928; Bruno Leone, *La guarattella. Burattini e burattinai a Napoli*, Bologna, CLUEB, 1986. Sul teatro di figura a Napoli: Alberto Baldi, *Corazze, durlindane, schioppi, coltelli e mazze. Il teatro di animazione meridionale, le sue forme ed i sostrati socio-culturali in cui si esprime tra onore ed amore, astuzia ed intrigo, violenza e vendetta*, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2012; Alessandro De Simone, *I teatri popolari di Napoli nell'Ottocento*, Napoli, A. De Frede Editore, 2013, 2 t.

3 Guarattellaro o guarattellara è l'interprete del teatro delle guarattelle, che lavora generalmente da solo manipolando tutti i burattini e interpretando tutte le voci. Ogni guarattellaro è quindi anche un burattinaio (manipolatore di burattini).

spettacoli originali, proposti in occasioni particolari e, spesso, per un periodo limitato. In che modo è stato tramandato il “repertorio tradizionale”? In che misura i burattinai lo hanno rinnovato e trasformato? In cosa le nuove produzioni si distinguono dal “tradizionale”? E in cosa invece i due repertori si assomigliano e si influenzano?

Nelle pagine che seguono, analizzerò prima il modo in cui lo “spettacolo tradizionale” è costruito ed il modo in cui viene tramandato e trasformato e poi le produzioni di tre tra i più noti guarattellari contemporanei. Si tratterà di interrogare, ancora una volta, i confini tra “innovazione” e “tradizione”. Per quanto i numerosi studi sulle innovazioni del teatro di figura nel XX secolo abbiano contribuito a mostrare tutta la contemporaneità delle marionette⁴, questi si sono concentrati più su degli spettacoli sperimentali o d'avanguardia che sulle innovazioni di teatri che, come le guarattelle, continuano ad essere considerati “popolari”, “tradizionali” e restii al cambiamento. Le creazioni dei guarattellari contemporanei non sono infatti oggetto di molti studi⁵ e molti burattinai, come Gaspare Nasuto, deplorano il fatto che gli specialisti siano più interessati al passato del loro teatro che al presente e che non considerino le guarattelle un teatro contemporaneo. D'altra parte, questi stessi burattinai non negano l'antichità del loro teatro, anzi la rivendicano, a volte attribuendo anche qualche anno o secolo in più a Pulcinella. Un'analisi dei loro repertori potrà mostrare in che modo i burattinai combinano vecchio e nuovo, “tradizioni” e innovazioni. In questo studio ho inserito alcune righe più personali per ricordare la mia postura: non quella di un osservatore distaccato ma di un'erede che si prende cura del suo piccolo tesoro. D'altronde, non siamo, noi europei, tutti un po' eredi delle storie di Pulcinella⁶?

Il repertorio “tradizionale” delle *guarattelle*: trasmissione, variazioni e innovazioni

La voce di Pulcinella. I burattinai napoletani e la trasmissione del mestiere

Una voce stridula d'uccello annuncia l'arrivo di Pulcinella sulla scena del teatrino. Ed è proprio con la trasmissione di questa voce che comincia la storia di ogni guarattellaro. La carriera di Nunzio Zampella, il maestro di mio padre, era cominciata col furto di una voce. Ancora bambino, infilava la mano nel taschino del panciotto del padre per rubargli la pivetta, un piccolo strumento che, schiacciato tra lingua e palato, produce l'inconfondibile voce stridula di Pulcinella. Il piccolo Nunzio imparò ad usarla da solo, rubandola ed esercitandosi di nascosto.

Nunzio Zampella (1920-1985), il burattinaio napoletano del dopoguerra su cui oggi abbiamo più informazioni⁷, aveva imparato le storie di Pulcinella guardando gli spettacoli del padre. E osservando quegli stessi spettacoli all'interno del teatrino, aveva scoperto i segreti della manipolazione dei burattini. Così, quando Antonio Zampella morì improvvisamente, il 15 marzo del 1932, Nunzio aveva già ricevuto una prima iniziazione alle guarattelle e sapeva già usare la pivetta, una piccola ancia che,

4 Possiamo ricordare, ad esempio: Didier Plassard e Carole Guidicelli (dir.), *La marionnette sur toutes les scènes*, Artpress 2, n°38 - Août/Septembre/Octobre 2015, s.l., 2015; Julie Sermon, « La marionnette, un art contemporain? », *Nectart*, 13 juin 2017, vol. 5, n° 2, p. 108-116; Hélène Beauchamp (ed.), « *La marionnette aujourd'hui* », *Europe*, n° 1106-1107-1108, juin / juil. / août 2021.

5 La maggior parte degli studi sulle guarattelle sono stati condotti da antropologi o specialisti di tradizioni popolari che parlano dei guarattellari contemporanei, spesso senza analizzare le loro nuove creazioni. Nelle mie ricerche dottorali, ho studiato diversi aspetti delle performance contemporanee, confrontandole con quelle antiche (cf. Anna Leone, « Rire, liberté et pauvreté au théâtre des marionnettes à gaine napolitaines », *Humoresques, Le rire du pauvre*, 2013, vol. 40, p. 127-137) e i pupazzi, le voci e i ritmi di alcune nuove produzioni (A. Leone, *Pupi et guarattelle*, op. cit., p. 239-459).

6 Sull'influenza della maschera di Pulcinella in Europa: Franco Carmelo Greco (dir.), *Pulcinella, maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, Napoli, Electa, 1990; Luigi Allegri, « Pulcinella e i burattini » in Franco Carmelo Greco (dir.), *Pulcinella. Una maschera tra gli specchi*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1990, p. 65-75.

7 Marisa Bello e Stefano De Matteis, « Un burattinaio e la sua storia », *Scena*, 1977, vol. 3-4, p. 15-19; B. Leone, *La guarattella*, op. cit.; R. De Simone, *Le guarattelle*, op. cit. e Bruno Leone, *Le guarattelle. Vita di un burattinaio*, con una nota di Giorgio Agamben, Napoli, Monitor edizioni, 2022.

schacciata contro il palato, deforma la voce del burattinaio, rendendola simile a quella di un uccello⁸. Ma, avendo solo undici anni, Nunzio non aveva mai lavorato col padre⁹. La sua carriera di burattinaio cominciò soltanto nella primavera del 1946. Zampella, che era tornato a Napoli da pochi mesi, dopo la guerra e la prigionia in Germania, viveva per strada di espedienti, quando incontrò i fratelli Giuseppe e Giovanni Pino, figli del guarattellaro Salvatore Pino, con il loro teatrino. Questi gli proposero di lavorare con loro. Diversi anni dopo, Zampella si costruì un teatrino e dei burattini per lavorare in proprio, con l'aiuto della moglie, Concetta De Filippo. Lavorò nelle strade di Napoli fino al 1978. All'epoca, Giuseppe Pino era morto e Giovanni si era ritirato perché avendo perso i denti non riusciva più a usare la pivetta. Alla fine degli anni Settanta, Zampella aveva diversi problemi di salute ed aveva perciò difficoltà a lavorare in strada, dove ci voleva molto fiato e gli spettacoli dovevano durare a lungo per assicurare un buon guadagno. Il pubblico della strada infatti non pagava un biglietto ma dava una libera offerta che era tanto più abbondante quanto più durava lo spettacolo e quanta più folla si raccoglieva attorno al teatrino. Molti guarattellari guadagnavano anche grazie ad altri prodotti o attività che proponevano in seguito allo spettacolo (il padre di Zampella vendeva caramelle artigianali mentre i Pino organizzavano un lotto clandestino). Occasionalmente potevano anche esibirsi nelle case dei privati dove erano generalmente pagati a cachet¹⁰.

Così quando la sua salute fisica non gli permise più di lavorare in strada, Zampella cercò altre occasioni di lavoro chiedendo aiuto a Roberto De Simone e poi a Roberto Leydi. Ma nel 1978, avendo bisogno di soldi, fu costretto a vendere il suo teatrino e tutti i suoi burattini e oggetti di scena, compresa una pivetta, a Leydi, dopo un ultimo spettacolo a Milano. A proposito della sua morte, Roberto De Simone scrisse: «Il suono della sua pivetta, frignìo d'un bambino, pigolio d'un pulcino, lingua di un fantasma incorporeo, taceva per sempre. La voce del più autentico Pulcinella si era spenta nel silenzio interiore d'una gente, di un popolo che non sa più sognare se non con le diurne immagini della televisione, prive di qualsiasi solarità notturna¹¹». De Simone, che sembra evocare la metafora pasoliniana dell'estinzione delle lucciole, spesso usata in riferimento a burattini, pupi o marionette¹², presenta così Pulcinella, la sua voce e le guarattelle come tracce di un tempo andato, come «luce sfrangiata del passato».

Eppure la voce di Pulcinella continua a risuonare nella bocca di tanti altri burattinai. Nel dicembre del 1978, pochi mesi dopo aver venduto il suo materiale scenico, Zampella conobbe Bruno Leone, un giovane architetto napoletano che si appassionò alla sua storia e al suo teatro. I primi tempi Zampella non gli mostrò la pivetta perché, come gli spiegò più tardi, aveva paura che il suo nuovo amico sarebbe sparito non appena avesse conosciuto il segreto della voce di Pulcinella, che sembrava interessarlo più di ogni altra cosa. Zampella cominciò ad insegnargli ad usare la pivetta, solo quando Leone gli mostrò un prototipo che si era costruito dopo un viaggio a Milano dove aveva visto il materiale del vecchio guarattellaro conservato da Leydi. Leone diede il suo primo spettacolo ufficiale il primo maggio 1979. Soltanto un anno dopo, organizzò il primo corso di formazione per giovani guarattellari. Diviso tra la voglia di condividere e diffondere la sua passione per le guarattelle e la volontà di restare fedele ai principi del suo maestro, secondo cui la voce di Pulcinella doveva restare un segreto, Leone non mostrò la pivetta ma la lasciò cadere fuori dal teatrino, durante lo spettacolo, affinché un occhio attento potesse “rubargliela”. A questo corso assistevano due giovani animatori del comune di Napoli, Salvatore Gatto e Maria Imperatrice, che diventeranno entrambi guarattellari. Dieci anni più tardi, nel 1989, un

8 Sulla pivetta (sul modo in cui è fatta e in cui va usata), vedere: A. Leone, *Pupi et guarattelle*, op. cit., p. 349-356.

9 Secondo quanto racconta nella sua autobiografia inedita (Nunzio Zampella, *Vita di un burattinaio*, s. d.). Anche se, in un articolo del 1932, l'autore ricordava che il piccolo Nunzio passava già tra gli spettatori a fare la questua («I bimbi del burattinaio del Gesù iniziano la loro nuova esistenza», *Il Mattino*, 18 mars 1932).

10 Fin da quando abbiamo tracce della loro attività, i burattinai napoletani si producevano essenzialmente in strada, all'aperto, guadagnando spesso grazie alla vendita di altri prodotti, e eccezionalmente nelle case dei privati. Dal XVII al XIX abbiamo anche tracce delle loro presenze nei teatri (dove potevano prodursi durante gli intermezzi) o in prossimità dei teatri (cf. A. Leone, *Pupi et guarattelle*, op. cit., p. 56-57, 59). Una presenza che si è poi rafforzata nel XX secolo (*Ibid.*, p. 67, 73, 80-82).

11 R. De Simone, *Le guarattelle*, op. cit., p. 24.

12 Sul riferimento alle lucciole napoletane nei testi sui pupi e sui burattini, vedere: A. Leone, *Pupi et guarattelle*, op. cit., Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 215-220, 227-234.

giovannissimo burattinaio, Gaspare Nasuto, vide uno spettacolo di Imperatrice e rimase incantato dalle guarattelle. Si presentò da Leone con una pivetta che aveva già imparato ad usare. Leone gli disse che doveva cambiare il nastro perché suonasse meglio ma, per spingerlo a continuare la sua ricerca da solo, non gli diede il nastro giusto.

Da allora Gatto, Imperatrice, Leone e Nasuto hanno continuato a fare le guarattelle e a formare nuovi guarattellari, tenendo molti corsi di formazione in Italia e all'estero. Nel 2000, Leone ha fondato una scuola a Napoli, in cui hanno insegnato anche Gatto, Imperatrice e Nasuto. Durante questa scuola, che ha avuto un'unica classe ed un unico ciclo di tre anni concluso nel 2002, Leone ha mostrato la pivetta, insegnando a costruirla e ad usarla. Le condizioni di trasmissione sono ormai cambiate. La pivetta è un segreto di Pulcinella. Ma se non è più necessario "rubarla", va comunque "conquistata". Per molti resta uno strumento inaccessibile, che si ha paura di ingoiare e che risulta sgradevole in bocca. Tra coloro che hanno conquistato o si sono fatti conquistare dalla voce di Pulcinella, possiamo ricordare: Gianluca Di Matteo, Selvaggia Filippini e Irene Vecchia, che si sono formati alla Scuola delle Guarattelle; Luca Ronga, attivo dagli anni 2000 e residente in Emilia Romagna; Federica Martina, che lavora soprattutto in strada a Napoli; Manuel Pernazza, che ha cominciato la sua carriera di burattinaio a Roma ancora bambino e Anastasia Puppis, attiva tra Trieste e Parigi. Per la maggior parte di questi burattinai, lo spettacolo più rappresentato è il "tradizionale" ma molti hanno un repertorio di spettacoli originali.

La danza di Pulcinella. Costruzione e trasmissione dello spettacolo "tradizionale"

Pulcinella balla una tarantella con la sua eterna fidanzata Teresina. Solo dopo questa danza, lo spettacolo può cominciare. E, per certi versi, lo spettacolo di guarattelle è molto simile a una danza. Come i ballerini di una tarantella seguono la stessa musica con una combinazione sempre diversa degli stessi passi, i burattini ripetono sempre lo stesso spettacolo, con una combinazione ogni volta nuova delle stesse scene. Come le tarantelle si imparano ballando, spesso in coppia, gli spettacoli di guarattelle si imparano facendoli, spesso in coppia. E, come i ballerini di una tarantella, i guarattellari non devono mai dimenticare di seguire il ritmo che incanterà gli spettatori.

Il repertorio "tradizionale" è costituito da una serie di scene, ognuna con una propria autonomia, che possono essere intrecciate in modo da formare spettacoli di diverse lunghezze. Oggi, i burattinai napoletani rappresentano soprattutto due storie del repertorio tradizionale: il cane e il posto privato. Nel primo, Pulcinella è disturbato da un cane mentre sta cantando la serenata a Teresina e per liberarsene chiede l'aiuto del padrone del cane che però vuole essere pagato per il "servizio". Nel secondo, un guappo gli proibisce di cantare per strada, col pretesto che si trova in "un posto privato". In entrambe le storie, Pulcinella combatte contro il guappo e lo uccide. Poi porta il morto al cimitero e combatte contro la Morte oppure viene arrestato e condannato a morte. Ma il repertorio "tradizionale" comprende anche altre storie, oggi raramente rappresentate, come il fidanzamento di Pulcinella, in cui Pulcinella affronta il fratello della sua amata Teresina o un altro pretendente.

Alcune scene sono probabilmente molto antiche, come quelle del cane e dell'impiccagione. Secondo una testimonianza di Giovanni Capurro (1859-1920)¹³, la scena del cane era rappresentata dal burattinaio Luigi D'Orso, attivo nell'Ottocento¹⁴, con dialoghi quasi uguali a quelli usati ancora oggi. Non vi sono testimonianze precedenti sulla rappresentazione dell'incontro tra Pulcinella e il cane; eppure, insieme all'impiccagione, si tratta di una scena rappresentata in modo simile in altre tradizioni che, come il Punch & Judy Show, discendono dai burattini italiani e da Pulcinella e si sono diffuse a partire dal secolo XVII¹⁵. Esistono invece più testimonianze su come era rappresentato a Napoli il

13 Giovanni Capurro, *Dal marciapiede al palcoscenico. Prose*, Naples, Conte Editore, 1952, p. 50-51.

14 Cf. A. Leone, *Pupi et guarattelle, op. cit.*, p. 60.

15 Entrambe queste scene sono rappresentate in modo molto simile nel Punch & Judy Show, già alla fine del XVIII secolo, quando il burattinaio italiano Giovanni Piccini rappresentava a Londra degli spettacoli a cui si ispirarono George Cruikshank et John Payne Collier per pubblicare, nel 1827-1828, una prima versione completa dello spettacolo di

fidanzamento di Pulcinella nell'Ottocento. Di questo spettacolo, sono state raccontate diverse versioni. In una, Pulcinella uccide il fratello di Teresina. Teresina si dispera per il fratello morto continuando comunque ad amare Pulcinella che però uccide anche una guardia ed è condannato a morte ed impiccato¹⁶. In un'altra versione, il fratello di Teresina uccide un altro pretendente e Pulcinella viene ingiustamente accusato dell'omicidio¹⁷. Teresina salva allora Pulcinella, accusando suo fratello che sarà impiccato al posto di Pulcinella. Domenico Scafoglio¹⁸ ha osservato che questo repertorio era più articolato di quello rappresentato negli anni Settanta. Eppure, per quanto apparentemente più complessa, anche questa storia era costruita attraverso una serie di scene autonome (il fidanzamento, il combattimento col guappo, l'arresto, l'impiccagione).

Fino agli anni Ottanta del Novecento, esistevano quindi pochissime tracce scritte di questo repertorio, che i burattinai probabilmente imparavano osservando gli spettacoli degli altri. Lo stesso Zampella non raccontò mai il repertorio "tradizionale" a Leone nella sua intervista. Il giovane allievo conobbe la prima scena, quella dell'impiccagione, vedendo una videocassetta di uno spettacolo di Zampella conservata a Milano da Roberto Leydi¹⁹. Le altre scene le imparò diversi mesi più tardi, quando Zampella decise che i due avrebbero lavorato insieme in strada, alternandosi nello spettacolo e nella questua. Per il vecchio guarattellaro, solo in questo modo, il suo giovane allievo poteva imparare le due "arti" essenziali del mestiere: attirare e divertire il pubblico con gli spettacoli e chiedere ed ottenere la giusta ricompensa. D'altronde, Zampella si era formato in questo modo. Da bambino imparò il repertorio accompagnando il padre a fare gli spettacoli e, probabilmente, aiutandolo a fare la questua, più tardi cominciò la sua carriera come assistente dei fratelli Pino, trasportando baracca e burattini e passando a chiedere i soldi dopo lo spettacolo. Solo in un secondo momento, lui e Giuseppe Pino cominciarono ad alternarsi nel fare gli spettacoli e la questua. Fare l'assistente o il socio di un burattinaio era probabilmente la principale modalità di trasmissione del mestiere e del repertorio: Giovanni Pino avevano imparato aiutando il padre Salvatore²⁰; Angelo Michele Bruscinò aveva cominciato la sua carriera facendo la questua durante gli spettacoli di Luigi d'Orso²¹. Pasquale Ferrajolo aveva imparato il mestiere associandosi con un guarattellaro²².

Ma i guarattellari imparavano il repertorio anche "rubando" nuove scene da altri burattinai con cui non erano associati. Si può ricordare a questo proposito *La mappata di panni*, una scena meno conosciuta del repertorio "tradizionale" (in cui la Morte, per fare uno scherzo a Pulcinella, si arrotola su sé stessa, in modo da sembrare un fagotto di panni). Nunzio Zampella²³ raccontava che questa scena, che poteva formare un nuovo spettacolo oppure essere aggiunta in diversi momenti degli altri spettacoli, era rappresentata sia da suo padre Antonio che da Salvatore Pino e che non sapeva chi dei due l'avesse "inventata". Zampella spiegava infatti che tutti i burattinai usavano andare a vedere gli spettacoli degli altri e "rubare" delle idee, delle battute o delle scene. Ma proprio per questo, la *Mappata di panni* potrebbe essere anche stata "rubata" da un altro burattinaio ed avere origini più antiche. D'altronde un'altra versione di questo spettacolo è messa in scena ancora oggi dalla famiglia Ferrajolo²⁴. Il

Mr. Punch (John Payne Collier, *Punch and Judy, with twenty-four illustrations designed and engraved by George Cruikshank. And other plates accompanied by the dialogue of the puppet-show, and account of its origin, and of puppet plays in England.*, London, S. Prowett, 1828, p. 66-69, 90-92).

16 Enrico Cossovich, « I teatri. Gli spettacoli popolari - Le bagattelle » in Francesco De Bourcard (dir.), *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, Napoli, G. Nobile [1853], 1857, vol.1, p. 264-265.

17 Nicola Connò, « La figliuola del bagattelliere » in Mariano Lombardi (dir.), *Napoli in miniatura, ovvero, Il popolo di Napoli ed i suoi costumi*, Napoli, Tipografia Cannavaccioli, 1847, p. 282-283.

18 D. Scafoglio, « Burattino o marionetta », art. cit., p. 912.

19 Marina Gorla *et al.*, *Incontro con Nunzio Zampella. « La guarattella napoletana »*, Milano, Civica scuola di arte drammatica, 1978.

20 B. Leone, *La guarattella*, *op. cit.*

21 Giovanni Capurro, « Le traversie di un burattinaio. (Tipi che scompaiono) », *Giambattista Basile. Archivio di letteratura popolare*, X 1906, n° 6, p. 45-46.

22 Intervista non pubblicata ad Adriano Ferrajolo, Palinuro (Salerno), 27 luglio 2022.

23 B. Leone, *Le guarattelle*, *op. cit.*, p. 75-77 e R. De Simone, *Le guarattelle*, p. 97-104.

24 Una versione intitolata *Il fantasma nel fagotto*, rappresentata da Mario Ferraiolo, figlio di Vittorio, è pubblicata su Youtube: NetNapoli.tv, *Il fantasma nel fagotto teatro dei burattini di Mario Ferraiolo*, <https://www.youtube.com/watch?v=F366Q1AipG4>, (consultato il 20 aprile 2023).

repertorio “tradizionale”, che all’epoca era chiamato, per antonomasia, «*e guarattelle*», poteva quindi contenere delle innovazioni che, riprese da molti burattinai, diventavano rapidamente “tradizionali” in quanto si perdeva la traccia dell’ “autore” che per primo le aveva introdotte.

Quando Leone pubblicò le prime trascrizioni degli spettacoli di Zampella, spiegò che questi non andavano imparati a memoria ma interpretati in modo originale. Con la pubblicazione c’era infatti il rischio che lo spettacolo venisse fissato e, in questo modo, snaturato. Ma nonostante i burattinai contemporanei dispongono ormai di diversi testi pubblicati e di numerose registrazioni audiovisive, lo spettacolo “tradizionale” continua a rinnovarsi. Ogni burattinaio ha inserito qualche novità più o meno importante. Le scene vengono rappresentate con stili e ritmi diversi²⁵. Alcune sequenze ritmiche, come quelle impartite da Salvatore Gatto ai combattimenti, sono state poi riprese dai nuovi guarattellari, come Vecchia e Di Matteo e ulteriormente arricchite. Gaspare Nasuto, come vedremo in seguito, ha creato un burattino della Morte diverso dal “tradizionale” che si comporta in modo diverso e fa dei nuovi scherzi a Pulcinella. A volte i burattinai hanno inserito scene nuove, come la nascita dei Pulcinellini di Leone che è depositata alla Società Italiana degli Autori e degli Editori (SIAE). Il repertorio “tradizionale” si è quindi sempre trasformato. Non solo con delle variazioni di battute, di movimenti o di ritmi ma anche con nuove scene e storie. Se a volte, e soprattutto in passato, queste innovazioni potevano essere riprese da tutti i guarattellari e diventare parte del repertorio “tradizionale”, oggi sono generalmente riconosciute come proprie ai burattinai che le hanno scritte e difficilmente vengono riprese da altri o usate come se fossero scene “tradizionali” libere dai diritti d’autore. Inoltre, oggi come in passato, i burattinai potevano proporre un repertorio originale, più o meno vicino al “tradizionale”.

La lotta tra Pulcinella e il guappo. Innovazione del repertorio dei guarattellari

Pulcinella combatte contro il guappo di turno e lo uccide. La lotta e le bastonate sono uno degli ingredienti essenziali di ogni spettacolo “tradizionale” di guarattelle. Sembra quasi che uno spettacolo di guarattelle senza le bastonate non possa esistere. Accade allora che alcuni burattinai si vantino di divertire il pubblico anche senza bastoni. Così fanno i Ferrajolo, che si sono man mano allontanati dal teatro delle guarattelle, abbandonando il repertorio “tradizionale” e anche la pivetta. E così fa anche Gaspare Nasuto, che ha iniziato ad appassionarsi ai burattini proprio guardando gli spettacoli dei Ferrajolo e che, per quanto non si sia mai allontanato dalle guarattelle, ha scritto alcuni spettacoli senza bastonate. In effetti il segreto delle guarattelle, come aveva detto Zampella a mio padre, è nel ritmo: «Non ti scordare mai il ritmo dello spettacolo, puoi improvvisare quello che vuoi, ma qualunque fesseria dici, deve rientrare in questo ritmo»²⁶. Un ritmo che è sì esaltato dalle bastonate ma è scandito anche da ogni altro movimento e suono: un colpo di testa, di mano o di un qualsiasi oggetto, i movimenti e le voci dei burattini. E poiché le guarattelle possono incantare i loro spettatori anche senza combattimenti e bastonate, in ogni epoca c’è stato probabilmente qualche burattinaio capace di sorprendere i suoi spettatori con nuove scene e nuovi spettacoli.

Diverse tracce suggeriscono che, come oggi, anche in passato alcuni burattinai proponevano altre storie oltre a quelle del repertorio “tradizionale” che conosciamo oggi. Un famoso burattinaio che si esibiva nel XIX secolo sul molo di Napoli, Michele Barone, metteva ogni sera un annuncio dello spettacolo che avrebbe rappresentato davanti al suo teatrino²⁷. Il fatto che annunciasse ogni sera il titolo dello spettacolo, fa pensare che Barone avesse un repertorio più vasto dei tre spettacoli “tradizionali” conosciuti oggi. Purtroppo i titoli delle sue rappresentazioni non sono arrivati fino a noi, mentre conosciamo i titoli delle commedie rappresentate da un altro burattinaio del molo di Napoli, Michele Brusino, che cominciò la sua carriera nell’Ottocento: «Pulcinella omicida per amore. Pulcinella tormentato da un pazzo. Na campagnata fernuta a mazzate. Pulcinella aiutato dal mago Sabino, ecc.»²⁸

25 Su queste differenze, vedere: A. Leone, *Pupi et guarattelle*, op. cit., p. 442-451.

26 B. Leone, *Le guarattelle*, op. cit., p. 14.

27 E. Cossovich, «I teatri. Gli spettacoli popolari - Le bagattelle», art. cit., p. 266.

28 G. Capurro, «Le traversie di un burattinaio», art. cit., p. 46.

Il primo potrebbe essere un altro titolo del *Fidanzamento di Pulcinella*, mentre gli altri evocano storie diverse da quelle del repertorio “tradizionale”. Giovanni Pino raccontava poi che Giovanni Russo, un burattinaio attivo nella prima metà del Novecento e probabilmente contemporaneo di Michele Bruscano, rappresentava una commedia intitolata *La caccavella di fagioli*, raccontata da Giovanni Pino a Leone²⁹. Pulcinella prendeva a bastonate un cuoco e lo uccideva, dopo aver mangiato i fagioli che il cuoco aveva cucinato per il loro padrone. Pulcinella metteva allora il morto nella caccavella, al posto dei fagioli. Quando scopriva il cadavere, il padrone chiamava i gendarmi per far arrestare Pulcinella. Giovanni Pino non raccontava la fine dello spettacolo, limitandosi a dire che continuava con le solite bastonate. È allora probabile che potesse essere concluso con altre scene del repertorio “tradizionale” (come l’arresto e l’impiccagione).

Un altro burattinaio che rappresentava spettacoli diversi dal repertorio “tradizionale” era chiamato “Zi Luigi” ed era attivo a Castellammare di Stabia fino agli anni Quaranta del Novecento³⁰. Zi Luigi rappresentava uno spettacolo intitolato *Pulcinella e il soldato*, in cui Pulcinella puniva la moglie di un soldato che, mentre il marito era in guerra, si era fidanzata con un altro uomo. Zi Luigi rappresentava anche un altro spettacolo, *Pulcinella mendicante e disperato*, in cui Pulcinella e un amico facevano un patto con il Diavolo. Per quanto diversi dal repertorio “tradizionale” questi spettacoli ne riprendevano la struttura ed alcune scene. Come *La caccavella di fagioli*, sono infatti costruiti allo stesso modo degli spettacoli “tradizionali” con scene nuove che potevano essere seguite o precedute dalle “tradizionali” (i combattimenti, i giochi con la bara e con la Morte, l’arresto, l’impiccagione). Si trovano però anche degli elementi estranei al repertorio “tradizionale”. Ne *La caccavella di fagioli*, per esempio, Pulcinella è un servo, un ruolo che ha generalmente nella commedia dell’arte e nel teatro dialettale, ma non nelle guarattelle, in cui non ha padroni. Nello spettacolo *Pulcinella e il soldato*, c’è una donna che si chiama Teresa ma è molto diversa da Teresina, l’unica donna delle guarattelle. Teresa è una moglie infedele che viene picchiata da Pulcinella, mentre Teresina è l’ispirazione di tutte le sue avventure, la sua eterna fidanzata di cui è sempre innamorato e a cui al massimo dà qualche testata durante i balli. D’altronde, questa Teresa, considerato il ruolo che doveva svolgere, era probabilmente un burattino, fatta allo stesso modo di Pulcinella e degli altri personaggi e manipolata mettendo l’indice nella testa e le altre dita nelle braccia. In questo modo, come gli altri burattini, Teresa non aveva gambe per camminare ma un busto flessibile che poteva piegarsi in avanti, indietro o di lato e soprattutto delle braccia capaci di salutare, gesticolare o battere colpi, prendere oggetti e dare bastonate. Invece Teresina è una marotta: ha la testa e il busto scolpiti in un unico blocco di legno fissato a un bastone ed è perciò poco attiva negli spettacoli, limitandosi a ballare e a battere il tempo, col bastone di manovra. Nello spettacolo *Pulcinella mendicante e disperato*, troviamo un altro tema che non c’è negli spettacoli del repertorio “tradizionale” di Zampella: il patto con il diavolo. Per quanto il diavolo facesse parte dei personaggi tradizionali – ed è citato in diversi testi del XIX secolo sui burattini con Pulcinella a Napoli³¹, in Sicilia³² e a Roma³³ – questo era usato da Zampella e Pino al posto della Morte e faceva gli stessi giochi. D’altronde, anche in questo spettacolo il Diavolo e la Morte si confondono. Una scena in cui i due amici trovano la Morte nella borsa di soldi che il diavolo ha dato loro ricorda molto la *Mappata di panni*.

Più conosciuto è il repertorio creato da Pasquale Ferrajolo (morto nel 1935 e nato probabilmente intorno al 1880), e che i suoi discendenti continuano a rappresentare in tutta l’Italia. Pasquale Ferrajolo

29 B. Leone, *La guarattella*, op. cit., p. 32-33.

30 Secondo la testimonianza di Michele Sarcinelli citata da Aldo de Martino (Aldo de Martino, *I testi, il repertorio. Quaderni sul teatro d’animazione in Campania*, n° 2, Castellammare di Stabia, Compagnia degli Sbuffi – I Teatrini, 1992, p. 8). Gli spettacoli citati qui di seguito sono stati trascritti da Sarcinelli e pubblicati da de Martino (A. de Martino, *I testi, il repertorio*, op. cit. n° 2.)

31 Secondo Cossovich, Pulcinella andava all’inferno dopo essere stato impiccato e qui incontrava due diavoli, Berlich e Berloc, che lo riportavano in vita (E. Cossovich, «I teatri», art. cit., p. 265).

32 Giuseppe Pitrè, che cita una buona parte dell’articolo di Cossovich, scrive che a Palermo e in Sicilia «Birlicchi e Birlacchi, due diavoli di secondo o terz’ordine» portavano Pulcinella all’inferno (Giuseppe Pitrè, *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane*, vol. 14, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, t. 1, Palermo, Pedone-Lauriel, 1887, p. 337.)

33 Il diavolo appariva anche negli spettacoli del burattinaio romano Ghetanaccio, dove interloquiva con Rugantino (Filippo Chiappini, «Ghetanaccio», in Francesco Sabatini (dir.), *Il Volgo di Roma, raccolta di tradizioni e costumanze popolari*, vol. 1, Roma, Ermanno Loescher & C, 1890, p. 24-25.

era un attore napoletano. Quando la sua compagnia si sciolse, decise di imparare a manipolare i burattini e di associarsi con un guarattellaro³⁴, a cui chiese di insegnargli a muovere i burattini e ad usare la pivetta, mentre in cambio lui avrebbe creato nuovi spettacoli, scrivendo commedie per i burattini o riadattando quelle rappresentate dagli attori. I due rappresentavano queste nuove storie a quattro mani, in un teatrino più grande di quello generalmente usato dai guarattellari (che usavano lavorare da soli). Pasquale Ferrajolo si occupava delle voci, poiché il guarattellaro, non avendo nessuna esperienza attoriale, non si sentiva in grado di differenziare le voci di tanti personaggi. In seguito, Pasquale Ferrajolo continuò a lavorare con i figli e il repertorio della famiglia fu esteso in particolare dal figlio Francesco, che era anche attore ed adattò o scrisse nuove commedie per burattini³⁵. Il repertorio dei Ferrajolo si è poi ampliato con le commedie scritte o riadattate dai figli di Francesco: Vittorio, Pasquale e Adriano. Questi hanno però abbandonato l'uso della pivetta allontanandosi così sempre di più dal teatro delle guarattelle. Gli spettacoli di Pasquale Ferrajolo restano un'importante testimonianza della possibilità di rappresentare vere e proprie commedie per attori sulla scena dei burattini.

Il modo in cui Pasquale Ferrajolo poteva creare nuovi spettacoli, appare in uno spettacolo in particolare, *Pulcinella nella danza degli spiriti*, che è stato tramandato oralmente fino ad oggi³⁶. Un compare ospita Pulcinella in una vecchia stanza dismessa. Pulcinella si addormenta sul pavimento, quando arriva la Morte. Con una serie di lazzi tipici dello spettacolo "tradizionale" di guarattelle, la Morte spaventa Pulcinella. Dopo ogni scherzo della Morte, il compare accorre in aiuto di Pulcinella ma non crede alle visioni dell'amico. Alla fine, la Morte prende le sembianze della fidanzata di Pulcinella e lo invita a ballare. Mentre ballano, la ragazza cambia volto per assumere prima quello della Morte e poi quello del Diavolo. Pulcinella si arma allora di un bastone e si prepara ad accogliere il Diavolo, ma arriva invece il compare che si prende una bastonata in testa. I due amici litigano ma poi arriva la moglie del compare che finalmente li fa riappacificare. Lo spettacolo riprendeva quindi diverse scene del repertorio tradizionale, come gli scherzi della Morte a Pulcinella o la danza con la fidanzata. Anche la scena in cui il Diavolo sparisce all'improvviso e il compare riceve la bastonata di Pulcinella al suo posto è molto simile al modo in cui si concludeva la scena di Pulcinella e la Morte nello spettacolo "tradizionale": nel mezzo del combattimento, un uomo arrivava al posto della Morte e veniva colpito da Pulcinella³⁷. Ma, per altri aspetti, *Pulcinella nella danza degli spettri* si distingue dal repertorio "tradizionale" delle guarattelle. Sebbene la struttura sia molto semplice, non si tratta di una serie di scene autonome (come quelle in cui Pulcinella affronta il cane, poi la Morte e poi il boia) che possono combinarsi anche in modi diversi. Le scene di *Pulcinella nella danza degli spettri* si succedono secondo un ordine preciso che fa aumentare progressivamente la suspense. Pasquale Ferrajolo aveva infatti proceduto in modo diverso rispetto a Zi Luigi o Giovanni Russo. Mentre questi ultimi avevano creato nuove scene a cui facevano succedere delle scene dello spettacolo "tradizionale", Ferrajolo aveva ripreso alcune scene dello spettacolo "tradizionale", inserendole in una struttura diversa ed estranea al repertorio delle guarattelle.

Un esempio interessante di questi due modi di creare nuovi spettacoli è costituito dal primo spettacolo scritto da Bruno Leone e poi ripreso da Nunzio Zampella³⁸. Leone aveva creato il suo primo spettacolo prima di cominciare a lavorare, quando non conosceva ancora il repertorio "tradizionale", ispirandosi al materiale di Zampella visto a Milano. Aveva immaginato una storia con alcuni personaggi visti tra i burattini di Zampella (Pulcinella, il cane, il guappo, il carabiniere, il giudice, il boia, il monaco) e inserendo la scena della confessione e dell'impiccagione che aveva visto in una videocassetta di uno

34 Adriano Ferrajolo, che mi ha raccontato degli inizi di suo nonno, non conosce il nome del guarattellaro con cui si associò; ma suppone che potrebbe essere Giovanni Autiero (intervista non pubblicata con Adriano Ferrajolo, Palinuro, 27 luglio 2022).

35 Sulla famiglia Ferrajolo: Renato Rizzardi (ed.), *Teatro nazionale di burattini F.lli Ferrajolo. « Cento anni tra le teste di legno »*, Castellammare di Stabia, Compagnia degli sbuffi, 1991, 12 p.

36 Non esistendo un testo scritto, la mia analisi si basa su una registrazione eseguita il 28 luglio 2022 a Palinuro (Salerno), di uno spettacolo animato da Adriano Ferrajolo con le voci registrate. Oggi, la famiglia Ferrajolo usa lavorare con le voci registrate, in modo da fare tre repliche consecutive di ogni spettacolo. Si sono quindi molto perfezionati nella manovra dei burattini che deve seguire perfettamente i dialoghi in modo che il pubblico non percepisca nessuna discrepanza tra movimenti e parole. I dialoghi inoltre sono stati registrati da spettacoli dal vivo, in modo da apparire più naturali.

37 B. Leone, *Le guarattelle*, op. cit., p. 69-72.

38 Bruno Leone conserva sia il suo testo che una sua trascrizione dello spettacolo di Zampella.

spettacolo di Zampella registrato e conservato da Leydi. Leone aveva poi aggiunto un nuovo personaggio: una gallina. Pulcinella rubava una gallina, la spennava e la mangiava. Arrivava allora un cane che diceva di essere il cane del padrone della gallina e di essere venuto a mangiare Pulcinella. Ma Pulcinella picchiava e uccideva prima il cane e poi il padrone del cane e della gallina. Quando la Morte veniva a prendere il morto, Pulcinella la cacciava colpendola con la bara. A questo punto, Pulcinella veniva arrestato da un carabiniere e processato da un giudice che svolgeva anche il ruolo di avvocato difensore e di accusa. Lo spettacolo si concludeva con la confessione di Pulcinella e l'impiccagione del boia. I dialoghi di queste ultime due scene erano diversi da quelli dello spettacolo "tradizionale", che Leone non aveva potuto memorizzare, avendolo visto una sola volta. Zampella apprezzò lo spettacolo del giovane allievo ma gli disse che doveva assolutamente correggere due cose: ci doveva essere Teresina, che in uno spettacolo di guarattelle non poteva mai mancare, e il cane non doveva parlare con voce umana ma abbaiare con la pivetta.

In seguito, Zampella immaginò un nuovo spettacolo, a partire dalla storia inventata da Leone. Dopo che Pulcinella ha ucciso il pollo e l'ha spennato, arriva il padrone del pollo. I due litigano e il padrone della gallina, spaventato dalle prime bastonate di Pulcinella, va a chiamare un cane. Il cane morde il braccio di Pulcinella che chiede aiuto al padrone del cane. Torna il padrone del cane e della gallina che aiuta Pulcinella ma dopo averlo liberato gli chiede una ricompensa in denaro. Lo spettacolo continua quindi con le scene del repertorio "tradizionale": Pulcinella uccide il guappo, incontra la Morte, uccide un altro guappo... Mentre Leone aveva usato una scena del "tradizionale" e gli stessi personaggi per creare una nuova storia, Zampella aveva ripreso la scena nuova introdotta da Leone per inserirla nello spettacolo "tradizionale".

Dalle tracce sul repertorio dei guarattellari attivi fino agli anni Settanta, si può quindi concludere che ognuno poteva rinnovare il proprio repertorio inserendo nuove scene nella struttura dello spettacolo "tradizionale" e che probabilmente vi erano anche casi in cui i burattinai mettevano in scena commedie originali o prese da altri repertori e in cui potevano inserire alcune scene del repertorio "tradizionale". I burattinai napoletani continuano a creare nuovi spettacoli in questo modo? Continuano a "riciclare" scene e personaggi? Oppure si allontanano di più dagli spettacoli "tradizionali" e dal modo in cui sono costruiti? Per analizzare il modo in cui il repertorio "tradizionale" dialoga con le nuove produzioni, possiamo analizzare tre spettacoli di tre autori contemporanei: Bruno Leone, Gaspare Nasuto e Irene Vecchia.

La scrittura per guarattelle di tre burattinai contemporanei

Nei laboratori di Leone, Nasuto e Vecchia. Tre diverse visioni delle guarattelle

Il laboratorio di mio padre, è nel centro di Napoli. Lo conosco da sempre e l'ho visto cambiare negli anni. Quando ero bambina, non ci abitavano ancora i burattini ma una vecchietta di cui avevo un po' paura. Sembrava quelle vecchiette delle favole, un po' fate e un po' streghe. E correvo sempre, quando passavo di lì. Per me, era solo una porta che dava su un piccolo corridoio buio. Poi diventò il laboratorio di mio padre e ci entrai. Era un appartamento con una piccola cucina, un tavolo da lavoro, un paio di librerie, un letto e tanti burattini, vecchi giocattoli e altri oggetti. Col tempo, man mano che si accumulavano i burattini, gli strumenti da lavoro, la polvere e la segatura, è diventato sempre meno casa e sempre più laboratorio. Oggi, con l'umidità, la polvere, le volte a botte e tutti quei piccoli esseri che ti guardano è proprio come ci si potrebbe immaginare il laboratorio di un burattinaio. Ma non tutti i laboratori sono così. E non tutti i burattinai sono come mio padre. Non tutti si divertono a somigliare a quei burattinai un po' trasandati, vestiti con gli stessi stracci che coprono i loro teatrini e i loro burattini, che si vedono a volte nei vecchi libri.

Il laboratorio di Bruno Leone è il laboratorio di un burattinaio costruttore che ha ormai più di quarant'anni di carriera e che ha accumulato negli anni tanti documenti, burattini, marionette e pupi fatti da lui o da altri. Aperta la porta, si entra in un piccolo corridoio, dove c'è un tavolo da lavoro per il

legno con torchio e un trapano. Sopra, sulla parete, sono ammassati tanti scalpelli e sgorbie; a fianco, una sega elettrica, spesso ricoperta di segatura. Un altro tavolo da lavoro è in cucina. In una grande stanza, si trova invece una scrivania con macchina da cucire, penne, pennarelli, fogli sparsi, forbici e rocchetti di cotone... In ogni stanza, ci sono armadi e scaffali pieni di roba. Da qualche anno, c'è anche un soppalco in corridoio. Tutti questi armadi e ripostigli sono pieni di burattini, pupi e marionette, stoffe, legno, spugne e materiali di ogni tipo, colori e pennelli. Nel corridoio e nella grande stanza ci sono poi quattro librerie piene di libri: sulla storia del teatro e del teatro di figura, testi per attori in carne ed ossa o di legno, opere di letteratura o di filosofia, poesie, ecc. In una libreria il burattinaio conserva i suoi testi, gli appunti e tante foto e documenti sulla sua attività. Tutte le pareti sono poi tappezzate di foto, burattini, maschere, giocattoli ed oggetti di ogni tipo.

I libri e i piccoli oggetti che riempiono il suo laboratorio parlano di due poli della vita di Leone. Da una parte, le sue origini. Laureato in architettura, Leone proveniva da una famiglia di artisti impegnati nelle lotte sociali e politiche condotte in Basilicata e nel Meridione nel secondo dopo guerra, che frequentavano intellettuali come Manlio Rossi Doria, Leonardo Sinisgalli, Rocco Scotellaro e Carlo Levi. Ed era probabilmente pensando a lui che Domenico Scafoglio parlò della «nascita del burattinaio acculturato»³⁹. D'altra parte, tutti i piccoli oggetti nel suo laboratorio ci parlano della sua attrazione per un'arte povera, «popolare». Da studente, negli anni Settanta, partecipava alle lotte politiche ma preferiva frequentare i movimenti operai piuttosto che quelli studenteschi⁴⁰. Ed è proprio questa attrazione per il mondo popolare, che l'ha spinto a raccogliere l'eredità di Nunzio Zampella. Sebbene nella sua carriera abbia portato il suo Pulcinella in diversi festival internazionali e in grandi teatri, ha sempre preferito esibirsi nelle periferie del mondo: i villaggi zapatisti in Chiapas, i campi profughi dei Sahrawi in Algeria, il carcere minorile di Napoli...

Totalmente diverso mi è apparso il laboratorio di Gaspare Nasuto, che ho potuto visitare nell'estate del 2022. Non era il suo laboratorio storico. Il burattinaio si era trasferito da poco a Castellammare, dopo aver vissuto a Pompei, e aveva appena allestito questo nuovo laboratorio, probabilmente provvisorio. Nel centro storico di Castellammare, una grande porta a vetri dava su una stanza bianca. Un solo tavolo da lavoro, bianco, lucido, con pochi strumenti poggiati sopra. Al di sopra, sistemati con cura, diversi disegni di Nasuto, alcune teste di burattini scolpite da lui – tra cui il suo primo Pulcinella e diversi diavoli –, alcuni premi e alcune fotografie di «maestri» burattinai – Vittorio Ferrajolo, Otello Sarzi. Alla destra del tavolo, un divano; alla sinistra, una piccola cucina, circondata da altri disegni. Sono stata subito colpita dall'ordine, dalla pulizia e dalle poche cose che c'erano nel laboratorio. Gaspare mi ha spiegato che l'ordine era dovuto solo in parte al trasloco e al fatto che non fosse il suo laboratorio storico. In realtà anche il suo vecchio laboratorio, per quanto fosse molto più grande, era molto ordinato e curato. Gaspare ama l'ordine e per questo conserva poche cose. I disegni li tiene ben conservati in delle cartelline e i suoi burattini, in un altro piccolo spazio a Castellammare. Ma in generale, ha sottolineato, conserva pochissime cose del suo lavoro. Perché fin da quando ha cominciato la sua carriera di burattinaio, giovanissimo, per non sentirsi vecchio, non ha voluto accumulare oggetti e documenti.

Ho scritto altrove che le vite di mio padre e di Gaspare sono perfettamente speculari, come i paesaggi delle due città che abitano, Castellammare di Stabia e Napoli⁴¹. Ed anche i loro laboratori non potevano che essere totalmente diversi. Gaspare Nasuto, figlio di un operaio e di una casalinga, ha trovato grazie a Pulcinella il modo di entrare nei grandi teatri e di allontanarsi dalle brutture della periferia. Il suo laboratorio, ordinato, pulito e con pochissimi oggetti, riflette questa sua ambizione. E non deve trarre in inganno. Anche Nasuto ha ormai una lunga carriera alle spalle, di trent'anni, ed anche lui legge molto per creare i suoi spettacoli anche se, a differenza di Leone, non ha fatto dei lunghi studi e, anzi, racconta di aver sempre avuto difficoltà a scuola e con «l'insegnamento» in generale. Ma mi racconta anche che suo padre, che lavorava nei cantieri navali di Castellammare, leggeva molto.

39 D. Scafoglio, « Burattino o marionetta », art. cit., p. 908.

40 Fabrizia Ramondino, « Morte e resurrezione di Messer Pulcinella ultimo dei napoletani. L'uomo che restituì l'anima al burattino », *Corriere della Sera*, 17 dicembre 2008, p. 29.

41 A. Leone, *Pupi et guarattelle*, op. cit., p. 231-232.

A metà strada tra questi due locali, in un quartiere un po' periferico di Napoli, si trova il laboratorio di Irene Vecchia, che in realtà è una stanza della sua casa. Sono andata a trovarla nell'estate del 2022. Su una scrivania, c'erano alcuni libri, un computer, una colla e qualche strumento da lavoro. Sulla parete, su una piccola scaffalatura, erano poggiati vari oggetti e diverse teste di burattini. Su dei mobiletti intorno altri strumenti di lavoro. In un armadio, erano sistemati tutti i suoi burattini e oggetti di scena. Sulle pareti erano appesi diversi quadri e immagini della sua carriera. C'era l'attestato della Scuola delle guarattelle, ottenuto nel 2002, quando a soli diciotto anni cominciò la sua carriera di guarattellara un po' per caso⁴². Mi racconta infatti di essersi presentata al concorso per entrare nella scuola, seguendo un suggerimento di sua madre, che lavorava al comune e aveva saputo del bando, e perché era incuriosita dalle tante pratiche artistiche a cui avrebbe potuto iniziarsi (la scultura, la pittura, la recitazione, ecc.). Era la più giovane e inesperta e non sapeva nulla di guarattelle, né aveva altre esperienze teatrali. Ma, forse per il suo entusiasmo, passò le selezioni. Poi c'è una grande foto presa nel 2012 a Londra, insieme a Leone, Di Matteo e tantissimi altri burattinai e "Professors" del Punch and Judy Show, in occasione del 350th Mr Punch's Birthday, un festival che si organizza ogni 25 anni per celebrare la prima apparizione di Mr Punch a Covent Garden, e un ritratto che le ha fatto il burattinaio Gigio Brunello. Due testimonianze del suo percorso di guarattellara ormai conosciuta in Italia come all'estero. C'è anche un ritratto che le fece un'amica dell'Accademia delle belle arti di Napoli, dove Irene Vecchia ha studiato scenografia, dopo aver finito la formazione di burattinaia. È quindi lo studio di una giovane burattinaia, la più giovane dei tre, che si è anche dedicata ad altre attività (oltre ad aver studiato scenografia è ballerina e insegnante di Swing e direttrice del Festival Song' Swing a Napoli). Nella casa di Irene, le diverse strade percorse finora si incrociano e dialogano. Dal racconto che mi fa della sua carriera, non emerge una visione precisa che l'ha portata a diventare guarattellara. Ma un'iniziale inclinazione per le pratiche artistiche ed artigianali.

Questi tre laboratori ci parlano di tre burattinai uniti dalle guarattelle e dal repertorio "tradizionale", che portano in giro per il mondo, ma molto diversi per quanto riguarda lo stile con cui lo rappresentano, le loro storie personali e le motivazioni che li hanno portati a diventare guarattellari. Si tratta inoltre di tre burattinai appartenenti a tre generazioni diverse, che si sono formati in dei momenti e dei contesti molto lontani. In che modo questi tre burattinai, dalle biografie tanto diverse, creano nuovi spettacoli? I loro repertori sono ugualmente influenzati dal repertorio "tradizionale" delle guarattelle?

Nel mezzo del cammin di nostra vita. *Un testo all'improvviso*

In piena pandemia, mio padre passava i lunghi pomeriggi a leggere la Divina Commedia. Mimmo Cuticchio gli aveva chiesto infatti di preparare uno spettacolo per la Macchina dei Sogni del 2021, che sarebbe stata dedicata a Dante, in occasione dei settecento anni dalla sua morte e dalla pubblicazione della Divina Commedia. La lesse per intero. Ma era quasi infastidito perché non vedeva come rendere la Divina Commedia con le guarattelle... Poi ebbe l'idea e in poco tempo scrisse il testo e me lo portò a leggere. Era annotato a matita su di un piccolo quaderno. Nel mezzo del teatrino di nostra vita non è tra gli spettacoli di mio padre che preferisco. Io sono rimasta affezionata a spettacoli meno recenti come Pulcinella e la Rivoluzione francese che mi affascinarono da bambina per i burattini, con le loro piccole parrucche settecentesche, e per la piccola ghigliottina che tagliava veramente le teste, e che ancora oggi apprezzo per il testo curato, privo di sbavature, e la figura ambigua di Pulcinella. Il testo di Nel mezzo del teatrino di nostra vita invece ha un che di "disordinato", di cose che si susseguono senza un ordine preciso, come nel gioco di un bambino, costruito così, sul momento. Ma forse, proprio per questo, rispecchia meglio di altri le aspirazioni di mio padre...

Bruno Leone ha un vasto repertorio. Come ho già ricordato, ha scritto il suo primo testo ancor prima di cominciare a fare spettacoli ed ha continuato a creare nuovi testi durante tutta la sua carriera.

42 Intervista non pubblicata ad Irene Vecchia, 13 giugno 2022.

Oggi conserva una lista di più di cinquanta spettacoli, di cui almeno quarantaquattro sono stati depositati alla SIAE⁴³. Questa lista comprende anche spettacoli molto brevi, a volte con un'unica scena, e diverse versioni di uno stesso spettacolo (in particolare di quello sul Don Giovanni, a cui Leone ha lavorato per diversi anni). Se non si considerano i testi corti che fanno parte di progetti più ampi e le diverse versioni di uno stesso testo, la lista comprende una quarantina di spettacoli. In un repertorio così vasto, è difficile identificare delle costanti nelle modalità di produzione, di creazione e di distribuzione degli spettacoli. È perciò impossibile scegliere uno spettacolo che sia rappresentativo di tutto il repertorio e del modo di lavorare di Leone. *Nel mezzo del teatrino di nostra vita* può essere indicativo del suo modo di concepire la creazione di un nuovo spettacolo in quanto testimonia della sua ultima fase creativa che si distingue, come vedremo, per un maggior spazio dato all'improvvisazione. Inoltre affronta un tema centrale del repertorio "tradizionale" – la morte –, presente anche nelle produzioni di Nasuto e di Vecchia analizzate di seguito.

Nel mezzo del teatrino di nostra vita è stato scritto su richiesta di Mimmo Cuticchio per la trentottesima edizione della Macchina dei Sogni intitolata "Sulle vie dell'Inferno". Esso rientra quindi in un gruppo di spettacoli creati per dei festival o per una ricorrenza particolare. Si tratta in generale di spettacoli ispirati ad un autore, ad un'opera o ad un evento e in cui il burattinaio ha inserito elementi più sperimentali. *Pulcinella e Papaghenò*⁴⁴ e *Pulchi Shake & Speare*⁴⁵ si distinguono per esempio dal "tradizionale" per l'uso di altre tecniche d'animazione che affiancano i burattini o li sostituiscono, mentre *Pulcinella e la Rivoluzione francese*⁴⁶, *Pulcinella '99*⁴⁷ e *Don Pulchinela de la Mancha*⁴⁸ se ne distinguono per l'alternarsi tra la scena dei burattini e la scena esterna degli attori in carne ed ossa. Altri, come *Il tesoro di Santa Rosalia* e *Pulcinella di ritorno dalla luna*⁴⁹ in cui tutto accade nel teatrino dei burattini, sono più simili allo spettacolo "tradizionale" e ad altri spettacoli di Leone creati per la strada. Il suo repertorio comprende infatti molti spettacoli creati per la strada. Alcuni sono stati rappresentati durante delle manifestazioni politiche: *Pulcinella va alla guerra e perde la faccia*, scritto nel 1991 per le manifestazioni contro la prima guerra del Golfo, e ripreso nel corso degli anni, contro altre guerre; *Pulcinella contro Gigi Otto* nato nel 2001, per le manifestazioni contro il G-8 a Genova, o ancora *Pulcinella, monnezza, innocenza e criminalità*, nato per una manifestazione contro un inceneritore nella provincia di Napoli. Ci sono poi gli spettacoli proposti, spesso in strada, per delle ricorrenze festive particolari (come quello su Carnevale o quello su San Gennaro, rappresentato per la prima volta davanti al Duomo di Napoli in occasione della festa del santo). Ci sono infine quelli scritti per, durante o dopo un viaggio (*Pulcinella Saravi* o *La vera storia di Jesus Malverde*) o un'esperienza particolare (*Pulcinella in manicomio* era stato scritto dopo un laboratorio tenuto in un centro di salute mentale). Molte produzioni potrebbero rientrare in più categorie di spettacoli. *Pulcinella in Palestina*, per esempio, nasce dopo un viaggio ma è stato rappresentato soprattutto in delle manifestazioni in sostegno al popolo palestinese. *La favola del poeta e di Pulcinella*, per quanto sia stato scritto dopo un viaggio a Granada, nella casa di famiglia di Federico Garcia Lorca, e in occasione di un secondo viaggio nella stessa casa, non ha come fonte d'ispirazione un'immersione nel campo. Leone ha messo in scena una poesia di Garcia Lorca, animando alcuni oggetti. È quindi uno spettacolo più adatto al buio di una sala di teatro che alla confusione della strada. Ci sono poi molti spettacoli brevi o anche scene uniche creati nell'ambito di progetti più vasti (produzioni cinematografiche o spettacoli teatrali). Tra questi, vi sono sia spettacoli realizzati interamente con i burattini (come *Pulci-western. Sei buono, cattivo e malamente*, creato per un documentario su Sergio Leone, in cui sono state inserite solo

43 L'analisi del suo repertorio qui condotta si basa su due interviste inedite con Bruno Leone, a Napoli il 3 e il 5 settembre 2022.

44 *Pulcinella e Papaghenò* è stato presentato nel 1991 al teatro Mercadante di Napoli, in una rassegna dedicata a Mozart, in occasione dei trecento anni dalla morte.

45 *Pulchi Shake & Speare* è stato scritto per una richiesta di Michele Del Grosso che stava organizzando un festival al Teatro Instabile di Napoli (sulla creazione di questo spettacolo, e su come riprende la struttura del tradizionale: A. Leone, *Pupi et quarattelle*, op. cit., p. 421-426).

46 *Pulcinella e la Rivoluzione francese* è stato creato per festeggiare i primi dieci anni di attività di Leone che coincidevano con il bicentenario della Rivoluzione Francese ed è stato presentato all'Istituto francese di Napoli.

47 *Pulcinella '99* è stato scritto in occasione del bicentenario della Repubblica napoletana.

48 Creato per un'edizione del festival la Macchina dei Sogni diretto da Mimmo Cuticchio.

49 Anche questi spettacoli sono stati creati per un'edizione della Macchina dei Sogni.

alcune scene⁵⁰) ma anche altri più sperimentali, come *L'anima nera di Pulcinella*, una scena creata per uno spettacolo teatrale di Fabrizio Manconi, in cui Leone interpretava un Pulcinella in carne ed ossa che dialogava con la sua anima, interpretata dallo stesso burattinaio manipolando una seppia. Questo rapido excursus permette di dare un'idea della varietà del repertorio di Leone. *Nel mezzo del teatrin di nostra vita* rientra, come dicevo, fra gli spettacoli pensati per il teatro o i festival ma non contiene elementi sperimentali (l'unica innovazione sono i cambi di fondali che sono molto rari nei teatrini delle guarattelle). Manca inoltre il dialogo tra burattini e burattinaio che è caratteristico di molti spettacoli di Leone, anche delle sue rappresentazioni del "tradizionale".

Come molte nuove produzioni di Leone, la creazione dello spettacolo è preceduta da una ricerca. Se negli spettacoli nati dai viaggi o da esperienze particolari, la ricerca avviene "sul campo", spesso è grazie alla lettura che il burattinaio si immerge nel tema da affrontare. Per *Pulcinella e la Rivoluzione francese*, lesse testi storici ma anche i discorsi dei rivoluzionari; per *Pulcinella '99*, si documentò sulla storia della Repubblica napoletana del 1799, leggendo anche tutti i numeri del giornale repubblicano *Il monitore*; per preparare lo spettacolo su *Pulcinella e Papaghenò*, ascoltò la musica di Mozart e lesse le sue lettere; per *Il convitato di pezza*, lesse il *Don Giovanni o il convitato di pietra* di Molière, rivede il film di Ingmar Bergman e l'opera di Mozart. Per scrivere lo spettacolo sulla *Divina Commedia*, ha invece letto tutto il poema di Dante. Come spesso accade, finita la lettura, Leone ha aspettato un'idea, un'ispirazione. Inizialmente, aveva deciso che Pulcinella avrebbe compiuto lo stesso percorso di Dante ma aveva difficoltà ad immaginare come rappresentare il Purgatorio e il Paradiso danteschi che, diversamente dall'Inferno, gli apparivano lontani dall'universo delle guarattelle e di Pulcinella. Il burattinaio racconta che lo spettacolo è nato nel momento in cui ha avuto l'idea di rendere il Purgatorio e il Paradiso usando delle figure più napoletane che dantesche e popolando questi luoghi dei santi e delle anime del Purgatorio a cui i napoletani sono devoti. Spesso Leone racconta il processo creativo dei suoi spettacoli in questo modo: con una difficoltà iniziale, superata da un'intuizione che poi diventa l'idea centrale dello spettacolo. Questo probabilmente perché molti spettacoli nascono da una richiesta e non da un'esigenza del burattinaio. Tra i testi più impegnativi per Leone ci sono per esempio quelli di *Pulcinella e il convitato di pezza* e di *Pulcinella '99*, due spettacoli che era stato invitato a scrivere da Giovanni La Guardia, professore di sociologia della letteratura all'università di Napoli L'Orientale.

Una volta avuta l'idea centrale dello spettacolo, il burattinaio ha cominciato a scriverne il testo. L'importanza del testo scritto è, insieme alla ricerca che lo precede, un'altra caratteristica che distingue *Nel mezzo del teatrin di nostra vita* dal repertorio "tradizionale" e lo avvicina alla maggior parte delle produzioni originali di Leone. In questo caso, il testo è stato scritto a mano, su un piccolo quadernetto ad anelli. Leone ha scritto il testo di getto ma a matita, intervenendo e correggendolo più volte in seguito, anche dopo le prime rappresentazioni. In questa prima stesura, ha seguito l'idea generale dello spettacolo che aveva annotato in un altro quadernetto, elaborando man mano ogni parte dello spettacolo. Alla fine del testo, ci sono diversi disegni di Leone, fatti prima di realizzare o scegliere i burattini da usare. Il burattinaio spiega che i suoi testi sono spesso illustrati perché i disegni gli permettono di immaginare visivamente le scene. Questi disegni realizzati prima di provare e fissare lo spettacolo, non servono quindi a memorizzare i movimenti e le posizioni ma ad immaginarle.

Quasi tutte le produzioni originali di Leone hanno un testo, spesso scritto a mano e accompagnato da illustrazioni delle scene, dei burattini, del teatrino. Altri testi sono anche più curati nella presentazione, come *Pulchi Shake & Speare* che Leone ha scritto su un quaderno con una copertina rigida, simile ad un libro antico, e che usa durante lo spettacolo, o come quello di *Pulcinella e la Rivoluzione francese* che è stato pubblicato con le illustrazioni del padre del burattinaio, Giuseppe Antonello Leone, e regalato agli spettatori della prima rappresentazione dello spettacolo. Ma questi testi non vengono imparati a memoria dal burattinaio. Leone spiega infatti che li usa come dei canovacci e che se cura tanto la scrittura non è per l'importanza che il testo avrà nello spettacolo ma per il piacere di scrivere e di dare una forma definita al testo, che sarà comunque una creazione diversa e indipendente dallo spettacolo. Per Leone quindi il disegno e la scrittura non fissano la drammaturgia ma costituiscono un primo momento creativo che verrà superato dalla rappresentazione. È a questo proposito

50 Jean-François Giré, *Sergio Leone. Une Amérique de légende*, Arte France, 2018.

interessante sottolineare che, anche nel momento in cui scrive, Leone lascia un certo margine all'improvvisazione. Infatti *Nel mezzo del teatrin di nostra vita*, come altri testi, è stato scritto "di getto", seguendo un primo schema, come se fosse "improvvisato" sul momento (anche se successivamente è stato corretto).

Per Leone quindi la drammaturgia dei suoi spettacoli, intesa come la struttura dello spettacolo e il modo in cui questa capta e mantiene l'attenzione degli spettatori, non è nel testo⁵¹. E in effetti la struttura drammaturgica del testo del *Nel mezzo del teatrin di nostra vita* è molto semplice e, in questo, molto vicina a quella dello spettacolo tradizionale. Pulcinella incontra Dante nella selva oscura, dove si è perso. Per poterne uscire dovrà attraversare l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso. Dante lo accompagna nella prima parte di questo viaggio. Pulcinella incontra prima Caronte, che lo porta nell'Inferno, poi si scontra con Cerbero e con diversi diavoli. In queste scene molto semplici si ritrovano quegli stessi lazzi e scontri che nello spettacolo "tradizionale" avvengono tra Pulcinella e il cane, qui sostituito da Cerbero, o tra Pulcinella e la Morte o il guappo, qui sostituiti dai diavoli. Alla fine appare un Lucifero che caccia via Pulcinella dall'Inferno. Dante chiama allora Maradona che guiderà Pulcinella nel Purgatorio, dove incontreranno diverse anime purganti. In molte edicole votive che si trovano tra i vicoli di Napoli ancora oggi, ci sono delle statuette, simili a quelle del presepe, che rappresentano le anime del Purgatorio, il cui culto è mantenuto vivo da alcuni devoti che pregano affinché le anime purganti raggiungano il paradiso e chiedono in cambio piccole grazie (un marito, un lavoro, una vincita al lotto)⁵². Tra queste statuette che rappresentano dei mezzi busti avvolti dalle fiamme, ci sono quasi sempre un soldato (questo culto era molto diffuso nel secondo dopo guerra), un prete e un paio di donne, un'anziana ed una giovane. Nel suo purgatorio, Pulcinella incontra quindi un soldato, un prete e una prostituta. A queste figure si aggiunge un personaggio tipico delle guarattelle, il guappo, che si è ritrovato nel purgatorio dopo essere stato ucciso da Pulcinella in uno dei loro tanti scontri. Tutti chiedono a Pulcinella di pregare per loro, tranne il guappo che vorrebbe vendicarsi. Pulcinella combatte contro il guappo ma non riesce ad ucciderlo poiché è già morto. Alla fine, Pulcinella lo scaraventa all'Inferno con una bastonata. Maradona ritorna e chiede a Pulcinella di aiutare anche le anime del purgatorio più povere, quelle di cui non si conosce più l'identità, adottandone una. Il culto napoletano delle anime del Purgatorio era infatti praticato in diversi ossuari "adottando" un teschio anonimo, curandolo, pregando per la sua anima e chiedendo in cambio delle grazie. Maradona poggia allora tre teschi sulla scena e invita Pulcinella a sceglierne uno. Ma la Morte si sostituisce ad uno dei teschi. Quando Pulcinella la scopre, la Morte lo sfida al gioco delle tre carte. Invece di indovinare dove si trova la carte vincente, Pulcinella dovrà trovare un teschio nero tra tre teschi nascosti da altrettanti bicchierini. Ma quando capisce che la Morte lo sta ingannando scambiando i teschi, Pulcinella la caccia a bastonate. Infine, guidato da Beatrice, va in Paradiso, dove trova tre dei cinquantasei santi protettori di Napoli. Pulcinella incontra prima San Gennaro, a cui chiede qualcosa da mangiare. Il santo cerca di spiegargli che in Paradiso non si mangia, quando la voce di Dio ordina a San Vincenzo Ferrer di servire un pranzo a Pulcinella. Finito il pranzo, Pulcinella chiede un caffè che gli viene portato da Sant'Antonio Abate. Alla fine, Beatrice concede un ballo e un bacio a Pulcinella. Dante, solo sulla scena, si lamenta perché a lui Beatrice non aveva mai concesso un ballo né tanto meno un bacio; poi recita gli ultimi versi della *Divina Commedia*. Pulcinella, tornato sulla terra, danza con Teresina, il suo paradiso. Il testo non ha quindi una vera e propria trama, ma è costituito da un susseguirsi di incontri o scontri.

Tutte queste scene estremamente semplici contengono molte citazioni dei versi della *Divina Commedia* ma anche allusioni e riferimenti all'attualità o ad altri spettacoli. Il diavolo "Draghignazzo", il

51 Leone ha parlato della drammaturgia dei suoi spettacoli, citando Antonin Artaud, in un'intervista a proposito di un altro spettacolo, *Pinocchio e Arlecchino al teatro di Pulcinella*: Vincenza Di Vita, #diaridivita In viaggio nel Paese dei Balocchi. Narrazioni drammaturgiche della 39esima edizione del festival la Macchina dei Sogni», *Ateatro. Webzine di cultura teatrale*, n° 184, 26 luglio 2022, <https://www.ateatro.it/webzine/2022/07/26/diaridivita-in-viaggio-nel-paese-dei-balocchi/>.

52 Sul culto delle anime del Purgatorio a Napoli, nel Novecento: Stefano De Matteis e Marino Niola, *Antropologia delle anime in pena. Il resto della storia un culto del Purgatorio*, Lecce, Argo, 1993; Marino Niola, *Il purgatorio a Napoli*, Roma, Meltemi, 2003; Patrizia Ciambelli e Paolo Guiotto, *Quelle figlie, quelle spose. Il culto delle anime purganti a Napoli*, Roma, De Luca, 1980. Sul culto oggi: Ulrich van Loyen, *Napoli sepolta. Viaggio nei riti di fondazione di una città*, tr. Massimo De Pascale, Milano, Meltemi, 2020; Anna Leone, « Ex-voto et têtes de mort. Entre patrimonialisation et renouveau du culte des morts à Naples » in Jean-Philippe Garric (ed.), *Matières à inventer*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2021, p. 331-367.

cui nome è ripreso dalla *Divina Commedia* (i nomi dei diavoli sono tutti di Dante), non ha le corna ma è vestito con un cilindro e i colori della bandiera statunitense e spiega a Pulcinella di non essere “un drago” ma “un Draghi, il mostro della finanza”, facendo così allusione a Mario Draghi che, quando lo spettacolo è stato presentato, il 28 ottobre 2021, era ancora presidente del Consiglio. C’è poi Maradona, che era morto un anno prima, e che si trova ancora in purgatorio ma, prima che lo spettacolo finisca, grazie alle tante preghiere dei napoletani, viene “promosso” e può raggiungere il Paradiso insieme a Pulcinella. Ci sono poi molte scene dello spettacolo “tradizionale” delle guarattelle (la scena del cane, i combattimenti coi diavoli e con il guappo) ed anche di altri spettacoli. Queste numerose citazioni distinguono *Nel mezzo del teatrino di nostra vita* dal repertorio “tradizionale”. Mentre nello spettacolo “tradizionale” delle stesse sequenze vengono “riprese” per intero e cucite insieme per creare una storia, in questo spettacolo vengono “citati” o “evocati” soltanto alcuni lazzi.

Anche il gioco della Morte con i tre teschi è una novità. Negli spettacoli di Leone, Pulcinella e la Morte si sfidano spesso a carte, per esempio ad asso piglia tutto. Leone spiega di essersi ispirato, da una parte, alla partita di scacchi tra Pulcinella e la Morte messa in scena da Gaspare Nasuto in *Se77e* (su cui tornerò nel paragrafo seguente), e in parte al repertorio “tradizionale”, in cui per esempio la Morte gioca a nascondino con Pulcinella. In questo come in altri spettacoli quindi Leone non si distacca dal modo di raccontare la Morte nel repertorio “tradizionale”. Inventa nuovi giochi, che evocano realtà a noi vicine, come il gioco delle tre carte o il culto dei morti, oggi diventato una delle attrazioni turistiche della città, ma senza allontanarsi dal mondo delle guarattelle. Per le guarattelle di ieri e di oggi, la Morte è una paura da sfidare e da allontanare con un gioco.

Avendo ripreso diverse scene del suo repertorio, Leone non ha dovuto creare tutti i burattini e gli oggetti di scena. Ha costruito Dante, Maradona, Lucifero (diverso dai burattini “tradizionali” perché fatto con un teschio di una capra, su cui sono state fissate due corna, un campanaccio e un tessuto per nascondere la mano del burattinaio), Draghignazzo e le anime del purgatorio (il soldato, il prete e la prostituta). Molti burattini erano invece ripresi dal repertorio “tradizionale”: il guappo, il cane che è diventato Cerbero, alcuni diavoli. Da altre sue produzioni precedenti ha ripreso Caronte (che appariva già nel *Tesoro di Santa Rosalia*), San Gennaro, San Vincenzo Ferrer e Sant’Antonio Abate (Leone ha scritto uno spettacolo su ognuno di questi tre santi). Come in molte altre sue produzioni, Leone “ricicla” quindi burattini, marionette, pupi, oggetti e situazioni da spettacoli precedenti.

Anche il teatrino non è stato costruito appositamente per questo spettacolo, come a volte accade per degli spettacoli più sperimentali. Leone fin dall’inizio della sua carriera ha costruito teatrini particolari, usati soprattutto per spettacoli nuovi da fare in strada, e che spesso diventavano un altro personaggio: come il teatrino sferico che rappresentava il mondo in *Vita, morte e resurrezione di Pulcinella Cetrulo* o il teatrino montato su un triciclo e chiamato Ronzinante di *Don Pulchinella de la Mancha* (che appare anche come personaggio nel testo che ha scritto)⁵³. In altre produzioni, continua invece ad usare un teatrino tradizionale. Per *Nel mezzo del teatrino di nostra vita*, ne ha scelto uno classico completamente chiuso. Ha aggiunto però un meccanismo che permette di cambiare il fondale. Ma anche in questo caso, come altri guarattellari, Leone considera il teatrino come una delle componenti dello spettacolo, insieme al burattinaio, ai burattini e agli spettatori, e che contribuisce a costruire la drammaturgia dello spettacolo⁵⁴.

Determinanti per la drammaturgia sono anche le scenografie e le musiche, che contribuiscono a creare il ritmo dello spettacolo. Dopo aver costruito o riadattato i burattini, Leone ha mostrato lo spettacolo al musicista che l’avrebbe accompagnato, Gianluca Fusco, e insieme hanno scelto le musiche. Questa scelta è un momento importante della costruzione dello spettacolo in quanto molti riferimenti, soprattutto quelli alle devozioni napoletane, sono stati sottolineati dai brani scelti: gli inni dei tifosi a Maradona, le canzoni popolari dedicate ai santi. Come spiegato più su, la struttura drammaturgica non è contenuta nel testo ma è creata dal ritmo della performance. L’attenzione del pubblico è ottenuta e mantenuta col ritmo di ogni scena, che segue e si adegua agli spettatori. Perciò Leone organizza generalmente una o più prove pubbliche, in cui rappresenta lo spettacolo in anteprima. Queste prove

53 Sui diversi teatrini usati da Leone: A. Leone, *Pupi et guarattelle, op. cit.*, p. 310-312.

54 Conversazione con Bruno Leone, ottobre 2022.

sono necessarie per calibrare la durata ed il ritmo di ogni scena. Dopo queste prime repliche, Leone riscrive di solito il testo. In questo caso l'ha ricopiato e corretto a computer, conservando sempre la prima versione manoscritta.

Lo spettacolo è stato rappresentato la prima volta alla trentottesima edizione della Macchina dei Sogni, per cui era stato creato. Dopo la prima rappresentazione a Palermo, ce n'è stata una seconda a Napoli, alla chiesa di Purgatorio ad Arco, un luogo dedicato al culto delle anime del Purgatorio, oggi gestito da un'associazione museale che propone delle visite turistiche del sito ed eventi culturali come mostre, concerti o spettacoli. Per ora, questo spettacolo non ha avuto altre rappresentazioni ma è ancora nel repertorio del burattinaio. Come spesso accade nelle compagnie contemporanee, tra le nuove produzioni di Leone, ce ne sono molte che non sono state più riproposte come *Pulcinella e la Rivoluzione francese*, *Il convitato di pezza* o *Duet*. Ma non è una costante. Diversi spettacoli nuovi di Leone, vengono riproposti regolarmente, soprattutto quelli creati per delle manifestazioni o festività, come *La storia di Carnevale*, scritto nel 1980 e riproposto in strada ad ogni Carnevale, o le varie versioni di *Pulcinella va alla guerra e perde la faccia*, ma anche spettacoli scritti per i festival come *Don Pulchinella de la Mancha*. Di tutti i suoi spettacoli – di quelli che continua a rappresentare ma anche di quelli che non vengono più presentati – Leone conserva tutto il materiale: teatrino, burattini, che vengono eventualmente riutilizzati per altri spettacoli, oggetti di scena, fondali ma anche appunti, diverse versioni di scrittura ed eventuali fotografie e registrazioni audiovisive.

Come emerge da questa breve storia della produzione, della creazione e della distribuzione di *Nel mezzo del teatrin di nostra vita*, Leone può ricorrere, per i suoi nuovi spettacoli, sia a delle pratiche tipiche delle creazioni contemporanee di teatro di figura (un testo scritto, l'uso di citazioni letterarie, dei riferimenti all'attualità) sia a delle consuetudini che vengono più spesso etichettate come “tradizionali” (il riciclo di burattini presi da altri spettacoli, l'uso di un teatrino “tradizionale”, la ripresa di scene del repertorio “tradizionale” e l'improvvisazione). Per quanto riguarda la struttura dello spettacolo, essa è per un verso molto simile a quella degli spettacoli tradizionali: Pulcinella deve incontrare e combattere contro una serie di nemici prima di poter raggiungere il suo paradiso in terra, Teresina. Ma in questo caso lo spettacolo non potrà interrompersi in un qualsiasi momento e l'ordine delle scene non potrà cambiare. Pulcinella dovrà sempre passare prima per l'Inferno, poi per il Purgatorio e infine per il Paradiso. Ogni parte può tuttavia essere più o meno lenta e lunga. Pulcinella può affrontare più o meno diavoli, può fare più o meno lazzi con la Morte, ecc.

D'altronde, il confronto con le altre creazioni di Leone, ha mostrato quanto sia difficile trovare delle costanti nel suo repertorio. Il suo processo creativo si caratterizza soprattutto per l'importanza data all'improvvisazione sia nel momento in cui scrive il testo che nel momento in cui lo porta in scena. Un'attitudine del tutto opposta a quella di Gaspare Nasuto.

Se77e: Un testo al buio

Gaspare ha un piccolo “7” tatuato sulla mano. Me lo mostrò tanti anni fa, quando lo intervistai per la ricerca che stavo conducendo sui pupi e sulle guarattelle. È un ricordo dello spettacolo Se77e, ispirato a Settimo Sigillo di Ingmar Bergman. Gaspare mi spiegò che “si tatuava” sulla pelle tutti gli eventi, belli o brutti, che avevano segnato la sua vita. Ma non mi disse molto di più. Solo che Se77e era uno spettacolo importante perché parlava della morte e del sacrificio che si può fare per amore. Quando dieci anni dopo ne abbiamo riparlato, eravamo a Napoli, nei quartieri spagnoli, a pochi passi dal Teatro Nuovo, in cui Gaspare rappresentò la prima volta questo spettacolo. Mi ha raccontato che quello spettacolo nacque da un momento difficile della sua vita familiare e del suo matrimonio. Che mentre lui arrivava nei quartieri spagnoli con una grande macchina a presentare lo spettacolo che l'avrebbe reso famoso, sua figlia era in ospedale. Che in quel momento buio della sua vita, per salvarsi, poteva solo morire, metaforicamente, sulla scena.

Anche Gaspare Nasuto ha un repertorio molto vasto di spettacoli. Quando lo intervistai nel 2013, mi disse di “regalarsi” uno spettacolo nuovo ogni anno e mezzo o due⁵⁵. Così, quando dieci anni dopo, ripercorrendo la sua carriera ormai trentennale, stiliamo insieme un elenco delle sue principali produzioni, ne contiamo una quindicina⁵⁶. Anche questo è un repertorio molto ampio, soprattutto se consideriamo che sono tutti spettacoli importanti, presentati in festival o teatri. Forse proprio perché tutti gli spettacoli di cui parliamo hanno avuto una distribuzione simile, l'insieme appare molto coerente e unitario. Perciò *Se77e* è relativamente rappresentativo di tutto il repertorio di Gaspare Nasuto e del processo creativo che è dietro ogni nuova produzione. Anche perché, come mi racconta, è il primo spettacolo ad ottenere un grande successo di pubblico e di critica.

All'origine, non c'è una richiesta o un'occasione particolare ma un'esigenza personale. Si tratta di una costante nel racconto che Gaspare Nasuto fa delle sue produzioni. Per spiegarmi come nasce ogni suo spettacolo, non mi parla mai di una richiesta o di un'occasione particolare. Ma sempre del tema che voleva affrontare, dell'idea che voleva comunicare. *Guarattelle da tre soldi* è nato per dire che le guarattelle non sono un teatro “minore”; *Sud* per parlare della società consumistica in cui viviamo, che ci ingrassa come maiali per poi cibarsi di noi; *Pulcinella e Cappuccetto Rosso* per parlare dei pericoli che si nascondono nel mondo virtuale; *Pulcinella soldato semplice* per affrontare il tema del militarismo in un modo non scontato, senza diventare un artista “militante”; *Kamikaze e rock' n' roll* per interrogarsi su ciò che spinge dei giovani a farsi saltare in aria, e così via. Nasuto mette quindi sempre in primo piano l'idea dello spettacolo, come se le occasioni in cui i vari spettacoli sono stati poi presentati, spesso emerse durante la creazione, siano secondarie. *Se77e* è emblematico di questo modo di lavorare, perché è il suo spettacolo più autobiografico e perché l'esigenza da cui è nato è molto personale. Il burattinaio racconta che in quel momento attraversava un periodo difficile e aveva l'abitudine di scrivere molto. Rileggendo questi suoi appunti, ha deciso di fare uno spettacolo sulla famiglia, sul sacrificio, sulla guerra e sulla morte. Lo spettacolo *Se77e* nasce quindi dalla volontà di mettere in scena non un'opera ma un tema, uno stato d'animo.

Una volta scelto il tema da affrontare, Nasuto si documenta sul modo in cui questo è stato trattato nell'arte (in opere teatrali oppure in romanzi, poesie ma anche quadri, sculture o, come in questo caso, film). Per parlare quindi della famiglia e del sacrificio, Nasuto decide di mettere in scena *Settimo sigillo* di Bergman. In questo film trova infatti i temi che aveva scelto e la storia che stava cercando: la storia di «uno che torna da una guerra o uno che ha in testa la guerra, che si scontra con la morte⁵⁷». Nasuto sottolinea anche che mettere in scena un film coi burattini era più innovativo che mettere in scena un testo di teatro o letterario. L'intenzione di Nasuto non era di farne una parodia ma di portare il film di Bergman su un altro piano, di tradurlo in un altro linguaggio, quello delle guarattelle. (A questo proposito è da notare che anche Leone concepisce le sue numerose riscritture di testi letterari o teatrali come degli omaggi a un certo autore o ad una certa opera piuttosto che come delle parodie).

A questo punto, il burattinaio comincia a costruire lo spettacolo. Anche la costruzione è raccontata in modo simile per tutti gli spettacoli. Per un lungo periodo, circa sei mesi, Nasuto si chiude nel suo laboratorio. Immagina lo spettacolo, costruisce tutto quello di cui ha bisogno (burattini, teatrino, oggetti e macchine sceniche), immagina e scrive alcuni dialoghi e prende nota, in pochi fogli, di tutto quello che deve ricordare durante lo spettacolo. Questo processo creativo, come quello degli altri suoi spettacoli, non segue un ordine preciso. Non c'è una scrittura del testo che precede o segue la costruzione degli oggetti. Il testo d'altronde è solo un appunto, un pro-memoria di tutto ciò che il burattinaio ritiene necessario ricordare: dialoghi, idee da far passare attraverso quei dialoghi o le immagini dello spettacolo ma anche indicazioni tecniche. I testi di Nasuto infatti non sono caratterizzati da quella cura e da quella attenzione ai dettagli che sono invece un tratto distintivo di tutti i suoi burattini e di tutti i movimenti, le immagini, i suoni e i ritmi dei suoi spettacoli. Questo si spiega perché per Nasuto la scrittura non è una parte fondamentale del processo creativo dello spettacolo, che secondo il suo racconto è tutto racchiuso

55 Intervista inedita con Gaspare Nasuto, Pélussin, 2013.

56 Intervista inedita con Gaspare Nasuto, Napoli, 2 e 6 settembre 2022.

57 Intervista con Gaspare Nasuto non pubblicata, 2 settembre 2022.

in quei mesi in cui si isola nel suo laboratorio e concepisce lo spettacolo, costruendo tutti gli oggetti di cui avrà bisogno.

Nel caso di *Se77e*, il processo creativo è stato particolarmente intenso per le difficoltà che viveva il burattinaio in quel periodo. Nel buio del suo laboratorio, il burattinaio realizzava il bisogno di sparire e di annientarsi che sentiva, lavorando al buio, a terra, accovacciato. Nasuto racconta di aver poi riportato sulla scena quel suo stato d'animo e le sensazioni vissute durante la creazione dello spettacolo. *Se77e* comincia con un mondo, rappresentato da un pallone sospeso nel nero, che esplose. Dietro al mondo esploso, appaiono allora otto soldati, alti circa cinquanta centimetri, armati di fucili e bazooka che girano e sparano. Pulcinella lancia una bomba e tutto esplose di nuovo. Poi si vedono diverse scene, sospese nel buio. Pulcinella e un altro soldato tornano dalla guerra, ma l'amico viene colpito e muore. La scena cambia di nuovo. Si vede Teresina con un neonato tra le braccia che aspetta il ritorno di Pulcinella e poi la Morte che viene a prendere Teresina. Ma, nel momento in cui Teresina le dice che sta aspettando Pulcinella di ritorno dalla guerra, la Morte si ricorda di quando è stata ingannata da Antonius Block. Allora decide di aspettare Pulcinella per proporgli una partita a scacchi ed avere una rivincita. Durante la partita, Pulcinella incontra una serie di personaggi: un pazzo, un uomo grasso. Alla fine vince la partita ma la Morte vuole comunque andare a prendere Teresina. Appare allora l'immagine di una donna, la Morte la colpisce con un coltello. Ma è soltanto un quadro e dietro c'è Pulcinella che muore al posto di Teresina, ingannando la Morte. La Morte danza. Si vede poi un'ultima scena: tanti anni dopo, il figlio di Pulcinella è ormai cresciuto ed è uguale a Pulcinella. Gioca con un pallone uguale a quello esploso all'inizio dello spettacolo e Teresina gli dice di raccogliere i suoi soldatini. La drammaturgia è quindi fatta da una serie di immagini e di emozioni che, secondo il racconto di Nasuto, corrispondono al suo stato d'animo di allora. Il mondo esplose e i soldati sparavano perché il burattinaio si sentiva "deflagrato" e viveva una guerra dentro di sé. Le scene, apparivano su un fondo completamente nero, come se fossero sospese, perché lui si sentiva sospeso.

Allo stesso modo, la posizione in cui si trovava durante lo spettacolo era simile a quella assunta durante la creazione nel suo laboratorio: agiva al buio, guidato solo da alcune piccole luci, spesso accovacciato. Nasuto aveva creato infatti un teatrino simile al tradizionale ma con due boccascena: uno nella parte superiore e un secondo in basso. Per muovere i burattini in questo secondo boccascena, si doveva accovacciare in una posizione molto scomoda. Il teatrino era completamente nero in modo che, con un fondo nero dietro e nel buio quasi completo, diventava invisibile e le scene dei burattini apparivano come immagini sospese nel buio. Per ottenere questo effetto, l'ha ricoperto con un pesante velluto nero che assorbiva tutta la luce rendendolo quasi invisibile. Nasuto aveva così trasformato il teatrino usato per il repertorio "tradizionale" senza abbandonarlo. È questa una caratteristica di altre sue produzioni, per cui spesso usa lo stesso teatrino usato nel repertorio "tradizionale" e anche quando lo stravolge non lo abbandona mai del tutto. Per *Guarattelle da tre soldi*, usava per esempio un teatrino aperto dietro che, man mano che lo spettacolo andava avanti, veniva girato fino ad essere messo perpendicolarmente alla scena. A questo punto, la scena dei burattini si riduceva alla metà e il burattinaio si mostrava, interpretando uno dei personaggi. Questa trasformazione dello spazio scenico era necessaria non per svelare la manipolazione ma per avere un personaggio in più sulla scena. Anche trasformandolo notevolmente, Nasuto non rinuncia quindi al teatrino classico, inteso come un piccolo rettangolo che nasconde il manipolatore. Il burattinaio spiega che la trasformazione del teatrino avviene anche grazie a delle "macchine sceniche", come quella che in *Se77e* gli permetteva di avere otto soldati in scena mentre in un teatrino delle *guarattelle*, in cui entra una sola persona, si possono avere solo due personaggi per volta in scena (a volte tre, quando un terzo è mantenuto dagli altri due).

La macchina scenica usata in *Se77e* da Nasuto era stata usata anche nel *Faust per guarattelle*. Anche Nasuto infatti usa riciclare oggetti e burattini. Alcuni burattini, come Pulcinella e Teresina, erano gli stessi usati nello spettacolo "tradizionale". Altri invece, come il pazzo o l'uomo grasso, sono stati creati per questo spettacolo. Tra questi, il più famoso è la Morte che da allora Nasuto usa nei suoi spettacoli "tradizionali". La Morte delle *guarattelle* ha un vestito bianco molto semplice e un teschio nero. Per interpretare la Morte di *Settimo Sigillo*, Nasuto ha preferito costruire un burattino con mantello e cappuccio neri. Come molti burattini di Nasuto, il vestito è stato cucito in modo da poter eseguire dei

movimenti precisi. Questa Morte ha così un repertorio di micro-movimenti che appartengono solo a lei e sono legati al suo carattere. Nel momento in cui Nasuto ha sostituito la Morte delle guarattelle con questo nuovo burattino, ha anche modificato i giochi tra Pulcinella e la Morte, introducendo nuovi lazzi, che corrispondessero ai movimenti e al carattere del burattino. I lazzi e i micro-movimenti della Morte, quelli dello spettacolo *Se77e* come quelli del “tradizionale”, non sono stati annotati in un testo. Non ce n’è bisogno perché sono “scritti” nel burattino stesso: nelle cuciture del suo vestito, nel peso della stoffa e della testa, nel rumore del legno con cui è scolpito. Per Gaspare Nasuto, la costruzione dei burattini è quindi un momento della scrittura dello spettacolo⁵⁸.

Anche per questo, Gaspare Nasuto non scrive per intero i suoi testi. Ma si limita ad annotare alcuni elementi della trama, alcuni dialoghi e passaggi da ricordare. Di questo canovaccio, che il burattinaio chiama “strumento” esiste una versione definitiva, che viene scritta solo dopo alcune prove dello spettacolo con il pubblico. Per quanto tutto sia già stabilito nel momento in cui il burattinaio costruisce lo spettacolo, Nasuto decide la lunghezza e il ritmo delle scene soltanto dopo aver provato lo spettacolo con un pubblico. In questo segue il modo di lavorare di tutti i guarattellari. D’altronde, il testo è ancor meno centrale che negli spettacoli di Leone. Nasuto concepisce infatti i suoi spettacoli come una serie di immagini, di sensazioni e di emozioni. Egli non vuole che il pubblico ricordi una storia, ma un’immagine, un’emozione o una sensazione. Perciò il testo è solo uno “strumento”, un modo di ricordare alcune parti di dialogo o indicazioni necessarie.

Se77e è stato presentato soprattutto nei teatri e in alcuni festival. È stato presentato il 18 giugno 2005 al Teatro Nuovo di Napoli, in occasione del festival Teatri di Napoli. Incontri di teatro contemporaneo e teatro per le nuove generazioni, organizzato da Luigi Marsano (I teatrini) e Lello Serao (Libera Scena Ensemble). Lo spettacolo ottiene il premio Eolo awards 2006 al miglior spettacolo di teatro di figura. *Se77e* era stato presentato di mattina e come adatto dagli otto anni in su ma viene subito riconosciuto come uno spettacolo adatto ad un pubblico adulto⁵⁹. Verrà in seguito presentato in diversi contesti, teatri e festival. Come ho già ricordato all’inizio, Gaspare Nasuto ha trovato in Pulcinella e nelle guarattelle innanzitutto un mezzo per entrare nei grandi teatri. Ma mi ha spiegato di non preparare i suoi spettacoli pensando ad un pubblico in particolare, perché questo gli precluderebbe tutti gli altri spettatori ed altre occasioni di lavoro.

Ad un certo punto lo spettacolo non è stato più proposto. Questo è accaduto per la maggior parte delle sue nuove produzioni, come *Un Faust per guarattelle* o *Guarattelle da tre soldi*. Nasuto spiega che toglie uno spettacolo dal suo repertorio, quando si rende conto che non ha più piacere a rappresentarlo perché, evidentemente, non corrisponde più al suo stato d’animo. Questo differenzia le nuove produzioni dallo spettacolo “tradizionale”, anche se ci sono delle eccezioni. Per quanto a volte non corrispondano più al suo stato d’animo, Nasuto spiega che i suoi spettacoli restano sempre attuali, anche perché evita di essere didascalico e fa in modo che uno spettacolo si presti a più interpretazioni possibili. Ci sono quindi spettacoli che ha accettato di riprendere, a distanza di molti anni, come *Pulcinella soldato semplice*, uno dei primi spettacoli creati da Gaspare Nasuto negli anni ‘90 e ripreso nel 2010, per la rassegna teatrale “Campania di maschera in maschera” a Capua e per il festival “A teatro con mamma e papà” a Caserta. Ci sono anche alcuni spettacoli nuovi che Nasuto continua a rappresentare, come *Pulcinella e l’asino del diavolo*. Questi sono più simili al repertorio “tradizionale” in quanto caratterizzati da una storia e da personaggi apparentemente senza tempo ma che, proprio per questo, sono sempre attuali. Succede anche che, come nel caso della Morte di *Se77e*, degli elementi delle sue nuove produzioni entrino a far parte delle sue rappresentazioni dello spettacolo “tradizionale”.

Quando Nasuto non rappresenta più i suoi spettacoli, tende a cancellarne le tracce. Diversamente da Leone, Nasuto conserva infatti pochissimi documenti. Come mi ripete più volte, non si considera «un artista di repertorio» ma «un artista di eventi⁶⁰». Non produce degli spettacoli ma crea degli “eventi” unici. E proprio perché il pubblico possa avere la sensazione di aver assistito ad un evento unico e

58 Sulla costruzione dei burattini di Gaspare Nasuto e, in particolare su questo burattino: A. Leone, *Pupi et guarattelle, op. cit.*, p. 271-275.

59 «Pulcinella e il settimo sigillo», *Hystrio. Trimestriale di teatro e spettacolo*, 2005 n° 4 ottobre-dicembre, p. 90.

60 Intervista inedita a Gaspare Nasuto, Napoli, 2 settembre 2022.

irripetibile preferisce non lasciare tracce. Non conserva registrazioni audiovisive dei suoi spettacoli. Aveva una rassegna stampa cartacea che ha però perso quando, nel 2022, ha cambiato laboratorio. A volte non conserva neanche i burattini. Ha venduto per esempio il diavolo del suo *Faust per guarattelle*. Mi spiega che è anche una scelta di marketing, che gli permette di valorizzare i suoi spettacoli, avvolgendoli nel mistero. Una scelta che funzionava prima della diffusione del social media ma che cerca di perseguire anche oggi, quando i social media impongono una presenza costante e permettono la circolazione di “immagini rubate”.

Forse anche perché la ricostruzione della storia di *Se77e* e delle altre sue produzioni è affidata soprattutto al suo racconto e perché Nasuto è molto attento all’immagine che dà di sé, il modo in cui crea nuovi spettacoli appare sempre lo stesso. Anche Nasuto, come Leone, può allo stesso tempo ricorrere ad importanti sperimentazioni, introducendo delle macchine sceniche o stravolgendo il teatrino, o riprendere elementi tipici del repertorio “tradizionale”, non solo temi e personaggi ma anche la struttura drammaturgica dello spettacolo. Se lo spettacolo “tradizionale” è costruito con una serie di scene indipendenti, le nuove produzioni vengono concepite come una serie di immagini e, come negli spettacoli di Leone, una parte importante della drammaturgia è affidata ai movimenti e ai lazzi dei burattini, che Nasuto preferisce chiamare routine o micro-movimenti, perché spesso i giochi dei suoi burattini sono affidati soprattutto ad una gestualità molto curata. Anche in questo caso però, come abbiamo già visto per le nuove produzioni di Leone, c’è un ordine preciso delle scene che va rispettato e a cui il burattinaio si attiene. D’altronde, a differenza di Leone, Nasuto non ama improvvisare e tutto nei suoi spettacoli è estremamente curato, ad eccezione del testo. Anche in questo i due burattinai sembrano perfettamente speculari.

Ciò che caratterizza il modo di Nasuto di raccontare il suo repertorio è un certo mistero in cui avvolge la creazione del suo spettacolo. È come se, cancellando tutte le tracce della produzione e della distribuzione, cercasse di fare il buio attorno allo spettacolo, facendolo apparire così sospeso e valorizzato, come lo erano le scene di *Se77e*.

Un caso cromosomico. *Un testo per caso*

A casa di Irene, tutto il suo repertorio è chiuso in due cassette e una valigia. Mi mostra prima tutti gli oggetti di Un caso cromosomico, che conserva nei cassetti di un grande armadio. Fa un po’ di spazio e li posa sul suo tavolo da lavoro. Poi, da una valigia posata a terra e appena arrivata insieme a lei dalla Spagna, tira fuori i burattini de La luna e Pulcinella. Anche loro, tutti stesi, occupano solo metà tavolo. Mentre mi racconta la loro storia, quegli oggetti dialogano con altri oggetti e immagini che ci circondano, appesi alle pareti o poggiati sugli scaffali delle librerie. Sembra che si siano ritrovati tutti insieme un po’ per caso, per unirsi all’improvviso e dar vita a uno spettacolo.

Il repertorio di Irene Vecchia comprende per il momento solo due spettacoli: *La luna e Pulcinella* e *Un caso cromosomico*. La burattinaia ha infatti una carriera che, per quanto già ventennale, è più breve di quella di Leone e Nasuto e si è intrecciata con altri percorsi, progetti e studi. A questi due spettacoli se ne aggiungono anche altri che però non include nel suo repertorio perché non sono sue creazioni originali o sono stati scritti e rappresentati con altri burattinai: *Eduardo con i burattini*, un adattamento di tre atti unici di Eduardo De Filippo preparato con Bruno Leone e Selvaggia Filippini, *La metamorfosi di una sirena*, scritto e rappresentato con Selvaggia Filippini, e *La nascita di Pulcinella*, rappresentato con Selvaggia Filippini e Bruno Leone. Irene Vecchia ha anche partecipato, come manipolatrice e come formatrice e coordinatrice degli altri manipolatori, allo spettacolo *Natale in Casa Cupiello. Spettacolo per attore cum figuris*, messo in scena da Lello Serao da un’idea di Vincenzo Ambrosino e Luca Saccoia. Per quanto *La luna e Pulcinella* e *Un caso cromosomico* non siano paragonabili al vasto repertorio di Leone e Nasuto sono due produzioni molto diverse tra loro che rappresentano due strade percorribili per una guarattellara contemporanea. *La luna e Pulcinella*, come gli spettacoli di Leone e Nasuto analizzati fin qui,

è scritto con lo stesso linguaggio delle guarattelle: lo stesso tipo di burattini e di spazio scenico. Invece in *Un caso cromosomico* i burattini delle guarattelle fanno solo una fugace apparizione, manipolati a vista, e sono poi evocati da alcune apparizioni di Pulcinella e della sua voce. Questo secondo spettacolo è quindi un esempio di come due elementi essenziali delle guarattelle, Pulcinella e la sua voce, possano essere usati in un altro genere di teatro. Anche in questi due spettacoli il tema della morte è centrale. Ma, mentre, in *La luna e Pulcinella*, la Morte appare come personaggio, in *Un caso cromosomico* è un evento determinante per lo svolgersi della trama. Analizzando *Un caso cromosomico*, e confrontandolo con *La luna e Pulcinella*, potremmo interrogarci su cosa resta delle guarattelle e come cambia il processo creativo nel momento in cui un guarattellaro crea uno spettacolo usando altri linguaggi.

Entrambi gli spettacoli sono stati creati per rispondere a una richiesta e sono stati presentati la prima volta in un festival⁶¹. Ma mentre *La luna e Pulcinella* è stato scritto su un tema, il viaggio sulla luna, a cui era dedicata l'edizione della Macchina dei Sogni del 2019, *Un caso cromosomico* è nato nel 2012 in un contesto più vincolante: Progetto Cantiere, un concorso indetto nell'ambito di Incanti – Rassegna Internazionale di Teatro di Figura, di cui ha vinto il primo premio. Il concorso Progetto Cantiere è volto a promuovere nuove produzioni di compagnie emergenti, che sono invitate a creare uno spettacolo di teatro di figura su un tema diverso ogni anno. Al festival Incanti, i concorrenti presentano una prima versione dello spettacolo di circa venti minuti; lo spettacolo vincitore del primo premio viene poi finanziato e promosso da Incanti, che procura alla compagnia una o più date dove presentare lo spettacolo completo. Nel 2012, i partecipanti avrebbero dovuto mettere in scena una tra cinque riscritture contemporanee di altrettante favole dei fratelli Grimm. Queste favole erano state riscritte da autori italiani e tedeschi, nell'ambito di un'iniziativa promossa dal Goethe Institut di Torino in occasione dei duecento anni dalla prima pubblicazione della raccolta di fiabe dei fratelli Grimm. Tra le cinque favole proposte, Vecchia ha scelto l'unica che le sembrava adatta ad una messa in scena (e che è stata scelta anche da un altro dei quattro concorrenti). *Certe favole si capiscono troppo tardi* di Marcello Fois è un giallo ispirato al «Vecchio nonno e il nipotino» che è appunto la favola dei fratelli Grimm che viene capita troppo tardi e che è citata alla fine del racconto. La burattinaia doveva quindi lavorare su un testo già esistente. Vecchia ha deciso inoltre sin da subito di non presentare uno spettacolo di guarattelle, ma di voler comunque inserire dei riferimenti al suo teatro e a Pulcinella.

Per mettere in scena il racconto di Marcello Fois, Vecchia non ha fatto una lunga ricerca preparatoria. Ma ha immaginato lo spettacolo, seguendo le intuizioni e le idee che il testo e la favola dei fratelli Grimm le evocavano. Il racconto di Fois parlava dell'eredità materiale ed anche dell'ereditarietà di certi comportamenti. Irene Vecchia ha associato, a queste due forme di eredità, anche l'eredità genetica. Ha quindi condotto una breve ricerca per scrivere un monologo iniziale sul codice genetico e sul DNA, in cui parla dei fratelli Grimm, mostrando una loro foto come esempio di due codici genetici molto simili ma diversi. Questo tema ritorna poi alla fine dello spettacolo quando un esame del DNA permette di scoprire il vero padre di una delle protagoniste. Irene Vecchia inoltre attinge alla sua «eredità» personale e al suo «patrimonio» artistico. Mentre la storia di Fois era ambientata in Sardegna, negli anni Settanta, Vecchia situa il suo spettacolo in una Napoli fuori dal tempo. Per raccontare la storia decide di usare alcune figure tipiche di Napoli: i personaggi vengono costruiti al modo dei pastori del presepe napoletano settecentesco. In una scena, Vecchia usa anche dei burattini delle guarattelle. Le guarattelle poi hanno un altro ruolo importante: uno dei personaggi principali diventa, nello spettacolo, un guarattellaro, che a volte si confonde col suo Pulcinella, «come spesso accade ai burattinai⁶²».

Una volta avute le principali idee su come mettere in scena il racconto di Fois, Vecchia ha immaginato le sequenze che avrebbe rappresentato, cambiando alcuni dettagli della storia e l'ordine in cui i fatti sono raccontati. All'inizio dello spettacolo, Vecchia, con un camice bianco, accoglie gli spettatori nel suo studio e parla loro del DNA. Spiega che, per far luce su un caso cromosomico, mostrerà innanzitutto delle immagini prese da una telecamera di sorveglianza. Poggia allora una sedia su un tavolino e un orologio sulla sedia e, con due burattini e una mano, rappresenta le immagini della

61 La ricostruzione della storia di queste due produzioni è basata su un'intervista inedita a Irene Vecchia del 5 settembre 2022.

62 Intervista inedita con Irene Vecchia, Napoli, 5 settembre 2022.

telecamera di una gioielleria napoletana: il burattinaio Nunzio De Luce (interpretato dal burattino di Pulcinella) passa davanti alla vetrina di una gioielleria (rappresentata da un vecchio orologio) e, poco dopo, il gioielliere (un burattino) viene ucciso da una mano ignota. In seguito, Vecchia rappresenta una serie di “fotografie” con dei pastori napoletani. Una giovane ragazza, di nome Gessica, ha una relazione fugace con un guarattellaro su un treno. Qualche anno dopo, Gessica è moglie di un uomo ricco ma violento e madre di una bambina di quattro anni. Gessica aveva sposato Pasquale Finizio cinque anni prima, quando aveva quattordici anni ed era incinta del guarattellaro. In quel periodo, Gessica aveva appreso da un giornale che l'uomo che l'aveva messa incinta, Nunzio De Luce, era accusato dell'omicidio di un gioielliere. Gessica sapeva che Nunzio era innocente, perché al momento dell'omicidio erano insieme. Ma la ragazza aveva deciso di mantenere il segreto e di sposarsi. Quando la figlia Nunzia ha quattro anni, Gessica viene a sapere che Nunzio De Luce si è suicidato in carcere. Diversi anni dopo, Gessica uccide il marito durante una delle loro numerose discussioni. Chiede alla figlia di dire alla polizia che Pasquale ha battuto la testa cadendo. Ma Nunzia, ormai diciottenne, denuncia la madre per ereditare tutti i beni del padre. Arrestata dalla polizia, Gessica capisce la morale della favola del «Vecchio nonno e del nipote»⁶³ che sua madre le raccontava sempre da bambina: «Chi la fa, l'aspetti». Per vendicarsi, Gessica rivela che Nunzia è in realtà la figlia del guarattellaro Nunzio De Luce. Nunzia perde l'eredità ma scopre l'identità del suo vero padre e ottiene una nuova professione. L'ordine con cui vengono raccontati i fatti non rispetta il racconto di Foix, alcuni eventi vengono raccontati prima, altri sono un po' modificati. La favola dei fratelli Grimm, per esempio, nel racconto di Foix, era raccontata alla figlia di Gessica dal finto padre e non a Gessica stessa da sua madre. Questo cambia il senso della storia: non è la figlia a rendersi conto di dover pagare l'errore commesso denunciando la madre, ma Gessica che capisce che andando in prigione è punita della colpa di non aver difeso Nunzio. Il finale è inoltre più positivo perché Nunzia perde l'eredità ma trova un altro tipo di eredità, un mestiere. Lo spettacolo finisce infatti con la voce di Pulcinella che ricorda, come mi spiega Vecchia, la capacità che ha Pulcinella di sovvertire ogni situazione.

Per *La luna e Pulcinella* Vecchia non aveva una storia da mettere in scena, ma doveva creare uno spettacolo di guarattelle ispirato ad un tema: l'allunaggio e la ricerca di un “senno perduto”. Un'altra tematica evocata nell'introduzione di quest'edizione della Macchina dei sogni ed associata alla luna, è la violenza contro le donne⁶⁴. Per costruire il suo spettacolo, Vecchia parte da queste due tematiche, quella della luna come luogo delle cose perse e della violenza contro le donne, un tema che le sta molto a cuore e su cui aveva già letto molto. Lo spettacolo nasce attorno ad una prima idea: le donne, vittime della violenza degli uomini, sono finite tutte sulla luna. Pulcinella diventa allora donna per cercare la sua Teresina. Una volta avuta l'idea centrale, Vecchia ha subito immaginato la sequenza di scene dello spettacolo. Spiega che “inevitabilmente” i burattinai sono portati a immaginare la sequenza delle azioni dei burattini⁶⁵. Lo spettacolo comincia con Teresina che ha deciso di fare una sorpresa a Pulcinella e, invece di aspettare che lui cominci lo spettacolo e venga a cantarle una serenata, è scesa in strada per cantare una serenata al suo fidanzato. Ma mentre canta arriva il guappo che è felice di trovare finalmente una “femmina” per strada. Il guappo picchia Teresina e la lascia agonizzante sulla scena. Appare a questo punto la Luna che invita Teresina a lasciare la Terra per sfuggire alla violenza degli uomini, come hanno già fatto tutte le altre donne. Quando Pulcinella scopre che sulla Terra non c'è più nessuna donna e tanto meno la sua Teresina, vorrebbe raggiungerla sulla Luna. Questa però non lo accoglie perché è un uomo. Pulcinella, che sa di essere anche un po' donna, si traveste. Si mette, al posto del coppolone, un turbante con dei nastri colorati. Vestito da donna, viene aggredito prima dal guappo e poi dalla Morte che, travestita da carabiniere, vuole sfinirlo con dei lavori domestici. Pulcinella può finalmente volare sulla Luna, dove ritrova Teresina e la convince a tornare con lui sulla Terra. Qui,

63 Nella favola del “Vecchio nonno e del nipote”, la nuora e il figlio di un vecchio ormai incapace di mangiare senza sbrodolare e sporcare, disgustati, lo fanno mangiare da solo, dietro una stufa, in una ciotola di legno. Un giorno però il nipotino costruisce un piccolo trogolo per quando i suoi genitori saranno vecchi. Questi capiscono allora il loro errore e riaccettano il vecchio nonno a tavola.

64 Mimmo Cuticchio, Edizione 2019 - L'altra faccia della Luna - Introduzione, <https://www.figlidartecuticchio.com/la-macchina-dei-sogni/edizione-2019/>, (consultato il 12 dicembre 2022).

65 Intervista ad Irene Vecchia, Napoli, 5 settembre 2022.

si scontrano di nuovo con il guappo. Tirandolo ognuno da un braccio, lo squartano in due e al suo interno appare un bambino che piange e chiama la mamma. Lo consolano e poi ballano un'ultima tarantella.

Una volta stabilita la sequenza delle scene, Vecchia crea le figure e gli oggetti che le serviranno, per poter verificare se le scene che ha immaginato funzionano. Per *Un caso cromosomico* ha costruito tutti i personaggi come dei pastori del presepe napoletano. Per la prima versione dello spettacolo, presentata nel 2012 al festival Incanti, ha realizzato le teste, le mani e i piedi dei pastori con una pasta sintetica modellabile e le ha montate su dei corpi in stoppa e fil di ferro. Nel 2014, ha fatto rifare in legno le teste, le mani e i piedi dei pastori da Ilaria Comisso, una scultrice che lavora per dei burattinai. Gli oggetti di scena di cui aveva bisogno erano pochi: una sedia, un tavolino, una lampada, un giornale, una pentola, un divanetto, un orologio, un cornetto rosso portafortuna con la testa di Pulcinella in cima. Ha preso un vecchio orologio del padre a cui era particolarmente affezionata: un orologio da tavolo in ottone di cui amava guardare i meccanismi, quando era bambina, e che suo padre le aveva poi regalato. Un tavolino con un ripiano su cui poter poggiare i diversi oggetti da usare durante lo spettacolo le è stato prestato, per la prima rappresentazione, da un amico. In seguito, ha costruito da sé un nuovo tavolino che ricordava, nella forma e nel colore, quel primo tavolino usato per caso. Anche la lampada le era stata prestata e, in seguito, ne ha creato una simile, usando un Wok. Ha realizzato un giornale stampando un vecchio giornale, e facendo un collage di vecchi articoli e di una fotografia del suo Pulcinella. Ha poi usato due dei suoi burattini: il suo Pulcinella e il burattino di un politico costruito per uno spettacolo fatto con Selvaggia Filippini. In seguito ha costruito un altro Pulcinella col vestito più corto che potesse infilare più rapidamente. Quindi ha dovuto costruire la maggior parte degli oggetti usati, diversamente da quanto accade per gli spettacoli di guarattelle, e proprio perché ha scelto di usare un linguaggio diverso. Inoltre, è interessante notare che dal racconto che Irene Vecchia ne fa, sembra che la costruzione dello spettacolo e degli oggetti, come la sua carriera, segui il caso. Molti degli oggetti creati sono infatti simili a quelli usati per la prima versione dello spettacolo e scelti perché facilmente disponibili.

Per *La luna e Pulcinella* Irene Vecchia ha invece usato molti dei suoi burattini. Ha dovuto comunque creare alcuni nuovi burattini. Innanzitutto, una nuova Teresina che fosse un burattino e non una marotta. In questo spettacolo, Teresina doveva infatti avere un ruolo decisamente più attivo di quello che ha nello spettacolo “tradizionale” in cui si limita a ballare con Pulcinella e ad ascoltare le sue serenate. Si tratta quindi di una piccola rivoluzione femminista. Non è la prima volta che, in un teatrino delle guarattelle, una donna e, a volte anche la fidanzata di Pulcinella, è interpretata da un burattino. Vecchia ha usato poi il suo Pulcinella ma ha dovuto creare per lui un travestimento da donna. Ha quindi pensato di cambiare il cappello. Poiché il coppolone è generalmente associato al fallo, Vecchia ha realizzato un turbante che le sembrava potesse evocare il sesso femminile. Ha poi aggiunto dei nastri colorati per aggiungere un tocco di femminilità. Ha dovuto anche costruire il guappo bambino. A questo proposito, la burattinaia mi racconta che inizialmente usava un piccolo “cosariello”: un bastoncino con delle “zampette” al posto delle braccia e delle gambe. Questo pupazzetto era molto buffo ma non funzionava, perché si vedeva poco e perché non assomigliava al guappo. Successivamente l'ha sostituito con un pupazzetto di un lattante uguale al guappo e la scena ha assunto un altro senso. Questo, mi spiega, mostra che «effettivamente gli oggetti che noi costruiamo, che ci servono per fare la scena, poi cambiano la scena, il senso stesso⁶⁶». I burattini quindi sono stati in parte ripresi da vecchi spettacoli, magari trasformandoli, e in parte costruiti. Ed hanno in parte partecipato alla scrittura dello spettacolo, dandogli un senso diverso.

D'altronde, per entrambi gli spettacoli, Irene Vecchia ha scritto il testo solo dopo aver costruito tutti gli oggetti ed aver provato le varie scene immaginate all'inizio. I testi sono stati poi corretti fino alla versione definitiva presentata alla prima. Il testo de *La luna è Pulcinella* è stato cambiato anche in seguito, avendo apportato alcune modifiche, in successive rappresentazioni. Il testo di *Un caso cromosomico*, invece, non era ancora completo quando presentò la prima versione di venti minuti, poiché le scene che non aveva ancora costruito e provato non le aveva scritte. Entrambi i testi sono stati scritti in formato

66 Intervista telefonica a Irene Vecchia, 13 luglio 2022.

elettronico. Ma il testo di *Un caso cromosomico* è illustrato con dei disegni che rappresentano la scena con i burattini. Questi disegni sono essenziali per la burattinaia, perché le permettono di ricordare i movimenti che deve fare per una scena in cui il dialogo è estremamente ridotto. Da una parte, Vecchia scrive dei testi completi di dialoghi e non dei semplici canovacci, come Leone. D'altra parte, come Nasuto, scrive questi testi dopo aver concluso la creazione dello spettacolo, perché questi non sono una prima fase creativa ma servono piuttosto a fissarlo e memorizzarlo.

Entrambi gli spettacoli nascono per un festival e non per un pubblico in particolare. *Un caso cromosomico*, dopo la prima rappresentazione alla rassegna Incanti ha avuto altre repliche in dei festival. L'ultima replica nel 2016 fu per i ragazzi di un liceo in provincia di Modena. Vecchia la ricorda come una delle repliche più riuscite perché i ragazzi furono molto colpiti dalla storia. Vecchia si è allora resa conto che, per quanto lo spettacolo non fosse stato pensato per loro, conteneva molti elementi particolarmente interessanti per degli adolescenti. Dopo diversi anni, Vecchia ha ripreso *Un caso cromosomico* che quindi non ha tolto dal suo repertorio, come la *Luna e Pulcinella* che continua a mettere in scena.

Un caso cromosomico, non essendo uno spettacolo di guarattelle, si distingue ovviamente per molti aspetti dallo spettacolo "tradizionale". Può allora essere più utile sottolineare cosa invece resta del teatro delle guarattelle: Pulcinella. Non solo la sua maschera (il suo volto, il suo burattino e la sua voce) ma anche "il suo spirito". Come ho già spiegato, per Irene Vecchia, la voce di Pulcinella che si sente alla fine, quando la ragazza scopre che il suo vero padre è un burattinaio, rappresenta lo spirito di Pulcinella, capace di sconvolgere le situazioni, di invertire i rapporti di forza⁶⁷. Qualcosa di simile accade anche ne *La Luna e Pulcinella*, come d'altronde in ogni spettacolo "tradizionale" di guarattelle, in cui Pulcinella riesce sempre a sconfiggere il guappo che voleva dominarlo. Questo spettacolo riprende diverse scene dello spettacolo "tradizionale", anche se se ne distingue. La scena della serenata interrotta dal guappo è completamente diversa da quella "tradizionale" (perché stavolta è Teresina a cantare) pur rimanendo quasi uguale (il guappo ripete quasi le stesse battute rivolte di solito a Pulcinella). La scena dei panni stesi non è nel repertorio "tradizionale" ma ricorda alcuni lazzi tipici. In fin dei conti, questo spettacolo, come tutti gli altri analizzati fin qui, si distingue dal "tradizionale" soprattutto perché va eseguito dall'inizio alla fine, rispettando l'ordine delle scene.

È da sottolineare infine il diverso modo in cui Vecchia tratta la morte nei due spettacoli. In *La Luna e Pulcinella*, la Morte è lo stesso personaggio delle guarattelle. Anche Vecchia, come Leone e Nasuto, riprende le routine tipiche dei burattini, creando un nuovo gioco in cui Pulcinella appende degli stracci a una corda, e la Morte si sostituisce agli stracci. E anche lei interpreta diversamente questo personaggio, travestendo la Morte da Carabiniere. Mentre nel repertorio di Zampella, Pino o anche dei Ferrajolo, la Morte si confondeva con il Diavolo, e quindi con un potere sovranaturale, in *La Luna e Pulcinella* si confonde con la Legge, con un potere tutto umano. Qualcosa di simile si ritrova in molti spettacoli del repertorio di Leone, dove la Morte veste spesso gli abiti del potere, e generalmente ha i colori della bandiera statunitense o di altri paesi presi di mira dal burattinaio. In questo modo la paura della Morte si confonde con la paura dell'uomo e del potere. In *Un caso cromosomico*, invece la morte non appare come personaggio ma come evento determinante: la morte del gioielliere che dà inizio alla storia, la morte del burattinaio/Pulcinella determinata indirettamente dall'indifferenza di Gessica, e la morte del marito violento che conclude la storia. Anche in questo caso però la morte si sconfigge e la paura si vince. Se infatti per la morte del gioielliere e del marito violento non c'è niente da fare, il burattinaio non muore veramente. O meglio non muore la sua voce, che continua a risuonare alla fine dello spettacolo. E che come la voce di Pulcinella continua a vivere in ogni nuovo burattinaio. È forse anche questa la magia delle guarattelle che questo spettacolo ci ricorda: una voce che sarà sempre la stessa, indipendente dal timbro di voce di ogni singolo burattinaio, e perciò immortale.

67 Sulle inversioni dei rapporti di forza tipiche del Pulcinella della guarattelle: Anna Leone, «La voix de Pulcinella et l'artifice qui restitue la voix au corps», *Fabula Colloques*, avril 2018.

Vecchia, Leone e Nasuto hanno tre modi diversi di creare uno spettacolo e di raccontarlo. Per Leone il testo scritto è molto importante e curato. Ma è solo un primo momento creativo che sarà poi superato dalla messa in scena. E la drammaturgia dello spettacolo è più nel ritmo che nel testo. Per Nasuto invece il testo è solo uno “strumento”, che serve a fissare alcuni elementi importanti della performance. Anche qui la drammaturgia non risiede tanto nel testo quanto nella serie di immagini e di emozioni che compongono lo spettacolo. Nei due spettacoli di Irene Vecchia analizzati c'è invece una maggiore corrispondenza tra il testo e lo spettacolo. Ciò non significa che l'aspetto visivo e gli oggetti non siano importanti per la drammaturgia. Anche lei sottolinea che gli oggetti spesso possono cambiare il senso di una scena. Ma nel suo processo creativo c'è un continuo andirivieni tra testo e costruzione degli oggetti che permette alla fine di avere una maggiore corrispondenza.

Ciò che invece unisce il loro modo di creare nuovi spettacoli è che tutti e tre riprendono scene del repertorio “tradizionale” da inserire in una nuova struttura che può essere un nuovo spettacolo per certi versi molto simile al “tradizionale” (come *La Luna e Pulcinella*, in cui Pulcinella e Teresina devono sconfiggere il guappo per poter stare insieme) o una storia ripresa da un'opera esistente (*Nel mezzo del teatrin di nostra vita* o *Se77e*) ma anche uno spettacolo che usa un linguaggio completamente diverso (*Un caso cromosomico*). Leone, Nasuto e Vecchia usano quindi un modo di creare nuovi spettacoli diverso da quello usato per ampliare il repertorio “tradizionale” (che come abbiamo visto veniva generalmente ampliato inserendo una nuova scena tra quelle già conosciute) ma probabilmente usato anche in tempi più antichi per creare nuovi spettacoli, come lo dimostrano i testi di Pasquale Ferrajolo che sono arrivati fino a noi.

E ciò che ancora unisce gli spettacoli di Leone, Nasuto e Vecchia, e di tutti gli altri burattinai napoletani, è poi la presenza di Pulcinella come elemento che permette di sovvertire le situazioni. Pulcinella, per dei burattinai che con lui hanno costruito la loro carriera, non è una maschera limitata e limitante. Non è un personaggio imprigionato nella sua maschera, nei suoi comportamenti stereotipati, nella sua voce fissa e immutabile. Al contrario, Pulcinella permette di sovvertire ogni situazione, di sorprendere, di aprire nuove strade quando sembra non esserci più nessuna via d'uscita, come ha osservato Giorgio Agamben⁶⁸. E per quanto nessuna voce potrà essere più fissa di quella di Pulcinella che, grazie alla pivetta, sarà uguale in ogni burattinaio o burattinaia, è proprio quella voce che riesce continuamente a sovvertire i rapporti di forza.

68 Giorgio Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li regazzzi*, Nouv. éd., Roma, Nottetempo, 2016.