

La violenza va in scena

Il teatro dei pupi napoletano epidermica ribalta di umori ferini e criminali, pedissequo e ossequioso riverbero di un consesso malavitoso

Alberto Baldi

Violence goes on stage. The Neapolitan *pupi* theatre: an epidermic stage of criminal and feral moods and a slavish and kowtowing reflection of a mobster's assembly

Abstract

The *pupi*'s theatre of Neapolitan origins finds its structure and definition between the first and the second half of the Nineteenth century in the old districts of town, where at the same time the *camorra* was making a name for itself. The cycles of representation of *pupi*, which lasted several months and were dedicated to the criminal Neapolitan and Apulian activities and bosses, superseded the previous ones, rather inspired to the stories of knights and paladins. The looming and the propinquity of the *camorra* events became a concrete reality even through the active participation of *men of honour* to the shows and their demand to see represented on stage their personal power based on abuse and revenge. The physical proximity and some common, shared values, which impregnate both the mobster and audience's soul, allow the performance of puppets to become threatening and aggressive at the same time, making the audience converge around the represented topics which became therefore just as disquieting. The link between real action and portrayed reality is therefore undeniably detectable in the physical interaction between the audience and what is represented on stage, an inbred relationship the audience has with the puppet: they clap at it, exhort it or even attack it, just like in real life, bolstering in this way an ideology based on violence that will go well beyond the second half of the 20th century.

Keywords: puppet, *pupi*'s theatre, *camorra*, men of honour, ideology of violence, revenge

Glocalismi e coppie di opposti

Parlare di teatro di animazione, di quel teatro a cui Napoli offrì nei secoli passati un'opportunità unica di definirsi ma pure di diversificarsi, poi di infulcrarsi, mettere più profonde radici e ampiamente diffondersi nelle provincie limitrofe e ancora più in là, specialmente in Puglia, con apparizioni anche in Abruzzo, nelle Marche e in Calabria, non è impresa da poco.

In modo progressivamente più documentato le fonti da noi consultate ci hanno permesso di indagarne vicende e caratteri in un periodo che va dalla fine del Settecento a oggi. Si tratta di fonti archivistiche, bibliografiche e iconografiche che quasi per sbaglio "incespicano" in forme rappresentative sotto gli occhi di tutti, che non era possibile non notare a cominciare dai luoghi, necessariamente popolosi, in cui prendevano corpo. Ciò nonostante non erano ritenute degne di particolare

considerazione, meri riverberi di trastulli popolari sì caratteristici e vividi ma sui quali non valeva la pena di attardarsi in circostanziate descrizioni, in realistiche raffigurazioni che pure il *Grand Tour* alimentava in nutrita copia preferendo però altri risaputi soggetti evidentemente meglio smerciabili.

Un teatro vivace e polimorfo, decisamente “lampante” ma che dinnanzi alla continuativa presenza di un sontuoso teatro, quello maggiore per attori in carne e ossa, pareva, evidentemente, poca cosa, si faceva opaco tranne poi a recuperare la sua evidente vistosità quando le autorità si ricordavano di monitorarne la liceità delle trame e di esigere i pagamenti di tasse e balzelli.

La relativa frammentarietà delle fonti non ci ha però impedito di iniziare a far luce sulla poliedricità di un’offerta spettacolare inizialmente assai intricata e intrigante, fusione eclettica di generi diversi, antichi, talora arcaici ma parimenti spregiudicatamente moderni che più volte scompaginano gli assetti e gli assestamenti del teatro di animazione. L’Ottocento, e la sua prima metà in modo particolare, è secolo assolutamente paradigmatico di siffatto *status quo*, brodo di coltura di forme altamente ibridate e mutanti dalle quali, in parallelo, si vanno anche definendo certuni generi e con essi determinate materie e forme recitative capaci, alla lunga, di caratterizzare fortemente il teatro di figura partenopeo sino a oggi. Si comincia con storie dal sapore esotico, orientaleggiante e fantastico alle quali si affiancano commedie che pescano nella quotidianità partenopea; si affermano anche rappresentazioni con personaggi mutuati dalla commedia dell’arte sui quali inesorabilmente giganteggia il Cetrulo e alle quali si giustappongono più morigerate vicende di santi e di sante.

Più nello specifico epopee di cavalieri e principesse con la contrapposta azione di eroi e loro acerrimi antagonisti, di paladini cristiani e turchi infedeli, sullo sfondo di regge e di lontane contrade, di paradisi e inferni, con la partecipazione di maghi, fattucchiere ed eremiti faranno decisamente breccia in un pubblico che non chiede altro che di essere rapito e distolto, almeno nei tempi della rappresentazione, dalla prosaicità avvilita della propria diuturna esistenza. Come vedremo, sulla falsariga di cotale epica si innescheranno le altrettanto “epiche” storie di camorristi, guappi e briganti eletti a coraggiosi “paladini” degli oppressi. Sullo sfondo percorrerà trasversalmente queste tipologie narrative una folta, poliedrica e policroma schiera di creature fantastiche, di belve, mostri e draghi, di esseri mitologici, di cornuti rappresentanti degli inferi, di ieratici e alati angeli animati nei modi più diversi e ingegnosi ove storia e metastoria andranno volentieri a braccetto.

In tal senso la dimensione “attoriale” *in primis* è pure essa multiforme: fantocci a guanto e a filo si contendono la scena. Si tratta di due categorie “classiche” del teatro di animazione che a Napoli continuano a declinarsi al loro interno. Le prime oscillano, anche per questioni dimensionali e relativa presenza scenica, tra le più saettanti bagattelle e i più ponderosi burattini, le seconde tra marionette e loro succedanei maggiormente magniloquenti e corposi, i pupi, per la manovra dei quali non basteranno i fili ma si renderanno necessarie robuste aste in ferro. Va da sé che la

“corporeità” del fantoccio, e quindi una presenza scenica e un’animazione di conseguenza differente, avranno ripercussioni sulle materie recitate e recitabili, su toni e timbri di una spettacolarità ora frizzante, svelta, briosa, e ironica, ora grave, cupa e drammatica.

Nel dettaglio il teatro dei pupi diviene progressivamente preminente, basato peraltro sulla messa in scena non tanto di singoli spettacoli ma di lunghe “storie”, di cicli della durata continuativa di tre, quattro mesi, caratterizzati dall’andata in scena, ogni giorno, di un episodio autonomo, capace cioè, sul piano drammaturgico, di obbedire sì al disegno complessivo dell’intero ciclo, ma di essere capace, nel suo piccolo di un ordito contenente un *incipit*, uno svolgimento logico degli eventi e una loro conclusione quantunque provvisoria. Le storie affidate ai pupi sono un coagulo di atmosfere malmostose; a protagonisti e antagonisti verrà dato il compito di rappresentare, sempre in modo calcolato ed enfatico, odi e amori, onestà e slealtà, forza e debolezza, perdoni e vendette ma al contempo dimensione mondana e oltremondana, fantasia e realtà, antichità e modernità, in definitiva, luminosità e oscurità, chiarezza e zone d’ombra dell’indole umana.

In questa nostra incursione tra le intricate pieghe del teatro di figura partenopeo e campano, indagandone le componenti tipologiche, formali e contenutistiche più rappresentative, non possiamo quindi non soffermarci specificamente sull’opera dei pupi, nonché in misura minore su burattini e bagattelle nel tentativo, in ultima istanza, di ricondurre tali tradizioni artistiche al sistema di valori di cui sono state *speculum* adamantino e calligrafico e parimenti strumento di sua riproduzione, reiterazione e riaffermazione nello scorrere di ben due secoli, a esclusivo uso e consumo di quel pubblico, eminentemente popolare, che a codeste storie si abbeverava e i cui contenuti avallava. Riteniamo quindi di dover assumere il teatro di figura napoletano non solo e non tanto in una eminente e comunque necessaria prospettiva storico-artistica, quanto, più nel dettaglio, quale marcatore sociale e culturale del tutto funzionale all’universo cognitivo e valutativo dei consessi in cui si radicò in un reciproco, continuo celebrativo rimando di suggerimenti, suggestioni, approvazioni e validazioni.

Da un lato vediamo un teatro che prima mediante le storie cavalleresche e dei “Reali di Francia” e quindi quelle in cui si celebra l’epopea dei “reali” *mammasantissima* della camorra partenopea e del brigantaggio dichiara la sua adesione a un sistema che si fonda su nepotismo e familismo. Siamo perciò al cospetto di un puparo e di uno spettatore che optano per una concezione del mondo e della vita che prevede e approva l’esistenza di sistemi personalistici di amministrazione della giustizia in seno ai quali rimanere ben protetti affidandosi, ahimè, diremmo ancora oggi, al “cerchio magico” del padrino di riferimento a riprova del fatto che le cose non sono granché cambiate.

Dall’altro assistiamo a un teatro e, dunque, a un pubblico, che non disdegna di essere circondato da atmosfere magiche, leggiadre ed esotiche, prima quelle di un oriente vagheggiato e favoleggiato da messe in scena rutilanti e quindi ancora quelle

di un “esotismo” molto occidentale, direttamente ispirate dal nascente mondo industriale che mentre celebra sé stesso sui rutilanti prosceni delle esposizioni universali, viene al contempo assorbito, riusato in chiave di forte e stupefacente spettacolarizzazione da parte di forme teatrali di antiche origini, apparentemente desuete come, appunto, il teatro di figura.

Siamo in qualche modo al cospetto di un teatro di animazione, innanzitutto quello dei pupi, disponibile a fughe nel passato e a fughe in avanti, un passato in cui ricercare le certezze di un’esistenza che in quanto perennemente labile deve essere consegnata a un padrino e un futuro che dischiude stupefacenti magie tecnologicamente possibili e, forse, un sogno di emancipazione, una speranza non dichiarata di riscatto.

Le nostre fonti mentre ventilano codeste due letture, la presenza di tali due “aneliti”, di un glocale che rimescola le carte e le storie da mandare in scena, ci ratificano invece il consolidarsi poco alla volta, anche nel Novecento, di un teatro di animazione che farà infine una scelta alquanto precisa, quella di privilegiare racconti ove è richiesta sempre la presenza di un eroe, di un *deus ex machina* sotto la cui ala protettrice porsi.

I pupi in special modo, ma non sarà da meno Pulcinella in guisa di fantoccio a guanto, continueranno e continuano a inscenare nel tempo il racconto di una vita fatta dipendere da altrui volontà a cui raccomandarsi, a cui piegarsi per sopravvivere, eventualmente da sopraffare e annientare per decisione soltanto individualistica, qualora la protezione non si dimostri più tale, non sia “onorata” dai patti concordati.

L’opera dei pupi come rito di un quotidiano, sublimato e secolarizzato nelle imperanti logiche della clientela e della vendetta

Ci soffermeremo, perciò, in questa sede, soprattutto sul teatro dei pupi dal periodo in cui, nella seconda metà dell’Ottocento, giunge, esso, a maturazione, consolidandosi nei prioritari anche se non esclusivi filoni delle storie di paladini e cavalieri da un lato e di camorra e brigantaggio dall’altro. Due filoni apparentemente distanti per quanto concerne epoche, vicende e protagonisti in campo, ma che invece palesano evidenti assonanze per quanto riguarda i modelli a cui guardano e da cui si fanno ispirare.

Protagonisti, deuteragonisti, tritagonisti e, similmente, i loro antagonisti si contendono la possibilità di apparire eroi, coraggiosi e leali, o, all’opposto, pusillanimi, nella veste di codardi o traditori. L’onore è il valore assolutamente discriminante di cui si fregiano i primi a discapito dei secondi. A chi si comporta onorabilmente è dato di amministrare giustizia. L’affermazione della giustizia passa anche, anzi, soprattutto, per le vie di fatto, è sancita attraverso lo scontro armato, il duello, mentre l’ordine che ne consegue viene garantito da una rete di sodali per appartenenza di casta, per vincolo familiare, per rapporto amicale, ordine governato da un capo, nella veste sia di “monarca” assoluto della sua compagine, sia pure,

sovente, di capo clanico, di padre, legato da vincoli parentali e di sangue alla sua corte, di capocosca.

L'opera dei pupi, sia campana che apula, si muove, perciò, in seno a un panorama ove violenza e vendetta costituiscono un binomio dai profondi, antichi leganti. Come nota Patrizia Resta in tale ambito, l'innesco dell'atto vendicativo trae talora origine "da una reazione passionale che il sistema riconosce in qualche modo come legittima, talaltra dalla necessità di *fare giustizia*, legando la vendetta allo *spargimento del sangue*. (...) Il termine latino *vindicta*, per esempio, e il greco *véμεις* si possono tradurre tanto con vendetta quanto con giustizia, ma anche con punizione, sdegno, ritorsione, rivendicazione a seconda del contesto storico culturale nel quale sono stati usati" (Resta P., 2002: 16). Come dire che alla pratica ritorsiva, alla rappresaglia e al regolamento dei conti deve essere programmaticamente concessa un'ampiezza di confini e di manovra. In tal modo il presupposto ritorsivo che si fa arbitrario amplia i campi entro i quali possono darsi e "legittimarsi" i tradimenti, legittimando altresì altrettanti interventi sanzionatori da parte di un più esteso ed eterogeneo numero di attori sociali che si ritengono danneggiati. L'opera dei pupi garantisce, infatti, alla vendetta molteplici opportunità di declinazione, fornendo a essa un robusto e marcato sfondo mitico di riferimento che a sua volta si ribadisce e trova alimento in un consesso storico, economico e culturale ove la rappresaglia diviene narrazione simbolica del legame sociale, delle relazioni umane. Al guappo, al camorrista, al brigante in guisa di pupi il compito di farsi mentori, voci narranti di una concezione della giustizia amministrata in modo personalistico, mediante atti di ritorsione che contemplano deliberatamente la violenza.

Entra qui, in gioco, il ruolo assunto dal sangue, il "*sangu miu*" ricorda Luigi Maria Lombardi Satriani, il "sangue del mio sangue", da intendersi come unità simbolica in cui si riconosce l'istituto familiare. "La parentela, fondata sulla comunanza di sangue – dice sempre Lombardi Satriani – istituisce un articolato sistema normativo, con reciproche obbligazioni, solidarietà attiva e passiva, rigorose e ineludibili collocazioni individuali" (Lombardi Satriani L.M., 2000: 41). Il sangue si lava con il sangue: all'offesa subita, all'uccisione di un congiunto, di un familiare, allo spargimento del suo sangue, la vendetta impone che debba fare da contraltare altrettanto sangue, quello di chi si macchiò del primigenio crimine. Il pupo, in tal senso, si adegua pedissequamente. Tra i trucchi più invocati dal pubblico vi è infatti quello, plateale e grandguignolesco, detto della "morte a sangue vero". Ogni duello deve concludersi con la morte eloquente dell'infame, del traditore trapassato a fil di lama all'altezza del petto, petto dal quale inizia a sgorgare copioso il sangue. La morte riparatrice giunge per mano dell'uomo d'onore che a tale compito non può in alcun modo sottrarsi. Sulla capacità di "amministrare" la giustizia, non in un tribunale, ma ricorrendo a crude vie di fatto, immediatamente catartiche e definitivamente risolutive, si basa nella vita quotidiana della gente dei vicoli e in quella, congruente, inscenata dai pupi, l'unica possibilità di conferire a camorristi, picciotti e briganti un'aura eroica. Tali personaggi positivamente connotati divengono

figure universalmente apprezzate: ecco, quindi, che il brigante, oltre che nei panni di un pupo, torna nei versi declamati dal cantastorie, venendo pure evocato nei modi in cui si nominano i bimbettini. Ancora Lombardi Satriani ricorda come nelle regioni meridionali, in Calabria, “Brigantiellu, Brigantiellu miu sono espressioni carezzevoli che le popolane rivolgono ai bambini (...) e con un malcelato senso di complicità al brigantaggio, oltre che per l’assoluta mancanza del senso dello Stato, per la necessità di non badare ad altri che a sé stessi” (Lombardi Satriani L.M., Meligrana M., 1975: 499-500). “Nel ribaltare, miticamente, l’ordine delle cose – scrive Gabriella D’Agostino – nel trasformare, temporaneamente, i perseguitati in persecutori, il bandito con le sue «gesta» dimostra infatti che quell’ordine non è né ineluttabile, né definitivo. Per effetto di questa inversione ideologica, alcune figure emergono trasfigurate dall’immaginario sociale, proiettate in una dimensione mitica in cui il bandito diventa paladino e campione dei più deboli” (D’Agostino G., in Giacomarra M.G. (a cura di), 2005: 497).

A questo punto, per quanto attiene al ruolo più specificamente giocato dal teatro dei pupi in rapporto a una visione del mondo regolata dalla lama di un coltello o di una spada, da uno schioppo o da una rivoltella, si aprono due vie, due interpretazioni.

In prima istanza “la scena folklorica può divenire – nei rituali di sangue ancor più che in tutti gli altri rituali – spazio protetto entro il quale l’indicibile può divenire carne e abitare tra gli uomini. D’altro canto, lo spargimento di sangue è azione decisiva e densa di pericolo, non può essere attuata impunemente. Esso ha bisogno della *fictio* teatrale che ne garantisce l’aspetto ludico-rituale e ne blocca i possibili esiti realistici. Attraverso la messa in scena, il sangue articola il suo discorso decisivo *come se* fosse un discorso di giuoco, di festa” (Lombardi Satriani L.M., 2000: 109). È sovente ciò che accade, ciò che si permette che avvenga nei carnevali popolari o sulle scene del teatro borghese, ove il mondo è virtualmente e momentaneamente “rovesciabile” entro la durata stabilita della festività e dei suoi riti o della rappresentazione, da Cocchiara a Salieri e Goldoni.

All’opposto, nel nostro caso, la dimensione rituale di una violenza rappresentata e sublimata fa assai fatica a permanere nei perimetri e nei parametri della *fictio* teatrale. Palesa, essa, l’attitudine a esondare dal proscenio tendendo a farsi pratica *in corpore vili*, reale e approvata che, come tale, di nuovo, ritorna sulla scena in un reciproco alimentarsi. Siamo perciò tentati dal propendere per quest’ultima lettura in cui la mistica di un proscenio mitico tende a secolarizzarsi. È ben noto come, nei teatri dei pupi, la ribalta non rappresenti mai un limite invalicabile tra materia rappresentata e pubblico, tra puparo e pupi da un lato e spettatori, sovente animosi, dall’altro. Rimandi, “chiamate”, “battute”, lanci di oggetti, letterali “invasioni di campo” quale pratica salvifica e mimetica per toccare con mano l’amato protagonista, o intervento irrefrenabile per scagliarsi fisicamente sull’odiato antagonista, sono eventi tutt’altro che infrequenti, testimoniati in area napoletana, apula e siciliana. Il teatro dei pupi catapultava i suoi fedeli seguaci dalla sedia, dalla

panca su cui sono assisi in una dimensione di straniamento donchisciottesco che li fa talora trascinare sul palcoscenico, atto estremo e significativo del *continuum* nel quale lo spettatore percepisce sé stesso collocandosi sul medesimo piano del fantoccio fattosi, dunque, “carne viva”, come si diceva in precedenza, appunto, sangue del suo sangue.

Ben noto è l’episodio in cui Cervantes ci narra di un Don Chisciotte che assistendo allo spettacolo di burattini di Mastro Pietro, nel momento in cui la regale coppia dei protagonisti è braccata dai mori, passa tosto all’azione sfoderando la spada e, volendo frapponersi alla muta degli inseguitori, nei fatti, distrugge il teatrino. Accade, quindi che il folle cavaliere, come nota Claudia Damari, “mal-incornicia gli eventi, o meglio, il suo errore consiste nel non attribuire un *key* a un evento che invece ne ha già uno. (...) Affinché una rappresentazione teatrale sia in effetti una rappresentazione, è necessario che l’individuo sia in grado di ritrovarsi in essa, che sappia distinguere la *mappa del territorio*, ossia che riesca a mantenere presente alla coscienza la percezione *laterale* della *cornice*. Per questo motivo la situazione non può che sfuggire di mano a Don Chisciotte ed egli non potrà fare altro che «straripare verso l’esterno» (...) rompendo così quel fatidico *frame* divenuto ormai insostenibile” (Damari C., 2009: 23-24) secondo una dinamica, per inciso, drammaticamente attuale se si pensa agli atti terroristici che pur di diversa matrice fanno programmaticamente leva sulla necessità di travalicare il citato *frame*.

Alla stessa stregua il patito dell’opera non assiste ma, piuttosto, “partecipa” alle rappresentazioni non riuscendo a distinguere il *limen* che dovrebbe separarlo da quanto accade sulla scena. È egli, paradossalmente prigioniero di una libertà di transito da un piano all’altro, dall’iniziale *status* di spettatore a quello di agente diretto nella *performance*, incapace di discernere platea e proscenio al pari di una figura pienamente reversibile. “Matericità” del reale e materia narrata si sovrappongono determinando un’ulteriore condizione rappresentativa dove la finzione, pur palese, non si sostituisce a quella realtà dalla quale promana ma, associandosi a essa la invera, pur se mediante inevitabili procedure di rielaborazione e trasfigurazione necessarie per ricondursi e “ridursi” negli spazi e nei tempi di uno spettacolo di animazione.

Si può qui constatare l’assoluta potenza del falso propria dei sistemi narrativi, dal teatro al cinema. Evocando Gilles Deleuze, Daniele Dottorini sostiene come tale potenza si traduca in un “opsegno” che definisce “l’indiscernibilità tra l’oggetto reale (...) e il suo riflesso”. Accade, dunque, che la coincidenza di attuale e virtuale produca, di conseguenza un’ «immagine-cristallo», “simbolo a un tempo della rifrazione e della reciprocità, come cifra caratteristica del cinema moderno. Il film crea un mondo che non indaga la realtà rappresentandola secondo le leggi della verosimiglianza, ma crea immagini nuove, costitutivamente false e tuttavia in grado di indagare a fondo il reale e il pensiero” (Dottorini D., 2003). Prima dell’avvento del cinema e poi parallelamente a esso il teatro dei pupi innesca tale convenzione rappresentativa che diviene condizione imprescindibile e modalità inderogabile del

suo medesimo affacciarsi alla scena, del suo stare in scena, evidenza adamantina del rapporto simbiotico che coagula realtà e sua trasposizione, animatore e pubblico.

In tale quadro, chi o cosa definisce l'eroe, chi gli conferisce questa patente, il diritto di stare dalla parte dei "giusti", di "vendicarsi" a pieno titolo, di confermarsi quale uomo "annurato" è anche il pubblico medesimo che dal contesto culturale in cui vive pesca quei "valori" che vuole comprovati, celebrati ed esaltati sui prosceni dei teatrini come nella vita di tutti i giorni. Non è più solamente la trama, il copione, a determinare il susseguirsi degli eventi. Sulla piega che essi debbono prendere dice dunque la sua anche lo spettatore. La sua contiguità con la scena fa sì che il puparo avverta, come fiato sul collo, ciò che la platea si attende, ciò che reclama a gran voce, ciò che desidera od impone che avvenga. L'eroe è allora tale a furor di popolo. In tal modo il teatro dei pupi produce una materia al contempo figurativa e figurale, reversibile sia agli occhi dello spettatore che del puparo. Ambedue accolgono la prospettiva dell'altro, ambedue leggono la propria e l'altrui visuale senza soluzione di continuità: il pupo, il fantoccio assumono qui a pieno il loro *status* di immagine cristallo.

Non esiste in questo pur complesso gioco di specchi nessun equivoco perché, a ben vedere, entrambi, puparo e spettatore, sono parte di un medesimo e condiviso orizzonte culturale e valoriale. Si divertono a declinarlo e mai a criticarlo, concordano alla fin fine sulla necessità di un mondo in cui mettersi nelle mani di onorati picciotti pronti a salvaguardare la loro "onorabilità" in duello, con essa tutelando parimenti quella dei fedeli sottoposti. A ciò si aggiunga, ulteriormente arricchendo il menzionato gioco di speculari riverberi, che gli spettatori sono al contempo "attori" anche in relazione al fatto che tra di essi non è rara la presenza di quegli uomini d'onore che amano e desiderano vedersi esplicitamente citati, rappresentati e celebrati dai loro *alter ego* di legno e stoffa. Pupari, picciotti e pubblico, in un'unitarietà di vedute e intenti, si consentono quindi un costante andirivieni dalla strada alla scena e viceversa ove l'elemento realistico vanta un'impressionante vicinanza se non un'aderenza del tutto calligrafica al reale che lo ispira. Il pupo celebra questa fusione, annullando le distanze della rappresentazione dal piano di realtà perché ambedue sono parti, cogenti e intrinseche, di un tutt'uno.

A ben vedere tale "onorata" *Weltanschauung* non è però prodotto esclusivo di un sottoproletariato urbano anomico e reazionario o di arretrati consessi rurali. Alle spalle di un siffatto quadro, su altra scala, persisteva in ambito borghese e soprattutto aristocratico, un "codice cavalleresco italiano" che legittimava l'idea e la concreta possibilità di un regolamento di conti a seguito di un'offesa ricevuta, di un onore macchiato. Non si trattava però della sola sussistenza di tale codice, ma soprattutto della sua diversa interpretazione a seconda di generali e nobiluomini che si erano impegnati nella stesura di proprie e personali redazioni di un regolamento cavalleresco. Jacopo Gelli, per esempio, nella seconda metà dell'Ottocento, a unità d'Italia avvenuta, consegna alle stampe ben cinque successive edizioni del suo codice cavalleresco "per coordinarlo colle nuove disposizioni penali, per renderlo più

consentaneo alla moderna società, che vorrebbe vedere la democrazia associarsi alle nobili tradizioni della cavalleria” (Gelli J., 1892: 13). L’uso del condizionale, la citazione di altri coevi regolamenti, condivisi o criticati, i molteplici distinguo introdotti o solo proposti da politici, aristocratici e militari tra i quali il generale Nino Bixio, l’onorevole Pasquale Stanislao Mancini, il barone di San Giuseppe, il comm. Paulo Fambri ci dicono di come il diritto a vendicare il proprio onore con il ricorso alle armi fosse pratica ancora ben presente nell’intero corpo sociale nazionale, ambigualmente rivisitata con il solo scopo di garantirne la permanenza in un regime che voleva proclamarsi democratico. Non ci si meravigli, allora, più di tanto del perdurare di una logica vendicativa personalistica nelle storie dei pupi quando la medesima sussisteva, egualmente contraddittoria, anche tra i ceti egemoni. Una logica che si basa su un’istanza di contrasto, di perenne insanabile contraddizione da appianare provvisoriamente attraverso una tirata di coltello, una *ratio* presente sia tra malavitosi e cavalieri del presente e del passato, del palcoscenico e della vita, saldamente infulcrata, come acutamente nota Francesco Merlo, sempre e soltanto sul principio del “*pugno ergo sum*”, ove “non è mai chiara la forza della ragione, ma è sempre chiara la ragione della forza” (Merlo F., 2006: 45).

Specularità contraddittorie ed equilibri instabili in seno a una performance catartica e pugnace

Secondo Schechner “sin dall’arte più primitiva di cui abbiamo conoscenza con certezza, e andando avanti sino al presente, ironie, contraddizioni, trasformazioni, esseri e situazioni immaginari sono componenti costitutive dell’arte (...). Le persone creano quello che non c’è, mettono insieme elementi della fantasia, attualizzano situazioni che esistono solo come arte o come performance”. Sono attività di sostituzione e di re-direzione, di ricanalizzazione di pulsioni sovente aggressive: secondo lo studioso rimarchevole è, infatti, la rilevanza della violenza nel teatro che sul palcoscenico viene “ridimensionata”, assumendo quindi la natura di un esercizio di re-direzione (Schechner R., 1999:125, 129). “Questi intrattenimenti possono (...) essere considerati come espressioni catartiche, sane esplosioni di fantasie che ciascuno di noi ha. Tali racconti – veri o falsi che siano sul piano della realtà dell’evento – additano in ogni caso la violenza insita nelle possibilità e nell’immaginazione umana – che non è, credo, un evento locale limitato” (Schechner R., 1999:133). Il che significa, come già si diceva in precedenza, che la *performance* non sempre è in grado di garantire il contenimento della materia rappresentata entro i limiti della sua cornice per effetto di queste profonde, arcaiche pulsioni dell’umana indole.

In maniera analoga, arte e *performance* si coniugano nel teatro dei pupi. Secondo Antonio Pasqualino “nei suoi tratti essenziali (...) l’opera dei pupi è un rito di passione, di morte e di vendetta. Una sera dopo l’altra gli eroi positivi

accumulavano titoli all'amore del pubblico, gli eroi negativi all'odio e al disprezzo; la morte degli uni, attesa e temuta, la morte degli altri, attesa e desiderata, costituiscono un bilancio senza fine di dolori e di gioie" (Pasqualino A., in AA.VV., 1980: 233).

Le rappresentazioni con i pupi si adagiano e si plasmano su quel pannicolo culturale, poroso e assorbente, a loro offerto dal pubblico, pannicolo di cui intercettano la materia costituente e titillano la ricettività in un reciproco rimando che alimenta il dramma rappresentato sulle scene e parimenti le forme drammatizzate dell'agire e dell'interloquire quotidiano. "Quei pazzi cavalieri e dame (...) hanno impulsi e collere e slanci del cuore che (...) ricordo tali e quali nei miei zii o parenti o conoscenti d'infanzia – ricorda, significativamente Gianni Celati che così prosegue – l'improvviso insorgere di certe manie, le furibonde collere e litigi per puntiglio, certi moti sentimentali stravaganti e imprevisi, tutto questo faceva parte d'un mondo di vita dove le emozioni non erano ancora considerate fuori luogo – cioè non erano ancora state bandite dalla vita, come lo sono attualmente" (Celati G., 1994: IX-X). Li Gotti, a tal proposito, non ha difficoltà a tradurre questa ebollizione di ostentati e vibranti "sentimenti" "frutto del piglio fiero e maestoso dei pupi e (...) loro spirito «maffioso»" (Li Gotti E., 1957: 18).

Il teatro dei pupi si realizza conseguentemente in un quadro di riferimento valoriale omologo, rendendo possibile sulla scena e nella vita una cifra espressiva emozionale che si declina nell'enfasi, nell'impulsività, nell'aggressività e infine nella violenza. Questa sua preminente vena performativa, se tracima e al tempo medesimo pesca nelle modalità di drammatizzazione della comunicazione verbale e non verbale dei suoi spettatori, ottiene lo scopo, come già si diceva prima, di sublimare ma pure di concretizzare sul palco l'incandescente e virulenta materia rappresentata.

Assumere, però, la *performance* quale strumento che re-dirige soltanto le istanze potenzialmente distruttive significa però negare a essa la sua opposta natura di *incubatio violentiae*, brodo di coltura che mentre disinnescia, tiene al contempo ben accesi i termini entro i quali una crisi si fa crisi. Il recipiente destinato a contenere gli ingredienti distonici di una situazione storica e sociale pervasa da tensioni esterne può sì farli "evaporare", decantare in una immaginifica, catartica sublimazione "spettacolare", ma permette, altresì che a essi si possa seguire ad attingere, continuamente ripresentificandoli, nella loro natura irrisolta, a quel corpo sociale che li ha generati e che, dunque, seguirà a generarli.

A differenza di Antonin Artaud secondo il quale si può tentare di disinnescare la violenza reale attraverso quella teatrale (De Marinis M., 1987: 40) Schechner, a cui abbiamo già fatto ricorso, rimane dubbioso: "queste pratiche – egli si chiede a proposito delle *performance* teatrali – spengono la violenza che contemporaneamente attivano e rappresentano?". Se, in definitiva, il teatro è il luogo dell'onirico, dell'indicibile, dell'estremo, "mettere in scena i sogni (...) rompe violentemente le barriere tra il virtuale e il reale (...). Tra gli esseri umani il «come se» congiuntivo del sognare è trasformato per mezzo di performance nell'indicativo «è» delle azioni del corpo. E una volta che la barriera tra sognare e fare è spezzata, ogni specie di cose –

concettuali, fantastiche, ricordate – si sparge in tutte (...) le direzioni” (Schechner R., 1999: 260-263). La procedura del “come se” segnalerebbe perciò un tentativo di rabbercio, una toppa, un tappo che nella sua medesima essenza e nelle scelte performative a cui dà la stura, indica, parimenti, il perdurare delle cause che ne hanno innescato l’agire.

È in questa condizione doppia, speculare e contraddittoria, anzi dicotomica, che il teatro dei pupi ci pare segnalare l’intrinseca adesione a quella cultura dell’ambiguità, della violenza, quale strumento programmatico di dissuasione ma pure di drastica risoluzione dei contenziosi, che, appunto, attraverso le sue *performance*, non solo o non tanto re-dirige, “ridireziona”, ma al contempo rigenera, ribadisce e ridefinisce ogni volta che il sipario si alza. Violenza, ovviamente, non fine a sé stessa, ma strumento forte, arrogante, più consona, nelle realtà e nelle epoche considerate, a produrre ricchezza per una ristretta oligarchia malavitosa. Violenza, in ultima analisi, che il camorrista detiene quale mezzo di produzione economica assai vantaggioso in termini di costi e ricavi e che il puparo celebra e ribadisce sui suoi prosceni anche lui attento al botteghino, alla sua personale bilancia tra altrettanti costi e ricavi.

L’impalcatura complessa e ridondante dell’opera dei pupi, intesa come sua preminente cifra artistica e teatrale, va allora più specificamente giustapposta a una lettura di ciò che i pupi rappresentano non più o non tanto sul palcoscenico, quanto nell’esistenza reale dei loro spettatori, va compresa in relazione alla quotidianità di un pubblico colto anche al di fuori della sala teatrale. Vista la tendenza dell’opera dei pupi a intersecarsi profondamente con quei contesti socioculturali dai quali volentieri trae linfa, conviene a questo punto “scendere” decisamente dalla scena, saltar giù dal proscenio e chiamare in causa tali contesti¹.

¹ Nell’intreccio tra teatro di pupi e locale consesso sociale da cui trae alimento ha pure un suo peso, tra fine Ottocento e inizi del Novecento, una letteratura ma soprattutto una canzone e una poesia popolare, sanguigna e tardoromantica, “spontaneamente” od involontariamente adiacente all’universo camorristico. “L’interesse per le classi popolari (...) – nota Gianfranca Ranisio – è presente anche negli autori napoletani che nello stesso periodo descrivono usanze e costumi. Tuttavia, mentre agli inizi del Novecento la stagione creativa della letteratura napoletana appare conclusa con il venir meno delle poetiche naturalistiche, (...) la poesia dialettale sembra attardarsi ancora su questi aspetti contribuendo alla stereotipizzazione di Napoli come città dei traffici illeciti e della camorra” (Ranisio G., 2002: 92). La studiosa riporta a tal riguardo il punto di vista di A. Palermo che nel 1907, dalle pagine del “Giambattista Basile”, così si era espresso: “Se della civiltà di Napoli si dovesse giudicare dall’attuale *fioritura* della poesia popolare – dal teatro alla canzone – si dovrebbe concludere che il nostro popolino sia formato tutto di camorristi, di debosciati, di *scugnizzi* e simil genia” (Ranisio G., 2002: 92). Se soltanto così certamente non fu, è altrettanto vero che generi quali la sceneggiata, nella sua duplice veste di canzone e rappresentazione teatrale, attinsero deliberatamente al mondo e alle vicende dei camorristi, idealizzando la figura del guappo in guisa di eroe popolare per consegnarne poi le gesta, più in là nel tempo, negli anni Settanta del Novecento, a quel cinema in cui Mario Merola, e non solo lui, incarna l’uomo d’onore (Scialò P. (a cura di) s.d., Baldi A., 2016). Tutto questo mentre gli ultimi pupari insisteranno parimenti nel mandare in scena, quando e dove possibile, le imprese di Tore, reale e leggendario capo della camorra partenopea ottocentesca.

Notevoli, come si vedrà, sono i punti di contatto, finanche le salde suture tra visione del mondo e della vita del pubblico dell'opera e di cavalieri e camorristi delle storie inscenate.

Sistemi di valori apparentemente distanti palesano dunque, a meglio vedere, profili umani, o meglio, categorie del pensiero e dell'azione sostanzialmente combacianti.

Va subito sottolineato che sia chi siede in platea sia chi lavora in teatro su un punto sono subito d'accordo: la necessaria presenza di un padre padrone da cui farsi guidare, a cui rimettersi, con tutte le conseguenze, a cascata, che derivano da un assetto retto da una sola figura dominante. In questo senso una singolare specularità abbiamo ravvisato tra le trame dei cicli inscenati ove sostanziale è la dichiarazione di appartenenza da parte dei personaggi a una famiglia, a una schiatta, a un casato, a una consorteria, e la struttura che regge la compagnia, anch'essa su base patriarcale, unitamente al contesto sociale nel quale i pupari lavorano, in special modo a Napoli e in Campania, ma pure in Puglia, ove dalla famiglia si transita nel familismo, in un mondo le cui risorse sono controllate da un padrino mediante l'attivazione di un reticolo clientelare. Il responsabile di una compagnia, soprattutto se itinerante, deve sottostare a un "cartello" che definisce le piazze, deve chiedere al locale potentato, o anche ai pupari più in vista della zona, se, dove e quando erigere il proprio baraccone. Ci si deve mettere pure d'accordo sugli spettacoli per non creare sovrapposizioni e per lasciare agli artisti locali, in una sorta di *ius primae noctis*, la prima scelta, la possibilità di esibirsi con le rappresentazioni maggiormente richieste.

In siffatta prospettiva l'opera dei pupi diviene, in ultima istanza, emblema del perdurare nell'arco di due secoli di un sistema di gestione di saperi e poteri economici, politici, territoriali e, per carità, anche artistici, che funziona su base eminentemente clientelare e verticistica, sistema che si attiva su due livelli, uno, interno alla compagnia e l'altro esterno, destinato a regolare le relazioni tra gruppi diversi, in aree differenti.

La scelta è del padrino e gli accordi avvengono tra suoi pari mediante incontri che, nei fatti, definiscono la presenza e l'agire di "cupole". Mentre il boss locale controlla il suo territorio attraverso la propria rete di affiliati, il puparo che, per un verso, a costui si deve rivolgere per poter lavorare, dall'altro crea anch'egli, in parallelo, una "consociazione" tra i colleghi con la quale si definiscono le aree in cui ogni compagnia può muoversi e si stabilisce a chi riconoscere il ruolo di capo indiscusso del "cartello".

A questo punto può essere opportuno tentare di meglio scandire quali tratti espressivi ancor più specifici leghino dramma teatrale e dramma sociale nei contesti storici e sociali da noi esaminati.

Opportunistiche doppiezze

Sulla scorta di quanto sino a ora rilevato, ci pare ipotizzabile la presenza nel teatro dei pupi di moduli costituiti da *topoi* di opposto valore, significato e funzione che però creano e connotano una piattaforma di modelli condivisi sui quali si è retta nel tempo questa forma teatrale. Congiunzioni tutt'altro che forzate tra due entità soltanto in prima battuta antitetiche abbiamo già in più di un'occasione rilevato per quanto attiene alle timbriche di questo teatro, amore e odio, perdono e vendetta, verità e menzogna, fedeltà e tradimento, umanità e spietatezza.

Tale ricorso a coppie di opposti è il biglietto da visita di una rappresentazione che impernia la sua unità e la sua peculiarità drammaturgica nel contraddittorio su cui, a cascata, si innervano le atmosfere cariche di tensione e più in generale una visione del mondo fortemente dicotomica quale tratto pervasivo delle storie inscenate.

Non solo *topoi* di tal calibro, ma anche più modeste e correnti espressioni di codesto teatro attraverso interventi sulla scrittura delle storie inscenate, mediante modalità di esercizio della compagnia, di organizzazione di una piazza, finanche di pubblicizzazione degli episodi in cartellone, da cui emerge, ora dichiaratamente, ora quasi involontariamente, una sorta di meccanismo che potremmo definire della "doppia scelta" utile per garantirsi un'alternativa a possibili difficoltà e insuccessi, doppia scelta consustanziale a una duplice anima, ma talora a un'autentica, inesorabile doppiezza che si origina dalla relazione sottostante e onnipervasiva tra opera dei pupi e sostrato clientelare e malavitoso in cui essa molto frequentemente si trovò a operare.

In questa prospettiva appare assolutamente centrale e paradigmatica la figura del *performer*, del puparo, che interviene, infatti, in una doppia veste, quella innanzitutto di officiante ma, al contempo di partecipante al medesimo consesso culturale a cui appartiene il suo pubblico. Egli agisce consapevolmente sugli spettatori attraverso il suo mestiere, le sue abilità di manovra e recitazione, ma, come già dicevamo, è parallelamente "comandato", è quasi obbligato dal suo pubblico a inscenare, sia sul piano dei temi, sia su quello dei modi, ciò che esso da lui si attende. Tornando a Schechner, qui particolarmente illuminante e calzante, il puparo, al pari di un qualunque consumato animale da palcoscenico, è perfettamente consapevole, in prima istanza, di creare un dislivello tra sé stesso quale animatore e la *performance* a cui dà vita, perché tende a mantenerne il controllo, da essa non facendosi fagocitare; in seconda istanza, va però, registrato l'innescarsi di una più complessa dinamica in base alla quale "performer e spettatore fanno insieme esperienza della performance" per cui "il succo o il sapore della performance è co-creato, esiste tra i performer e gli spettatori ed è da costoro condiviso" (Schechner R., 1999: 121). Puparo, quindi nella duplice accezione di indubbio *dominus* della rappresentazione e al contempo di spettatore di sé stesso, di "coautore" dialetticamente in epidermica sintonia con il pubblico che diviene suo ascoltato "suggeritore". Tale reciproco rimando tra puparo e spettatori non co-crea la *performance*, per così dire, solamente a tavolino, come

trasposizione sul copione dei correttivi che la gente in sala desidera vedere e ascoltare, determinandosi pure nel corso della medesima esecuzione dello spettacolo². Attraverso meccanismi empatici, l'animatore sussume la materia inscenata e ne rende partecipe la gente in sala, preconizzando, anticipando, assecondando e alla fine interiorizzando egli stesso i desiderata attraverso un processo di *transfert* e un crescendo drammatico di cui si rendono partecipi tutti, lui compreso. Quante volte, nelle testimonianze da noi raccolte, i pupari hanno sottolineato sia la loro capacità di irretire ad arte il pubblico, sia di farsi emotivamente coinvolgere, loro stessi per primi, dagli episodi inscenati accentuandone i risvolti tragici, commoventi, strazianti, efferati di pari passo alle reazioni degli spettatori che divenivano sovente anche le loro.

Sin qui il puparo si è reso partecipe di duplici e molteplici strategie di natura eminentemente tecnica e squisitamente drammaturgica, sovente scaturigine di una relazione con il suo pubblico ora demiurgica ora inclusiva, comunque insufflata dalla natura verticistica e patriarcale della compagnia, talora paternalistica, talaltra fortemente direttiva³.

Accade, però, che sempre in questa direzione, in codesto meccanismo di compartecipazione intervengano, come già si diceva, anche i camorristi che “suggeriscono” ai pupari la materia da rappresentare, sotto quale luce inquadrare questo o quell'affiliato alla cosca. Abbiamo sottolineato come tali “ingerenze” venissero spesso vissute dai pupanti alla stregua di autorevole e tangibile segno dell'attenzione e non, viceversa, del solo e mero controllo del capobastone del quartiere sulla loro attività teatrale, contritamente subito. Era insomma un privilegio poter contare, a monte, in fase di stesura dei copioni, dei “consigli” di chi veniva considerato quale incontrastato leader delle storie inscenate e del reale consesso sociale nel quale erano esse rappresentate.

Puparo e camorrista con ruoli e finalità distinte e distanti, sia sul piano squisitamente operativo che su quello del peso specifico del potere da essi esercitato, il primo agendo sul controllo della sola *performance* e il secondo di un territorio ben più esteso e complesso, il primo autore di un piano immaginato ed

² Al ritocco *a posteriori*, a freddo, a sipario calato, da effettuare modificando sceneggiatura, battute, scenografie, personaggi, si associa parallelamente la modifica in corso d'opera sull'onda della palpitante reazione degli spettatori.

³ Aggiungiamo che a tale processo di co-creazione sono chiamati con differenti mansioni anche i membri della compagnia. Il puparo sale perciò sul ponte di manovra come indiscusso impresario e principale responsabile dello spettacolo ma anche in veste di padre e padrone della sua famiglia-compagnia, innescando una “duplicità” di fronti operativi che determina frequentemente attriti e conflitti di ruolo; in tal guisa manda comunque in scena storie di padri e padroni altrettanto indiscussi amministratori del loro potere sovente assoluto, parla, con le storie inscenate, a un pubblico essenzialmente maschile che proviene da un contesto storico, economico e culturale patriarcale, e quindi, celebra e cementa sul suo palcoscenico che, come già si disse, si pone come fisico *continuum* nei confronti di una platea palpitante, attorno a esso accalcata, una comunanza di valori che si fa connivenza in rapporto alla natura specifica di siffatti valori. Comunanza e connivenza, altra coppia apparentemente male assortita ma del tutto “eugenica” nell'ambito delle vicende inscenate.

inscenato, il secondo di un piano reale e concreto, si trovano a convivere in prevalente sintonia nella validazione di uno *status quo* dei quali ognuno si fa carico, benché, come detto, su livelli differenti. Non possiamo qui non riportare alcune vivide testimonianze del rapporto tra capocomico e camorrista, del suo caratterizzarsi da parte del puparo sul piano di una deferenza ora orgogliosamente sbandierata e zelante ora più prudentemente vissuta e ribadita dall'uomo d'onore attraverso comportamenti al contempo autoritari ma pure di ostentato, soddisfatto "rispetto" delle doti artistiche del teatrante che si mostra "rispettoso" delle aspettative di tale suo "autorevole" spettatore.

Puparo e *picciotto* alle prese, dunque, con un dialogo ove ambedue si alternano mostrandosi al contempo compiaciuti e compiacenti.

Ciro Verbale non solo non ha difficoltà ad ammetterlo, ma, anzi, sottolinea, facendosene vanto, che il padre Francesco, uno degli estensori delle storie di camorra, sia stato direttamente imbeccato da esponenti di spicco dell'onorata società. "Mio padre fu il primo a Napoli a scrivere e a rappresentare le storie della camorra mettendo insieme i racconti che gli faceva, quasi ogni giorno, Luigi De Crescenzo. A fornire materiale a mio padre erano anche Crescenzo Tredici e Raffaele «'O Tranese», Si trattava di guappi veri e non di mezze cartucce. «'O Tranese», per esempio, ebbe «la camorra» da Ciccio Cappuccio" (Masiello N., 1979: 23).

Accadeva, inoltre, che il puparo, sapendo della presenza in sala di questo o quel *mammasantissima*, si premurasse di allestire lo spettacolo introducendo quei cambiamenti che meglio avrebbero esaltato caratteri e gesta di tali suoi "eccellenti" spettatori. Così fece una compagnia napoletana "in trasferta" nel vibonese, in Calabria. Qui, per degnamente accogliere alcuni *ndrini* locali che si erano appassionati alle storie di camorra inscenate ogni sera, il puparo approntò dei fantocci con le sembianze e i soprannomi di questi malavitosi, inserendoli di fatto nelle trame delle storie napoletane, con ruoli, ovviamente, di tutto rispetto e di primo piano. Grande e gradita fu la sorpresa suscitata in questo pubblico "di riguardo" che vide ulteriormente ribadito sul palcoscenico del teatrino di pupi, agli occhi dei compaesani, il suo prestigio sociale fondato sulla violenza e sulle armi che, "cavallerescamente" e momentaneamente, venivano depositate all'ingresso del baraccone prima dell'inizio dello spettacolo. Esempio questo che potremmo a buon diritto ascrivere a quella forma di teatro detta "cortigiana", felice espressione di Jerzy Grotowski con cui si definisce quell'artista, attore, regista, compositore, che in base a un calibrato "insieme di metodi, artifici e trucchi da sfruttare (...) secondo determinate combinazioni", in altri termini, in base ad una ben studiata "somma di clichés", è intenzionato a "raggiungere, in tal modo, quel grado di espressività necessario per piacere al suo pubblico" (Grotowski J., 1970: 43)⁴.

⁴ Grotowski si fa propugnatore di un "teatro povero" che, mondato dei cascami e degli orpelli che appesantiscono molta parte di quel teatro borghese intenta ad assecondare in modo servile le aspettative del proprio pubblico di benpensanti, recupera le istanze creative ed eretiche di una *performance* attoriale essenziale e spoglia. Nell'economia del nostro discorso, secondo quanto

È indubbio che il puparo punti a eccellere nella rappresentazione delle storie di camorra, volendo piacere ai propri spettatori, mostrandosi altresì accogliente e lusingatore nei confronti di quelli, tra essi, “di onorato spicco”.

Se la lusinga non è bastevole giunge, all’opposto, la censura. Attenendosi, le vicende inscenate, a fatti spesso effettivamente accaduti e, quindi citando gli spettacoli persone in carne e ossa, camorristi che in tali fatti erano stati effettivamente implicati, ne conseguiva, talora, che certuni malavitosi non gradissero di essere messi in scena quando, dal loro punto di vista, l’episodio non li inquadrava nel giusto modo. Non erano perciò infrequenti, durante le rappresentazioni, od alla loro conclusione, visite, tutt’altro che di cortesia, che questo o quel camorrista facevano al puparo per rampognarlo, minacciarlo se avesse insistito nel raccontare l’episodio sgradito (Rocca G. in Esposito V. (a cura di), 1994: 50). La co-creazione può perciò determinarsi non solo per enfatica addizione ma pure per sottrazione, non solo affermando ma pure negando, rettificando, smussando.

In questa pendolante, duplice e continua alternanza tra platea e scena, intente a rilanciarsi di continuo la palla, in questo vai e vieni tra puparo e spettatore, a sua volta nei panni di popolano e “annurato”, dove l’uno si sdoppia nell’altro e viceversa, si determina quindi una coppia di opposti che si salda nella definizione di un valore comune e condiviso, quello di un potere che non può non essere concentrato nelle mani di un unico “rais”, di una “caparrais”, secondo la versione significativamente rafforzativa del termine in uso in area napoletana e flegrea, sotto la cui protezione rimettersi, accettandone la connotazione violenta, assolutistica. “Gli intrecci, e particolarmente quelli dei poemi confluiti nella *Storia dei paladini di Francia* – sostiene in merito Antonio Pasqualino – si prestano alla trasformazione che li fa corrispondere al mondo degli strati sociali diseredati e piccolo-borghesi, un mondo violento e individualista, diviso da radicali fratture in gruppi contrapposti, la cui ideologia si basa sui valori cardinali dell’amicizia, della forza, della furbizia e dell’onore. L’amicizia designa diritti e doveri reciproci di una struttura sociale basata sull’aggregazione di clientele. La forza e la furbizia sono i mezzi con cui l’individuo e i gruppi acquistano e mantengono il potere economico e lo *status* sociale. L’onore è una misura simbolica dello *status* sociale.

I rapporti fra i gruppi politico-religiosi, fra i gruppi familiari e fra di essi e il potere, i rapporti fra i sessi, i rapporti all’interno delle famiglie venivano visti dal pubblico dell’opera dei pupi come un’immagine della propria vita quotidiana. La lotta fra eroi e traditori si prestava ambigualmente a essere considerata un’immagine della lotta fra le famiglie e anche fra poveri e ricchi. Poteva esprimere quindi sia l’ideologia mafiosa che speranze di riscatto sociale. (...) La logica della catena di

sostenuto da Grotowski, l’opera dei pupi, pur non potendo essere identificata come rappresentazione propriamente “borghese”, tutt’al più piccolo-borghese, ma soprattutto popolare, ne scimmietta però i tratti, a essa cercando, sovente, di assomigliare sia nell’ampollosità delle messa in scena, nella enfatica e “prosperosa” vistosità dei suoi fantocci, nel reiterato tentativo di intercettare e soddisfare i desiderata dei suoi spettatori.

vendette che non si può interrompere (...) corrisponde alla logica del codice dell'onore: una misura del prestigio che ciascuno cura di mantenere al livello che gli compete ritorcendo puntualmente le aggressioni materiali e simboliche. Altrimenti lo *status* sociale dell'individuo, del suo gruppo familiare e dei suoi amici subirebbe un'irrimediabile degradazione" (Pasqualino A., s.d. : 36-37).

Nel farsi, letteralmente, "manifesto" di questa realtà sociale amministrata storicamente con la forza e il sopruso, il teatro dei pupi "manifesta" un'ulteriore sua doppiezza. Nel medesimo modo di annunciarsi, affidato tradizionalmente non a contenute locandine ma a grandi e policromi cartelloni, il puparo opera uno slittamento di senso, appunto dal fantoccio alla sua raffigurazione pittorica su carta, che nei fatti, attribuisce alle due "raffigurazioni" statuti distinti. Rispetto al pupo, la sua trasposizione sul cartello, per certi versi non è più tale. L'Orlando, il Tore 'e Crescenzio dipinti non replicano le fattezze, ma soprattutto non ribadiscono le movenze "lignee" del pupo: rispetto al fantoccio si fanno essi persone, o meglio ritratti che prendono a modello non il pupo ma l'uomo. Il camorrista "pittato" sulla carta acquisisce una doppia personalità, facendosi al contempo referente del suo omologo comandato da fili e aste ma soprattutto della persona in carne e ossa a cui si ispira il personaggio o di cui vuole essere esplicito sembiante. Più che a un teatro di figura il cartellone pare ricondursi a un teatro d'attore: anche se così non è, quella moltitudine di primari e comprimari che affolla i grossi fogli dipinti esposti fuori dai teatrini, surrettiziamente anche se, con probabilità, involontariamente, vuole farsi "umana", ben più realistica di quanto sia nelle corde espressive del fantoccio Chi, allora, è succedaneo di chi? Il pupo dipinto rispetto a quello di legno e stoffa o viceversa? Con probabilità non è propriamente in termini di siffatto quesito che può essere posta la questione: va invece sottolineata la reiterante ambiguità semantica del teatro dei pupi, che, come dicevamo, già nel suo pubblicizzarsi confonde i piani, sdoppia il messaggio. Il cartello denota ma pure connota: in maniera sia palese che subdola mantiene il suo vincolo referenziale con l'opera dei pupi, ma per renderla più palpitante, più realistica la proietta in una raffigurazione che fa proprie le convenzioni della ritrattistica pittorica di soggetti in carne e ossa. Quelle silhouette tratteggiate e pennellate con sintetica abilità su carta non sono calligrafiche riproduzioni di un manufatto, al quale il pupo nella sua natura di oggetto, di macchina scenica latamente intesa può essere ricondotto; sono esse persone con corpi e movenze decisamente antropomorfe, che posano con la plasticità che solo un uomo può assumere e che a un pupo sono strutturalmente negate.

L'espedito, voluto o non voluto, definisce la contiguità con quell'universo di valori a cui l'opera dei pupi si ispira patentemente, e che realisticamente "chiarisce" già nel cartellone. L'anelito all'iperrealismo figurativo che celebra sia il pupo che la realtà storica e sociale da cui esso prende le mosse diviene, volente o nolente, metafora di un procedimento figurativo equivoco e polisemico che evoca strategie fondate sul doppio senso, sull'ambiguità, su un *humus* ascoso, sullo scarto tra

intenzioni dette e non dette, frutto di un agire ove il dire non segue il fare, o, almeno, quel fare che era stato annunciato a parole⁵.

Altri “cartelli” ancora, ma di diversa natura, ci dicono di questa dicotomica doppiezza intrinseca a cui il teatro dei pupi si è costretto, sia in Campania che in Puglia, piegandosi ma addirittura facendosi interprete, di patti sanciti tra compagnie dominanti per il controllo delle piazze, di una logica clientelare che, come stigmatizza con efficace espressione Amalia Signorelli, distingue implacabilmente tra “chi può e chi aspetta” (Signorelli A., 1983). Cartelli da intendersi quindi, come più sopra anticipavamo, quali “cupole”. Anche tra i pupari chi “poteva”, facendosi egemone, attivando reticoli parentali e di comparatico, sollecitando e unendo relazioni con le istituzioni dei luoghi in cui intendeva lavorare, inserendosi nei circuiti del potentato locale, capaci di effettivi controlli sul territorio, rendeva automaticamente marginali e negletti quei gruppi che, semplicemente, non erano stati in grado di garantirsi tali protezioni e ai quali non rimaneva che “aspettare”, in siffatto frangente, di poter almeno frequentare paesi scartati da altri pupari, località satellitari e meno remunerative. L'emarginazione, il farsi relegare al rango di colui che, come si diceva poc'anzi deve solo aspettare, viene percepito non solo come un danno economico, ma, ovviamente e parimenti come un deprecabile “danno di immagine”.

Il teatro dei pupi è una macchina di per sé vistosa, la cui “immagine” deve dunque essere eloquente, evidente. Va qui rilevata un'ennesima ambivalenza propria del teatro dei pupi, soprattutto di quello dedito alle storie di malavita. Mentre chi compie l'azione criminosa necessita di un cordone omertoso che ne copra e nasconda l'agire delittuoso, l'opera dei pupi celebra invece pubblicamente e luminosamente, sui suoi prosceni, protagonisti e intendimenti dell'onorata società. A inscenare la propria clandestinità, a rendere palese l'occulto, è un consesso che, pur tramando nell'ombra, si fa al contempo notorio sulla ribalta dei teatrini. E a palesarsi sono, peraltro, attraverso i pupi che li replicano, non tanto personaggi fantastici ma reali,

⁵ A proposito dello sfruttamento astuto dell'intrinseca latenza polisemica del cartellone che ne permette l'impiego anche al di fuori dell'opera dei pupi, benché la testimonianza ci porti in Sicilia, Francesco Formigari ci segnala un caso di “paladineria applicata alla politica” mediante l'uso di cartelli dell'opera, o a essa ispirantisi, impiegati, in funzione della loro immediata intellegibilità da parte della popolazione locale, in seno a campagne elettorali. I protagonisti positivi e negativi delle storie di paladini vengono associati ai candidati da votare e a quelli da scartare. “A Cefalù – scrive Formigari – essendo in corso la lotta elettorale, erano affissi certi manifesti figurati, che richiamarono la nostra attenzione per la novità dell'espedito atto a incitare e persuadere. In uno di essi si vedeva di sfondo un campo crociato, con tende in bell'ordine, e gruppi di guerrieri pronti alla pugna; e in primo piano, dietro uno spalto merlato, un gruppo di Saracini intorno a un guerriero cristiano che aveva l'aria di complottare con loro. Sotto, una scritta ammoniva: Non fate come Gano di Maganza! E questo Gan traditore passato nel campo nemico raffigurava le fattezze del capo politico avverso. In un altro manifesto si vedeva invece un duello tra un Cristiano e un Moro, con l'invito al buon cittadino: Lotta come Orlando contro Ferrau” (Formigari F., 1952: 137). Anche se l'autore della segnalazione preferisce non chiarire quale forza politica ricorra alla cartellonistica per demonizzare la parte avversa, è assai probabile che essa sia la Democrazia Cristiana. La DC sposa, perciò, la causa dei paladini, mentre ai comunisti sono associati i “saracini”.

che acquisiscono, così, l'inusitata veste di "soliti noti". Ambigua, doppia, appare dunque la collocazione del camorrista, ora "vistosa", nel ruolo di capo di quartiere, apprezzato e rispettato dalla sua gente in virtù di una ostentata visibilità che ne dichiara e ne consacra l'agire, ora "impenetrabile" e sotterranea quando ordisce le trame con cui gestire e mantenere la propria *leadership*. Singolarmente l'opera dei pupi non è chiamata a squarciare il velo che nasconde l'operato illecito della camorra: la sua è l'esplicitazione di un valore, quello dell'omertà e della consegna del silenzio, che per essere "consacrato" deve però essere al contempo inscenato e con ciò inevitabilmente dichiarato. Si pensi in tal senso alle convocazioni dei consigli in luoghi clandestini ove gli appartenenti alla cupola prendono le loro segrete decisioni: a tali raduni il puparo consacra messe in scena scenograficamente spettacolari con l'esplicita identificazione dei luoghi e di ogni personaggio in scena.

Un ulteriore tratto ondivago e oscillante del puparo ritroviamo nella struttura temporale che articola e ordina l'intero ciclo dedicato alla camorra partenopea. Tipico dei racconti a episodi dell'opera è la possibilità di viaggiare in due direzioni, rispettando la consequenzialità temporale degli accadimenti ma pure utilizzando, potremmo dire con gergo cinematografico, l'espedito narrativo del *flash back*. Si lascia, insomma, il puparo, nel bel mezzo del racconto principale, la facoltà di fermarsi per aprire una parentesi su un nuovo personaggio, chiarendone la provenienza, i trascorsi. Intreccia dunque, egli, diacronia e sincronia. Nelle vicende di camorra può dunque, decidere, prudentemente, di insistere sul passato dell'onorata società, sui personaggi che portarono alla sua costituzione, dunque sui suoi miti fondativi e come tali collocabili in una cornice metastorica meno rischiosa, ma può pure, all'opposto, cavalcare la tigre, viaggiare di pari passo con la contemporaneità, attingere dalla cronaca nera cittadina, sfruttare la propria connivenza con i *mammasantissima* dei quartieri in cui propone i suoi spettacoli, per dare corpo sul palcoscenico alle figure emergenti, ai nuovi arrembanti *capintriti* in un esercizio di sfacciata *captatio benevolentiae*.

Stentoree, inflessibili legnosità

Il fitto interscambio tra rappresentazioni e ambiti socioculturali della *performance* si sostanzia in un universo pervaso da continue, interne tensioni che solo un potere forte può controllare ricorrendo sia all'esercizio esplicito della violenza e della ritorsione, sia a modalità relazionali semanticamente, programmaticamente polisemiche e sdruciolevoli.

Questi tratti che dal teatro transitano alle platee e da esse nuovamente al teatro hanno, con tutta evidenza, necessitato di un processo di coagulo e sedimentazione nel tempo a cui ha contribuito un altro elemento che riteniamo distintivo dell'opera dei pupi nei consessi storici e sociali esaminati. La sua natura rigida, granitica, stentorea.

Come a dire che i connaturati aspetti ondivaghi, ambigui e doppi degli spettacoli dei pupi hanno contestualmente avuto bisogno di un ulteriore elemento, di significato decisamente opposto, per ribadirsi nella loro sfuggente, subdola, latente natura omertosa: la fissità.

A cominciare dall'allocazione del baraccone, del teatro medesimo.

Volendo qui recuperare certune conosciute categorie demartiniane, la reiterazione quotidiana delle storie snocciolate in un rosario infinito di episodi, la medesima costante, fisica, fissa presenza del teatro nello stesso luogo, e con spettacoli nelle stesse ore della giornata, faceva dell'opera dei pupi una costante che produceva identità, che ribadiva l'esserci nel mondo dei suoi affezionati spettatori nella misura in cui le storie inscenate ritraevano e riproponevano quell'orizzonte di valori entro cui si dipanava l'esistenza del puparo e, parimenti, del suo pubblico. Diverse sono le testimonianze raccolte circa l'euforia che serpeggiava nei paesi all'arrivo del baraccone, al ritorno, anno dopo anno, del puparo della zona, non tanto e non solo per la novità, quanto, all'opposto, per la possibilità di ribadire una consuetudine rassicurante, per avere uno specchio in cui riflettersi e riconoscersi. Teatro dei pupi quasi quale "campanile di Marcellinara", quale faro eclatante di un dire e di un fare, manifesto esplicito e altisonante, al pari dei cartelloni policromi ed esacerbati ai quali il puparo affidava l'annuncio dell'episodio giornaliero, dei modelli a cui ricondursi per dipanare la propria umana esistenza. Con le loro rutilanti storie di eroi e malfattori, con la loro soggiacente testura, aspra e ferina, fatta di violenze e inganni subiti e perpetrati, in sostanza con il loro orizzonte pervaso da un negativo perennemente incombente, che proprio perché tendenzialmente soverchiante prevede risposte per il suo arginamento altrettanto sopra le righe, le storie pupesche offrono al pubblico che le segue l'opportunità di sentirsi confermato in una dimensione sociale e culturale dove è obbligatorio imporsi, resistere, sopravvivere con l'uso della forza, ampiamente ribadito e "valorizzato" sulla scena, sentendosi, inoltre, autorizzato a sposare codici di comportamento aggressivi, impositivi, sprezzanti che i fantocci sul proscenio gli dimostrano essere quelli vincenti, quelli "giusti" e perciò giustificabili anche nella vita di tutti i giorni. Tale quadro di riferimento si fa apodittico, monolite compatto e inscalfibile che si invera, si legittima, si radica e si fissa stabilmente quale aspetto identitario dei consessi in cui attecchisce l'opera dei pupi, attraverso la ciclica reiterazione degli spettacoli, allestiti sempre in quella stagione dell'anno, in quelle ore della giornata, in quei cicli già conosciuti, nella prefissata cadenza giornaliera.

Sacerdotale, solenne, "maestoso" vuole apparire sia il camorrista che, pedissequamente, il suo mentore e cantore, il puparo: ambedue ricorrono a una sontuosità "pacchiana" che diviene cifra consolidata, cementata, stabile di un potere che ancor prima di essere esercitato deve essere visto, annunciato in gran pompa e sempre nello stesso modo. L'ostentazione si affida al metallo più nobile e di regali ascendenze, l'oro, e con esso a un congruente corredo di gemme e monili: a codesti ornamenti il compito di ipostatizzare innanzitutto la figura del *capintesta* e del capo della compagnia. Amato Lamberti, a proposito del modo di esibirsi di certuni

camorristi, ancora nella seconda metà del Novecento, rifacendosi ad alcuni stralci di giornale, dice di come uno di questi si presentasse “ostentando come sempre l’anello d’oro tempestato di pietre preziose”. Ricorda pure la figura di Vollaro, detto il “Califfo” per via del suo nutrito *harem* di concubine, che “aveva al dito un anello d’oro intrecciato e scolpito pesante come un orologio” (Lamberti A., 1985: 93; 95)⁶.

Alla stessa maniera Ciro Verbale, scrittore di copioni e da sempre con le mani in pasta nel teatro dei pupi, con atteggiamenti e orpelli da camorrista “parlava (...) come dall’alto di un trono e, aspirando dal suo lungo bocchino, con un gesto della mano perentoriamente inanellata, trattava con sufficienza gli altri pupari, disprezzando sommamente quelli costretti a battere la provincia” (Rocca G., in Esposito V. (a cura di), 1994: 51).

Rigido, stentoreo come più sopra si diceva, appare anche il pupo medesimo, chiuso in una recitazione che fa della sua fissità, della sua gravità, una riconoscibile costante e un simbolo eloquente dei risoluti intendimenti del personaggio che incarna. La ieraticità del volto del pupo, deve obbligatoriamente appoggiarsi a una certa inespressività per consentire all’animatore di “aggiungere”, senza vincoli “facciali” predeterminati, ora questa, ora quella emozione, ora questo ora quell’atteggiamento; ne consegue che su tale neutra superficie interviene a connotarla la cinesica, la gestualità del fantoccio supportata dalla materia recitata. Benché parola e gesto si dividano le responsabilità di un’efficace comunicazione, riteniamo che soprattutto alla dimensione corporea e vistosa di questo teatro spetti il compito essenziale di condursi al proprio pubblico. Nello specifico, è il combattimento, plateale e popolato di molteplici antagonisti in scena, inatteso e consumato nell’ombra come un accoltellamento, a costituire, drammaturgicamente l’acme del racconto, esemplare per un contesto nel quale la “resa dei conti”, il passare alle vie di fatto senza altre intermediazioni è una modalità di comportamento e di risoluzione delle controversie culturalmente e socialmente approvata. È, perciò, *in corpore vili*, nella fisicità, dicevamo prima “granitica” e ostentata di questo teatro che il gesto si fa congruente e indispensabile mezzo di comunicazione. È soprattutto nella “gesticolazione pantomimica”, per dirla con David Efron, costituita da quelle “azioni sceniche esclusivamente gestuali, perfettamente significative per chiunque fosse a conoscenza del sistema di figure e simboli gestuali in uso nel (...) gruppo (...) senza l’ausilio della parola parlata” (Efron D., 1972: 129) che si determinava e si celebrava il *transfert* e perciò la fusione più profonda e più “intima” tra il pupo e il suo pubblico. Nella pantomima del corpulento fantoccio, in cui peraltro traslano, a nostro modo di

⁶ Sempre Lamberti, a proposito del modo in cui i mezzi di comunicazione di massa dipingono i camorristi, ribadisce il fatto che, *in primis* la “ostentazione riguarda l’abbigliamento che in genere è descritto con dovizia di particolari che permettono immediatamente di individuare, da parte del camorrista, un bisogno di affermazione secondo i canoni del consumismo più «raffinato»”. Ancora in merito al Califfo riporta la descrizione della residenza con “grandi saloni bianchi squadrate, con pavimento di marmo alle pareti bianche, molti bagni con marmi diversi, (...) una lunga Cadillac azzurra argentata. Aveva i copertoni bianchi (...) gli schienali si alzavano e i finestrini si abbassavano. (...) Potevamo vedere i campi da tennis rossi, la piscina olimpionica” (Lamberti A., 1985: 93; 95).

vedere, ulteriori intenzioni comunicative affidate al gesto, quelle ideografiche e cinetografiche, ma soprattutto quelle emblematiche e simboliche, trova esaltazione massima, nella sua esplicitazione “calligrafica” e connotativa, il fendente che si pianta nelle “carni” dell’avversario, la lama del coltello che penetra nel torace dell’avversario come gesti risoluti, duri, archetipali, che togliendo dal mondo il contendente, tolgono di mezzo, parimenti, il contenzioso. Se, allora, *mors tua vita mea* diviene il basico presupposto delle storie di paladini e di camorristi, i gesti che accompagnano i pupi nella loro adesione a tale concezione dell’esistenza debbono farsi altrettanto forti, fisici, decisi, inequivocabili, paradigmatici già loro da soli, prima della parola, anche in sua assenza.

Dai camorristi ai politicanti: una “riconversione” impossibile

A riprova degli stretti legami tra l’opera dei pupi e il sottofondo malavitoso degli ambienti in cui sovente andava in scena, sta, quindi, un’ “emulazione” dell’universo camorristico preso a modello di riferimento di un agire ove pupo e mafioso si sfruttano vicendevolmente in un singolare connubio saprofitico. Se il delinquente si compiace di avere nel teatro dei pupi una cassa di risonanza che ne ribadisce forza e potere a costo zero, ciò non lo esime dall’esigere il pizzo o contigue forme di risarcimento anche dai pupari e da tutti coloro che sopravvivono con attività artistiche ancor più economicamente incerte come bagattellieri e cantastorie; dal canto suo, altrettanto biecamente, il puparo paga sì i balzelli impostigli, ma, di contro, si garantisce congrui guadagni dalla possibilità di mandare in scena una materia che sa essere assai apprezzata dal suo pubblico. In un mercato capillarmente controllato dalla camorra che, come ricorda Paolo Macry, “riesce a mettere sotto pressione un intero sistema di scambi, con abilità ed efficienza” in virtù del principio secondo il quale “«facimme caccià l’oro de’ piducchie» (...) volendo intendere che la camorra è attenta a tutte le transazioni che avvengono in città” (Macry P., 2002: 104), anche le attività più residuali e impensabili erano sottoposte a prelievo forzoso. Per esempio, ricorda Eugenio De Cosa, “si pagava (...) sull’abbeveraggio dei cavalli nel fiume Sebeto, si pagava la camorra per depositare le ceste nel mercato delle frutta, per far transitare vetture e carri dalle cinte daziarie all’interno della città, per estirpare la gramigna negli scoli delle acque del *Fiumicello*, per stendere sulla spiaggia le reti dei pescatori, per giocare alle bocce nei viali delle Paludi, ed anche per declamare ai popolani, nelle ore di riposo ed in quel gergo caratteristico napoletano, le famose gesta di Rinaldo” (De Cosa E., 1908: 34)⁷. In questa “dazione” assolutamente

⁷ “La camorra ricava i suoi proventi – specifica Edoardo di Majo – imponendo una tangente del dieci per cento su tutti gli esercizi pubblici e privati, puliti o sporchi” (di Majo E., 1998: 9). “Su ogni risorsa, su ogni somma – aggiunge Gabriella Gribaudo – c’era una tassa da pagare a qualcuno, c’era l’interesse. Ti serviva un vestito? Te lo procuravano e poi lo scontavi con l’interesse. Volevi andare a Montevergine con la compagnia organizzata dallo stesso guappo del quartiere e non avevi soldi? Ci

generalizzata, il puparo, era però uno dei pochi che si ripagava di quanto esborsato, in virtù del suo farsi “compartecipe” del contesto camorristico partenopeo, sorta di suo spettacolarizzato *alter ego*. È conseguentemente ipotizzabile che l’opera dei pupi pur saldamente nella tenaglia con cui la camorra accalappiava e strangolava buona parte dei comparti produttivi di Napoli, sfruttandoli e controllandoli, godesse però di un occhio di riguardo, a tutti gli effetti di una ribalta a cui i medesimi *capintriti* mostravano di tenere.

Questa “luna di miele” tra pupi e camorra nata nella seconda metà dell’Ottocento proseguirà per tutta la prima metà del Novecento. Le analizzate assonanze tra le due realtà continueranno a tenere in piedi una relazione intinta nel compiacimento e nell’ostentazione, in una sorta di ammirazione “mimetica”, nella deferenza e nella violenza.

L’idillio tra pupanti e malavitosi, a un certo punto, però, si spezza, e, mentre il camorrista andrà progressivamente cambiando e moltiplicando strategie e ambiti di intervento, evadendo dalla sola sua conchiusa immagine di giusto “apostolo” del quartiere, l’opera dei pupi imboccherà, parimenti, una strada di non ritorno, quella del suo lento ma inarrestabile declino. Siamo in un periodo che possiamo collocare tra gli Anni Sessanta e i Novanta del Novecento. Singolarmente, con la fine del teatro dei pupi muore anche l’epopea di una camorra “esplicita”, epicamente e sonoramente cantata e declinata, che amava essere enfatizzata dai prosceni dei pupari, ma non muore di certo la camorra medesima che, con la mafia, preferirà farsi clandestina per più efficacemente e “imprenditorialmente” gestire, su scala oramai tutt’altro che locale, un giro di affari articolato, diversificato, imponente.

Come stigmatizza Percy Allum, “a partire dalla metà degli anni Settanta, ciò che cambia significativamente Napoli, è proprio il ruolo politico della camorra” che si scrolla di dosso quella patina un po’ folkloristica ereditata dal passato, operando “il passaggio dai «camorristi-guappi» degli anni Cinquanta alla nuova malavita campana degli anni Ottanta, in cui la mafia siciliana ebbe un ruolo preponderante. La trasformazione inizia con la decisione di Cutolo (‘O professore) di creare un’organizzazione gerarchica strutturata, la NCO, per opporsi alle pretese dei siciliani nel controllo del traffico di stupefacenti” (Allum P., 2001: 17-18). Seguono ulteriori sanguinosi scontri che, dopo Cutolo, portano alla ribalta il clan Alfieri. Al di là di chi vinca e di chi perda nella lotta per la *leadership* malavitosa, emerge evidente la determinazione della camorra a farsi “impresa”, con un conseguente e irreversibile mutamento di mentalità e di identità. La sua scelta di rivolgersi a mercati più lucrosi che la conducono dal ristretto ambito del quartiere di un tempo, a scenari internazionali, a incontri e scontri con altre organizzazioni criminali, con cartelli americani e sudamericani, impone, dunque, la necessità di una struttura organizzativa

andavi e poi pagavi con l’interesse la quota della tua partecipazione. Esisteva addirittura la pizza a credito, la famosa pizza «oggi a otto» (mangi oggi e paghi dopo otto giorni). Era una società che si basava sui debiti, che viveva sull’«anticipo». Sistema che naturalmente la camorra contribuiva fortemente ad alimentare” (Gribaudo G., in Monnier M., 1994:18).

più ampia e funzionale al perseguimento di tali assai ambiziose mire. La logica localistica del pizzo, della protezione e dell'estorsione non viene però meno soprattutto nella misura in cui garantisce non tanto e non solo un tradizionale cespite di guadagni illeciti, ma una modalità di penetrazione assolutamente capillare del tessuto sociale, utile ora per farvi affluire e piazzare nuove "merci": il contrabbando delle sigarette su larga scala, prima, e il mercato degli stupefacenti dopo, sono piatti enormemente più appetibili e conquistabili mediante accordi e modalità di intervento da effettuare in giro per il mondo ma con piazze, grandi e piccole, nazionali ma pure locali, debitamente "controllate" e in grado di consumare e di smaltire fumo e droga d'oltre oceano. Tali piazze divengono altresì indispensabili, quali aree sommerse e protette, per il riciclaggio dei denari sporchi. Amato Lamberti in una videointervista concessaci nel 2009 sottolineava come a partire dai primi anni Ottanta del Novecento la parte di gran lunga più considerevole dei capitali accumulata dalla camorra fosse la diretta risultante del traffico internazionale di stupefacenti. Se questo dato era ampiamente conosciuto, meno lo era la destinazione delle somme rastrellate. La conseguenza più inquietante di codesta accumulazione era infatti ed è costituita dalla capacità della malavita di mettere in atto efficaci strategie di rapido «reinvestimento produttivo» tali da coinvolgere e rappresentare una quota assolutamente rilevante dell'intera economia nazionale (videointervista di Alberto Baldi ad Amato Lamberti, Napoli, 8 maggio 2009). La camorra, attraverso periodiche alleanze e contese con altre associazioni criminali nostrane e non, instaura, di conseguenza, come nota Pino Arlacchi, un regime "oligopolistico"⁸ internazionale con un piede ancora nel locale e un altro, necessariamente, nel globale.

In seno a questa camorra "attualizzatasi" non verrà, comunque, mai del tutto meno un certo gusto per l'enfasi tracotante e insolente chiamata a riflettere un potere spudorato e feroce, minaccioso, strafottente e prevaricatore, il desiderio compiaciuto di un ossequio deferente, ma pure platealmente e sinceramente esternato dalla gente del quartiere dove il capo locale vive, si rifugia, dispensa giustizia, contando altresì su un'omertà non solo imposta con il terrore ma addirittura offerta con partecipazione e "devozione" dai suoi "protetti". Tali elementi propri dell'antica guerresca teatralità della camorra partenopea sussistono, per esempio, negli addobbi, nei quadri, negli affreschi sfarzosi e ridondanti delle dimore dei capi e dei loro più stretti affiliati, ove il cavaliere è sostituito, per esempio, dal Sandokan televisivo, il drago dalla tigre; permangono altresì nelle figure di riferimento a cui i *boss* si compiacciono di essere accostati, uno su tutti, Robin Hood a cui il citato Cutolo non disdegna affatto di venire associato per la munificenza degli aiuti elargiti alla gente che a lui si rivolge impetrando raccomandazioni e sostegni. Esistono, inoltre, anche altri sorprendenti intrecci e rimpasti di icone e stilemi, che, sul piano di una loro esplicita vistosità,

⁸ "Il mercato dell'eroina – scrive Arlacchi – è caratterizzato da uno squilibrio permanente tra domanda e offerta a vantaggio della seconda, che gode di profitti stabili ed elevati", che ubbidisce a un regime "oligopolistico, costituito da un numero limitato di famiglie-imprese criminali di diversa nazionalità" (Arlacchi P., 1983: 218-219).

debbono e vogliono comunicare i tratti caratteriali e comportamentali, “eroici”, gagliardi, aggressivi, forti e determinati del capo e, parallelamente, della sua prole, dei suoi bracci destri (Bianchi P., Sabbatino P. (a cura di), 2009).

Sul piano dell’immagine la camorra può contare ora su nuovi media, e su nuovi interpreti che si incaricano di amplificare enormemente la dimensione carismatica del malavitoso: la sceneggiata e il cinema, con un Mario Merola nei panni di un guappo “buono” ma di risoluta determinazione, ripropongono *zumpate*, sfregi, accoltellamenti, sparatorie su uno sfondo inesorabilmente ben più ampio di quello offerto dal boccascena di un teatrino, sfondo che parte da Napoli e approda in America.

In codesta mutata temperie, nella seconda metà del Novecento, teatro dei pupi e camorra cessano nei fatti di specchiarsi l’uno nell’altra e viceversa, non più individuandosi quali reciproci referenti. La malavita “scarica” così l’opera dei pupi, mentre, contestualmente, tracima dalla ristretta cerchia dei quartieri spagnoli, dal perimetro urbano per tessere relazioni, come si è detto, su scala nazionale e internazionale: il proscenio di un teatrino di pupi non può contenerne i propositi espansionistici, gli spregiudicati e ambiziosi nuovi traffici, ma soprattutto non può più cantarne le azioni che ora prendono corpo e si ramificano rigorosamente nella clandestinità, non alla luce del sole, né, tanto meno, sotto le luci di un palcoscenico di fantocci.

Se si disperdono gli “sponsor” malavitosi dei cicli di camorra e il pubblico attento alle loro gesta, in parallelo viene pure meno la *vis* spettacolare del pupo e della compagnia che a esso si affida, quest’ultima oramai ridotta nella compagine e nelle competenze, impoverita, raggrinzita, prossima all’inermità.

Non viene però meno l’*habitus* del puparo ad affidarsi ai buoni uffici di un potentato sotto la cui protezione mettersi, *habitus* tutto interno a una logica clientelare che le compagnie, a maggior ragione ora che si sentono in difficoltà, suppongono possa ancora salvarle. Frequenti e, francamente penose, sono le testimonianze da noi raccolte, sia tra i pupari della Campania che della Puglia, circa l’ostinata ricerca di un “protettore”, individuato ora, non più nella camorra, ma, in larga prevalenza, nei bacini della politica locale, sollecitato e oliato mediante regalie, per esempio attraverso il dono di pupi di pregio, addirittura di protagonisti delle storie di paladini, che transitano dalle scene dei teatri ai salotti di consiglieri, assessori, sindaci di paese. A essi si chiedono finanziamenti di singoli spettacoli, si supplica di poter dare qualche rappresentazione nelle scuole, in occasione delle feste patronali e dei carnevali, finanche, si propone, quale *extrema ratio*, di dismettere tutto il patrimonio teatrale attraverso la vendita a un ente pubblico o ad antiquari e collezionisti che possano acquistarlo.

Qui il puparo rimane prigioniero di una realtà, quella politica, anodina, sfuggente, che non dice no ma neppure dice sì, che lo lascia in stallo, appeso a un’eterna speranza, a un “forse”, a un “può darsi”, a un “vedremo” che difficilmente condurrà a esiti concreti. D’altro canto il puparo non ha in mano l’unica carta, l’unica

credenziale che al politico interessa, quella, fuori dai denti, che si traduce nella possibilità di controllare un bacino di elettori: l'oprante non porta voti dal momento che la sua platea è vuota. Il suo "capitale sociale", per dirla con Pierre Bourdieu, è, da questo punto di vista, assolutamente inesistente, o, comunque, del tutto ininfluenza. Se il camorrista poteva anche dimostrarsi incline al gesto generoso e magniloquente, pascendosi e crogiolandosi nella sua medesima e ostentata munificenza quale simbolo della sua potenza assoluta, decidendo, quindi, di venire incontro alle richieste di aiuto di un puparo in difficoltà od alla ricerca di una piazza, il politico risponde a un'altra logica, quella regolata da un ferreo *do ut des*, dai voti contati uno a uno, dalla promessa, soltanto tale, di aiuti *ad personam*, di favoritismi ventilati per alimentare il proprio mercato elettorale.

Su codesto piatto il vecchio puparo ha ben poco da mettere: dinnanzi a cotale alieno panorama non possiede gli strumenti per reagirvi. Abituato a un fare nel bene e nel male informato da verità assolute ed esplicite, soccombe al palesarsi di un orizzonte strutturalmente ambiguo e levantino.

I "valori" di cui l'opera dei pupi intrideva le proprie storie, i codici d'onore, quantunque reinterpretati, l'esibizione di una violenza esplicitamente indirizzata dal protagonista ad altrettanto espliciti antagonisti, una conflittualità di sfondo paradigmatica che si determina nella difesa di "ideali", a ben vedere sì familistici e clientelari, ma altrettanto chiaramente definiti, si sdilinquiscono ed evaporano al sopraggiungere di una politica del sottobosco, programmaticamente mutevole, serpentiforme, subdola, inafferrabile.

In un siffatto quadro di complessivo disinteresse, l'opera dei pupi in quanto tale si annichilisce, si fa afona nella rumorosissima sua città natale che, dal canto suo, si professa sorda e cieca o finge di esserlo; a una a una le ultime compagnie si disarticolarono, si smembrano, si sfarinano, tacciono, infine, per sempre.

Bibliografia

AA.VV., *Burattini marionette pupi*, Milano, Silvana, 1980

Allum Percy, *Il potere a Napoli. Fine di un lungo dopoguerra*, Napoli, L'ancora del mediterraneo, 2001

Arlacchi Pino, *La mafia imprenditrice. L'etica mafiosa e lo spirito del capitalismo*, Bologna, Il Mulino, 1983

Baldi Alberto, "Le raffigurazioni di sé, esplicite ed occulte, della camorra napoletana. Stereotipi estetici, magico-religiosi e artistici della comunicazione criminale", in *Dada Rivista di Antropologia post-globale*, n° 2, 2016: 119-137

- Bianchi Patricia, Sabbatino Pasquale (a cura di), *Le rappresentazioni della camorra*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2009
- Celati Gianni, *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, Torino, Einaudi, 1994.
- D'Agostino Gabriella, "L'ultimo cavaliere", in Giacomarra M.G. (a cura di), 2005: 495-517
- Damari Claudia, *Significati dalle penombre del paradosso*, Anzi, Erreci, 2009
- De Cosa Eugenio, *Camorra e malavita a Napoli agli inizi del Novecento*, Napoli, Polla, 1908
- De Marinis Marco, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987
- Di Majo Edoardo, *I grandi camorristi del passato*. Prefazione di Antonio Ghirelli, Napoli, SEI, 1998
- Dottorini Daniele, "Gilles Deleuze", [http://www.treccani.it/enciclopedia/gilles-deleuze_\(Enciclopedia del Cinema\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/gilles-deleuze_(Enciclopedia%20del%20Cinema)) 2003
- Efron David, *Gesto, razza, cultura*, Milano, Bompiani, 1974
- Esposito Vincenzo (a cura di), *Nel paese dei balocchi. Pupi, burattini, marionette, robot*, Salerno, Ad litteram, 1994
- Formigari Francesco, *Fantasia della Sicilia*, Messina-Firenze, D'Anna, 1952
- Gelli Jacopo, *Codice cavalleresco italiano*, Milano, Dumolard, 1892
- Giacomarra Mario Gandolfo (a cura di), *Epica e storia. Le vie del cavaliere. In memoria di Antonio Pasqualino*, Palermo, Associazione per la Conservazione delle Tradizioni, Museo Internazionale delle Marionette A. Pasqualino, 2005
- Grotowski Jerzy, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970
- Lamberti Amato, *Camorra: analisi e stereotipi. Televisione, radio e giornali in Campania*, Roma, RAI, 1985
- Li Gotti Ettore, *Il teatro dei pupi*, Firenze, Sansoni, 1957
- Lombardi Satriani Luigi Maria, *De sanguine*, Roma, Meltemi, 2000
- Lombardi Satriani Luigi Maria, Meligrana Mariano, *Diritto egemone e diritto popolare. La Calabria negli studi di demologia giuridica*, Vibo Valentia, Qualecultura, 1975

Macry Paolo, *I giochi dell'incertezza. Napoli nell'Ottocento*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2002

Masiello Nino, "Bei tempi quelli del Teatro di Nonna Peppa. Ciro Verbale racconta: è lo «storico» dell'opera dei pupi, autore di trecento copioni e puparo egli stesso", in *Il Mattino Illustrato*, anno 3, n°42, 20 ottobre 1979: 23-25

Merlo Francesco, "Fenomenologia dello scontro politico. Duello. L'Italia all'ultimo sangue", *La Repubblica*, 4 aprile 2006: 45

Monnier Marco, *La camorra*. Introduzione di Gabriella Gribaudo, Lecce, Argo, 1994

Pasqualino Antonio, "Il teatro delle marionette nell'Italia meridionale", in AA.VV., 1980: 232-234

Pasqualino Antonio, "L'opera dei pupi a Roma a Napoli e in Puglia", in *Gli archivi di Morgana – Studi e materiali per la storia della cultura popolare*, n°23, Palermo, Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino", s.d.

Ranisio Gianfranca, "L'immagine delle classi 'pericolose' al volgere del secolo: scugnizzi, prostitute e 'mariuoli'", in Signorelli A. (a cura di) 2002, *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, Napoli, Edizioni del Millennio – Guida: 85-96

Resta Patrizia, *Pensare il sangue. La vendetta nella cultura albanese*, Roma, Meltemi, 2002

Rocca Giuseppe, "Per una prima mappa dell'«Opera dei pupi napoletana»", in Esposito V. (a cura di), 1994: 33-87

Schechner Richard, *Magnitudini della performance*, Roma, Bulzoni, 1999

Scialò Pasquale (a cura di), *Sceneggiata. Rappresentazioni di un genere popolare*, Napoli, Guida, s.d.

Signorelli Amalia, *Chi può e chi aspetta. Giovani e clientelismo in un'area interna del Mezzogiorno*, Napoli, Liguori, 1983

Signorelli Amalia (a cura di), *Cultura popolare a Napoli e in Campania nel Novecento*, Napoli, Edizione del Millennio - Guida, 2002