

L'opera dei pupi apula. Etnografia di un teatro che cercò di brillare di luce propria

Alberto Baldi, Marcella Veneziani

Puppet theatre in Apulia. Ethnography of a theatre that tried to shine with its own light

Abstract

The theatre of animation has ancient roots in southern Italy; sporadic evidence of its existence dates back to 1600, becoming more frequent in 1700. More detailed information can be found from the early nineteenth century. Information about the names of the companies, the type of puppets, the shows we found in archival documents, in the permits that entrepreneurs forwarded to the authorities to give shows. Naples, Sicily, Palermo and Catania in primis are the most sought-after places by the companies. The presence of different types of animation shows is rooted and defined in these cities. The “pupo” a corpulent puppet, heavy, showy, often armed with sword, knife, stick was widely used in the theater cycles that were inspired by Charlemagne, Orlando and Rinaldo and in those that tell the exploits of bandits, camorristi, mafiosi loved by an audience that perceives them as popular heroes. In this essay we deal with another region in which the theatre with puppets became established, Apulia, generating a strand with its own particular characteristics concerning the stories staged, the recurring characters, the techniques of animation and acting.

Keywords: puppet, pupo, ciclo carolingio, compagnia familiare, duello, camorra

Partenopee ascendenze e autoctone espressioni del teatro dei pupi apulo (A.B.)

In un periodo compreso tra il 1995 e il 2015, a più riprese, intrecciando ricerche archivistiche e bibliografiche per un verso e attività di terreno effettuate in Campania, Calabria, Puglia, Abruzzo¹, abbiamo tentato di riportare in superficie e analizzare una forma teatrale popolare, l'opera dei pupi, così come concepita, caratterizzata e

¹ Le indagini di campo sono state indirizzate alla ricerca e al censimento delle compagnie che operarono nelle regioni menzionate cercando di ricostruire vicende storiche e operato di gruppi teatrali, prevalentemente a conduzione familiare, che colonizzarono città e paesi del mezzogiorno ivi acquistandosi per i mesi necessari a svolgere lunghi cicli teatrali, a dipanare una materia narrativa di varia natura della quale diremo più avanti attraverso decine e talora più di un centinaio di episodi giornalieri. In un certo numero di fortunati casi abbiamo potuto non solo incontrare gli ultimi esponenti di codeste antiche compagnie ma è stato possibile anche censirne e documentarne i patrimoni artistici, fortunatamente conservati, fantocci, fondali, copioni, attrezzeria di scena. A Napoli e Barletta ci siamo adoperati perché le amministrazioni pubbliche intervenissero nel salvataggio di tali preziosi materiali con la realizzazione di due musei, quello partenopeo, non ancora aperto al pubblico ma quasi completamente allestito, da noi interamente progettato con il supporto dell'architetto Antonio Di Tuoro che ha realizzato il complesso e multiforme impianto scenografico. Per quanto attiene più specificamente al piano scientifico, alla ricostruzione di temi e storie dell'opera nonché delle vicende delle compagnie dei pupari ci permettiamo di rimandare a dei nostri scritti (Baldi A., 2012 a, 2012 b).

mandata in scena ancora sporadicamente sino alla fine del Novecento nelle regioni indicate, massimamente in area partenopea e apula.

Se il teatro di figura e, nel dettaglio quello che si affida a fantocci a filo e asta², nei modi in cui si è andato caratterizzando a Napoli tra prima metà dell'Ottocento e seconda metà del Novecento non è cosa nota ai più³, e talora neppure a parte degli addetti ai lavori, ancor meno si sa della sua presenza anche in Puglia, nel medesimo arco di tempo.

A lungo, in modo particolare sull'opera dei pupi apula, il sipario è rimasto spesso calato tenendo nascosto questo "tesoro sepolto"⁴ che solo alcuni studiosi, sovente locali, hanno fatto oggetto della loro attenzione benché in un'ottica circoscritta. Su tale "tesoro" o come i pupari dicono su tale "patrimonio"⁵, in questi ultimi anni, abbiamo a nostra volta concentrato e intensificato le ricerche per poterne considerare su scala più ampia dimensioni e caratteri.

Siamo così in grado di sostenere che nel periodo considerato tale teatro è segnalato nella regione e sono ora meglio definiti i periodi e i contesti in cui è fiorito arrivando anche a brillare di luce propria. Va infatti detto che benché di origini in buona parte napoletane, ma non solo, ha nel tempo prodotto specificità espressive e tratti artistici distintivi. Nonostante la manifesta impronta partenopea, ai pupari pugliesi appartiene pure, come cercheremo di mettere in evidenza, una storia almeno in parte propria, risultante appunto di contingenze storiche, ambientali e culturali locali che rendono a tratti peculiare la loro produzione teatrale. Carta geografica alla

² Facciamo riferimento a quel teatro di animazione che impiega personaggi di altezza variabile, da ottanta centimetri a oltre il metro di altezza, sostenuti e comandati da un'asta in ferro che attraversando la testa del fantoccio si aggancia al busto, all'altezza de collo. All'estremo opposto tale asta è afferrata dalla mano dell'operatore. Altre più sottili aste o anche solo spaghi e corde sono utilizzate per l'animazione delle braccia. La barra in ferro si rende necessaria sia per sostenere un fantoccio di peso ragguardevole, sia per la sua implicazione in combattimenti e duelli ove il braccio armato deve menare fendenti credibili. Per personaggi a cui non è richiesta una specifica indole guerriera viene utilizzata invece una marionetta interamente animata da un complesso intreccio di fili.

³ La capacità che l'opera dei pupi siciliana ha avuto di conservarsi fino ad oggi, se pur sovente rivolgendosi a un pubblico di turisti, ma pure cimentandosi in innovative sperimentazioni come quelle intraprese da Mimmo Cuticchio, la sopravvivenza di un indotto artigianale per la realizzazione di pupi, corazze, costumi, l'alimentazione di un canale antiquariale assieme a quello teatrale hanno garantito anche in questi ultimi decenni una sua patente vistosità che ha oscurato la parallela tradizione campana e ancor più pugliese oramai incapaci di dare spettacoli se non in rari frangenti, in rappresentazioni per le scuole ridotte all'osso e inesorabilmente decontestualizzate.

⁴ Si tratta di una nostra voluta citazione dal titolo del catalogo della mostra sul patrimonio di una delle più famose compagnie di pupari operanti in Puglia, i Dell'Aquila, un autentico tesoro di manufatti rimasto a lungo dimenticato ma se non altro sopravvissuto a quella dispersione in cui incappò inesorabilmente buona parte delle dotazioni teatrali appartenuta alla maggioranza dei pupari apuli (AA.VV., 1997).

⁵ Con questo termine il puparo definiva la propria dotazione teatrale, i suoi pupi, le scene, i costumi e le armature, le teste intercambiabili, i copioni, insostituibile e preziosa ricchezza su cui basava interamente la sua professionalità artistica.

mano, significativa è stata, inoltre, la diffusione di tale tipo di rappresentazione nella regione.

A partire soprattutto da Foggia, centro propulsore locale, le piazze pugliesi si sono aperte ad accogliere con favore l'arrivo dei pupanti, e all'interno della regione il rapporto tra lo spettacolo e la sua utenza appare ben consolidato almeno fino alla seconda guerra mondiale.

Chiave del successo dei pupi nel meridione, anche in Puglia, è la messa in scena, attraverso le storie rappresentate, di un sistema di valori ampiamente riconosciuto e condiviso in seno al pubblico che frequentava i teatrini e su più ampia scala nel consesso sociale, contadino, piccolo-borghese, talora urbano a cui i pupi si "rivolgevano", sistema di valori che si esplicita attraverso la reiterazione di uno schema dicotomico ove si fronteggiano bene e male, onestà e malafede, coraggio e codardia, prepotenza e sudditanza, amore e odio, lealtà e inganno, furbizia e stoltezza, magnificenza e meschineria, bellezza e bruttura, raziocinio e pazzia.

Nel dettaglio è però indispensabile indagare come siffatti temi fondanti si conformino e si riplasmino in rapporto alle circostanze storiche, alle specificità areali e culturali pugliesi. L'onore, la lealtà, il rispetto delle regole, il legame familiare e parentale, il comparatico ma pure talvolta l'osservanza di logiche familistiche, in particolar modo, dagli spettacoli inscenati si travasano e si rispecchiano nel puparo apulo, nel suo modo di concepire e organizzare il lavoro, di definire i rapporti con i membri della compagnia, con le altre famiglie di artisti, con il territorio. Di tale orizzonte non partecipa ovviamente il solo puparo, ma, contestualmente il suo pubblico: come d'altronde accaduto a Napoli, storie mandate in scena, pupari, spettatori si riflettono nel medesimo ordine di valori e, proprio per questo, chi, da un lato manovra e recita e chi, dall'altro, assiste, si riconosce, si intende e si capisce.

Come dicevamo poco più sopra, su questo sfondo comune, si sono però delineate e sedimentate certune peculiarità artistiche pugliesi. La ricerca sul campo, le interviste, e quanto è emerso dalle scarse fonti bibliografiche e di archivio disponibili, hanno evidenziato diverse distribuzioni e concentrazioni degli opraanti con riverberi nella produzione teatrale di un luogo anziché di un altro. Sarà opportuno pertanto operare, in prima battuta, una distinzione, una linea di relativa demarcazione che, nei fatti, divide i comuni di Bari e di Foggia da quelli del Salento.

Nella prima area, infatti, le notizie sull'opera dei pupi assumono dei contorni alquanto definiti, grazie all'esistenza di una seppur essenziale bibliografia di riferimento⁶, ma soprattutto per la presenza sul territorio dei "patrimoni" di alcune compagnie, dunque di copioni, pupi, attrezzatura scenica e varia documentazione

⁶ Si tratta di contributi di studiosi locali, finanche di opraanti e loro discendenti, che hanno inteso affidare alla carta scritta, ad articoli ospitati su giornali dei loro luoghi ma pure a volumi illustrati il ricordo, in guisa di spettatori dell'opera o di pupari, dei teatri che operarono sul suolo pugliese. A tali testimonianze, tutte quelle che ci è stato possibile rinvenire nel corso delle nostre ricerche, ricorriamo in questo contributo, citandone degli stralci e riportandole in bibliografia.

relativa. A ciò si deve aggiungere la possibilità che abbiamo avuto di poter attingere a fonti orali di prima mano, alle testimonianze dirette degli ultimi pupari o di alcuni loro discendenti. Il fatto che nel foggiano e nel barese le ricerche siano state più fruttuose deriva inoltre da una particolare concentrazione di compagnie in questa area. Qui il teatro dei pupi, a seguito di una presenza più marcata e di una accentuata visibilità, ha mostrato una non comune “vitalità” sollecitata altresì dalla buona risposta del pubblico, determinando una capacità di mettere in cartellone spettacoli fino agli anni Settanta del Novecento; grazie a tale congiuntura i pupari del luogo hanno avuto agio di maturare percorsi e temi alquanto specifici.

Per quanto riguarda invece il Salento, se per un verso più scarse sono le fonti archivistiche e bibliografiche, nonché le testimonianze orali che è stato possibile raccogliere, dall’altro sembra ragionevole supporre che in queste contrade la presenza di compagnie di pupari sia stata maggiormente saltuaria, con alcune singolari concentrazioni in determinati paesi ed assenze in altri, presenza comunque sdilinquisita precocemente rispetto al nord della regione, intorno agli anni Quaranta del Novecento, pur con qualche eccezione.

Il lavoro di recupero e ritessitura delle vicende di questa forma di teatro popolare in Puglia da noi intrapresa, se da un lato ha dovuto fare i conti con la dispersione irreversibile di molti materiali e di molte fonti, dall’altro si giustifica con l’esigenza di ridare almeno parziale visibilità storica a questo tipo di spettacolo, che, a nostro giudizio, aveva un posto riconoscibile tra le diverse espressioni assunte dal teatro di figura nel nostro meridione.

L’ingresso ed il debutto dei pupi in Puglia dalla “porta” di Foggia (M.V.)

Le prime tracce certe di un teatro di figura attivo in Puglia che utilizza i pupi, o anche i pupi assieme ad altre forme di intrattenimento, abbiamo potuto desumere da fonti archivistiche⁷ conservate presso l’Archivio di Stato di Napoli che ci hanno parimenti permesso, in altra sede (Baldi A., 1992 a), di rischiarare la situazione napoletana. Si tratta in larga parte di richieste di autorizzazione a tenere spettacoli inoltrate alle autorità nelle quali, oltre a luoghi e periodi prescelti, gli impresari dovevano dichiarare, ora più dettagliatamente, ora sommariamente, quali recite avrebbero voluto dare, con quali numeri pensavano di intrattenere il pubblico; assieme ai titoli delle rappresentazioni si doveva specificare se fosse preventivato il ricorso ad attori e, o a fantocci.

⁷ Si tratta di documenti presenti nei fondi della “Real Camera della Sommaria”, della “Segreteria di Casa Reale”, della “Deputazione dei teatri e spettacoli”, del “Ministero dell’Istruzione Pubblica”, del “Ministero dell’Interno – Inventario I”.

È così registrata la presenza di gruppi teatrali di figura sin dagli inizi dell'Ottocento. Proprio nel 1800 Gaetano de Gregorio, di Lucera, chiede di poter eseguire rappresentazioni con pupi; di lì a qualche anno, nel 1805, Francesco Antonio Ferro, di Bisceglie, domanda “di poter rappresentare de' spettacoli teatrali col suo edificio di pupi”.

Sempre ai primi del Diciannovesimo secolo risale un'altra interessante petizione. A proporsi di lavorare in giro per le contrade apule è un teatrante che viene da fuori e dal nord. Antonio Premoli, giunto dal Veneto, desidera “rappresentare l'opera di pupi in Puglia” inoltrando due richieste consecutive a partire dal 3 marzo 1803; nella seconda sottolinea la necessità di poter disporre di un nulla osta per “poter girare nella Puglia” con l'evidente intento di guardarsi intorno, di spostarsi liberamente da un luogo all'altro della regione. Allo stato attuale delle nostre conoscenze va altresì rimarcato come, singolarmente, non nel napoletano, ma, appunto, in territorio pugliese registriamo, in ordine di tempo, il primo impresario che usa deliberatamente il termine “opera” dei pupi.

Va inoltre osservato che tra le petizioni inoltrate alle autorità borboniche, sporadiche sono quelle relative ad artisti che dichiarano esplicitamente di voler lavorare in Puglia e in determinate e menzionate località. Per un verso la piazza pugliese non era probabilmente “attraente” come quella partenopea, per l'altro la frequente genericità delle richieste sottoposte a benessere, in cui si dichiarava l'intenzione di frequentare le provincie del regno senza altra specifica, consentiva agli impresari maggiori facoltà di spostamento da una regione all'altra, da un paese all'altro, a nessuno dovendo rimanere vincolato nello specifico. In tal senso è ragionevole supporre che alquanto più numerosi possano essere stati i gruppi che si esibirono effettivamente in Puglia ricorrendo all'*escamotage* di una domanda volutamente indeterminata, ora di provenienza napoletana, ora autoctoni, ora provenienti da ulteriori contrade. Ciò nondimeno di essi non è attualmente dato di sapere a esclusione di qualche ulteriore nome. Secondino Celestino Villalta, il cui cognome è pure trascritto Vallata, che in due diverse petizioni, la prima del 1847 e la seconda del 1850, ci corrobora nell'ipotesi di cui sopra. Nella prima richiesta in cui mira a dare spettacoli sia con attori che con pupi indica genericamente di voler frequentare le provincie del regno, mentre nella seconda scopriamo che si prefigge di lavorare solo a Otranto e solo con i pupi. Il suo errare per i paesi della Puglia lo indusse a fermarsi a un certo punto a Otranto perché lì, probabilmente, riscontrò condizioni maggiormente favorevoli alla permanenza del suo teatro.

Pur a fronte di certa inesorabile lacunosità del materiale d'archivio, dalle ricerche bibliografiche e di campo da noi condotte emerge comunque e innegabilmente una progressiva, prevalente parentela del teatro di figura pugliese con la tradizione partenopea, in certi casi addirittura una diretta filiazione che si va manifestando e corroborando a cavallo tra prima e seconda metà dell'Ottocento, via via ulteriormente definendosi e radicandosi. Certune evidenti similarità nei repertori,

e nella morfologia dei fantocci, indubbe assonanze nell'iconografia codificata di volti, fregi, cromatismi, si spiegano con le comprovate origini napoletane di alcuni pupari operanti in Puglia, o con la loro frequentazione del capoluogo partenopeo.

Secondo Antonio Pasqualino “ai pupi napoletani si possono collegare, per l'origine, per i frequenti contatti e per le caratteristiche meccaniche e figurative, i pupi delle Puglie” (Pasqualino A., s.d.: 25). Insieme a Pasqualino, Daniele Giancane, appoggiandosi a quanto riferito da “qualche marionettista ancora in azione che a sua volta l'ha sentito dire da altri più vecchi” (Giancane D., 1989: 31), afferma che il primo a introdurre i pupi in Puglia fu il partenopeo Gennaro Balzano nel 1864. Anche secondo Maria Signorelli il puparo napoletano sarebbe stato il primo ad operare nella regione; la studiosa tuttavia si discosta da quanto affermato da Giancane e Pasqualino per quanto concerne la data di arrivo che indica intorno al 1834-35 (Signorelli M., in AA.VV., 1981: 154). Se le fonti di archivio, come visto a proposito dei menzionati de Gregorio e Ferro, contraddicono Giancane e Signorelli, se dunque la presenza dei pupi in Puglia non è attribuibile a Balzano, questo artista sottolinea però una progressiva tendenza di compagnie attive a Napoli a lasciare il Tirreno per l'Adriatico. Lo stesso Balzano che pure aveva un teatro nella zona nord-occidentale di Napoli, forse per sfuggire alla concorrenza dei molti colleghi che brulicavano nella città in quel periodo, prese la decisione di trasferirsi a Foggia.

La Puglia della prima metà dell'Ottocento era con buona probabilità, come detto, un territorio poco o, comunque, meno esplorato ove i pupari napoletani non si erano ancora spinti in numero consistente o tale da creare problemi di rivalità e competizione.

Non deve stupire allora il successo che ebbe il teatro dei pupi, il cui linguaggio complesso ma fatto di temi “forti”, di sentimenti ed emozioni nette, ben definite, di trame intricate in grado, si direbbe oggi, di “fidelizzare” lo spettatore, raggiunte e coinvolse le platee pugliesi.

Con molta probabilità Balzano fu quindi soltanto uno tra coloro che decise di giocare la carta della Puglia, potremmo dire, in tempi in cui ancora a non molti era venuta tale idea.

In qualità di puparo sembra, però, che avesse un repertorio alquanto limitato e peraltro circoscritto a soli episodi di camorra. “La sua più nota commedia fu *Peppiniello 'o Sparatore*, ossia *Nannina 'a Castagnara*, in cui si alternavano scene truculente e fucilate a salve, con espedienti scenici abbastanza scoperti”, ricorda a tal proposito ancora Giancane (Giancane D., 1989: 32). Visto il consolidarsi dei cicli dedicati ai camorristi soprattutto dagli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, se effettivamente il puparo napoletano si presentò alle platee pugliesi soltanto con siffatto programma, la sua presenza in Puglia non può essere fatta risalire al 1834 come vorrebbe Signorelli. Sono più ragionevoli e plausibili le date fornite da Giancane.

La limitazione del repertorio pupesco si può inoltre spiegare con il fatto che Balzano, più che un puparo fu, nei fatti, uno dei molti artisti “compositi” che preferiva avere più frecce al proprio arco, ivi compresi i fantocci, certo che un’offerta variegata gli sarebbe tornata utile in rapporto a piazze dai gusti probabilmente differenti. Non voleva, insomma, egli, concentrare tutte le sue risorse, solo sui pupi. Era un teatrante che, alle rappresentazioni con i fantocci, affiancava, infatti, numeri da circo, caratterizzati dalla presenza di un mangiafuoco, di forzuti e della donna tagliata in tre pezzi⁸.

Si può allora sostenere che con Balzano il teatro dei pupi testimonia sì della sua presenza in Puglia, benché in una forma ancora embrionale, in una veste non compiutamente delineata e autonoma. Chi decideva di spingersi nelle contrade apule, non conoscendo le inclinazioni e le reazioni di un pubblico locale ancora da “educare” ai pupi, preferiva, prudentemente, proporsi con spettacoli ricchi di intrattenimenti diversi da giostrarsi sul posto, di volta in volta.

Foggia appare il “collettore”, il primo porto di approdo di compagnie d’oltre regione e, segnatamente, di quelle provenienti da Napoli. Ciò perché, storicamente la via d’accesso più rapida tra la capitale borbonica e la Puglia passava, appunto, da codesta città.

Prima ancora di Bari, Foggia si fece, dunque, centro propulsore del teatro di figura, anche perché a Balzano subentrò verso la fine dell’Ottocento, nella gestione dell’attività artistica e degli stessi locali ove erano messi in scena gli spettacoli, Giuseppe Strazzullo o Strazzulli, di professione carrozziere, anch’egli emigrato nella cittadina pugliese per tentare la fortuna come pupante.

È allora, come ricordano nell’intervista a noi rilasciata, Chiara e Ruggero Maldera, eredi di un’altra compagnia di pupari pugliesi, che il teatro divenne familiare ai foggiani, noto come il “Teatro degli Strazzulli”. Con questo nome tale teatro continuerà a essere identificato anche nel momento in cui cambierà

⁸ Non solo in Puglia ma parimenti in Campania non sono pochi gli impresari che si mostrano in grado di ricorrere ad attori, pupi e marionette, giocolieri, prestigiatori, equilibristi sperando in tal maniera di assecondare le attese e gli umori di un pubblico eterogeneo. Non è solamente un problema di platee difforni ma, per altri versi, di una “tradizione” spettacolare arcaica siffatta che programmaticamente era adusa a fare ricorso ad attori e loro succedanei in legno e cartapesta. Batek sottolinea “la stretta parentela esistente tra il teatro degli attori «in carne e ossa» e quello delle marionette. Non di rado le marionette si accostavano sulla scena ai colleghi viventi, tentando di imitarli. Le marionette divennero così custodi di grandi tradizioni teatrali: si pensi alla Commedia dell’Arte e al Teatro dei tipi. In altre circostanze furono gli attori viventi, anche se ostacolati dalla propria corporeità, a impegnarsi nel tentativo di imitare le marionette e la loro arte sublime. (...) Il confine tra le due forme artistiche diventa impalpabile allorquando attori viventi e marionette sono contemporaneamente sulla scena” (Batek O., 1981: 6). Su tale antico connubio ci siamo anche noi soffermati, evocando le testimonianze e gli scritti di storici del teatro e della letteratura popolare, ricordando tra le altre la tradizione delle sacre rappresentazioni fatte di corpi pulsanti e fantocci, dentro e poi fuori dai templi (Baldi A., 2012 a: 10-22).

nuovamente gestione, quando cioè arriverà a Foggia Achille Parisi, da Napoli, nei primissimi anni del Novecento.

Parisi divenne rapidamente “padrino” marionettista, come lo chiama Giancane, punto di riferimento per le piazze di Foggia, Manfredonia e Margherita di Savoia.

Secondo Nicola Battaglia, nipote di uno dei pupari più noti in Puglia, Pasquale Iacovetti, e puparo anch’egli, Parisi sarebbe stato un punto di riferimento importante non solamente per le zone citate, ma anche per tutta l’area settentrionale della regione divenendo al contempo una sorta di maestro per tutti gli opranti di questo contesto.

È comunque opportuno notare che già qualche anno prima che Parisi giungesse in Puglia, un commerciante di stoffe, nativo di Barletta, rimasto molto colpito da uno spettacolo di pupi a cui aveva potuto assistere a Napoli, decise di impiantare una attività teatrale nella sua regione. Stiamo parlando di Lorenzo Dell’Aquila che, nel 1882, mise in piedi la “Compagnia Aurora” a Canosa di Puglia.

Ci troviamo di fronte a un evento insolito per la Puglia e per il panorama del teatro di figura. Lorenzo dell’Aquila, infatti, fu non solo un puparo “autoctono”, ma anche colui che, prima ancora di Parisi, mise da parte le storie di guappi per portare sulla scena il luccichio delle armi, per dare spazio all’amor cortese e ai duelli dei cavalieri. Allo stato attuale delle nostre conoscenze si può dunque ipotizzare che con Lorenzo dell’Aquila per i paladini in Puglia si alza finalmente il sipario.

Il boom: il pupo avvia a radicarsi in Puglia per un pubblico che in esso si riconosce (M.V.)

Tra fine Ottocento e inizi Novecento, a Napoli l’opera dei pupi ha oramai acquistato una sua definita configurazione, è divenuta rappresentazione autonoma, con cui stupire, ma soprattutto coinvolgere gli spettatori all’interno di una trama sovente complessa e articolata. Il teatro dei pupi non è, insomma, più associato ai “divertimenti meccanici”, alle ombre cinesi, ai mangiafuoco, alle scimmie ammaestrate, tutti numeri comunque ancora rappresentati a Napoli di cui ci dà una efficace descrizione Salvatore Di Giacomo (Di Giacomo S., 1891: 14) e di cui pure noi abbiamo trovato riscontro scartabellando tra le richieste di permesso a dare rappresentazioni in contesto partenopeo.

Sono gli anni in cui a Napoli agivano gli Abbate, i Giambruno, i Di Giovanni, i Corelli, i Perna, tutti provenienti dal tirocinio effettuato alla “corte” di Giovanni De Simone (Pasqualino A., s.d.: 24).

Si tratta quindi di un teatro con una propria riconoscibile caratterizzazione.

È più o meno in questo periodo, con i citati Parisi, Strazzullo e Dell’Aquila, che l’opera dei pupi, dai precedenti transiti in Puglia, mostra ora l’intenzione di piantare le tende stabilmente. A parte dunque, il teatro dei supposti esordi, come

quello di Balzano, “contaminato”, come detto, da altre forme rappresentative e di intrattenimento, l’opera dei pupi si ripresenta in Puglia, ivi radicandosi, come genere teatrale già autonomo.

Si tratta di un’autonomia che trae linfa da una molteplicità di repertori oramai definiti, dall’esistenza di storie consolidate e strutturate in parti, suddivise in molteplici puntate, codificate, e tramandate grazie all’uso di copioni pazientemente vergati a mano. Chi intende dare spettacoli in area pugliese, autoctono o no, figlio d’arte o neofita, può sfruttare, insomma, la vantaggiosa opportunità di agganciarsi all’opera dei pupi napoletana già abbondantemente collaudata e roduta.

Se l’inizio del Novecento e tutti gli anni Venti costituirono un periodo assai fecondo per l’opera dei pupi in generale, in Puglia il successo per questo tipo di teatro di animazione, può essere spiegato anche con la “novità”, trattandosi di una forma d’arte che, benché già palesatasi in precedenza, stava ora diffondendosi e fiorendo in un territorio, da questo punto di vista, relativamente vergine.

Come già anticipato, nell’area compresa tra le attuali province di Foggia e Bari, segnatamente tra Canosa e Andria, agiva la famiglia Dell’Aquila; Achille Parisi insieme al genero Maldera e agli undici figli di questo, occupò le piazze di Foggia, Manfredonia e Margherita di Savoia.

Pasquale Iacovetti, originario di Trani, come ci ricorda suo nipote Nicola Battaglia, agiva a Bisceglie, Molfetta e Ruvo di Puglia e nella medesima Trani, intorno agli anni Venti.

Negli stessi anni, Luigi Luigini, secondo quanto riferitoci dal pronipote Giovanni Barra, si spostò con la compagnia da Napoli a Pescara; lavorava con i fratelli Antonio e Angelo, e con otto nipoti, rappresentando i suoi spettacoli a San Ferdinando di Puglia e a Trinitapoli. Dopo un’iniziale periodo “itinerante”, questo gruppo si stabilì a Cerignola, capeggiato da Nicola e, quindi, dai figli Giuseppe e Giovanni, con l’estesa collaborazione di diversi altri congiunti

La famiglia Immesi di origini siciliane, gestì invece la piazza di Barletta per tre generazioni.

È stato inoltre possibile ricostruire almeno parzialmente la situazione del teatro dei pupi anche in Salento e nella zona di Taranto, incrociando le informazioni tratte dalla documentazione di Maria Signorelli (Signorelli M., in AA.VV., 1981), dai brevi cenni di Antonio Pasqualino (Pasqualino A., s.d.), da articoli di scrittori locali come Pasquale Danza (Danza P., 1990) e da alcune nostre interviste a Giuseppe Taccardi, Nicola Battaglia, Alfredo Tanzarella, Alberto Abbuonandi e Luigi Santaguida.

Il tarantino ci dice che ancora altri pupari di origini partenopee ne tentarono la colonizzazione in tempi ugualmente lontani, già dagli anni Ottanta del diciannovesimo secolo.

A Taranto sono segnalati pupari che vengono indicati con cognomi assai simili, Abbonante, Abimonte, Abbuonanti, Abbuonandi; a tal proposito per la

Signorelli non si tratterebbe soltanto di differenti ortografie del cognome ma di due persone diverse. Giovanni Abbuonanti, “proveniente da famiglia di pupari, agisce in Puglia, Campania, Basilicata, e parte del Salento, coadiuvato dai nipoti Carmine, Mario e Giovanni. Nel 1958 risiede a Taranto”. Tale Abimonte è indicato invece come “puparo fra Ottocento e Novecento attivo a Taranto” (Signorelli M., in AA.VV., 1981: 154). La nostra ricerca ci ha consentito di appurare dalla diretta voce dei discendenti che a Taranto operò la compagnia di Giovanni Abbuonanti il cui fratello, Alberto, era invece prevalentemente attivo, con un proprio gruppo teatrale, a Benevento. Erano, i due, figli d’arte del napoletano Carmeniello e, quindi, ascrivibili alla schiatta dei Buonandi da cui li separava soltanto un cognome mal riportato in sede di registrazione anagrafica, ma non certo il legame di sangue. Su Abimonte permangono le incertezze anche se ulteriori fonti lo segnalano come un puparo presente sempre a Taranto (Orlando F., 2009: 45-48).

A Ostuni, a San Giovanni Rotondo e nei paesi limitrofi agiva il siciliano Michele Marsaglia che è pure ricordato come Marseglia; sempre nella città bianca ha lavorato tale Pappalardo e in seguito Domenico Rotunno genero di Marsaglia.

A Lecce, i pupi erano stati portati da Napoli da Pasquale Santaguida nel 1880, i cui figli, Luigi e Ubaldo, si erano in seguito spartiti le piazze del Salento.

Sempre a Lecce Signorelli e Pasqualino segnalano la presenza nei primi anni del Novecento di tale Giovanni Cerrone sul cui cognome Teodoro Pellegrino si mostra invece più incerto riportandone due ulteriori varianti localmente conosciute, quella di Cerrano e Cervone. Pellegrino concorda invece sull’attività leccese di questo puparo tra il 1901 ed il 1904 in Piazza delle Erbe (Danza P., 1990: 57).

È a partire da questo momento, dunque dagli ultimi anni dell’Ottocento e dai primi del Novecento, che la regione si popolò di opranti, così numerosi da rendere inizialmente difficoltosa la spartizione dei luoghi in cui dare spettacoli.

La confusione e il rischio di rubarsi reciprocamente le piazze, costrinse i pupari ad un accordo sulla divisione del territorio.

Secondo uno dei nostri informatori, Giuseppe Taccardi (intervista di Alberto Baldi e Paola Capuano a Giuseppe Taccardi, Canosa, 3 ottobre 1997) la partizione dei luoghi fu concordata esclusivamente dai Dell’Aquila, dai Luigini, da Jacovetti, Parisi e Maldera, dagli Immesi, Nicola Sette e Michele Marsaglia, dunque da compagnie operanti quasi esclusivamente nelle province di Bari e di Foggia.

È in questa zona infatti che si concentra il maggior numero di opranti, per grande parte appartenenti alla “scuola” napoletana.

Nel citato gruppo di pupari che si dividono le ribalte da ognuno di loro frequentabili, è presente pure, come detto, Michele Marsaglia, operante invece nel brindisino, ed al quale viene senza particolari problemi riconosciuta la possibilità di tenere spettacoli ad Ostuni dove si era trasferito dalla Sicilia.

Possiamo ragionevolmente ipotizzare che la spartizione delle piazze fosse stata concordata innanzitutto sulla base di criteri geografici specifici, relativi ai paesi di residenza dei pupari in questione.

L'opera nel settentrione della Puglia: la grande "famiglia" dei pupari (A.B.)

Innegabile, come detto, è l'impronta data dal teatro di figura partenopeo all'opera dei pupi apula sin dalle sue origini.

L'opera dei pupi sbarca in Puglia con tutto il suo bagaglio storico, artistico e culturale, ma vi approda anche, come abbiamo visto, nella sua forma già compiuta, una forma giunta a maturazione che restituisce a questo genere autonomia e riconoscibilità.

"Fatale", pertanto, il fascino esercitato dal luccichio delle spade e dalle storie cavalleresche, e inevitabile l'influenza, forte, della Campania, influenza destinata a durare nel tempo.

Riconosciuta senza dubbio alcuno dai pupari come la "pianta viva" del teatro di figura, per usare le parole di Battaglia (intervista di Marcella Veneziani a Nicola Battaglia, Roma, 20 marzo 2003), Napoli si fa tappa principale, punto di riferimento obbligato per coloro i quali avessero inteso intraprendere questo mestiere. Continui e frequenti scambi, contatti e periodici spostamenti caratterizzavano i rapporti tra Campania e Puglia; un filo diretto legava le due regioni, laddove in special modo si fosse reso necessario per gli opranti apuli il rifornimento di materiale.

Da qui una evidente similarità soprattutto nei repertori cavallereschi, nella struttura dei pupi, nelle tecniche di animazione che ci restituisce l'immagine complessiva di un teatro di figura pugliese, soprattutto agli esordi, a sfondo eminentemente partenopeo.

Nonostante la scarsità di fonti ci impedisca di sposare incondizionatamente la tesi di Battaglia, secondo la quale il napoletano Parisi sarebbe stato un punto di riferimento per tutti i pupari del nord della Puglia, sono comunque comprovati degli effettivi contatti tra questo "capostipite" e Jacovetti, Maldera, Sette, Dell'Aquila, Luigini e Marsaglia. Né bisogna escludere l'ipotesi che il Teatro Strazzulli di Foggia, dove, come detto, lavorava Parisi, fosse diventato un centro di incontro per altri opranti dell'area.

Questa originaria influenza napoletana ha però indotto a considerare il teatro di figura pugliese come una sorta di "succursale" di quello napoletano, offuscandone, più nello specifico, certune peculiarità artistiche affermatesi e sedimentatesi nel tempo grazie soprattutto ai pupari autoctoni. Si vuole qui dire che il teatro dei pupi pugliese è stato comunque in grado, nel tempo, di assumere talune proprie caratteristiche soprattutto nelle aree in cui, da fenomeno stagionale e di importazione,

si è trasformato in attività continuativa, reiterata sul territorio nell'arco di alcune decine di anni, esercitata da artisti locali.

Questi pupari hanno introdotto nuove vicende e nuovi cicli, benché più contenuti di quelli partenopei, redigendo personalmente i copioni. Si tratta di rappresentazioni che traggono talvolta ispirazione da episodi di storia pugliese e da vicende collegate a culti e figure religiose locali, ma, di converso, alle gesta del brigantaggio e del banditismo locale.

Altre modificazioni hanno investito la struttura e le dimensioni dei pupi; si sono anche resi necessari ulteriori personaggi imposti dalle nuove trame. Tali mutamenti hanno avuto inoltre riflesso sulle tecniche di animazione.

Esistono dunque alcune significative differenze tra l'opera dei pupi napoletana e quella pugliese, ma, a meglio vedere, in seno allo stesso contesto apulo, tra l'area settentrionale e quella meridionale.

Una prima differenza che ci consiglia di distinguere il teatro di animazione del barese e del foggiano da quello che agiva nel sud della regione, è data dalla presenza di pupari del posto, stanziali, in netta maggioranza rispetto a quelli campani. Con l'eccezione dei citati Parisi, Luigini, e dei siciliani Immese, infatti, la maggior parte aveva origine apula. Nel foggiano e nel barese si determina quindi un'evidente concentrazione di compagnie, come dicevamo più sopra, autoctone a tutti gli effetti, con conseguenti problemi di coabitazione che, a loro volta, innescano dinamiche e strategie relazionali che sovente si sostanziano e rafforzano sul piano di legami non tanto e non solo professionali, quanto familiari.

È proprio il tipo di relazioni instauratesi tra questi pupari che rende in qualche modo unica la situazione venutasi a creare nel nord della Puglia a differenza di quanto si svolgeva in quegli stessi anni nel Salento e nella zona del tarantino.

Nonostante infatti l'universale volontà di affermare la propria indipendenza, di rivendicare un'unicità e una "supremazia" artistica, da parte di ogni compagnia, emerge in modo particolare dalle interviste da noi effettuate, un quadro differente, ove lo sbandierato solipsismo di ogni gruppo teatrale si trova a dover fare i conti con la necessità di venire a patti, di stabilire alleanze, di contenere la concorrenza. Le relazioni instaurate, infatti, non riguardano unicamente scambi prettamente legati alle attività lavorative, ma vanno in profondità assumendo la forma di legami amicali e soprattutto parentali, e, quando questi ultimi non fossero bastati, pure di comparatico.

Una rapida panoramica su tali relazioni può meglio chiarire quanto stiamo sostenendo. Nicola Sette, nativo di Canosa, ma operante a Cerignola, divenne genero di Achille Parisi sposandone la sorella Chiara; tra Pasquale Jacovetti e Lorenzo Dell'Aquila si instaurò invece un'amicizia profonda destinata a durare nel tempo e a coinvolgere altri e più giovani parenti. Pare infatti che tale Riccardo di Chio genero e nipote di Dell'Aquila lavorasse a Trani con Jacovetti, mentre il nipote di quest'ultimo, Nicola Battaglia si trovò successivamente a far parte della compagnia Aurora rimessa in piedi da Anna Dell'Aquila, divenendo compare di battesimo di uno

dei figli della donna, Sante. Gli stretti rapporti tra Nicola e i Dell'Aquila sono altresì desumibili dalla consuetudine che il fratello minore di Sante, Salvatore, pur non avendo come testimone di battesimo Nicola, aveva di concepirlo alla stregua di suo compare, così pure rispettosamente appellandolo.

Michele Marsaglia è invece compare di battesimo di una sorella di Battaglia. Pare inoltre che tra Jacovetti a Marsaglia ci fossero stati dei contatti di tipo lavorativo, e anche se non è molto probabile che il siciliano avesse usato dei pupi napoletani, Battaglia afferma che suo nonno ne aveva costruiti alcuni per il citato Marsaglia.

L'importanza di questi legami trascende dunque il mero scambio di contatti dovuto all'appartenenza e alla frequentazione dei pupari del medesimo ambiente lavorativo. È di relazioni familiari e di comparatico che si tratta, ed è in virtù di tali relazioni che possiamo parlare di una sorta di unica grande "famiglia" di pupari per ciò che concerne la tradizione del teatro di animazione in questa area.

Non mancano, ovviamente, attriti, frizioni, scissioni, che i legami parentali tendono però ogni volta a smussare, se non a ricomporre nella più schietta logica di stampo si familiare ma al contempo familistico⁹.

La rilevanza assunta da siffatti legami consiste nel nesso profondo che collega tra loro dimensione familiare e dimensione lavorativa, un nesso inscindibile, tale per cui la prima influenza e impronta l'altra, e viceversa.

Se far parte di una compagnia significa automaticamente essere anche membro della famiglia che la costituisce, allora potremmo parlare nel caso delle compagnie apule, in virtù dei legami che le uniscono, dell'esistenza di un unico nucleo familiare-lavorativo allargato.

Trascendendo momentaneamente dalle peculiarità di ciascuna famiglia, l'omogeneità di quest'area ci appare determinata sostanzialmente dall'esistenza di tale nucleo.

Esistono perciò, anche in seno a questa zona, delle differenze tra le compagnie per quanto attiene alla scelta degli spettacoli da allestire, a dimensioni e struttura di teatri e fantocci, ma a ben vedere, allo stato attuale delle nostre conoscenze, parrebbero differenze di "tono", talvolta varianti contenute, altre volte semplici sfumature.

⁹ Va sottolineata la contiguità, anzi, la specularità tra le storie rappresentate e la struttura della compagnia: a ben vedere i protagonisti del ciclo carolingio e successivamente i protagonisti delle vicende di camorra e brigantaggio alludono sempre a una struttura di comando verticistica e su base familiare, nella misura in cui il potere si declina tra parenti, sia che si tratti dei cugini Orlando e Rinaldo, sia di Tore 'e Crescenzo e dei suoi accoliti. Ben lungi dal voler gettare una luce malevola sui pupari, vogliamo qui soltanto rilevare come un sostrato socio economico depresso e marginale configuri un orizzonte culturale in cui la gestione della quotidiana esistenza, delle attività lavorative e del sistema delle relazioni venga percepita come più efficace se deputata a un padre-padrone, a figure di riferimento a cui ci si può rivolgere in virtù di comuni parentele (Baldi A., 2017).

La presenza di legami che ci consentono di considerare le differenti compagnie alla stregua di un gruppo familiare allargato, esplica la sua azione come imprescindibile fattore omogeneizzante ed omeostatico. Laddove esistano dei legami così intensi si riducono notevolmente i problemi dovuti alla concorrenza; si esercita inoltre un controllo ben più efficace di quanto potrebbe garantire un semplice accordo a tavolino. L'assetto familiare delle compagnie pugliesi del foggiano e del barese, con l'obbligatorietà e la reciprocità dei vincoli che impone, appare in definitiva, strumento assai funzionale per il governo di un contesto altrimenti "esplosivo".

Dato che, come visto in precedenza, la principale e comune fonte di rifornimento di materiale è la capitale partenopea, tra i fattori potenzialmente disgreganti, va individuata la conseguente, inevitabile similarità di repertori, copioni e tipo di fantocci usati. L'offerta di ogni compagnia rischiava dunque di essere troppo simile a quella delle altre. Un altro elemento di possibile disgregazione è la natura stanziale delle compagnie unita alla loro contiguità. Risiedere in paesi vicini avrebbe potuto facilmente costituire un problema in rapporto a un pubblico in qualche modo quasi comune; se poi una compagnia avesse deciso di fare spettacoli in piazze differenti da quella del luogo di origine si sarebbe trovata, con probabilità, a invadere i territori di altri gruppi teatrali.

Su tale congerie di fattori potenzialmente destabilizzanti il puparo foggiano e barese costruisce, poco alla volta, un sistema di controllo ove il vincolo familiare esercita quindi un peso non indifferente.

La tentazione di parlare di un "cartello" di pupari si fa forte anche alla luce di similari strategie ben più marcatamente presenti e attive nel contesto partenopeo. Si tratta, quindi, di meccanismi forzosi di cooptazione che appaiono alquanto consueti nel mondo dei pupi. A Napoli, per esempio, già nella prima metà dell'Ottocento, la compagnia Falanga, nell'arco di più decenni, si mostrò capace di esercitare un controllo sul territorio urbano e sulla concorrenza muovendosi in due direzioni. Per un verso procedeva all'annessione di altri gruppi teatrali, di altre famiglie di pupari mediante la stipula di ben definiti contratti che sancivano compiti ma pure sanzioni. Dall'altro agiva pure sul piano delle relazioni parentali con piglio familistico. I Falanga possono apparire più "moderni" nella misura in cui, assieme ai tradizionali "legacci" che solo una relazione familiare può rendere solidi e giammai scioglibili, usano lo strumento giuridico della scrittura privata, mentre in Puglia, contesto meno urbanizzato e sostanzialmente rurale, impera la figura dell'impresario quale padre e padrone della sua impresa-famiglia in relazione stretta e diretta con altre famiglie artistiche in virtù di vincoli sanciti da matrimoni incrociati, riti di comparatico e parole date. Sul territorio apulo i capi delle diverse compagnie partecipano, inoltre, di una sorta di cupola in seno alla quale si dirimono e si ricompongono possibili diatribe, si incoraggiano, determinano e controllano unioni e alleanze. Chi non vi fa parte, chi vuole dare spettacoli in Puglia ben sapendo di non essere interno a questo consesso, si muove con molta cautela, mostrando rispetto e deferenza per il "gotha"

dei pupari pugliesi. È quel che accade ai Corelli che da Torre Annunziata erano soliti spostarsi anche in diverse altre piazze meridionali, scelte innanzitutto in modo da non pestare i piedi ai pupari locali. “Dovemmo escludere dove stanno i Dell’Aquila”, ricorda Lucio Corelli, “Canosa, i due paesi loro non sono stati toccati da noi, abbiamo cominciato da Benevento, Manfredonia, Lucera, abbiamo fatto Molfetta, solamente Andria e Canosa no perché c’erano i Dell’Aquila, allora, onestamente, non furono toccati perché, all’epoca, quando siamo andati noi, c’erano ancora loro con il teatrino: per rispetto proprio non furono toccati” (videointervista di Alberto Baldi e Monica Ranieri a Lucio Corelli, Torre Annunziata 25 febbraio 2010). Colpisce, in questa testimonianza, l’espressione usata per sottolineare l’intenzione di non invadere gli spazi altrui, quel “non toccare”, non sfiorare, che ribadisce il fermo proponimento di tenersi alla larga dalle contrade ove agivano i Dell’Aquila per il riguardo ad essi dovuto.

Il pupo di “importazione” nel Salento e nel tarantino (M.V.)

Se si eccettua l’isolato e citato caso del teatro impiantato a Otranto da Villalta nel 1850, come si sarà constatato, Il teatro di animazione in Salento fece la sua comparsa approssimativamente nello stesso periodo in cui si introdusse nella parte settentrionale della regione.

La presenza accertata di pupari nella zona si può far risalire intorno al 1880 quando Pasquale Santaguida giunse da Napoli a Lecce con il suo baraccone, dunque nel periodo dell’esodo verso altre province dei pupari napoletani. Stesso discorso e periodo simile, anno più anno meno, per il ramo degli Abbuonandi stabilitosi a Taranto.

Rispetto al barese e al foggiano sembreremmo al cospetto di una presenza né particolarmente consistente né continuativa, benché con alcune eccezioni. La scarsità di fonti bibliografiche e di testimonianze dirette ne è, in qualche modo, il riflesso.

Il Salento e la zona di Taranto appaiono più che altro come aree colonizzate da parte di opranti sovente di origine campana, per periodi di tempo più limitati. Come detto in precedenza, pare che i pupi fossero stati introdotti nel Salento da Pasquale Santaguida con indubbio successo. Furono ribattezzati “pupi de marionetta”, con qualche probabilità per distinguerli dai pupi di cartapesta di cui il Salento è grande produttore anche oggi.

Ad ogni buon conto possiamo ricordare che in seguito a Santaguida si affermarono nel Salento altri opranti, tra i quali, vale la pena di citare nuovamente, Ubaldo Santaguida, figlio di Pasquale che agiva con i figli Dante, Mariolina e Anita, soprattutto in provincia, noto in particolar modo nel tarantino, a Ostuni e a Brindisi.

Michele Marsaglia, Domenico Rotunno e tale Pappalardo mettevano in scena i loro spettacoli a Ostuni e probabilmente nei comuni limitrofi intorno al primo

ventennio del Novecento. Sempre nello stesso periodo, Giovanni Abbuonandi era attivo a Taranto e in parte del Salento.

È emersa dalle fonti una maggiore concentrazione di pupari nel capoluogo leccese: vi lavorarono Don Luigino Santaguida, altro figlio di Pasquale Santaguida, prima citato, e Vito Buda, proprietario, nel 1907, del teatro San Carlino con il quale fece concorrenza allo stesso Don Luigino. Sempre di Don Luigino bisogna però ricordare che in più di un'occasione troverà conveniente lasciare la regione con ritorni a Napoli e permanenze in Friuli.

Maria Signorelli evidenzia anche la presenza, sempre a Lecce, nel 1904, del già menzionato Giovanni Cerrone che, proveniente dalla Campania, eresse il baraccone in Piazza delle Erbe, spostandosi, nei mesi estivi, a San Cataldo nello stabilimento Adriano.

Vale la pena di ricordare che il Salento costituì una tappa saltuaria e stagionale anche per un'altra nota famiglia di opranti napoletani, i già richiamati Corelli.

Eterogenee, quindi, le provenienze delle compagnie di pupari nel Salento, con presenze segnalate ora in un luogo ora in un altro. Più incerto e debole appare, quindi, il loro radicamento nel contesto salentino, maggiormente diafana e destinata a precoce sbiadimento la tradizione dell'opera dei pupi in questa area.

A ciò bisogna ricondurre, di conseguenza, la prematura e definitiva scomparsa del teatro di figura in tale contesto a partire dal 1940. E non è un caso se di tale teatro siano ben poche le tracce rimaste.

L'organizzazione familiare e verticistica della compagnia (A.B.)

Abbiamo in precedenza accennato all'esistenza di un nesso che lega tra di loro dimensione familiare e lavorativa, rilevando come tale rapporto si articoli all'interno della "famiglia allargata" dei pupari pugliesi, determinandone molteplici dinamiche relazionali. In prima istanza va ricordato come i due piani coincidano tra di loro e si sovrappongano continuamente in modo tale che la struttura familiare rifletta quella lavorativa e viceversa. Al riguardo Vincenzo Esposito sottolinea che, sovente, "l'attività del puparo non permette a chi la esercita di dedicarsi ad altro mestiere e coinvolge, con compiti ben precisi, tutta la famiglia" (Esposito V. in Esposito V. (a cura di), 1994: 10).

Nello specifico si tratta in entrambe i casi di una struttura verticistica sulla cui cima si situa il capofamiglia, figura leader, generalmente gestore di gran parte delle attività della compagnia.

Nel caso delle compagnie di pupari pugliesi, nel periodo in cui si vanno oramai radicando nel territorio apulo, con una discendenza che qui ha i suoi natali, tra tali figure, chiamate a reggere le sorti del proprio teatro, ritroviamo in particolare

Luigi Luigini, Francesco Parisi, Lorenzo Dell'Aquila, poi Ruggero Dell'Aquila e Anna Dell'Aquila, Luigi e Ubaldo Santaguida, Filippo e Michele Immesi.

Si tratta spesso di personaggi eclettici, capaci di farsi carico di diverse responsabilità e di assumere svariati ruoli: coordinatori di gran parte delle attività, li ritroviamo spesso anche nella veste di sceneggiatori e rimaneggiatori di copioni, di costruttori e riparatori di fantocci, attrezzature di scena, fondali e cartelloni, nonché in guisa di insegnanti per i neofiti e di responsabili inoltre dell'equilibrio familiare e dei rapporti tra i congiunti. In tale assetto piramidale, la base riveste tuttavia, al fine del funzionamento della struttura teatrale, la medesima importanza del vertice. Fondamentale è inoltre l'interscambio, il travaso dei ruoli dal piano teatrale a quello familiare e viceversa, in virtù del fatto che certe mansioni assumono carattere polifunzionale, tornando utili di volta in volta, al *côté* familiare e a quello teatrale. Se effettivamente la figura leader si presenta come centrale per tutta la compagnia, non bisogna dimenticare che ogni membro della famiglia è chiamato a dare il proprio contributo che è generalmente diversificato a seconda del sesso e dell'età. Se agli adulti è di solito affidato il compito della manovra, i più piccoli, privi della forza necessaria a sollevare i pesanti fantocci, sono comunque avviati alla scena recitando le parti minori o quelle in cui era necessaria una voce bianca.

In proposito Nicola Battaglia ricorda del proprio apprendistato nel teatrino del nonno, Pasquale Iacovetti, iniziato proprio recitando le parti minori, specie quelle degli angeli. Ancora più significativo è l'apprendistato di Anna Dell'Aquila, la cui voce di bambina è rammentata dallo stesso Battaglia e definita come quella di una "gattaredda", una gattina (intervista di Marcella Veneziani a Nicola Battaglia, Roma, 21 marzo 2003). A ruoli simili, indubbiamente importanti, ma al contempo circoscritti, "assurgono" con il beneplacito dei loro uomini, padri e zii, altre donne di pupari dalle belle voci quali Anna Gadaleta e sua figlia Ada Immesi.

Sono inoltre chiamati a dare un proprio contributo anche coloro i quali, in seno alla famiglia, non svolgono mansioni prettamente legate al palcoscenico. Si pensi ai Dell'Aquila ai tempi di Lorenzo: gli uomini sulla scena e le donne in casa a rammendare e cucire i vestiti strappati dei pupi e ad occuparsi dell'intera famiglia.

Caso quasi unico nella storia del teatro di figura pugliese resta quello della precedentemente citata Anna Dell'Aquila, la quale, sfidando le regole rigide del teatro di figura non solo si impossessa del ponte di manovra recitando e manovrando, ma prende in seguito le redini della Compagnia Aurora, ereditata dal padre e dal nonno, facendola risorgere dalle sue ceneri in un momento di crisi. È in tal senso figura associabile, per piglio ed iniziativa, a quelle donne, non molte, ma che, in seno alle rispettive compagnie di appartenenza, seppero assumersi ruoli dirigenziali e decisionali di tutto rispetto nel teatro dei pupi partenopeo (Baldi A., 2012 a: 115-122).

In ultima istanza bisogna sottolineare come la sovrapposizione tra piano familiare e piano teatrale si espliciti anche nella gestione e nel vivere il proprio

quotidiano. L'attività teatrale assorbe completamente la vita del singolo e dell'intero gruppo, condizionando tempi e spazi del vivere e dell'operare di ognuno. Dimensione spaziale e dimensione temporale dell'esistenza giornaliera si incrociano e si fondono con dimensione spaziale e dimensione temporale del teatro: è però l'opera dei pupi che tende a piegare alle proprie esigenze quelle familiari determinando non solamente una precisa scansione dei momenti della giornata, ma estendendo la propria influenza anche a un tempo più dilatato. Si pensi in particolare agli spostamenti periodici, stagionali o annuali, da una piazza a un'altra, a cui la famiglia si deve necessariamente adeguare; ricordiamo in proposito i casi significativi dei Dell'Aquila che si dividevano tra un periodo nella piazza di Canosa a un altro in quella di Andria, o al caso dei Luigini, ancora più rilevante, poiché alternavano periodi in cui si dedicavano all'opera dei pupi in alcune piazze, a periodi in cui invece si davano al teatro classico, in altre piazze. Si pensi, altresì, all'ancor più fitto peregrinare da un paese all'altro delle meno floride compagnie che lavoravano nel Salento, ove la scelta di abbandonare un luogo a favore di uno reputato migliore poteva essere presa anzitempo, improvvisamente, in ragione di incassi insufficienti.

Andando in scena con pupi di tutto rispetto (M.V.)

Elemento primo e imprescindibile del patrimonio dell'oprante, il pupo rappresenta forse la sintesi di tutte le caratteristiche, visive, estetiche, spettacolari del teatro di figura che su di esso si impernia.

La sua importanza risiede nella capacità di farsi carico di molteplici valenze comunicative e simboliche che ogni parte costitutiva del fantoccio è chiamata a esprimere. In tal senso il teatro di animazione è da considerarsi, come giustamente afferma Roberto Leydi, il "teatro di forma" per eccellenza (Leydi R., Leydi Mezzanotte R., 1958: 15).

La fisicità si fa foriera di pregnanza di significati, poiché è in base a essa, alla natura volumetrica ed estetica di vesti e armature, alla cura dei particolari, che il puparo misura e dimostra all'esterno il proprio prestigio. E in alcuni casi costruisce anche la propria identità.

Non dobbiamo perdere di vista che una delle caratteristiche che segnano la diversità tra la tradizione campana e quella siciliana, riguarda proprio l'aspetto del fantoccio. Nel caso del teatro di figura pugliese ci troviamo di fronte, in larga prevalenza, come più volte ricordato, a una tradizione di stampo partenopeo, pertanto anche i pupi assumono le fattezze tipiche di quelli napoletani.

D'altro canto Napoli, come detto precedentemente, rappresenta il centro di rifornimento principale del materiale; ne consegue che, soprattutto in un primo momento, per la costruzione dei fantocci, la maggior parte dei pupari si affida alle competenze degli artigiani napoletani, tra i quali, per esempio, praticamente tutti i

nostri intervistati ricordano Giambruno. Salvo eccezioni, la struttura del pupo pugliese si presenta dunque molto simile a quella del pupo napoletano, e differisce invece da quella del fantoccio siciliano, sia esso di tradizione catanese o palermitana.

La dimensione del pupo napoletano, varia, approssimativamente, dai cento ai centodieci centimetri, anche se nel caso dei Dell'Aquila vedremo che le modifiche apportate eleveranno l'altezza del pupo fino ai centotrenta centimetri e oltre. Il pupo siciliano, nello specifico il palermitano, presenta invece un'altezza simile a quella delle marionette classiche, attestandosi intorno agli ottanta centimetri. Si tratta di misure per così dire "convenzionali", perché vanno poi registrate dimensioni ulteriormente differenti, pur in seno alla medesima "tradizione", da puparo a puparo.

L'oprante napoletano e quello pugliese muovono i fantocci dall'alto, tramite due fili collegati alle braccia del pupo stesso e un'asta di manovra fissata sul capo. La presenza del filo, in modo particolare alla mano destra, è un'altra differenza tecnica rilevante rispetto ai pupi siciliani nei quali, invece, il braccio destro è mosso per mezzo di un lungo ferro necessario a imprimere i giusti movimenti animando dai lati del boccascena. Tale caratteristica è perciò indispensabile al puparo siciliano al fine di avere una maggiore padronanza durante i combattimenti. La possibilità che gli animatori napoletani e pugliesi si garantiscono di poter manovrare da un ponte che sovrasta e attraversa tutta la scena, consente loro un attento, completo controllo del fantoccio e il comando fine degli arti superiori solo mediante fili. Nei combattimenti la spada o la mazza appaiono inserite in un foro ricavato nel palmo della mano aperta, con il pollice opposto alle altre quattro dita allineate, costituendo l'arma una sorta di prolungamento del braccio, in linea con esso. In Sicilia l'arma è invece alloggiata nel pugno chiuso del pupo, formando con il braccio un angolo più o meno retto.

Altra importante differenza riguarda le articolazioni e quindi anche il movimento che ne risulta. In territorio napoletano e pugliese le gambe presentano non solo le ginocchia articolate, ma sono assicurate al corpo in modo tale da poter oscillare avanti e indietro o potersi divaricare lateralmente. Il movimento che ne risulta restituisce grazia al pupo che assume così maggiore disinvoltura e una andatura più sciolta, leggermente ancheggiante.

Tra i siciliani, i pupi catanesi, data anche la proverbiale "prestanza" e il conseguente rimarchevole peso, mancano, invece, di giunture alle ginocchia, da cui consegue un incedere più rigido, talvolta criticato in ambito pugliese quale andatura "alquanto impacciata, piuttosto tronfia, e comunque innaturale (per cui) è ovviamente soltanto una battuta quella dei pupari catanesi, quando dichiarano che i loro pupi hanno le gambe rigide perché *i paladini non si inginocchiano mai davanti a nessuno*" (Danza P., 1990: 49). La scelta tecnica dei catanesi risulta quasi obbligata perché permette all'oprante di manovrare il fantoccio con minor fatica; le gambe rigide consentono, infatti, di scaricare il peso ragguardevole del pupo sul palcoscenico, altrimenti insostenibile, a differenza invece della soluzione napoletana che comporta

una fatica maggiore nel maneggio di un fantoccio, che è però meno pesante del cugino catanese.

Il caso dei Dell'Aquila è in tal senso particolarmente emblematico, se si pensa che l'animazione era resa ancora più faticosa dalle maggiori dimensioni dei fantocci di questa compagnia. Giuseppe Taccardi, marito di Anna dell'Aquila e ai cui ricordi sovente attingiamo in questa sede, rievoca lo sfogo di un puparo napoletano, suo collaboratore, invitato in Puglia per una serie di spettacoli, al quale, durante le rappresentazioni, avevano richiesto un aiuto nella manovra: "Armando Giambruno disse che se ne voleva andare perché vide che il lavoro era massacrante (...). Il nostro maneggio è molto più faticoso di quello di Napoli; tutto quello che si faceva sulle scene, diventava una tempesta in palcoscenico! Un combattimento poteva durare fino alle forze che uno aveva. Lei pensi un po' a una scena quando esce un cavallo, una marionetta di settanta chili!" (intervista di Alberto Baldi e Paola Capuano a Giuseppe Taccardi, Canosa, 3 ottobre 1997).

In linea di massima gli occhi dei pupi, napoletani e siciliani sono dipinti, fatta eccezione per alcuni personaggi di spicco che invece li hanno di cristallo incastonati nei bulbi oculari. Nel caso dei fantocci pugliesi, ritroviamo alcune compagnie come i Dell'Aquila e pare anche i Luigini, presso le quali è ricorrente l'uso, nella maggior parte dei personaggi, di occhi di cristallo, che, ricorda ancora Salvatore Taccardi, "sembra proprio che ti guardino" (intervista di Marcella Veneziani a Salvatore Taccardi, Canosa, 17 gennaio 2003).

Le corazze costituiscono il vanto principale del puparo, soprattutto qualora egli stesso sia stato l'artefice delle forme e dei disegni; significative, per la definizione e l'accuratezza riservate alla costruzione e al cesello dei metalli, pare fossero le armature di Pasquale Jacovetti, delle quali però non ci è rimasta traccia, assieme a quelle di suo nipote Nicola Battaglia.

Le decorazioni, le bardature sontuose, l'imponenza delle corazze finemente cesellate e sbalzate, sono il segno di una abilità artigianale che si riflette sul prestigio della compagnia; inoltre assolvono al compito specifico di accentuare notevolmente la presenza scenica del personaggio e a caratterizzarlo mediante segni distintivi.

Le armature si presentano composte di svariati pezzi: "l'elmo, coperto di cocciola, sulla cocciola, la torretta o insegna e il fiocco, il frontino, che copre la fronte, il sottogola, congiunto alla cocciola da due rosette poste verticalmente all'elmo, la gorgiera che copre la gola, l'armatura vera e propria, che copre il busto ed è composta a sua volta da sedici pezzi, le spalline, la corazza, le palette, la culaccia, parte posteriore della corazza, i polsini, lo scudo, la spada, i gambali, le ginocchiere" (Giancane D., 1989: 41).

A differenza dei pupi siciliani, le spade della tradizione napoletana non sono, di solito, ricavate da una barra di ferro massiccio ma da una lamiera sottile; in tal modo, al momento del combattimento, producono un suono metallico più forte e acuto.

I materiali usati per le armature sono generalmente l'alpacca, il rame, l'ottone e il placfond.

Il duello momento apicale di animazione e recitazione (A.B.)

Da quanto detto in precedenza risulta chiaro come la morfologia del fantoccio sia rilevante dal momento che condiziona notevolmente anche le tecniche di animazione e il maneggio.

Il movimento del pupo è impresso dal ferro principale che attraversa la testa, ricurvo alle due estremità; in basso si aggancia al busto, e in alto consente di appendere il fantoccio ai sostegni. Ruotando il ferro sul proprio asse si ottiene la speculare rotazione del capo; muovendo il ferro in avanti o indietro, la testa si inclina verso l'alto o il basso. Parimenti il busto si sposterà in concomitanza con il capo.

Possiamo affermare, in seguito alle ricerche svolte, che, soprattutto in alcuni casi specifici, si siano sviluppate in Puglia certune particolari tecniche di animazione dei fantocci come nel caso dei dell'Aquila sui quali torneremo più avanti.

È innegabile tuttavia il fatto che la tecnica di manovra apula abbia preso le mosse dalla tradizione partenopea da cui gran parte del teatro pugliese, come più volte asserito, trae le sue origini. Per traslato, si verrà così a riproporre anche in Puglia, la vecchia rivalità, la contrapposizione tra le tecniche di manovra partenopee e quelle siciliane, nello specifico, quelle catanesi. In qualche ulteriore caso abbiamo inoltre riscontrato giudizi dissonanti nei confronti del medesimo teatro di figura partenopeo.

La manovra del fantoccio napoletano-pugliese, come visto in precedenza, presenta delle difficoltà maggiori rispetto alla manovra del pupo siciliano, difficoltà dovute ai due aspetti concomitanti del peso considerevole da una parte, e delle articolazioni delle gambe e delle ginocchia dall'altra. Sono, tuttavia, proprio tali articolazioni che restituiscono all'attore di legno movenze antropomorfe, consentendogli, oltre ad un maggiore realismo, anche una gamma di movimenti che sono negati in modo particolare al pupo catanese. Salvatore Taccardi, in particolare, ricorda il salto in groppa a un cavallo, azione che le gambe rigide del pupo catanese non possono compiere: "Gli altri non lo fanno e non lo possono fare, i siciliani specialmente con le gambe rigide! E poi marionetta e cavallo sono cinquanta, sessanta chili! Uno reggeva il cavallo e l'altro faceva saltare in groppa (...) la marionetta. Quando si prende lo slancio il braccio è sollevato dal ponte" (intervista di Marcella Veneziani a Salvatore Taccardi, Canosa, 17 gennaio 2003).

La gamma di movimenti concessi dalle articolazioni comprende soprattutto quelle azioni svolte durante il combattimento; come ricorda Antonio Pasqualino "il movimento del combattimento è ottenuto facendo girare rapidamente il filo, teso obliquamente in avanti, prima in un senso e poi nell'altro, il che porta le spade degli

avversari, dirette in alto e in avanti, a cozzare ritmicamente” (Pasqualino A., s.d.: 28). Lo stile del duello risulta pertanto particolarmente influenzato dalla presenza delle giunture: sempre secondo le testimonianze da noi raccolte tra gli addetti ai lavori in Puglia, che ovviamente tendono a esprimere giudizi di parte, i paladini partenopei e apuli, di regola, non perdono il proprio assetto, mantenendo i piedi a contatto con il suolo, a differenza di quelli siciliani che invece sono costretti a dei movimenti innaturali sollevando le estremità inferiori dal pavimento e restituendo pertanto un’immagine complessiva più scomposta che, per esempio, nei duelli dei pupi di Palermo, obbliga tali fantocci a degli svolazzi.

L’animatore napoletano e quello pugliese mettono in scena un duello dal ritmo cadenzato e ben scandito, in cui ben poco parrebbe affidato al caso. I colpi assestati seguono quindi una tecnica definita: non vengono inferti a casaccio ma, come si dice in gergo, sono “chiamati”.

Gli opranti delle due tradizioni sono naturalmente portati ad asserire con sicurezza la superiorità della propria tecnica; si tratta in realtà di uno stile che, come abbiamo visto, nasce in rapporto diretto con la morfologia del fantoccio.

Nel caso dei pupari pugliesi non deve stupire il fatto che l’affermazione della propria, presunta superiorità tecnica venga ribadita di continuo, soprattutto se si considera la diffusa volontà di “rivalsa” nei confronti di una tradizione, quale quella sicula, considerata più fortunata. Frasi come “Vede, sapesse come rido io quando mi parlano dei pupi siciliani, specialmente quando vedo quei combattimenti, e mi attaccai con un certo Pino Pasqualino, quando allungavamo con i combattimenti, lui diceva di accorciare!” (intervista di Marcella Veneziani a Nicola Battaglia, Roma, 20 marzo 2003), o come “I siciliani sono arruffoni, i colpi sono così come vengono, all’impazzata” (intervista di Marcella Veneziani a Salvatore Taccardi, Canosa, 17 gennaio 2003) non riguardano perciò episodi isolati, ma denotano una caratteristica comune agli opranti della tradizione pugliese. Sottolineano in particolare la volontà di affermare un’identità che si costruisce in antagonismo a una tradizione percepita come rivale, ma dall’altro lato in relazione pure a questa stessa tradizione che viene avvertita come altrettanto affine.

A ben vedere, ciò vale, talora, anche nel confronto con la tradizione partenopea. Se da un lato, infatti, gli opranti pugliesi riconoscono l’innegabile parentela che li accomuna profondamente al teatro di figura napoletano, è presente comunque la tendenza generale a distaccarsi in parte anche da esso per affermare l’autonomia della propria identità personale e artistica. Il puparo pugliese ci mette, insomma, del proprio, introducendo delle varianti, soprattutto nei modi di manovrare, che rivendica quali invenzioni soltanto sue. Sovvengono, a tal proposito, certune accurate testimonianze, emerse durante le interviste, del noto “duello a passo”, ideato da Ruggero Dell’Aquila. Il ritmo del combattimento, ci ricordano Taccardi, Battaglia e anche Barra, da noi intervistati, risulta più lento, ben definito ed impostato, rispetto al duello messo in scena dai napoletani. Salvatore Taccardi così giustifica la scelta di

tale tecnica: “Io ho visto solo *Ciro Perna* e un po’ di scherma, hanno un modo diverso. Una scherma che non so come chiamare, veloce. Evidentemente su questo si basava *Ruggero*, quando si chiedeva come facevano i personaggi medioevali, (con) ‘sti spadoni a fare questi combattimenti così veloci. Li faceva pure *Lorenzo Dell’Aquila*, ma lui invece ha portato il discorso della scherma, del duello preciso, mentre queste persone qui avevano delle spade abbastanza pesanti, quindi non potevano fare un tipo di scherma così bello; cioè uno stava fisso con la spada alzata, e l’altro faceva roteare la spada intorno all’altro. Evidentemente non gli andava giù a *Ruggero*, era impossibile una cosa del genere. Erano delle supposizioni logiche” (intervista di *Marcella Veneziani* a *Salvatore Taccardi*, *Canosa*, 17 gennaio 2003).

La questione, tutt’altro che secondaria, di come menare i colpi, rimanda, con evidenza, alla necessità di iscrivere il momento del duello in una coreografia che ne esalti le iperboli drammatizzanti. Il teatro dei pupi, intriso nel suo profondo, di una pulsione alla violenza che trova sfogo e risoluzione nello scontro, affida quindi al combattimento le chiavi di molta parte del suo successo. Una rappresentazione al tempo stesso impetuosa e realistica delle contese risolte a fil di spada o coltello era uno dei terreni più importanti sui quali l’animatore si giocava la sua reputazione. Comprensibile, quindi, l’attenzione posta da *Dell’Aquila*, e in seconda battuta da *Taccardi*, sulle modalità di maneggio degli schermidori in scena e sui distinguo, anche un po’ piccati rispetto alla tecnica usata dai colleghi napoletani.

Su tali questioni assai delicate poteva accadere che le precisazioni, le distinzioni, ma pure più taglienti discriminazioni prendessero corpo anche in seno alla medesima compagine apula dei pupari. È probabilmente ancora al noto duello a passo che si riferisce *Pasquale Danza*, quando ne critica proprio la perfezione esecutiva troppo leziosa, lamentandone, di converso, la poca marzialità: “Quelli pugliesi avevano uno stile molto composto e ben ritmato: peccato però che il loro combattimento assomigliasse più a un balletto che a uno scontro” (*Danza P.*, 1990: 53).

Gli spettacoli degli opranti pugliesi e napoletani si distinguono da quelli siciliani per un altro elemento rilevante; i primi recitano seguendo sostanzialmente alla lettera il copione, in modo tale che nulla sia affidato al caso, e che gli spettacoli vengano rappresentati, nel tempo, alla stessa maniera. I siciliani recitano invece seguendo una trama, un canovaccio, dal quale si discostano, volta per volta, lasciando margini più cospicui all’improvvisazione.

Le rappresentazioni catanesi, inoltre, richiedono una collaborazione più estesa di tutti i membri della compagnia, non soltanto per il considerevole peso dei pupi, ma anche per la netta separazione tra chi anima e chi recita.

Salvo alcune eccezioni rappresentate dai *Maldera*, dai *Luigini*, dagli *Immesi* dell’ultima generazione, tra i pupari pugliesi il manovratore avoca a sé animazione e recitazione, lasciando poco spazio all’improvvisazione. Si deroga inoltre a tale consuetudine quando la compagnia può ricorrere, in famiglia, alle voci di bambini o

di donne per personaggi infantili e femminili. Non è comunque la regola e sta alla discrezione del puparo ricorrere a tali suoi familiari o recitare, in siffatti casi, egli stesso in falsetto.

I teatri itineranti e stabili, in muratura e baracche, pregnante *locus sacer* di compagnia e famiglia (A.B.)

Già dai primi anni dell'Ottocento, a Napoli come in Sicilia, gli spettacoli dei pupi si danno in strutture temporanee ed essenziali, in baracche e castelli, ma trovano pure più consona ospitalità nei locali terranei di palazzi ubicati possibilmente nel cuore delle città ove maggiori erano le possibilità di intercettare un pubblico alquanto numeroso. Certune sale hanno, o si guadagnano negli anni, con miglierie estetiche e funzionali, la "dignità", ma soprattutto lo statuto, ratificato dalle autorità, di teatri veri e propri.

Notizie maggiormente dettagliate e suffragate da una certa attendibilità, per quanto riguarda specificamente i teatri partenopei, risalgono però agli ultimi anni dell'Ottocento e ai primi del Novecento. È il periodo del teatro Stella Cerere con ingresso dalla Marina di cui esistono un paio di foto: compare il portone dal quale il pubblico accedeva alla platea "adornata", su entrambi i lati, dai grandi cartelloni su quali sono raffigurati gli episodi salienti dello spettacolo del giorno.

Descrizioni caratterizzate da ulteriore scrupolo etnografico, ma, al tempo stesso, fotografie più recenti, ci definiscono e ci mostrano gli interni di altri teatri di conosciute compagnie napoletane, tra le quali i Perna, i Corelli e i Di Giovanni. Per quanto riguarda le immagini, si tratta, in prevalenza, di foto scattate dal fondo della platea, generalmente gremita di spettatori ripresi di spalle ed intenti a seguire lo spettacolo. Sono locali, in certi casi dotati finanche di gallerie e palchetti laterali, caratterizzati da una certa spaziosità della platea, sia in larghezza che in profondità.

I teatri partenopei offrono l'impressione di essere più ampi di quelli siciliani, in particolare dei palermitani; la ragione è ancora una volta da ricercarsi nella necessità di proporzionare le strutture alla dimensione del pupo, che, come abbiamo visto, a Napoli è maggiore rispetto a Palermo. Ricorda Antonio Pasqualino, forse approssimando per eccesso, che "I teatri dell'opera dei pupi napoletana erano spesso così grandi che potevano contenere da duecento a cinquecento persone e venivano utilizzati anche per spettacoli con attori viventi" (Pasqualino A., s.d.: 27).

Se da un lato non possiamo affermare con certezza che le strutture pugliesi avessero tali ampiezze e caratteristiche, dall'altro lato la sostanziale, comune dimensione del pupo ci porta comunque a ipotizzare una generale similarità dei teatri delle due regioni. Siffatta somiglianza è però da ricercare, a nostro giudizio, soprattutto nell'estensione del boccascena, necessariamente spazioso per ospitare pupi di ragguardevoli dimensioni, ma, in misura minore, nelle platee. Si può, infatti,

supporre che le piazze offerte dai paesi pugliesi, tranne le eccezioni di città come Bari e Foggia, eccezioni, peraltro, da confermare anch'esse, non potessero assicurare un pubblico estremamente numeroso e concentrato come accadeva a Napoli o nei popolosi paesi della sua immediata provincia.

Anche in questo caso ci vengono in soccorso alcune foto della seconda metà del '900, relative agli interni, alle platee dei teatri delle compagnie Dell'Aquila e Immesi. Sono, in linea di massima, locali simili a quelli napoletani, ma con platee che non sembrano in grado di ospitare diverse centinaia di spettatori; si tratta di locali comunque alquanto larghi in sintonia con palcoscenici anch'essi sviluppati soprattutto in larghezza. A Foggia e a Canosa esistono altresì ancora oggi gli ambienti e i vani, attualmente destinati ad altri usi, in cui, rispettivamente i Maldera e i Dell'Aquila avevano il loro teatro. Abbiamo fatto in tempo a fotografare il teatro di Canosa, appena qualche mese prima che venisse smantellato.

Facendo riferimento non soltanto alle foto ma anche alle interviste da noi effettuate, è possibile recuperare altre informazioni risalenti alla diffusa antica tendenza degli opranti pugliesi a preferire, ove possibile, locali in muratura, generalmente all'interno di edifici, in cui montare i propri teatrini. Ricordiamo, per esempio, l'edificio dei Dell'Aquila in via Moscatelli a Canosa, il teatro stabile Strazzulli dei Maldera, quello degli Immesi a Barletta, o ancora dei Luigini a Pescara, nonché di Ubaldo Santaguida che, a Ostuni, prendeva in affitto alcuni vani del palazzo della famiglia Ayroldi.

In linea di massima, soprattutto per quanto concerne la tradizione teatrale del nord della regione, ci troviamo di fronte all'alternanza tra sistemazioni in edifici da un lato, e baracconi per spettacoli itineranti dall'altro lato. Anche nel caso delle rappresentazioni itineranti si fa però pressante la ricerca di ambienti edificati dove sia possibile montare la propria struttura e rappresentare gli spettacoli al chiuso, ben protetti dal dardeggiante sole pugliese ma, similmente, da pioggia e freddo. Non si deve inoltre dimenticare che un teatro ricavato in un fabbricato offre maggiori garanzie per la conservazione del molto materiale teatrale facilmente deperibile, dai cartelloni alle scene, dalle vesti alle corazze dei pupi. I Dell'Aquila sono tra coloro che cercano di garantirsi nei periodici spostamenti ad Andria, un teatro debitamente collocato tra quattro mura, affittando certuni locali del conte Cece in cui portano in scena le loro rappresentazioni.

La ricerca di ubicazioni in case e palazzi è mossa, inoltre, dall'esigenza di stabilire e reiterare quotidianamente un contatto ravvicinato, "protetto", non distraente e dispersivo, con il proprio pubblico che sarebbe più difficile garantire in un baraccone eretto in uno spazio aperto come quello di una piazza.

Va oltre a ciò ricordato che all'interno del teatro tutti i componenti della compagnia lavorano ma, quando non si sia trovata una sistemazione conveniente in un appartamento, pure vivono, mangiano e dormono. Il teatro è dunque concepito alle volte come un'abitazione e in tal senso è preferibile avere sulla testa un soffitto in

muratura. “Noi abbiamo dormito sul palcoscenico perché la famiglia era grande e noi ci adattavamo”, sottolinea Chiara Maldera, “c’era pure la camera da letto ma non era sufficiente per tante persone e il palcoscenico ci faceva da letto. Non ci vergogniamo, siamo stati figli di pupanti, siamo orgogliosi, abbiamo lavorato e abbiamo dormito sulle tavole del palcoscenico. Si facevano dei letti a levatore perché eravamo tanti, ci stavano dei letti che si facevano tipo branda, c’era un letto matrimoniale dove si mettevano quattro persone e l’altra rimanenza, essendo giovani, si mettevano sul palcoscenico. I miei genitori dormivano nel loro letto matrimoniale, dietro il teatro” (intervista di Alberto Baldi e Paola Capuano a Chiara Maldera, Foggia, 27 giugno 1997). Autentico *locus sacer* dell’opera dei pupi, il teatro si fa dunque struttura polifunzionale e fortemente integrata ove lo spettacolo è l’ultima, benché la più significativa delle attività che in esso si compiono. È altresì edificio polisemico configurandosi non tanto e non solo come mera struttura teatrale ma quale biglietto da visita del puparo ove le dimensioni, gli elementi ornamentali, il sipario eventualmente dipinto, preannunciano sul piano estetico la qualità della materia che ivi va in scena.

Al fine di restituire maggiore profondità di campo alla scena, certuni teatri, ancora intorno agli anni Trenta del Novecento, utilizzano il ponte. La sostituzione di tale struttura alla semplice pedana precedentemente utilizzata, apportò notevoli vantaggi e miglioramenti nella manovra, ma, soprattutto, contribuì a restituire alla dinamica complessiva della rappresentazione maggiore naturalezza e realismo. Con l’introduzione del ponte si estende, infatti, sin quasi alla ribalta il campo di azione del pupo, migliorando inoltre gli effetti prospettici. Sotto, dietro o davanti il ponte, pendono i fondali, il cui cambio è praticato tramite un sistema di tiri mutuato dal teatro di attore. In tal modo le scene vengono cambiate con grande rapidità senza essere avvolte su se stesse, accorgimento, questo, che permette, altresì, una duratura conservazione delle pitture non più danneggiate dalla reiterata pratica dell’arrotolamento.

Non solo le scene ma anche i cartelli, insieme ai fantocci, agli arredi e ai copioni, che nel complesso formano il patrimonio del puparo, detto in area napoletana ma non solo “capitale”, erano elementi indispensabili per la riuscita dello spettacolo, autentico biglietto da visita della compagnia. Ai fondali in particolare, di solito in numero di alcune decine circa, era affidato il duplice compito di appaesare le storie, ma pure di offrire atmosfere coinvolgenti e suggestive. Generalmente dipinti su tela, ispirati dalle illustrazioni dei romanzi cavallereschi, i fondali venivano appesi, come già ricordato, al ponte, inchiodati su due aste di legno in corrispondenza del bordo superiore e di quello inferiore.

Si diffonde anche la consuetudine di dipingere i sipari come già era accaduto in Sicilia secondo quanto testimoniato ancora da Giuseppe Pitrè: “Una volta esso era un po’ disadorno, e la tela (tiluni) appena colorata; erano bensì dipinte, e d’una maniera particolarmente graziosa, le scene e le quinte, rappresentanti quel che meglio conviene alla storia del giorno. Da un trentennio in qua il tiluni è anch’esso dipinto, e

così bene, che nel suo genere può dirsi qualche cosa di artistico” (Pitrè G., 1889: 123-124). Un sipario della compagnia Dell’Aquila, raffigurante l’acme di un drammatico combattimento, è ancora conservato dai Taccardi.

Ai grandi cartelloni dipinti con colori vivaci era invece affidato il compito di informare il pubblico dello spettacolo della serata. Come in Campania e in Sicilia, anche in Puglia i cartelloni venivano esposti all’esterno del teatro al fine di richiamare l’attenzione degli spettatori. La finalità eminentemente pubblicitaria e didascalica spingeva gli opranti a raffigurare i momenti cruciali e di maggior richiamo della rappresentazione. Alfredo Tanzarella ricorda un tema ricorrente dei cartelloni di Michele Marsaglia ove “c’era sempre una marionetta con la spada sollevata e un avversario che stava a terra col sangue che grondava dal collo” (intervista di Marcella Veneziani ad Alfredo Tanzarella, Ostuni, 27 marzo 2003).

Cartelloni e fondali, in linea di massima venivano ordinati a Napoli, ma non mancavano casi di pupari in grado di dipingerseli da soli, per esempio Nicola Sette, Pasquale Jacovetti, Luigino Santaguida, Giovanni Abbuonandi.

Il teatro e l’attrezzatura del puparo costituiscono dunque nell’insieme una ricchezza, un “capitale” per l’appunto, la cui importanza trascende il semplice riscontro economico. Si tratta di un materiale, tutto esibito, attraverso il quale il puparo si presenta al suo pubblico, si rende riconoscibile, si caratterizza, si distingue, cementa e radica la propria identità artistica.

Palco e platea: un *continuum* che il pubblico caloroso e riconoscente dell’opera pugliese volentieri travalica (A.B.)

“La Puglia ha dato soddisfazione proprio bella, ma vi dico bella, bella; voi non potete neanche immaginare! Quando poi usciva qualche pupo ben armato, tutti belli lucidi, che veniva la serata che si rappresentavano, che dovevano uscire i dodici paladini di Carlo Magno, che c’era questa corte di dodici paladini che veniva rappresentata e allora uscivano sul palcoscenico dodici di questi qua, che poi non sono più dodici ma arrivano a 15-20 perché poi sta Carlo Magno, Bradamante e so’ 14, e poi sta Gano di Maganza, e si vedeva sul palcoscenico questa ventina di paladini che riempiva il palcoscenico, voi dovete vedere che buttavano sul palcoscenico soldi che voi non potete neanche immaginare! Lo tengo davanti agli occhi: mettevano le mani nella sacca e poi sul palcoscenico «pigliate pigliate, prendete prendete», riempivano un palcoscenico pieno di soldi perché dice che la cosa era stata preparata bella bella! E i *bouquet* di fiori che mi mandavano! Vedete dove arriva proprio l’affezione del pubblico”. A consegnarci questa palpitante testimonianza della partecipazione altrettanto appassionata e struggente del pubblico apulo, pubblico letteralmente

“partecipante” (Giacchè P. 1991)¹⁰ è un puparo napoletano, Lucio Corelli, che ebbe modo di frequentare più volte le piazze pugliesi, accolto e apprezzato come uno di casa in virtù dell’ardente “dedizione” degli spettatori di quelle contrade innanzitutto alla materia inscenata, e quindi a chi avesse dimostrato di rappresentarla degnamente, al di là della provenienza regionale. Tale commossa risposta tributatagli dal pubblico pugliese gli è rimasta indelebilmente impressa confermandolo nell’intenzione e nella scelta di continuare nel suo mestiere di puparo. Come ancora egli dice “mi sono trovato pieno, ripeto pieno, di quest’opera dei pupi proprio a causa della Puglia” (videointervista di Alberto Baldi e Monica Ranieri a Lucio Corelli, Torre Annunziata 25 febbraio 2010). Si tratta di un’idea di pienezza che, come visto, allude a quella tendenza dello spettatore a colmare la distanza tra platea e palco riversando su di esso monetine e fiori quale ulteriore, espansivo segno del gradimento di uno spettacolo che esorbita il prezzo del solo biglietto, quale patente manifestazione di una pulsione all’immedesimazione con la materia inscenata che si realizza con l’annullamento di una distanza fisica e dunque culturale.

L’azione teatrale all’interno dell’opera dei pupi non si esaurisce esclusivamente sul palcoscenico, ma vede, quindi, la sua diretta prosecuzione nella platea, luogo atto al riconoscimento e all’assegnazione di senso a quanto rappresentato.

È dunque consuetudine e regola che il *limen* tra palcoscenico e platea venga sovente fisicamente scavalcato. Tale condizione propria del teatro di figura, è possibile in virtù di una condivisione tra ostanti e pubblico non solamente dei repertori, ma soprattutto dell’universo culturale e valoriale che sottostà agli spettacoli. Gli spettatori appaiono come un gruppo sostanzialmente omogeneo, che condivide medesime aspirazioni e stessi valori. In particolare l’opera dei pupi rappresenta il luogo in cui si soddisfa per il pubblico partecipe, lo strutturale bisogno di riscattare miticamente la propria condizione di subalternità. Per dirla con le parole di Fortunato Pasqualino, i fantocci “esprimevano un’idea drammatica della storia a livello di cultura popolare, dove affioravano aspirazioni e conflitti che il “core paladino” della gente sollevava nei confronti del potere, della giustizia del mondo, unitamente al dilemma dell’essere fedeli o infedeli, cristiani o pagani, dalla parte dell’Occidente o dell’Oriente, col gran tormento storico del Mediterraneo (...) da sempre teatro di opposte civiltà e fedi” (Pasqualino F., 1980: 9-10).

Per il pubblico quindi, l’opera dei pupi diveniva non solo orizzonte semantico nel quale dare corso alle proprie aspirazioni attraverso un’evasione fantastica, ma anche orizzonte mitico e rituale nel quale risolvere i conflitti di una difficile esistenza

¹⁰ Le avanguardie teatrali a cavallo tra prima e seconda metà del Novecento, volgendo il loro sguardo antropologico alle forme del teatro popolare, ma soprattutto nel loro dichiarato tentativo di rompere con le convenzioni del teatro borghese, allestiranno in molteplici e mutevoli modalità spettacoli ove il proscenio, la ribalta saranno transitabili dal pubblico, quando non verranno del tutto aboliti (De Marinis M., 1987)

quotidiana, e ancora, sottolinea Antonino Buttitta, “proiettare l’esigenza, sia pur inconsapevole, di un diverso ordine del mondo in eroi mitici che risolvessero in termini positivi opposizioni sperimentate come irresolubili nella prassi: fra l’amico e il nemico, il giovane e il vecchio, il debole e il forte, il giusto e l’ingiusto” (Buttitta A., 1996: 241).

Ciascun personaggio sottostà spesso a una tipizzazione estrema, incarna un valore assoluto portando in scena l’eterno scontro tra il bene e il male, innescando così facilmente nello spettatore un meccanismo di più immediata identificazione. Le atmosfere fantastiche offerte da ambientazioni, personaggi, storie, proprio perché ritualmente riproposte ad ogni ciclo, divengono familiari, tangibili, reali. Se, come detto, il teatro dei pupi si fa orizzonte mitico per i propri spettatori, per assolvere a tale funzione e per ribadire la propria verità, il mito deve continuamente reiterarsi in un rito. Secondo ancora Buttitta, se “Eliade ha insegnato che il rito è la forma operata del mito; i modi della partecipazione del pubblico agli spettacoli dell’opera ne realizzano e ne denunciano la funzione rituale” (Buttitta A., 1996: 243).

Prima ancora dello spettacolo, sono allora, e soprattutto, i fantocci alla ribalta a inscenare un rito socialmente condiviso perché riconosciuti sono, sia dai pupari che dagli spettatori, i codici suggeriti dai copioni, recitati dai personaggi. Codici o più semplicemente temi, argomenti, vicende intelligibili perché riferibili al vissuto, al dato esperienziale, all’universo affettivo ed emotivo, più in generale alla concezione del mondo e della vita di pubblico ed opranti.

Il teatro dei pupi pugliese non fa eccezione.

Riporteremo qui a titolo di esempio alcuni episodi ricordati dagli intervistati.

Giovanni Barra rammenta l’aneddoto di un ragazzo che appena vista Bradamante “salì sul palco e abbracciando il pupo disse: *Voglio essere tuo!*”. Significativo pure l’aneddoto relativo alla morte di Guerin Meschino: “ci fu il prete che salì sul palco a dare l’estrema unzione” (intervista di Marcella Veneziani a Giovanni Barra, S. Ferdinando, 7 dicembre 2002).

Poteva darsi in certe circostanze una divisione all’interno dello stesso pubblico: questo avveniva quando taluni parteggiavano per un personaggio a cui altri ne preferivano uno diverso. Si trattava però di divisione “interna” a un comune universo di riferimento. Se, insomma, questo pubblico poteva apparire anche molto eterogeneo, era pur sempre espressione di un unico ceto, quello subalterno.

Un’osservazione a parte va invece fatta a riguardo della sua composizione essenzialmente maschile, in Puglia e dovunque andassero in scena i pupi. Secondo Pitre “uno studioso di statistica non avrebbe modo di farsi un criterio esatto di quelli che veramente vanno all’opera: perché in uno vanno più monelli che giovani, in un altro più giovani che ragazzi; in un sestiere son servitori, camerieri, sguatterri; in un altro pescatori e pescivendoli; qua facchini, fruttivendoli; là lustrini, mozzi di stalla, manovali ed altri siffatti; ovvero operai dei meno modesti e de’ meno bassi. (...) però non si vede mai, o rare volte, una donna, e dove una persona del mezzo ceto sarebbe

certo argomento di osservazioni e di commenti degli spettatori, come di meraviglia a coloro de' suoi amici o conoscenti che venissero a saperlo" (Pitrè G., 1889: 124).

Parimenti ritroviamo quindi tale composizione di genere e di classe anche nel pubblico dell'opera dei pupi pugliese, composto prevalentemente da contadini, artigiani, piccoli commercianti con la singolare eccezione degli spettatori di don Luigino Santaguida che pare facesse spettacoli anche per ceti più abbienti.

La partecipazione pure in Puglia esclusivamente maschile al teatro dei pupi è una caratteristica non trascurabile del teatro di figura. A tal proposito è significativo quanto ricorda Tanzarella quando delinea la composizione della platea ostunese e della meraviglia che suscitavano i personaggi femminili, particolarmente apprezzati dal pubblico maschile dell'opera, considerato che "le donne le vedevamo solamente in chiesa" (intervista di Marcella Veneziani ad Alfredo Tanzarella, Ostuni, 23 marzo 2003).

Il legame profondo che collega tra di loro rappresentazioni e pubblico attraverso definiti codici rituali palesa la sua importanza proprio nel momento in cui esso si spezza. "Il declino dell'opera a livello popolare è iniziato quando ha cominciato a non essere più un rito, quando cioè le condizioni di cui essa rappresentava le mitiche soluzioni, hanno trovato altri miti per esprimersi in figure, altri riti per manifestarsi in azioni concrete" (Buttitta A., 1996: 244).

Il crepuscolo degli eroi e la crisi del teatro di figura (M.V.)

*"Sparite così? Come, anche i morti se ne vanno?
Ma dove andate! Qualcuno deve restare qui!
E gli alberi, si muovono! La foresta vola via! Paladini!"*

Ci piace citare questa battuta che Fortunato Pasqualino mette in bocca a Carlo Magno al risveglio da un incubo, perché in essa si condensano situazioni e sensazioni che determinarono quell'irreversibile orizzonte di crisi in cui precipitò il teatro dei pupi apulo, a partire dal secondo dopoguerra: emorragia di spettatori, smarrimento dei pupari, disperati tentativi di resistenza. In questo periodo, per l'opera dei pupi si avvia un inarrestabile processo di declino; sempre più consistente si fa la diserzione degli spettatori agli spettacoli. La scissione tra il puparo ed il suo pubblico popolare è fattore rilevante della crisi, poiché determina la fine dell'opera stessa nelle forme e nei modi che l'avevano caratterizzata nell'arco temporale che va dalla seconda metà dell'Ottocento sino agli anni Quaranta del Novecento.

Il pubblico di una volta non esiste più, quello nuovo volge altrove lo sguardo:

«È stata senza dubbio l'improvvisa evoluzione della cultura popolare del nostro secolo verso forme d'espressione sostanzialmente a-concettuali e visive, a

determinare, con responsabilità sia diretta che indiretta, prima la decadenza e poi la rapida fine di molti grandi generi dello spettacolo. E naturalmente fra i primissimi coinvolti in questa rovina forse inevitabile, ecco il circo equestre, il melodramma, il teatro delle marionette e dei burattini» (Leydi R., *Leydi Mezzanotte*. R., 1958: 20).

Non si tratta, tuttavia, solamente del semplice avvento delle nuove forme di intrattenimento dell'industria culturale capitalistica, nello specifico di cinema e televisione, a determinare la scomparsa del teatro di figura; sarebbe infatti maggiormente corretto parlare di un mutamento storico, economico e sociale ancorché culturale, di cui cinema e televisione, per l'appunto, costituiscono soltanto la potente grancassa. Con il boom registrato alla fine degli anni Cinquanta, con la modernizzazione del paese e la sua industrializzazione, modelli e stili di vita "tradizionali", di origine contadina, divengono simbolo di subalternità, retaggio di arretratezza.

Su lunghezza e lentezza si basavano i criteri della narrazione popolare, ivi compresi gli spettacoli dei pupi: tali presupposti evaporano rapidamente.

Non deve stupire allora la diserzione progressiva dei teatrini, che spezza la continuità della partecipazione essenzialmente cadenzata, giornaliera, mensile delle rappresentazioni, elemento vitale e indispensabile del teatro di figura i cui tempi sono oramai troppo prolissi rispetto a quelli sincopati imposti dalla nuova società dei consumi di massa. Non essendoci più un pubblico disposto a seguire le complesse, intrecciate trame delle storie, l'opera si svuota di senso.

Tale eclisse è stata talora contestata da studiosi che hanno indicato possibili opportunità rigenerative dell'opera anche del tutto al di fuori dei primigeni ambiti popolari in cui si era affermata. Secondo Fortunato Pasqualino sarebbe un pregiudizio sostenere che non si possa "avere autentico teatro di pupi se mancano determinate condizioni socio-economiche, se non si è di quella determinata classe «subalterna», se manca quel pubblico, quell'organino, quei ceci abbrustoliti; insomma, gli ingredienti di un certo rito di povera gente, che è quasi scomparsa, trascinandosi nella sua morte anche l'opera" (Pasqualino F., in AA.VV., 1981: 26). L'attuale vitalità almeno dei pupi siciliani, benché rivolti ad altro pubblico, turistico e borghese, ad altri teatri e con repertori differenti, come nella filosofia di Mimmo Cuticchio, dimostrerebbe l'assunto di Pasqualino, anch'egli fecondo sperimentatore, nel suo teatro romano in Trastevere e negli ultimi tre decenni del Novecento, di nuove vie su cui instradare i suoi paladini¹¹. È questo un teatro dei pupi in qualche modo altro che denota come talora l'opera abbia indubbiamente saputo vestire nuovi panni.

¹¹ Nella sala romana denominata "Crisogono" Pasqualino, assieme al fratello ed ai figli, ha mandato in scena vicende paladinesche ampiamente rivisitate nei personaggi e negli allestimenti, con, per esempio, la comparsa di Pinocchio tra i cavalieri nello spettacolo "Pinocchio alla corte di Carlo Magno" o l'uso di eleganti scenografie non più espressione di un tratto calligrafico e realistico. Si è

Per quanto riguarda però i fantocci pugliesi non vi furono occasioni di tal genere, opportunità di salvifiche resurrezioni. A partire dalla diserzione del pubblico popolare si interrompe dunque quella corrente osmotica che legava in profondità, durante le rappresentazioni, il teatro allo spettatore e che consentiva l'assegnazione di un senso a quella "ragione poetica" di cui parla comunque lo stesso Pasqualino.

Sul piano più prosaicamente pratico l'insostenibilità dei costi di gestione, conseguente alla stessa emorragia di pubblico, non consentì il rinnovamento dei patrimoni. Certune figure artigianali che ruotavano intorno al puparo, pertanto, scomparvero, poiché quest'ultimo, sempre più di frequente, per contenere le spese, svolgeva in proprio quelle mansioni prima riservate a specialisti tra cui intagliatori, sarti, pittori e maniscalchi. Saltò, quindi, anche quel piccolo indotto fatto di sapienze e mestieri artigianali sul quale i pupari, alla bisogna, potevano contare.

Non mancarono tuttavia tentativi di resistenza al declino, operati indistintamente, tra intraprendenza e disperazione, da compagnie siciliane, campane e pugliesi tramite l'attuazione di un processo di rimodellamento, spesso ingenuo e di corto respiro, ai nuovi tempi ed alle nuove esigenze del pubblico al fine di rendere gli spettacoli nuovamente appetibili. Significativa, in proposito, la testimonianza di Roberto Leydi su alcuni pupari girovaghi del territorio palermitano, che mettevano in scena i loro spettacoli nei paesi privi di cinematografo; al termine di ogni rappresentazione avveniva una proiezione di un film con le vecchie comiche del cinema muto commentate in linguaggio paladinesco (Leydi R., 1964).

Antonio Pasqualino elenca le avvenute trasformazioni, schematizzandole e dividendole in trasformazioni dei codici linguistici, per cui gli spettacoli vengono rappresentati ora esclusivamente in italiano; trasformazioni delle musiche di scena adesso attinte dall'ampio mercato discografico; trasformazioni della struttura drammaturgica (Pasqualino A., in AA.VV., 1981: 5-13). Quest'ultima ci appare particolarmente rilevante poiché, come abbiamo visto, uno dei motivi che allontanò il pubblico dal teatro di figura fu l'eccessiva lunghezza dei cicli rappresentati. Gli sforzi degli opranti si orientarono perciò verso il taglio delle storie, portando in scena magari dei singoli episodi significativi e di forte impatto scenico. Per alcuni pupari il testo scritto si fece occasione di innovamento radicale, determinando l'opportunità di introdurre e inventare storie che prima erano estranee alla tradizione. Si pensi a tal proposito alle molte invenzioni del già citato Mimmo Cuticchio in direzione colta o all'ingresso della sceneggiata in chiave popolare a Napoli¹².

trattato, a nostro vedere, di sperimentazioni singolari e accattivanti apprezzate da un pubblico al contempo colto ed infantile.

¹² Nell'ambito del teatro dei pupi partenopeo si sperimentarono trovate, strattagemmi, riformulazioni nel tentativo, tanto tenace quanto infruttuoso, di tenere letteralmente in piedi la baracca, ricorrendo per esempio a repertori della sceneggiata o all'introduzione di un televisore nelle sale per consentire tra un tempo e l'altro la visione di programmi come "Lascia o raddoppia?".

Anche in Puglia il secondo dopoguerra coincise, per gli opranti con il declino della tradizione. In realtà sarebbe opportuno stabilire nuovamente una distinzione areale, al fine di comprendere come la crisi sia stata vissuta diversamente dai pupari del foggiano e del barese rispetto agli opranti del Salento e del tarantino.

Nella prima area si registra una certa resistenza e la capacità di alcune famiglie in particolare, di mettere in scena, i propri repertori addirittura fino alla fine degli anni Settanta. In questa zona la continuità è stata garantita anche dalla condizione stanziale delle compagnie, dal fatto cioè che si fosse trattato di compagnie radicate in un luogo, ivi ben riconosciute ed apprezzate. Nella zona meridionale, viceversa, si è rilevata la presenza per lo più saltuaria e a carattere stagionale di alcune famiglie di pupari; fattore questo che ha pertanto contribuito alla più rapida estinzione della tradizione verso la fine degli anni Quaranta.

Un dato interessante emerso da gran parte delle interviste è stato il rifiuto da parte di tutti i pupari pugliesi, di accettare il fatto che soltanto condizioni “esterne” abbiano potuto influire sul destino delle proprie compagnie. La crisi viene percepita piuttosto come causata da fattori interni alla famiglia, nello specifico dalla disgregazione del nucleo, spesso a seguito della morte della figura centrale attorno alla quale ruotava l'intera compagnia. Ammettere che la cessazione delle attività fosse dovuta alla sola diserzione del pubblico, ai mutati gusti dell'utenza, avrebbe significato, per costoro, ammettere implicitamente un disconoscimento della propria arte, una sconfitta poco onorevole.

L'analisi delle vicende delle diverse compagnie ci porta comunque a non rifiutare l'ipotesi che anche la disgregazione del nucleo familiare sia stato uno dei fattori che condusse il teatro di figura verso un lento, inesorabile crepuscolo. Si pensi, a tal proposito, al caso dei Dell'Aquila, compagnia che ha continuato a portare in scena i propri spettacoli fino alla fine degli anni Settanta estinguendosi e risuscitando in più occasioni coincidenti con la scomparsa di un membro carismatico della famiglia a cui ne successe un altro con simili qualità. Non è perciò casuale che alcuni gruppi, coesi al contempo sul piano lavorativo e familiare, siano periodicamente entrati in crisi, ogni qualvolta veniva meno il coordinatore di tutte le attività, quella figura centrale che maggiormente aveva avuto a cuore le sorti della famiglia e soprattutto della tradizione dell'opera. C'è però da dire che fino a quando la crisi si fosse inserita in un'epoca nella quale lo spettacolo dei pupi era ancora vivo e vegeto, alla scomparsa dell'impresario, del familiare che si era assunto la responsabilità della gestione della compagnia si sarebbe forse potuto porre rimedio mediante un passaggio di consegne, attraverso l'investitura di un fratello o di un figlio; viceversa, nella seconda metà del Novecento, il disfacimento del teatro dei pupi non poteva essere imputato alla morte del capofamiglia, né, d'altronde, alcun pur navigato e abile impresario avrebbe potuto tirare fuori dalle peste la propria famiglia e il proprio teatro contando sulle sole sue forze.

Anche per le compagnie pugliesi non sono mancati, tuttavia, tentativi di affrontare la crisi tramite quel processo di rimodellamento a cui in precedenza facevamo riferimento. Ancora una volta il caso dei Dell'Aquila ci appare significativo; si pensi per esempio all'utilizzo durante gli spettacoli di musicassette dei Pink Floyd al posto del consueto commento musicale o alla messa in scena di singoli episodi al posto di più estesi cicli tradizionali. Venuto meno lo spettatore tradizionale, si tenta, inoltre, la strada non solo dell'ammodernamento del teatro, ma si va anche alla ricerca di nuove piazze e di pubblico che non sia soltanto quello di una volta, popolare. Non ci riferiamo solamente a quei casi di opranti che hanno fatto spettacoli per le scuole o per i turisti, ma anche a festival di teatro di animazione in cui si sono messe a confronto le differenti abilità dei medesimi pupari, come il torneo di Acicastello, citato, dai pupari da noi intervistati in Puglia e Campania, quale ambita ribalta. Si tratta comunque di esibizioni "fuori casa", dell'esportazione momentanea ed episodica del teatro dei pupi apulo che in Puglia non riluce più di vita propria.

Bibliografia

AA.VV., "Burattini e marionette in Italia dal Cinquecento ai giorni nostri. Testimonianze storiche artistiche letterarie", Roma, Biblioteca di Storia moderna e contemporanea, Palombi, 1980 (a).

AA.VV., "Burattini marionette pupi", Milano, Silvana, 1980 (b).

AA.VV., "I pupi e il teatro", Quaderni di teatro – Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano, Anno IV, n°13, Firenze, Vallecchi, 1981.

AA.VV., "Teatro Marionette Cantastorie - Cerignola antica", atti del medesimo convegno – Cerignola 1987, Foggia, Leone, 1993.

AA.VV., "Il tesoro sepolto. Le marionette di Canosa. Pupi, fondali, armature, oggetti di scena, copioni appartenenti al Teatro di Marionette «Aurora» di Anna Dell'Aquila", Bari, Laterza, 1997.

Antonellis Luciano, "Steve 'na volte...: figure, cose e fatti della vecchia Cerignola", Foggia, Edigraf, 1986.

Baldi Alberto, “Corazze, durlindane e mazze”, programma di consultazione multimediale ed interattivo su supporto DVD, Centro Interdipartimentale di ricerca audiovisiva per lo studio della cultura popolare e Laboratorio di Antropologia teatrale ed Etnomusicologia dell’Università degli Studi di Napoli Federico II, 1999.

Baldi Alberto, “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 a.

Baldi Alberto, “L’opulenta scena. Granitiche e trasformistiche, sincretiche ed eretiche vistosità del teatro dei pupi partenopeo”, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2012 b.

Baldi Alberto, “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”, *Dada*, Speciale n.1, Violenza e conflitto, 2017: 21-48.

Batek Oskar, “Il teatro delle marionette. Tecniche per costruire, animare e sceneggiare”, Milano, Ottaviano, 1981.

Biscotti Michele, “San Giovanni Rotondo ai tempi di Padre Pio”, Foggia, Gercap, 2006.

Buttitta Antonino, “Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica”, Palermo, Sellerio, 1996.

Capozzi Angelo, “La musica nella tradizione di San Giovanni Rotondo”, Foggia, Grafiche 2000, 2005.

Capozzi Angelo, Delli Muti Mario, De Angelis Paolo, “Infanzia e giochi tradizionali”, San Giovanni Rotondo, Baal, 1996.

Capozzi Angelo, Delli Muti Mario, De Angelis Paolo, “I pupari di Capitanata e l’esperienza di San Giovanni Rotondo”, San Giovanni Rotondo, CRESEC FG/27, Baal, 1998 a.

Capozzi Angelo, Delli Muti Mario, De Angelis Paolo, “Quaderni della tradizione pastorale sangiovese. Versi di Mario Delli Muti”, San Giovanni Rotondo, Baal, 1998 b.

Capuano Paola, “Attori di legno. Storia tecniche repertori nel teatro di figura napoletano”, tesi di laurea in Storia delle tradizioni popolari, Facoltà di Sociologia, Università degli studi di Napoli Federico II, anno accademico 1995/1996.

Chiumeo Filippo, Scommegna Francesca, “Don Michele Immesi ovvero il teatro dei pupi a Barletta”, San Ferdinando di Puglia, Litografica '92, 1997.

Cuticchio Mimmo, “Il teatro dei pupi”, in Nodolini A., 2005: 47-75.

Danza Pasquale, “Puru a Lecce nc'era 'na fiata... Il teatrino de li pupi de mariunetta di don Luigino nei ricordi di un ragazzo di allora”, Lu Lampiune, n°2, 1990: 45-60.

De Marinis Marco, “Il nuovo teatro. 1947-1970”, Torino, Bompiani, 1987.

Di Giacomo Salvatore, “Cronache e memorie. Cronaca del teatro San Carlino”, Napoli, Bideri, 1891.

Esposito Vincenzo, “Pupi, burattini, marionette, robot. Divagazioni sul teatro di figura”, in Esposito V. (a cura di), 1994: 5-21.

Esposito Vincenzo (a cura di), “Nel paese dei balocchi. Pupi, burattini, marionette, robot”, Salerno, Ad litteram, 1994.

Giacchè Piergiorgio, “Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro”, Milano, Guerini e Associati, 1991.

Giancane Daniele, “Angelica, Orlando & company. Per una didattica della cultura popolare: le marionette di Canosa di Puglia”, Bari, Levante, 1989.

Giancane Daniele, “Forme di spettacolo popolare in Capitanata”, in AA.VV., 1993: 79-88.

Gioannelli Vito, “Il teatro delle marionette di Borgomarino di Pescara”, Boccascena, n°18, Milano, 2009: 50-58.

Greco Franco Carmelo (a cura di), “Pulcinella. Una maschera tra gli specchi”, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990.

Leydi Roberto, Leydi Mezzanotte Renata, “Marionette e burattini: testi dal repertorio classico italiano del teatro delle marionette e dei burattini con introduzione, informazioni, note”, Milano, Avanti, 1958.

Leydi Roberto, “Il paladino stanco”, in *L’Europeo*, anno XX, n°8, febbraio 1964.

Li Gotti Ettore, “Il teatro dei pupi”, Firenze, Sansoni, 1957.

Nodolini Alberto, “La splendente armata: la collezione dei pupi di Costa Magica”, con contributi di Peppe Barra, Mimmo Cuticchio, Maurizio Scaparro, Villanova di Castenaso, FMR, 2005.

Orlando Francesco, “I pupi di Taranto”, Boccascena, n°18, Milano, 2009: 42-48.

Pasqualino Antonio, “Il teatro delle marionette nell’Italia meridionale”, in AA.VV., 1980 (b): 232-234.

Pasqualino Antonio, “Tradizione e innovazione nell’opera dei pupi contemporanea”, in AA.VV., 1981: 5-13.

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

Pasqualino Fortunato, “Teatro con i pupi siciliani”, Palermo, Cavallotto, 1980.

Pasqualino Fortunato, “La ragione poetica dei pupi”, in AA.VV., 1981: 24-29.

Piantoni Carlo, “La cronaca nera nel teatro di Nicola Sette”, *Charta*, n°85, novembre/dicembre 2006, Modena, Zanfi: 45-49.

Pitrè Giuseppe, “Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano raccolti e descritti da Giuseppe Pitre – volume primo”, Palermo, Pedone Lauriel, 1889.

Ranieri Monica, “Pupari di Capitanata tra briganti, cantastorie e contadini sapienti”, tesi di laurea in Etnografia e multimedialità, Corso di laurea magistrale in Antropologia culturale ed Etnologia, Facoltà di Sociologia, Università degli studi di Napoli Federico II, anno accademico 2009-2010.

Salvato Antonio, “Il teatro di marionette: un’arte e una cultura da valorizzare”, Accademia BB.AA. di Foggia, Corso di Scenografia, tesi di diploma, anno accademico 2005-2006.

Signorelli Maria, “Pupari, pittori, scultori dell’opera dei pupi in Campania e in Puglia”, in AA.VV., 1981: 154-159.

Squillante Valeria, “Voci dal retroscena. Linguaggi musicali nella tradizione orale del teatro di figura”, tesi di laurea in Etnografia, Facoltà di Sociologia, Università degli Studi di Napoli Federico II, anno accademico 2002/2003.

Taccardi Sante, “Il teatro delle marionette a Cerignola agli inizi del ‘900”, in AA.VV., 1993: 99 -101.

Tanzarella Alfredo, “Ostuni ieri. Artigiani, artisti, religiosità, folclore”, Fasano di Puglia, Schena, 1989.

Zeviani Pallotta Guido, “L’opera dei Pupi a Cerignola”, Il Ponte, mensile dell’Associazione cerignolani in Roma e nel mondo, anno III, n°5, Roma, maggio 1979.