

PULCINELLA ALLA SCOPERTA DELL'AMERICA.
REINTERPRETAZIONI TRANSATLANTICHE
DI UN SIMBOLO DI NAPOLETANITÀ

Irina Bajini

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Pulcinella non è la caricatura di un uomo,
Pulcinella è la caricatura dell'uomo.

EDUARDO DE FILIPPO

FORTUNA E DECLINO DI UNA MASCHERA E DI UN ARCHETIPO

Antonio Petito, il più celebre Pulcinella della storia del teatro partenopeo¹, abitava in via Giardinetto a Toledo numero 57, ma nessuna

1 Questo attore e commediografo, ammirato da Benedetto Croce, venerato da Eduardo de Filippo, stimato da Domenico Rea, oggetto di numerosi studi accademici (MASSARESE E. 1978; PISCOPO 1994; FRASCANI 1998; PRIZZO 2004) e ispiratore di spettacoli teatrali (*Petito Strenghe* di Alfonso Santagata), di film e originali televisivi (*Carosello napoletano* di Ettore Giannini, *Petito story* di Gennaro Magliulo) era nato a Napoli - figlio d'arte - nel 1822 e come Molière morì in scena. Si sentì male il 24 marzo 1876, al San Carlino, nel corso del terzo atto - ironia della sorte - di *La statua vivente spaventata da Pulcinella*. Con lui la maschera, inventata ufficialmente dall'attore Silvio Fiorillo nella seconda metà del Cinquecento, si fa più umana, a tratti sentimentale e melanconica, «con i suoi motti che chiosano le vicende della vita alla maniera partenopea, spiritosa anche nella tristezza. Non porta più il coppolone (il caratteristico copricapo di Pulcinella, un lungo, morbido tubo di stoffa bianca), ma mette il cilindro sulla maschera, una redingote sul camice bianco, e parla come i signori napoletani, ostentando frasi francesi e italiane» (Cecchi G. 1997).

targa lo ricorda². Il centro storico di Napoli, in compenso, pullula di trattorie e B&B che inneggiano più o meno fantasiosamente al personaggio da lui interpretato, per non parlare dei *souvenirs made in China* in cui tunica bianca e maschera nera si associano al cornetto rosso, al mandolino o al piatto di maccheroni³.

Con la morte del grande attore, del resto, si chiudeva la grande stagione di una maschera destinata a restare un grande mito di identificazione regionale ma confinata sempre più nei teatri di terz'ordine (ACANFORA 2022). «Ridotto a rappresentante del più logoro folklore e dei più beceri luoghi comuni su Napoli e sui napoletani», conferma Ruccello, «sopravvivrà, con tutta la sua valenza demoniaca ed infernale, solo nei carnevali popolari, in campagna, ritornando cioè là dove era partito» (RUCCELLO A. 2004: 148). E del resto già Benedetto Croce, nel suo saggio su *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia*, aveva confutato la definizione desantisianiana su Pulcinella simbolo del popolo napoletano, riconoscendo il pericolo di un'involuzione del personaggio:

Croce addebitava l'origine dell'accostamento tra Pulcinella e il «carattere del popolo napoletano» ai viaggiatori stranieri del Settecento. La presenza di Pulcinella «dappertutto», a Napoli, condizionò gli osservatori, e poiché erano pur presenti «alcuni contatti tra il Pulcinella della commedia e il popolano della vita, si finì col far del primo non sapremmo bene se il ritratto, o la caricatura, o l'ideale del secondo (MANGANARO A. 2012: 1219).

Senza alcuna pretesa di affrontare esaustivamente l'ampia bibliografia per riferire del corposo dibattito su genesi, sviluppo e ipotetico declino di un personaggio ambiguo e cangiante già a partire dalla confusa origine del suo nome⁴, mi preme qui, come premessa necessaria

2 È ciò che il giornalista Bruno Aymone racconta in un servizio intitolato per l'appunto *La casa di Antonio Petito "Pulcinella" in Napoli alla Via Giardinetto a Toledo*, 57 e disponibile su youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=j-Yar5NCJck> (03-02-2022).

3 *I segreti di Pulcinella*, *Pulcinella Bistrò*, *La bottega di Pulcinella*, ma anche *O vascio e Pulcnel*, *Il Rifugio di Pulcinella restyling* e tra i magneti, due pulcinelli in Vespa.

4 Pollicinello, ovvero "piccolo pulcino", a causa del naso adunco? Un tale Puccio d'Aniello, contadino di Acerra, che nel XVII secolo si unì a una compagnia di girovaghi come buffo-

alle articolazioni iconiche e artistiche in terre d'Oltremare di Pulcinella, tratteggiarne un essenziale profilo nostrano a partire dalla definizione di Domenico Sabino:

[...] archetipo della vigoria popolare, espressione degli istinti primordiali, antieroe ribelle e irriverente, simbolo della napoletanità, è una maschera che serba una doppia personalità. È l'ermafroditismo a svelarla, ben chiaro nell'aspetto. La parte superiore è da uomo: maschera nera con naso priapeo, camicione bianco da cui fuoriesce una maglietta rossa, pantaloni bianchi, cappello a punta, detto coppolone.

La parte inferiore è da donna: ventre gravido, natiche mastodontiche, gonnella. Pulcinella, ebbene, rappresenta non solo il maschile e il femminile, ma anche il caos e l'ordine, la luce e il buio, lo stupido e il furbo, il demone e il santo (SABINO E. 2022).

Come personaggio del Teatro della Commedia dell'Arte, in cui convivono maschere di diverse provenienze che improvvisano nel loro specifico dialetto attingendo a un ben definito repertorio di lazzi e movenze (APOLLONIO M. 1930; MOLINARI C. 1985), Pulcinella fa capolino agli albori del XVII secolo in una commedia scritta da Silvio Fiorillo (*alias* Capitan Matamoros, prototipo del militare spaccone e ottuso che parla un gustoso misto di spagnolo e napoletano) e intitolata *La Lucilla costante* (CHECCHI G. 1986: 1719). Inizia così la sua carriera itinerante di servo comico meridionale⁵, che lo porta, insieme al bergamasco Arlecchino – con il quale condivide la stessa miserevole condizione di contadino inurbato afflitto da fame atavica – ad esibirsi davanti agli umili e ai potenti delle principali città e corti settentrionali, arrivando a “francesizzarsi” in Polichinelle⁶.

ne? Il servo Maccus, personaggio delle Atellane romane, dal naso lungo e il ventre prominente? Su queste e altre ipotesi si vedano soprattutto SCHERILLO M. 2021[1880] e SCAFOGLIO D. 1996.

5 Le compagnie teatrali di questo tipo di teatro, composte da due donne e un massimo di dieci tra saltimbanchi e buffoni, erano sempre itineranti e solo in occasione del Carnevale avevano modo di trattenerci più a lungo nello stesso luogo (TAVIANI F. e SCHINO M. 1982).

6 Ciò avvenne per iniziativa di Michelangelo Fracanzano, attore approdato a Parigi nel 1685 che per compiacere al gusto del pubblico francese modificò la maschera classica di Pulcinella, da un lato esasperandone i caratteri buffoneschi, l'aspetto goffo e ridicolo, e dall'altro riducendo o annullando i lazzi verbali a favore di quelli mimici.

Mentre tanti Pulcinella in carne ed ossa si muovono per l'Europa recitando in spettacoli d'autore, nelle piazze della Napoli popolare si agitano e schiamazzano pupazzi col corpo di stoffa e le mani di legno o cartapesta, manovrati con le dita del burattinaio. Sono i protagonisti delle *guarattelle*. Come riportato da Benedetto Croce nel suo saggio su *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, «Le recite col Pulcinella si facevano anche per le piazze, nei palchi improvvisati e nei teatrini portatili di burattini [...] In quei palchi e in quei teatrini furono rappresentate e canterellate in quel tempo alcune composizioni drammatiche popolari, che sono sopravvissute in libricoli popolari» (*apud* CIPOLLA A, MORETTI G. 2003: 75).

Proprio come succedeva con i canovacci della Commedia dell'Arte, i soggetti erano strutture drammatiche e narrative che per diventare spettacolo si dovevano necessariamente modellare sul pubblico; così facendo, le *guarattelle* si configuravano (e lo fanno ancora⁷) come opere aperte che hanno per protagonista assoluto un burattino non più servo ma furbo e irriverente “cane sciolto” alle prese con le difficoltà del quotidiano e vincitore su nemici di ogni tipo – morte compresa - mentre l'uso percussivo del bastone tra le mani del fantoccio e l'impiego della pivetta (sorta di ancia che si pone al palato creando la tipica voce metallica e stridula di Pulcinella) contribuiscono a rendere più surreale e onirica l'azione nel suo insieme⁸.

Se fino alla chiusura del San Carlino (1884), teatro per eccellenza delle “pulcinellate” il cui ultimo impresario fu Eduardo Scarpetta (1853 - 1925), burattini e attori – pur nella diversificazione di pubbli-

7 Il Teatro delle Guarattelle ha a Napoli una sede stabile in vico Pazzariello 15^a e ad Acerra vi è un Museo di Pulcinella, del folklore e della civiltà contadina. Tra i più attivi burattinai contemporanei, Bruno Leone e Irene Vecchia.

8 Più recentemente, a tornare sul tema è stato Roberto De Simone, regista di teatro, musicologo e autore di spettacoli di successo come *La gatta Cenerentola* e *L'Opera Buffa del Giovedì Santo*, direttamente ispirati alla tradizione musicale del folklore campano, e di un volume intitolato *Le Guarattelle tra Pulcinella Teresina e la Morte* (2003). De Simone, in occasione della Giornata Mondiale della Marionetta 2013, cita una dichiarazione di Nunzio Zampella, «ultimo guarattellaro di tradizione antica»: «L'arte del burattinaio non è facile; il maneggiamento può essere semplice, ma la mimica è musicale, il movimento è musica. La cosa più difficile è la doppia voce, cioè alternare la voce naturale con quella artificiale usando la pivetta. Il burattinaio deve saper fare tutte le voci: la donna, il carabiniere, il monaco, il Pulcinella, la voce del cane, e perfino la Morte. Ma qualunque fesseria si dice nello spettacolo deve diventare ritmo: le parole sono musica, il movimento è ritmo; tutta qua sta la vera forza delle guarattelle» (*apud* DE SIMONE 2013).

co e qualità letteraria – sembravano condividere lo stesso sentimento e legame nei confronti della più napoletana tra le maschere, nel contesto artistico partenopeo, con l’inizio del nuovo secolo, si fa più profondo il solco fra teatro di parola – colto e cosmopolita anche se fedele al dialetto - e teatro di figura, tradizionalista quando non prigionero di cliché folcloristici. Ne consegue che attraverso Petrolini, ma soprattutto Raffaele Viviani ed Eduardo De Filippo, la rivisitazione dell’archetipo di Pulcinella conduce inesorabilmente a una rottura rispetto a una tradizione considerata arcaica, mentre la riflessione della maschera su se stessa giunge a una fase di approfondimento definitivo in cui il metateatro schiaccia il teatro sancendone la dissoluzione» (SCAFOGLIO D. 1996: 50-52). Nelle poche “pulcinellate” che essi compongono, infatti, la maschera viene da essi assunta come un cimelio di cui studiare il ruolo storico-teatrale, ribadendone l’inattualità.

Alla luce di questo, non stupisce che le compagnie nostrane nelle loro tournée americane nelle grandi capitali dell’emigrazione italiana propendano per offrire un repertorio teatrale contemporaneo in lingua italiana (Verga, D’Annunzio, Sem Benelli), evitando farse e commedie in dialetto, sia esso meridionale o settentrionale.

Del resto, prendendo il caso di Buenos Aires, il repertorio di capocomici di origine italiana come i fratelli Podestà, comprendente *sainetes* e *comedias criollas*, e quello di artisti in trasferta, che mostravano al pubblico argentino le nuove tendenze della drammaturgia italiana contemporanea, non poteva essere più diverso. E dunque recensire spettacoli verghiani o dannunziani mettendo in luce la grande formazione accademica degli interpreti poteva contribuire al superamento, o almeno alla messa in discussione, del cliché dell’emigrante rozzo e analfabeta che la fortunata macchietta di Cocoliche aveva contribuito a fissare nell’immaginario comune. Alcuni di questi artisti si fermavano qualche anno in Argentina e Uruguay e oltre a recitare sia in italiano che in spagnolo, “facevano” scuola, ossia aprivano accademie. È il caso, per esempio, di Giacinta Pezzana, piemontese di nascita e siciliana di adozione, che festeggiò le sue nozze d’oro con il palcoscenico proprio a Buenos Aires, nel 1910 (BAJINI I. 2012: 146-147), proponendo *veladas dantescas* dedicate alla figura femminile di Beatrice.

Nessuno di loro, e nemmeno quest’ultima, che recitando al Politeama di Napoli aveva conosciuto e apprezzato Antonio Petito, sembrano tuttavia sfiorati dall’idea di proporre al pubblico operoso

del Nuovo Mondo situazioni drammaturgiche dialettali che possano contribuire a rafforzare lo stereotipo del *tano* rozzo, scansafatiche o imbroglione⁹.

Non a caso Eduardo De Filippo decreterà in una commedia scritta nel 1958 (*Il figlio di Pulcinella*) l'estinzione teatrale di questo personaggio che da tempo immemorabile si avvale, come naturale mezzo di difesa, di una «grinta guardinga e sospettosa, ipocrita e opportunista, maligna e vendicativa» (DE FILIPPO 1958: 71). A provocarla è il ritorno a Napoli dell'unico figlio di Pulcinella, Cetrulo, servo condannato a recitare sempre lo stesso ruolo e incapace di emanciparsi. John, invece, concepito sotto i bombardamenti e scambiato con un soldato statunitense per una scatoletta di carne – che non a caso «veste alla maniera degli studenti americani e mastica gomma» (DE FILIPPO 1958: 74) – attraverso il gesto simbolico di strapparsi la maschera proclama il desiderio di cambiare, di ribellarsi a una vita di degradazione e di falsità:

Io nun voglio fregà a lu padrone, nun voglio campà de mbroglie e truffe, voglio guardà e voglio essere guardato dint'all'uocchie e voglio dicere: “Chest'è lu tuoio e chest'è lu mio”. Lu munnu m'aspetta papà... m'aspetta, cu' la faccia pulita e sincera [...]. Meglio nu figlio muorto cu' la faccia pulita ca nu figlio vivo cu' la faccia sporca como la tiene tu (DE FILIPPO E. 1958: 116).

PULCINELLA IN MUSICA

Mentre il teatro in prosa postunitario prende le distanze dal Pulcinella folcloristico, una figura di Polichinelle a metà tra un

9 Anche Raffaele Viviani si recherà in tournée in Sudamerica nel 1929 toccando le principali piazze dell'immigrazione italiana – Buenos Aires, Rosario, Montevideo, San Paolo – e proponendo recital di poeti della tradizione dialettale colta come Trilussa e Di Giacomo, anche se il dato andrebbe verificato attraverso uno spoglio della stampa rioplatense dell'epoca, tra cui *La Nación* e *Caras y caretas*. Risulta curioso che subito dopo il ritorno in Italia, sul finire dell'anno, Viviani accettasse di interpretare il personaggio di un Pulcinella-pagliaccio che s'innamora della proprietaria del circo in cui lavora ne *Il cerchio della morte*, pièce futurista e molto ambiziosa di Enrico Cavacchioli. Fu un fiasco completo al teatro Lirico di Milano (TITOMANLIO C. 2020).

clown e Pierrot¹⁰ fa capolino in due opere musicali russe entrambe scritte nel 1892: *Morceaux de Fantaisie* 1892 di Sergej Vasilyevich Rachmaninoff (il quarto brano, virtuosistico e “burattinesco”, è per l'appunto intitolato *Polichinelle*), e lo *Schiacchianoci* di Pëtr Il'ič Čajkovskij, da un perturbante racconto di E. T. A. Hoffmann reso più fiabesco e natalizio da Alexander Dumas padre¹¹. Su questa stessa linea prosegue di Igor Stravinsky, che dopo l'incantevole omaggio al teatro dei burattini rappresentato da *Petruska* (1910-1911)¹² scopre Pulcinella attraverso lo studio della grande tradizione napoletana settecentesca del dramma in musica. Compone così *Polichinelle*, balletto per voci e piccola orchestra su musiche di Pergolesi, avvalendosi della collaborazione di Pablo Picasso – reduce da un entusiasmante soggiorno partenopeo (BELLENGER S. - GALLO L. eds. 2017) – per le scene e i costumi, che va in scena a Parigi il 15 maggio del 1920 riscuotendo un successo strepitoso e contribuendo alla riconfigurazione del mito, soprattutto francese, della Napoli mediterranea, colorata, colta ed europea che si era affermato nella Belle Époque e fino alle Avanguardie e che la Grande Guerra rischiava di opacare. Picasso si ispira alle *guaches* della Scuola di Posillipo che ha raziato sulle bancarelle e nelle piccole botteghe della città, ed inventa una preziosa serie di bozzetti colorati a tempera, mentre i figurini per i costumi di Pulcinella ricordano gli Arlecchini della sua produzione pittorica.

A un clown circense sembrerebbe alludere, infine, il *Polichinella* di Ernesto Lecuona, composto probabilmente nei primi

10 Questa maschera di servo – nata in Italia come Pedrolino verso la fine del Cinquecento ad opera di Giovanni Pellesini, attore della Compagnia dei Gelosi – assunse il nome di Pierrot quando la troupe si trasferì in Francia. Dopo un periodo di declino il personaggio tornò in primo piano grazie all'interpretazione del mimo Jean-Gaspard Debureau (1796-1846), che ne definì l'attuale costume e il carattere sentimentale e malinconico, che lo allontana definitivamente da Pulcinella.

11 Nel secondo atto, dall'enorme gonna di Madame Gigogne escono tanti piccoli pulcinella/pagliacci che ballano una breve tarantela rivisitata in chiave colta ma con le caratteristiche punteggiature ritmiche del tradizionale tamburello.

12 Si tratta di un balletto in quattro scene, una delle prime creazioni del coreografo Michel Fokine realizzata per la compagnia dei Ballets Russes di Sergej Djagilev. *Petruska* è un personaggio della tradizione russa, una marionetta dal corpo di segatura e la testa di legno che prende vita e riesce a provare sentimenti.

anni '50, privo di riferimenti napoletani ma semmai musicalmente affine al brano di Rachmaninof e in diretto rapporto con il *Vals de Pierrot* (per voce e piano) dello stesso autore, che allude all'amore platonico del triste Pierrot francese per Colombina.

PULCINELLA COME METAFORA

Nel corso del XX secolo la tendenza a prescindere dalle specificità culturali e linguistiche della maschera viva per attribuirle le caratteristiche e i comportamenti di una generica marionetta, o di una persona senza carattere e facilmente influenzabile, si fa molto evidente sia nel *couplé* spagnolo del primissimo Novecento, sia nella canzone d'autore successiva, anche in ambito europeo e latinoamericano¹³.

Il primo esempio è rappresentato da una maliziosa *polca-cuplé* interpretata per la prima volta da Consuelo Vello Cano, la "Fornarina" (SÁNCHEZ ALBARRACÍN P.F. 2021), all'Apollo-Théâtre di Parigi nel 1908 e poi resa internazionalmente famosa da Sara Montiel con il film *La violetera* (1958). In questo caso, una ragazza assai civettuola si riferisce ai molti pretendenti che tiene sulla corda facendoli ballare a suo piacimento come fa con il piccolo *títère* vestito da giullare medievale (di pulcinellesco in senso fisiognomico non ha proprio nulla) di cui tira distrattamente i fili:

Me salen a diario novios a millares
Como monigotes, vienen tras de mí
Y a todos los hago que bailen así
Cata-catapum, catapum pon candela
Alza pa'rriba, Polichinela
Cata-catapum, catapum, catapum
Como los muñecos en el pim, pam, pum

¹³ Non è questo il luogo per una ricerca approfondita del motivo del Pulcinella-marionetta nel cinema e nel *musical* statunitense. Un esempio di fatale allontanamento dal modello partenopeo è rappresentato da *Popo the puppet* interpretato da uno sfrenato Danny Kay all'interno di *On the River* (*Divertiamoci stanotte*), film comico diretto da Walter Lang (1953).

La medesima metafora del pupazzo innamorato in balia dell'amante si ripresenta nella *Polichinelle* scritta e interpretata da Edith Piaf nel 1962:

Tire les ficelles, tire les ficelles
Ton Polichinelle te tendra les bras
Tourne la baguette et ta marionette
Penchera la tête et te sourira
Tant que tes doigts lestes
Commandent mes gestes
Tu te fous du reste
Ça ne compte pas

Tuttavia nella Parigi esistenzialista e *gauchiste* dei primi anni Sessanta spiravano già le prime brezze emancipatorie e la Piaf lanciava un avvertimento di ispirazione femminista all'amante "marionettista"¹⁴:

[...] prends garde à toi
Car il est possible
Que je me délivre
Des fils invisible
Qui m'attachent à toi
En brisant le charme
Je retrouve une âme
Je redeviens femme
Je redeviens moi

Di tutt'altro tenore è il coevo e "americanofilo" *Pulecenella twist* di Gualtiero Malgoni e Nicola Salerno, presentato da Aurelio Fierro al X Festival della canzone napoletana e proposto un anno più tardi in Argentina da Ana María Adinolfi (1937-2018) in arte Violeta Rivas: il triste Pulcinella dalla faccia infarinata, che «como en aquel entonces ama y sueña» invischiato nelle sue antiquate melopee arabeggianti riprende vigore, si mette a ridere, a cantare e a ballare grazie a una iniezione di musica moderna proveniente dagli Stati Uniti. Il suo tra-

14 In fondo anche *La bambola*, canzone pop scritta nel 1968 da Ruggero Cini, Francesco Migliacci e Bruno Zambrini e grande successo internazionale di Patty Pravo (di cui esiste tra l'altro anche una versione in spagnolo) riprende la stessa metafora per concludere: «... da stasera la mia vita / nelle mani di un ragazzo, no, non la metterò più!».

dizionale mandolino viene così ingaggiato nella realizzazione di «música americana combinada con tarantela, saxofón y pandereta».

Sul finire del secolo (1992) è invece l'argentino Lito Nebbia¹⁵ a paragonarsi a un pulcinella, inteso come un uomo debole in balia del sentimento amoroso:

Ay pena
No me obligues a hacer
Lo que mi corazón no desea.
Ay pena no me arrastres
No me dejes ser como un polichinela

LA TRASFORMAZIONE EUROPEA IN BURATTINO

Uno studio esaustivo del marionettista catalano Toni Rumbau, sfociato in un volume del 2013 (*Rutas de Polichinela*) considera la straordinaria fortuna europea di Pulcinella come personaggio del teatro di figura, avvenuta in moltissimi paesi, dall'Inghilterra (Punch), alla Germania (Kasperl) e Francia (Polichinelle e Guignol), ai paesi dell'Est (Vitez Lazlo, Vasilache, Kaspavec) fino allo spagnolo Don Cristóbal e al portoghese Dom Roberto. L'autore stabilisce due fasi, una rinascimentale e barocca, l'altra illuminista e romantica, che perdura. Entrambe, secondo Rumbau, avrebbero la funzione principale di risvegliare lo spirito libertario e individualista associato alla Modernità.

Los primeros personajes del Renacimiento son todavía siervos que se burlan de sus señores, sean de la clase aristocrática o de la eclesiástica, pero sin llegar al extremo de diezmarlos a garrotazos. Los de la segunda oleada son más ácratas y radicales: se apropian del bastón como su arma y emblema característicos (por eso en España se les llama Títeres de Cachiporra), y atizan sin remisión a curas, banqueros, comerciantes,

15 A conclusione di questa brevissima incursione nella musica popolare latinoamericana, mentre confermo l'assenza di Pulcinella dal mondo del tango (cosa che meriterebbe una riflessione) segnalo la nascita recente di un gruppo punk colombiano, "Polichinela y los Olvidados". In quest'ultimo caso, Polichinela, *nickname* di Juan Carlos Rojas, il fondatore del trio, è definito «una especie de Arlequín de la sátira italiana» e il senso del suo accostamento a un film di Luis Buñuel dedicato ai bambini di strada – *Los Olvidados*, per l'appunto – potrebbe essere il suo carattere di personaggio libero che *castigat ridendo mores*.

jueces, demonios, serpientes, dragones [...] Al enfrentarse a la Muerte y vencerla, expresan por un lado la ideología individualista y libertaria de la Europa optimista y colonial, que se adueña paulatinamente del mundo; por el otro lado, expresan una rebeldía de tipo metafísico que conecta con las corrientes subterráneas y oscuras de movimientos de savia ácrata como el Romanticismo o como las vanguardias que más adelante abrirán espacios y romperán esquemas y diques de contención de lo viejo frente a lo desconocido (RUMBAU 2018: 134)

Fu grazie ai comici ambulanti (come ampiamente riferito da GRECO F. 1990 e McCORMICK J - CIPOLLA A. - NAPOLI A. 2010) che nel corso del XVII secolo il servo Pulcinella – da un lato perennemente affamato e dall’altro infelicemente innamorato della civettuola Colombina – emigrò a Roma e da lì in Emilia, a Venezia e all’estero, accomodandosi ai nuovi ambienti e alle lingue locali.

Per quanto riguarda la Spagna e l’America latina, il rapporto con i burattini e le marionette, in senso sia metaforico sia teatrale, è evidente in molte figure della Generazione del ’98 e del ’27. Basti pensare alle riflessioni di Miguel de Unamuno (1864-1936) espresse in *Maese Pedro. Notas sobre Carlyle* (1902), agli *esperpentos* di Ramón del Valle Inclán (1866-1936) e alle *piezas para títeres* di Federico García Lorca (1898-1936). Quest’ultimo, in particolare, in occasione del suo soggiorno argentino allestito a Buenos Aires, il 25 marzo 1934, uno spettacolo di *títeres de cabiporra* o *muñecos de guante* (Artiles 1998) con la partecipazione degli attori della compagnia di Lola Membrives, che includeva il *Retablo de Don Cristóbal y Doña Rosita*, atto unico che riprende il tema tradizionale del vecchio maritato tradito dalla giovane moglie. Il teatro dei burattini in stile lorquiano non era molto diffuso in Argentina e in America latina e il successo dello spettacolo portò il pittore Ernesto Arancibia a creare dopo la partenza del poeta una propria compagnia, “Los Fantoques de Maese Perico”, seguito da Javier Villafaña con *Maese Trotamundos* (MEDINA P. 2017).

Non sembrerebbe esserci una relazione diretta tra il napoletano Pulcinella e l’andaluso Don Cristóbal, che si esprime senza “pigolii” (cioè senza la pivetta), non veste di bianco, non porta la maschera e in Italia dice di esserci stato una volta sola al servizio di «un tal don Pantalón». Le sue relazioni parentali, del resto, vengono esplicitate dal Director, che chiude lo spettacolo affermando:

[...] saludemos hoy en «La Tarumba» a don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la tía Norica, de Cádiz; hermano de Monsieur Guñol, de París, y tío de don Arlequín, de Bérghamo, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro (GARCÍA LORCA F. 1931).

DALLE CARAVELLE AI PIROSCAFI

È certo che dal Vecchio Mondo il teatro di figura europeo arrivasse molto presto nei territori in fase di Conquista, già con Hernán Cortés: «Con el decurso de los años los titiriteros invaden otras comarcas del continente siguiendo la ruta norte-sur. [...] El mismo itinerario cardinal anda y reanda el arte teatral en sus diversas ramas» (BAGALIO A. 1975: 18), così come è comprovato che quello dei *títeres* – considerati inoffensivi dalle autorità e perciò non motivo di attenzione né da parte della Chiesa né da parte dei precettisti teatrali – fosse uno spettacolo molto popolare e diffuso in tutti i viceregni. Questa circostanza, se da un lato permise ai *titiriteros*, che spesso si accompagnavano ai *volatineros*, cioè ai saltimbanchi, di esprimersi con una certa libertà senza troppo timore di incorrere nei rigori dell’Inquisizione, dall’altro, come nota Rey Fernando Vera García, «contribuyó a propagar la sombra que los oscurece actualmente y casi los hace invisibles para los investigadores contemporáneos» (VERA GARCÍA R.F. 2017:136). E sempre lo stesso studioso opera una distinzione tra *títeres* e *muñecos*:

Mientras que un titiritero, en el sentido propio de una persona que jugaba títeres, podía hacerlo con una comitiva reducida y un a penas visible aparato escénico, los muñecos, la comedia de muñecos, requería de un boato particular. Quienes se dedicaban a este arte, generalmente eran compañías perfectamente bien constituidas con actores específicos para cada uno de los papeles. De este modo entre sus filas había damas, galanes, barbas y graciosos, además de tener músicos y cantantes y de ir acompañados por otros ejecutantes de destrezas, bailarines y escamoteadores (VERA GARCÍA R.F. 2017: 138).

A partire dall’Indipendenza si vanno configurando burattini e marionette nazionali, non più direttamente vincolati dalla tradizione europea, con caratteristiche proprie anche dal punto di vista linguistico,

ma che mantengono e a volte rafforzano lo spirito libero, dissacrante e a tratti ribelle dei modelli coloniali:

Asimismo durante la época colonial, el descontento hacia el régimen imperante, hizo que en países como México y Chile, predominara la sátira y la crítica utilizando los títeres para rechazar a los españoles. A lo largo del tiempo esta tradición rebelde se mantuvo. Siglos después, en 1940, Gilberto Ramírez Alvarado crea en México, por ejemplo, a don Ferruco como instrumento político para hacer propaganda antifascista. Los títeres también jugaron un lugar destacado en el siglo XX contra las dictaduras de los países del cono Sur de América Latina (ALLENDES A.M. 2013).

La presenza, in diversi paesi latinoamericani all'inizio del '900, delle marionette del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca - che offrivano messinscena di opere musicali in miniatura - stimolò molto la formazione di nuove compagnie di *títeres*, alcune delle quali abbandonarono il repertorio per adulti per lanciarsi nell'avventura della creazione di spettacoli per l'infanzia. Parallelamente in Argentina, con l'emigrazione italiana, si diffondeva l'arte raffinata dei pupi siciliani e a Buenos Aires veniva fondato un teatro *ad hoc*, il San Carlino, che a dispetto del nome non ospitò mai una pulcinellata (GIROTTI B. 2015).

Nel corso del XX secolo si fa dunque più netta la separazione, in Europa come in America, tra teatro di marionette – fondamentale, di tradizione colta e destinato a un pubblico adulto - e spettacolo di burattini – più popolare, comico e adatto ai bambini; e Pulcinella, com'era prevedibile, assurge al rango di *títtere de guante* per antonomasia oppure di simpatico pagliaccio dalle confuse origini italiane, spesso associato a un generico Arlecchino, in diversi contesti teatrali e circensi (si pensi al Teatro Polichinela di Medellín, in Colombia, che organizza annualmente un festival di arti circensi o al cubano Teatro Guiñol Polichinela di Ciego de Ávila, che offre spettacoli per bambini e adulti con attori e fantocci).

MA PULCINELLA ALL'AVANA CI È ARRIVATO PER DAVVERO

Nel nuovo millennio, è a Cuba, probabilmente, dove il teatro di figura gode di maggiore protezione statale ed è materia di studio in tutte le Escuelas de Instructores de Arte.

Il trionfo della Rivoluzione aveva portato alla costruzione di un movimento professionale di compagnie stabili in tutte le province, che con il tempo si erano abituate a realizzare le loro performance al chiuso, in teatri di prosa modernamente attrezzati.

Negli anni '90, invece, proprio a causa della crisi economica e dei frequenti black-out, i *retablos* di burattini tornarono a occupare le piazze con spettacoli all'aria aperta che non richiedevano l'impiego di energia elettrica. Nel contesto cubano, inoltre, la caduta del muro di Berlino non implicò soltanto la fine delle collaborazioni politiche e commerciali con i paesi dell'est europeo, ma anche uno sfaldamento delle relazioni culturali, comprese quelle con la grande tradizione russa delle marionette che tanto aveva influito nella formazione classica dei *titiriteros* della Mayor de las Antillas¹⁶.

È in questo preciso contesto, di difficoltà e disagio ma al contempo di apertura verso l'Europa, che si apre una strada di dialogo, soprattutto culturale, con l'Italia, confermato dalla celebrazione annuale, dal 1996, di un Settimana della Cultura Italiana a Cuba organizzata dall'Ambasciata d'Italia in collaborazione con il Ministero della Cultura e l'Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana diretta da Eusebio Leal.

Il Pulcinella burattino delle guarattelle, in tutta la sua napoletanità – pigiamone bianco, maschera nera e nasuta, voce stridente - arriva proprio in occasione di uno di questi incontri, per l'esattezza il diciassettesimo, nel 2014. A portarlo è il già citato maestro Bruno Leone, attraverso un laboratorio-spettacolo – “A la rueda rueda con Polichinela” – che vede la partecipazione dei bambini della compagnia “La Colmenita” insieme a due *titiriteros* adulti, Kenia Rodríguez e Víctor Ariosa. E proprio costoro, a distanza di pochi mesi, propongono una

16 Alcuni dei grandi *maestri titiriteros* cubani si formarono in Unione Sovietica e negli anni '80 a Cuba ci fu la visita del Teatro Centrale Accademico di Marionette di Mosca, che relizzò diversi spettacoli all'Avana. Il suo celebre direttore, Sergei Vladimirovich Obratzsov, impartì una conferenza magistrale e diverse furono le pubblicazioni di testi russi e cubani che scaturirono da quel felice incontro (MORÁN M. 2020: 6).

rivisitazione “transculturale” del burattino tradizionale con *Las descabelladas historias de Polichinela en la Habana*, spettacolo liberamente ispirato ai canovacci di Leone e al teatro di Roberto Espina¹⁷, successivamente adattato per la televisione nazionale¹⁸.

L'*indonapolitano* Polichinela ha lasciato l'Italia e la promessa sposa Teresita per sfuggire alla morte e al diavolo, ma arrivato all'Avana grazie all'invito di un marionettista di nome Don Broglionis perde la testa per una mulatta che gli fa dimenticare l'antico amore. Si esprime alternando la pivetta con frasi in *cocoliche*, del tipo: «Io me chiamo Pulcinella, vengo del vieco mundo»: «Por favore, ayudarme a llamar a mi novia Margarita, tutti cuanti». E nonostante la timidezza e l'apparente ingenuità, il burattino trionfa su tutto: si libera comicamente dalle fauci di un cane feroce, definisce un padrone prepotente come «inhumano, materialista, Donald Trump!» uccidendolo poi a legnate. Infine, quando la morte arriva per impiccarlo, è lui a stringerle il cappio al collo, dichiarando al suo pubblico di bambini e adulti in visibilio: «Yo soy Polichinela de la Habana y tengo dos amores, la vida y el teatro».

Nella versione televisiva il burattino prende il volo su una nuvoletta insieme al suo marionettista, stesso vestito e stessa maschera. E più che un commiato questo finale sembra ricordarci che è solo il teatro – nella sua misteriosa semplicità consistente in «una pasión y un par de tablas» come dicevano i nostri maestri del Siglo de Oro – a rendere possibile la fusione tra la maschera e l'uomo, a favorire l'intimità tra l'attore e il personaggio, a stimolare l'immedesimazione del pubblico con il popolo di legno, a produrre un abbraccio fraterno tra Napoli e L'Avana, ossia tra Europa, Africa e America.

17 Attore, burattinaio, drammaturgo argentino (1926-2017) molto vicino ai *titiriteros* cubani. Poco prima della sua morte vennero infatti pubblicate a Cuba per i tipi di Ediciones Arcos tutte le sue pièces in un volume intitolato *Teatro incompleto* (perché un'opera drammaturgica è completa solo quando viene messa in scena).

18 *Aventuras de Polichinela en La Habana*. Teatro del Caballero / Proyecto Polichinela de La Habana, Cuba. Dirección: Víctor Joel Ariosa, teleteatro Serie Retablo de sueños, 2021.

BIBLIOGRAFIA

- ALLENDES Ana María, *América Latina*, “World Encyclopedia of Puppetry Arts”, 2013 <https://wepa.unima.org/es/america-latina/> (17/06/2022).
- ARTILES Freddy, *Títeres: historia, teoría y tradición*, Plaza y Janés, Barcelona 1998.
- BAGALIO Alfredo, *Títeres y titiriteros en la Buenos Aires Colonial*, Ed. A.T.A., La Plata 1975.
- BELLENGER Sylvain, GALLO Luigi (a cura di), *Picasso parade*, Electa, Napoli 2017.
- CHECCHI Giovanna, *Fiorillo Silvio*, “Dizionario Biografico degli italiani”, vol. 48, Treccani, Roma. https://www.treccani.it/enciclopedia/silvio-fiorillo_%28Dizionario-Biografico%29/ (10/06/2022).
- CHECCHI Giovanna, *Silvio Fiorillo in arte Capitan Mattamoros*, “Quaderni di storia e arte campana”, n. 9, Capua 1986.
- DE SIMONE Roberto, *Le Guarattelle tra Pulcinella, Teresina e la Morte*, Franco Di Mauro, Napoli 2003.
- DE SIMONE Roberto, *Messaggio internazionale per la Giornata Mondiale della Marionetta*, Redazione dell'Associazione Critici di Teatro, 2 marzo 2013. <https://www.criticiditeatro.it/2013/03/02/roberto-de-simone-per-la-giornata-mondiale-della-marionetta/> (20/07/2022).
- FRASCANI Federico, *Le burle atroci di Antonio Petito; autobiografia del leggendario Pulcinella*, Arte tipografica, Napoli 1998.
- GARCÍA LORCA Federico, *Retablillo de don Cristóbal*, https://federicogarcialorca.net/obras_lorca/retablillo_de_don_cristobal.htm (12/06/2022).
- GIROTTI Bettina, *El teatro de títeres en Argentina: desde la colonia hasta los pioneros*, “Anagnórisis. Revista de investigación teatral”, n.º. 12, diciembre de 2015, pp. 174-193.
- GRECO Franco Carmelo (a cura di), *Pulcinella, maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, Napoli, Electa 1990.
- MANGANARO Andrea, *I lazzari, Pulcinella e il «carattere del popolo meridionale» tra vecchia e nuova Italia*, in ALLASIA Clara, MASOERO Mariarosa, NAY Laura (a cura di), *La letteratura degli Italiani. 3. Gli Italiani della letteratura, Atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI)*, Torino, 14-17 settembre 2011, Edizione dell'Orso, Alessandria 2012.
- MASSARESE Ettore, *Tutto Petito*, Luca Torre Editore, Napoli 1978.
- MCCORMICK John, CIPOLLA Alfonso, NAPOLI Alessandro, *The Italian Puppet Theater – A History*, McFarland & Co., Jefferson (NC) 2010.

MEDINA Pablo, *Los títeres de Federico García Lorca en el teatro Avenida de Buenos Aires 25 de marzo de 1934*, “Titeresante”, May 1, 2017. <https://arpi.unipi.it/handle/11568/1083273?mode=full> (25/06/2022).

MORÁN Manuel, *Cuba: retratos de una isla titiritera*, “La hoja del titiritero”, Boletín electrónico de la Comisión Unima 3 Américas, tercera época enero-abril, 2020, <https://www.unima.org/wp-content/uploads/2020/04/2019-la-hoja-del-titiritero-01-b.pdf> (05/07/2022).

PISCOPO Ugo, *Maschere per l'Europa: il teatro popolare napoletano da Petito a Eduardo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1994.

PIZZO Antonio (a cura di), *Na gran cavalcata* di Antonio Petito, Guida editori, Napoli 2004.

RUCCELLO Annibale, *Scritti inediti. Una commedia e dieci saggi*, Gremese editore, Roma 2004.

RUMBAU Toni, *Polichinela, arquetipo y mito*, “Móin Móin”, “Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas”, 06/03/2018, pp. 130-152.

RUMBAU Toni, *Rutas de Polichinela. Títeres y ciudades de Europa*, Aro-la Editors, Tarragona 2013.

SABINO Domenico, *Pulcinella, antico demonio perduto nella storia*, “Il Manifesto”, 05.02.2022.

SANCHEZ ALBARRACÍN Pedro Francisco, *La actuación en Aguilas de la célebre cupletista Consuelo Vello Cano*, “La Fornarina”, “Entreletras”, enero 2021, <https://www.entreletras.eu/temas/la-actuacion-en-aguilas-de-la-celebre-cupletista-consuelo-vello-cano-la-fornarina/> (23/06/2022).

SCAFOGLIO Domenico, *Pulcinella*, Newton Compton Editori, Roma 1996.

SCHERILLO Michele, *Pulcinella prima del secolo XIX. Saggio storico*, Diogene edizione, Scisciano 2021 [1880].

TAVIANI Ferdinando, SCHINO Mirella, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, La Casa Usher, Firenze 1982.

TITOMANLIO Carlo, *Enrico Cavacchioli e le didascalie acrobatiche nel Cerchio della morte*, Abstract, 2020. <https://arpi.unipi.it/handle/11568/1083273> (26/06/2022).

Treccani, voce “Pulcinella”.

BRANI MUSICALI

Polichinela (Joaquín Valverde y José Juan Cadenas 1913?) - La Fornarina

https://www.youtube.com/watch?v=ID_apk9ucV0

Polichinela (Ernesto Lecuona 1953?) - Thomas Tirino
https://www.youtube.com/watch?v=ZfEa_PE47gw

Polichinela - Lito Nebbia (1992)
<https://www.youtube.com/watch?v=134vjr0RpMc>

Polichinelle Op. 3 No. 4 (Sergei Rachmaninoff 1892)
<https://www.youtube.com/watch?v=8Y-UJRSHRDE>

Polichinelle (Igor Stravinsky 1910-1911) English Chamber Orchestra
<https://www.youtube.com/watch?v=ShIYpjSYoZI&t=337s>

Pulecenella twist (Malgoni/NISA 1963) - Violeta Rivas
<https://www.youtube.com/watch?v=4z5-GLykZ1Y>

Schiaccianoci (Tchaikovsky Il'ič Čajkovskij 1892) André Previn, London Symphony Orchestra
https://www.youtube.com/watch?v=Cbz_HSGFwOo

Vals de Pierrot (Ernesto Lecuona ?) Franco Rivero - Anisley Martínez
<https://www.youtube.com/watch?v=FDyOqpDxPg4>

VIDEO

Las descabelladas historias de Polichinela de la Habana (2017)
<https://www.youtube.com/watch?v=4NsQGMSR29s>

Aventuras de Polichinela en La Habana (2021)
<https://www.youtube.com/watch?v=0JY1w2xsKGc>

Popo the puppet (1953)
<https://www.youtube.com/watch?v=hsfTonxILUw>