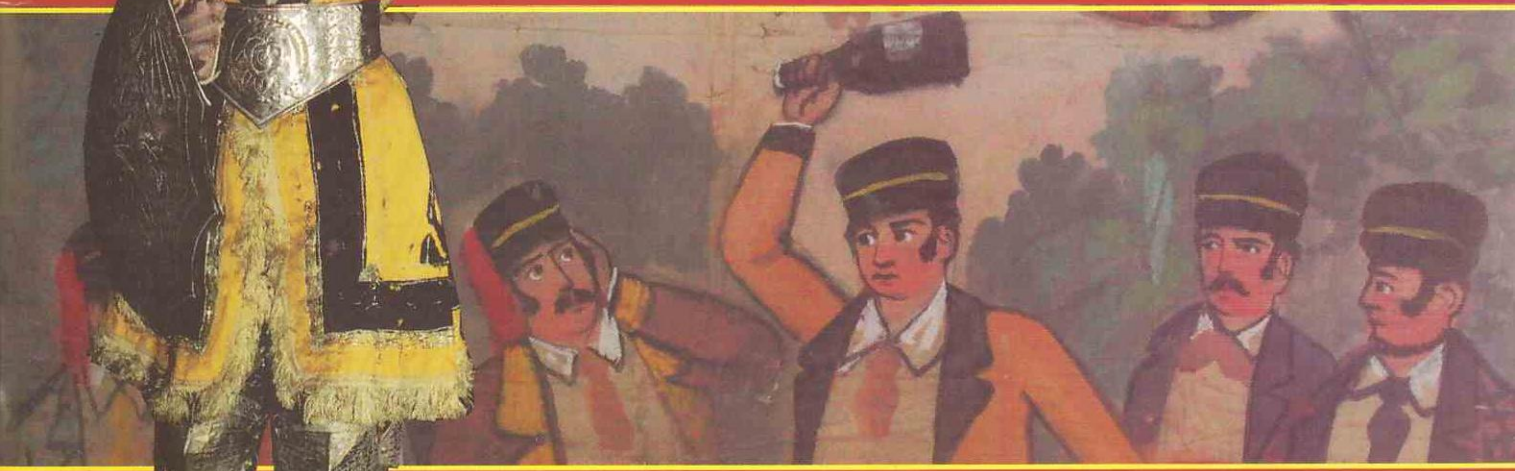
Renato Rizzardi

Il Teatro di Figura: l'Opera dei Pupi

Compagnie stabili e di giro a Castellammare di Stabia (1902 - 1975)

Prefazione di Alfonso M. Di Nola



Edizioni
Compagnia degli Sbuffi
Centro Teatro di Figura

Renato Rizzardi

Il Teatro di Figura: l'Opera dei Pupi

Compagnie stabili e di giro a Castellammare di Stabia (1902 - 1975)

Prefazione di
Alfonso M. Di Nola

1990
Castellammare di Stabia
Prima revisione marzo 2005

Foto in copertina di Gianni Biccari
Pupo: Paladino appartenuto alla Famiglia Perna, coll. Compagnia degli Sbuffi
Cartello: "'N 'appicceco 'ncoppo Monte Somma", appartenuto alla Famiglia Perna
coll. Compagnia degli Sbuffi

L'indagine sulla presenza dell'Opera dei Pupi a Castellammare di Stabia è stata pubblicata in prima stesura nel 1990.

Il materiale prodotto venne sottoposto all'attenzione dello studioso Alfonso M. Di Nola che volle renderlo prezioso dedicandogli una sua presentazione. Il testo fu così stampato, edito dalla Compagnia degli Sbuffi, e presentato nel 1990 nell'ambito del Festival del Teatro di Figura Burattini nel Verde.

A distanza di quindici anni si è resa necessaria una revisione, riservata perlopiù alla forma dei concetti espressi e ad alcuni, purtroppo tristi, aggiornamenti.

La sostanza della trattazione rispecchia in pieno ciò che allora fu apprezzato e sostenuto da Alfonso M. Di Nola, al quale, oggi, è dedicato questo volume.

Renato Rizzardi

Napoli, 9 marzo 2005

Questo impegnato tentativo di recuperare alla memoria storica gli eventi dei pupari di Castellammare e di Torre Annunziata fra i principi del secolo e il 1975, rievoca un'età distante e immersa nelle remote fantasie di un mondo che ha chiuso il suo arco temporale. In quegli anni i paesi della penisola, ancora tutti sigillati nell'immobilità della cultura preindustriale, erano periodicamente attraversati dalla paziente attesa dei pupari che per settimane o per mesi, adattando un locale a loro improvvisato teatro, presentavano narrazioni di imprese e di gesta già popolarmente note, attraverso la diffusione di una letteratura popolare di colportage che trovava il suo mercato nelle fiere paesane e nella vendita porta a porta.

Le immagini e i fantasmi dei cicli cavallereschi, la dolorosa storia di Guerrin Meschino, i fatti dei reali di Francia, la vicenda di Genoveffa e cento altre leggende attinte alle remote storie del Medioevo si erano aggiunte alle più recenti narrazioni riguardanti i briganti e i guappi. Ricordo le platee calde e rumoreggianti che circondavano le scenografie dei pupari, con folle di bambini e di adulti ammassati su panche di legno, investiti dal parlar cortese e insieme rude e violento dei personaggi, rifatti napoletani dai sanguigni accenti dei recitanti. E le parole e i gesti non restavano in uno spazio e in un tempo immoti, come quelli del teatro culto, ma si facevano carne e passione, partecipata sofferenza e gioia di attese catarsi in una folla che recuperava il miracolo di una seppellita e primordiale fanciullezza e viveva nella propria esperienza gli eventi richiamati alla misura presente.

Questo teatro napoletano o campano fu veramente un fatto di cultura di popolo proprio perché riduceva le complessità dell'esistenza reale all'opposta conflittualità di un male e di un bene estremi, senza mediazione, riservato nei caratteri opposti e binari dell'innocente perseguitato o sconfitto e del malvagio sollevato a gloriosa, ma effimera vittoria.

I ricercatori che hanno steso questo testo hanno, perciò, bene intuita la dimensione politica e sociologicamente rilevante del teatro dei pupi dove le subalternità contadine e proletarie rispecchiavano la loro elementare e primordiale sete di giustizia e di riequilibrio di una società ingiusta nella quale, purtroppo, le plebi costituivano perpetuamente il mondo dei vinti.

Ed è pure evidente la motivazione che spingeva il fascismo, nella sua becera repressione, a controllare e talvolta a infrenare l'opera dei pupi, come momento rischioso nel quale, più che la occasionale esaltazione dei guappi e dei camorristi, era presente una indiretta contestatività contro l'immobilismo di una struttura sociale fondata sulla prevaricazione. Nel che, in fondo, è da riconoscere che questi pupari campani muovevano, in effetti, non soltanto pupazzi di legno, splendidamente inventati ma anche e soprattutto anime in una stimolazione delle coscienze sopite e in una riaffermazione dei principi di equità ed equilibrio paralizzati nella letargia del sistema.

E si spiega anche l'accanimento e il tenace interesse che nei paesi seguiva le serie di episodi, che raggiungevano talvolta oltre i cento narrati, proprio perché in quelle serie sembrava proiettarsi il sogno di un mondo riscattato dalla servitù, esplodendo così in una narrazione intimamente vissuta e liberatrice, con i suoi propri valori etici e politici, e perciò ben distante dai mondi stucchevoli e piagnucoloni, distorti e assurdi dei serial televisivi americani.

Alfonso M. Di Nola

IL TEATRO DI FIGURA: L'OPERA DEI PUPI

Sull'attività di compagnie stabili e di giro
nella città di Castellammare di Stabia
nel periodo compreso tra il 1902 e il 1975

MARIONETTE E PUPI

Esiste una ben precisa distinzione tra l'Opera dei Pupi e il Teatro delle Marionette che investe il carattere delle due entità tanto da farne, pur nelle molteplici somiglianze, due generi teatrali specifici e sensibilmente diversi tra loro.
La marionetta, la cui nascita vanta origini remote (ve n'è traccia al tempo di Socrate e di Senofonte in Grecia o durante il periodo imperiale a Roma), è certamente l'antesignana dei pupi. Le similitudini, che sostengono la tesi della 'filiazione', sono evidenti. Entrambi i generi si rivolgono ad un medesimo pubblico, costituito in prevalenza di aristocratici, quale fonte esclusiva di divertimento, svago e autocelebrazione del loro potere. Questo accade quando ormai il teatro delle marionette si è affrancato dall'originario carattere rituale e sacro e quando l'Opera dei Pupi è ancora una sorta di 'avanguardia teatrale', non ancora divenuta lo spettacolo prediletto dal popolo, fatto di cui, con dovizia di particolari, testimoniano le cronache.

L'una e gli altri trattano una materia cavalleresca che fa dell'onore e della viltà il doppio codice antinomico su cui basarne la principale, ma non unica, chiave di lettura. L'una e l'altra si manifestano al pubblico attraverso figure antropomorfe manovrate dall'alto. Ce n'è a sufficienza per giustificare, finanche tollerare, la confusione che ancora oggi circonda l'argomento. Qui si proverà, con garbo, a fornire qualche dettaglio chiarificatore. Con lo stesso garbo che, ancora oggi, tutti i protagonisti del Teatro di Figura italiano adoperano nel correggere ben altri, e più risibili, strafalcioni. In questo caso il pensiero corre immediatamente a quanti, per

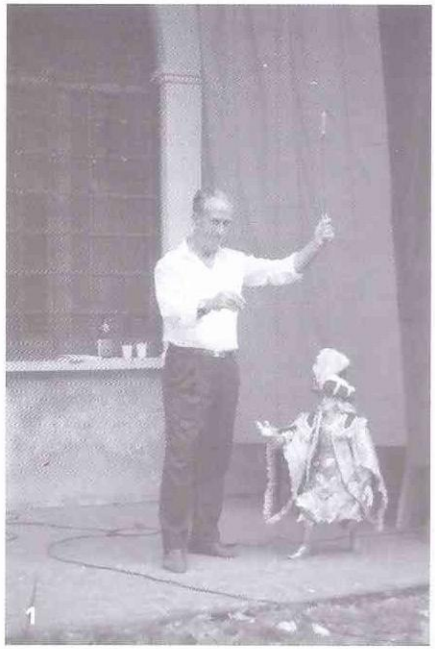
fare un esempio, reiterano il collodiano abbaglio sostenendo che Pinocchio sia un burattino, anziché una marionetta. Anche i bambini sanno che il burattino non ha gambe né piedi 'che bruciati dalla brace ardente del focolare' possano essere poi ricostruiti, essendo esso manovrato dal basso, indossato come un guanto. L'errore è dello stesso autore che nel libro (il più tradotto e diffuso nel mondo, dopo la Bibbia e il Corano, sic!) così lo definisce ... che fare in casi del genere se non avere tanto garbo, una grande pazienza e un pizzico di ironia?

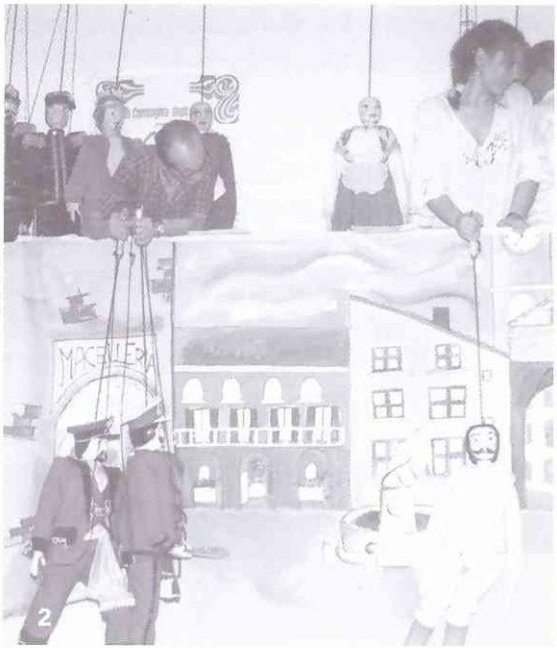
LE DIFFERENZE

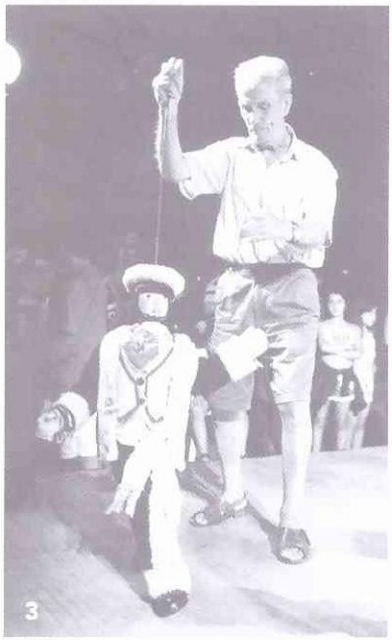
Tornando alle marionette e ai pupi, le somiglianze che da una parte legittimano una sicura discendenza degli uni rispetto alle altre, dall'altra parte, non appena ci si sofferma ad analizzarle un po' più in profondità, rivelano quanto invece ci si trovi in presenza di due modalità di intrattenimento ben definite e sostanzialmente diversificate per incidenza sociopolitica oltre che, più semplicemente, per caratteristiche strutturali.

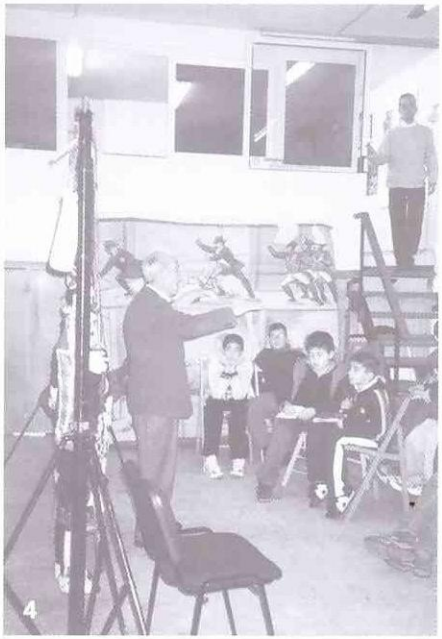
Partiamo da queste ultime, ovvero dalle dimensioni medie di una marionetta: essa non supera quasi mai i 90 cm. di altezza e gli otto chili di peso, contrariamente, un pupo di tradizione napoletana (nella distinzione che più avanti si preciserà) pesa mediamente 25 Kg. e può arrivare ad un metro e 30 cm. di altezza. Sul perché di tale sproporzione, conforta riportare il pensiero dello studioso Ettore Li Gotti che, nel suo libro "Il Teatro dei Pupi", sottolinea il fatto che 'i pupi nascono nel teatro delle marionette quando non solo la materia cavalleresca comincia a sovrastare, ma quando per necessità di imprimere un carattere più baldanzoso e fiero si pensò a migliorare in tal senso le fattezze dedicando una scrupolosa attenzione alle sembianze nella esasperata ricerca di una fedele riproduzione del modello umano, che si riflette poi anche nelle accresciute dimensioni del fantoccio'. Come a dire che 'l'imponenza accresce l'eroismo del fantoccio'. Se ci pensiamo un po', la teoria trova riscontri anche nei nostri giorni: una palestra per evidenziare muscoli sconosciuti prima, un parrucchino (talvolta anche un trapianto) per guadagnare qualche centimetro in più e qualche anno in meno, e così via.

Andiamo avanti. Uno dei tratti distintivi più significanti tra l'Opera dei Pupi e Teatro delle Marionette sta nel repertorio utilizzato per gli spettacoli. Raramente l'Opera dei Pupi si distacca da un canone epico sia che tratti l'avventurosa materia









1. *Francesco Di Vuolo, 1990*
2. *Prova spettacolo di pupi, 1991*
3. *Francesco Di Vuolo con il pupo "Aniello 'e Criscienzo"*
4. *Francesco Di Vuolo, 1998*

dei Paladini di Francia sia che descriva, nel caso dei pupi di scuola napoletana, le gesta e le imprese dei Guappi nei cosiddetti 'Misteri Napoletani'. All'opposto, è abbastanza frequente trovare nel repertorio delle marionette esempi di farse comiche, di drammi sacri, di riduzioni di opere liriche e di spettacoli in voga (come ad esempio la riscrittura del "Gran ballo Excelsior") dal quale i pupi sono esclusi proprio da quella "imponenza" che li ha generati, e da alcuni dettagli tecnici di non poco conto.

Il maggior limite dei pupi rispetto all'enorme versatilità delle marionette è da ricercare proprio in quelle dimensioni accresciute che certamente hanno arricchito il fantoccio in dignità e fierezza, ottemperando l'accresciuta esigenza di verosimiglianza che il pubblico richiedeva, contemporaneamente ne aveva limitato inesorabilmente i movimenti.

In base alle testimonianze dirette di alcuni pupari, a cui questo testo è dedicato e senza i quali non sarebbe mai potuto essere scritto, si apprende di come fosse "faticata" questa pratica e quale perizia avessero raggiunto negli anni alcuni di essi nell'animare le scene dei duelli tra guerrieri. Ai loro sguardi, eloquenti più delle stesse parole, è da ascrivere la cognizione della fatica e dello sforzo fisico che essi dovevano sostenere per rendere credibili siffatte scene.

LE 'SCUOLE' SICILIANE E NAPOLETANE

Marionette e pupi convivono collaborando vicendevolmente alla costruzione di un successo che durerà sino alla seconda metà del novecento confondendosi a tratti con momenti di storia contemporanea. Sembra limitante, in questa ottica ed in base a quanto detto, definire semplicemente "...il pupo (siciliano o napoletano) come un tipo particolare di marionetta"[1]. Esso nasce tale ma assume nel tempo caratteristiche talmente diverse da assurgere a dignità assolutamente autonoma rispetto al modello.

Allo stesso modo non pare corretto affermare che "l'Opera dei Pupi è il teatro tradizionale delle marionette dell'Italia meridionale"[2] in quanto questa osservazio-

[1] Cf. AA. VV., *"Marionette, Burattini e Pupi"*, Silvana Ed. 1980.
[2] Idem.

ne contiene tra le righe un rifiuto ancora persistente a restituire quella dignità di autotradizione che l'Opera dei Pupi si è costruita in più di cento anni di esistenza, ed ancora, che nell'Italia meridionale non esistesse d'altro canto una tradizione marionettistica ugualmente importante.

Non volendo entrare in merito alla questione della paternità del "pupo" molto contrastata ed ampiamente dibattuta da chi vorrebbe attribuirla ai siciliani e da chi documenta l'importazione in Sicilia di una pratica (l'Opera dei Pupi appunto) prettamente napoletana. Poco importa dove siano effettivamente nati i 'pupi' rispetto a quello che hanno significato per centinaia di migliaia di persone.

Più interessante, forse, è definire le tre 'scuole' che l'Opera ha espresso: quella "palermitana" diffusa nella Sicilia occidentale, quella "catanese" diffusa nella Sicilia orientale ed in Calabria, quella "napoletana" diffusa in Campania, in Puglia ed in Basilicata. Esse differiscono tra loro per alcuni aspetti della figurazione, dell'animazione, della narrazione e della stessa scelta del soggetto. La materia trattata è esclusivamente epica, come già detto, e risale alle lunghe vicende, raccontate per cicli e a puntate, della letteratura medievale francese attraverso volgarizzazioni delle 'Chanson de Geste', che narrano le avventure dei Paladini, ed adattamenti di poemi italiani come il 'Morgante' del Pulci, 'Orlando Innamorato' del Boiardo, 'Orlando Furioso' dell'Ariosto, i 'Reali di Francia' e le 'Storie Narbonesi' di Andrea da Barberino, il 'Rinaldo' del Tasso.

Fin dal Medioevo queste storie venivano portate per le strade e raccontate nelle piazze dai cantastorie oltre ad essere spesso rappresentate in teatro da attori, da burattini e da marionette per un pubblico di nobili. È nella seconda metà del '700 che spettacoli di marionette molto elaborati si diffondono a livello popolare incontrando subito i favori del pubblico che già conosceva queste vicende per averle ascoltate dai menestrelli e dai cantastorie.

La grande perizia degli opranti legata alla grande magia di uno spettacolo che riproduce gesta ed azioni dell'uomo utilizzando soltanto dei fantocci animati, gli avvenimenti trattati ed i metodi narrativi orientati alla stimolazione a al conseguente coinvolgimento emotivo dello spettatore, sono gli ingredienti di un successo travolgente e perdurante.

L'Opera dei Pupi può essere definita, rischiando qui un semantico azzardo, il primo esempio di produzione multimediale, capace di combinare pittura, scultura, scenografia, danza, poesia, letteratura e, spesso, commenti in musica, senza mai canonizzare specificamente uno di questi elementi. Risulta chiaro che una distin-

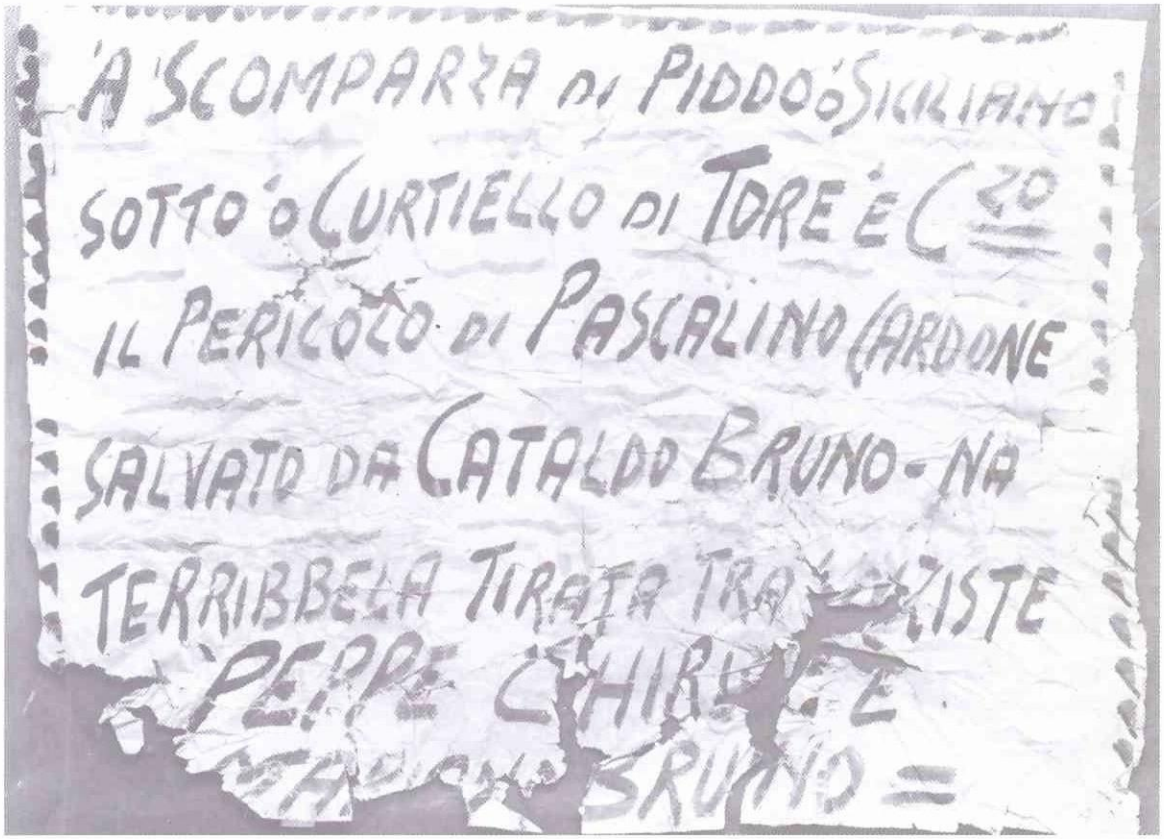
zione tra le diverse "scuole" di pupanti non coinvolge direttamente i contenuti degli spettacoli, che si riproducono quasi inalterati nel canone da regione a regione, ma, più precisamente, investe le caratteristiche tecniche di realizzazione che trovano e, in un certo senso, risolvono diversamente lo spettacolo nel suo intreccio.

Anche l'Opera dei Pupi sviluppa i propri 'sottocodici', adattando il modello originario alle interferenze diacroniche e sincroniche derivate dal contesto storico, culturale e politico esterno. Diventa curioso evidenziare lo sviluppo dei pupi siciliani rispetto a quelli napoletani o, ancora, ulteriormente distinguere i pupi catanesi dai palermitani, o cercare ed individuare le differenze nelle tecniche di animazione tra le diverse 'famiglie' della Campania. Iniziamo dal 'gigantismo' dei pupi catanesi.

Grandi quasi quanto un uomo (misurano infatti, circa un metro e trenta) con il ginocchio rigido, *'picchè u paladino 'un s'adddinocchia mai'*, ed impugnano sempre nella mano destra la spada. Vengono animati dall'alto di un ponte di animazione posto dietro il fondale. I pupi palermitani non raggiungono mai le dimensioni di quelli catanesi, misurano circa un metro d'altezza. Hanno il ginocchio articolato e non impugnano costantemente la spada: essa viene sguainata e incastrata nella mano destra dal pupante nel momento del combattimento per mezzo di un filo legato all'arma che passa attraverso la mano destra del pupo e si congiunge al ferro che governa il movimento del braccio. L'animazione è dal basso, cioè sullo stesso piano dello spettacolo ed è laterale alla rappresentazione.

I pupi di tradizione napoletana raggiungono e superano in taluni casi un metro e venti centimetri di altezza e pesano mediamente sui 25 Kg. (sono pressappoco delle stesse dimensioni di quelli catanesi), ma si hanno anche delle eccezioni, costituite per esempio da alcuni esemplari di pupi guerrieri che arrivano anche al considerevole peso di sessanta chili.

Hanno una particolarità, rispetto alle altre due scuole, per ciò che concerne il modo di impugnare la spada o il coltello: non hanno un ferro alla mano destra ma due fili, dei quali uno governa il movimento più generale del braccio, mentre all'altro è affidata la funzione di "armare" il pupo; la mano destra è aperta ed accoglie l'arma che si posiziona alla bisogna sulla stessa retta del braccio, mentre negli esemplari siciliani, quest'ultima forma un angolo retto con il braccio. Una caratteristica in comune con i pupi palermitani sussiste nella facoltà di articolazione degli arti inferiori, mentre per quanto riguarda la tecnica di animazione essa sembra



Locandina che pubblicizza l'episodio serale.
Coll. Compagnia degli Sbuffi

prendere (o dare, a seconda di come ci poniamo di frante alla questione delle origini) dai pupi di tradizione catanese, utilizzando quindi il ponte di animazione.

Differenziazioni riguardo l'animazione sono documentate già in seno alle stesse compagnie napoletane. Addirittura nell'ambito di una stessa famiglia di pupanti potevano trovarsi caratteristiche diverse. L'esempio che segue è relativo al diverso utilizzo del ponte di animazione che facevano i Corelli (di cui si parlerà diffusamente nelle pagine seguenti) di Castellammare di Stabia, rispetto ai congiunti di Torre Annunziata.

I primi usavano un ponte di manovra posto dietro al fondale, secondo una pratica molto comune, che permetteva il solo passaggio del pupo in scena, gli altri utilizzavano il ponte in posizione centrale al palco dove si rappresentava lo spettacolo. Questa particolarità consentiva un numero maggiore di movimenti che erano preclusi agli altri: il pupo poteva innanzitutto ruotare su sé stesso, ritornare indietro sui suoi passi o spostarsi sulla scena, più in avanti verso la ribalta o, viceversa, verso il fondale. Questo per ottenere un migliore utilizzo della scenografia e un arricchimento della prospettiva grazie al ritrovamento di una funzione prossemica, che proprio in virtù di questo espediente riavvicina l'Opera dei Pupi al teatro d'attore.

La capacità di disporre dello spazio recitativo e di gestirlo in fase di comunicazione, e non in funzione meramente strumentale come normalmente avviene per l'Opera dei Pupi, è certamente e da sempre un assunto del teatro d'attore; il fatto che i pupanti riescono, con l'utilizzo del ponte centrale, ad impadronirsi di questo elemento, testimonia la grande attenzione che essi dedicano alla più importante espressione teatrale e l'astuzia con cui proteggono il loro lavoro carpendo da essa piccoli elementi per migliorare la fruibilità dei loro spettacoli.

LA FORTUNA DELL'OPERA DEI PUPI

A fare la fortuna dell'Opera dei Pupi non è certamente questo espediente, che peraltro è circoscritto nell'ambito napoletano e, in questo, anche molto raro. Il 'ponte centrale', e con esso gli altri innumerevoli esempi di perizia tecnica che si potrebbero citare, è strumentale alla messinscena del testo. È, piuttosto, nella ricerca del contatto diretto con il pubblico, di cui i pupari cercano elementi del quotidiano per poi mimetizzarli all'interno della rappresentazione, la principale

fonte dell'enorme consenso e della diffusione del genere. L'Opera dei Pupi riproduce le aspirazioni, le rivalse, la rabbia di una società che qui trova spazio e sfogo per i suoi sentimenti. Il pubblico applaude l'abilità del 'pupante' ma quello che lo avvicina ai pupi non è tanto la consapevolezza di godere delle alchimie dello spettacolo quanto la curiosità ed, in un certo senso, l'esigenza di scoprire in che modo queste si intrecciano con la storia, con la propria storia. In questo si può cogliere un elemento significante nel tentativo di analisi del delicato rapporto intercorrente tra pubblico e 'pupari'. Innanzitutto quello che avviene in scena è immediatamente decodificato dagli spettatori come fatto reale, con attinenze immediate nel quotidiano.

Il pubblico accetta con complicità, alla stregua di 'iniziati' di chissà quale segreta dottrina, la patina storicistica che accoglie, nei soggetti cavallereschi o nella saga dei 'guappi' e della camorra, tutta la crudeltà della propria condizione, triste di soprusi, ingiustizie, prepotenze, crimini e vessazioni. In tal senso diventa chiaro il perché un numero così elevato di persone si rechi compatto e sia assiduo frequentatore di questi spettacoli, partecipandovi con una forza ed energia eccezionale, scaricando nell'Opera dei Pupi tensioni e rabbia, partecipando attivamente alla rappresentazione, ad esempio indirizzando feroci invettive che si trasformano rapidamente in insulti all'indirizzo dell'infame, del traditore.

GLI 'ULTRAS' DELL'OPERA DEI PUPI

Sulla passione e sull'accanimento del pubblico durante gli spettacoli dei Pupi, esiste un'aneddotica copiosa. Di seguito trascriviamo due episodi, carpiti al ricordo di chi li ha vissuti in prima persona.

Il primo è di Antonio Pasqualino che, ancora divertito al pensiero, racconta la vendetta di uno spettatore contro un 'pupo' traditore.

"Dopo il tradimento di Gano di Maganza, colpevole dell'assassinio del paladino Ruggiero, uno spettatore esasperato si tolse una scarpa e con questa cominciò a percuotere con violenza il pupo che raffigurava Gano. La vendetta personalissima di costui continuò per alcuni minuti. Fermai lo spettacolo e protestai cercando di portarlo a più miti consigli. Quello si fermò, recuperò la sua scarpa ma mi promise che avrebbe continuato il linciaggio nei giorni seguenti fino alla completa distru-

zione dell'infame". Un altro di questi aneddoti, ai limiti del paradosso, appartiene al ricordo di Vincenzo Circiello, spettatore a Castellammare di Stabia di una rappresentazione di Amedeo Corelli (il fatto risale all'immediato dopoguerra), testimone del linciaggio del 'pupo' Annibale Sorrentino.

Si trattava di un prelato, figlio del capo della polizia che, nella scena del teatro dei Pupi come, purtroppo, anche nella realtà, si era reso colpevole di nefandezze inenarrabili.

Circiello ricorda il pubblico adirato strappare il fantoccio a viva forza dalle mani dell'esterrefatto Don Amedeo, per poi giustiziarlo scaraventandolo nelle acque del vicino porto, quivi condotto in una sorta di processione. Il fatto viene confermato proprio da un oprante della compagnia, Ciccio l'Acquaiuolo, al secolo Francesco Di Vuolo, che sottolinea quanto questo personaggio, innestato tra i protagonisti della cosiddetta 'Vera storia di Marco Spada', ovvero il 'ciclo della camorra', fosse inviso al pubblico.

IL DECLINO DEI FANTOCCI

Sono tantissimi gli aneddoti che vedono il pubblico di questi spettacoli coinvolto direttamente nell'avvenimento scenico e tutti altrettanto gustosi e divertenti. Testimoniano innanzitutto l'abilità del pupante nel saper toccare le giuste corde per infiammare gli animi degli spettatori con il conseguente rischio di non riuscire a spegnerli in tempo. Gli stessi copioni vengono non di rado sconvolti e ricreati proprio in base ai suggerimenti del pubblico. Una grande vitalità e la capacità di adattamento al mobilissimo tessuto sociale è alla base della resistenza dell'Opera dei Pupi che sopravvive al declino che colpisce ad un certo punto il teatro delle marionette.

All'inizio si evidenziavano le differenze sostanziali che dividevano queste dai pupi, pur partendo, almeno inizialmente, da basi comuni. Ebbene un'ulteriore divisione tra queste due espressioni del Teatro di Figura sta proprio nel lessico e nei contenuti utilizzati dagli opranti.

Se l'Opera dei Pupi si afferma come uno spettacolo di matrice popolare, pur mantenendo una fascia d'utenza molto eterogenea, questo non vale per le Marionette che restano essenzialmente legate ad un pubblico prima aristocratico, poi borghese, col mutare dell'impostazione della società nell'800.

1. *Ciro Perna, 1991*
2. *Rosa 'A sbirressa, pupo di Ciro Perna*
3. *Teatro di Ciro Perna, 1992*

Principale conseguenza di questo fatto è l'adeguamento dello spettacolo sia a livello testuale che recitativo al pubblico che lo riceve. Inutile dire che la marionetta diventa una moda, costretta, al pari di tutte le mode, a subire i capricci della sua utenza e a snaturarsi per tenere il passo rispetto ad altre forme di spettacolo che insidiavano la sua posizione di privilegio nel gusto delle classi nobili e ricche. Il gradimento dello spettacolo delle Marionette veniva continuamente alimentato dagli opranti che indirizzano tutti i loro sforzi nell'acquisizione di tecniche di animazione sempre più complesse, sfruttando a tal proposito la doppia possibilità offerta dalle marionette, puntare cioè da un lato, sull'emulazione dell'attore in carne ed ossa connotandola in una chiave realistica e, dall'altro, sfruttare l'elemento fantastico partendo proprio là dove gli attori "veri" si fermano.

A lungo andare però, e forse proprio a causa del perduto vivificante contatto con il quotidiano, il teatro delle Marionette si inaridisce in forme stereotipate ed entra in una fase di stasi che, in progressiva degenerazione, porterà alla sua scomparsa. L'Opera dei Pupi continuerà fino al 1970 ad essere uno spettacolo molto amato dal pubblico.

L'affermarsi, però, di altre forme di intrattenimento, televisione in primis, poi cinema e teatro, lo pone in secondo piano nei gusti del pubblico. Gli spazi di azione si restringono per i pupanti, ormai orientati verso un repertorio molto più leggero ed epurato da ogni accento polemico.

L'Opera dei Pupi sopravvivrà ancora pochi anni, rivolgendosi quasi esclusivamente ad un pubblico di bambini e non più di adulti, ma ormai il tempo per essa pare definitivamente terminato.

L'OPERA DEI PUPI A CASTELLAMMARE DI STABIA

PREMESSA

Questo il contesto in cui si inserisce la ricerca sull'attività di compagnie stabili e di giro che hanno inserito la città di Castellammare di Stabia nelle loro tournèe nell'Italia meridionale o che l'hanno scelta per impiantarvi dei teatri dell'Opera dei Pupi. Le fonti consultate per questo scopo si sono rivelate molto povere di informazioni. In ogni caso si sono potuti ricostruire, almeno per grandi linee, i momenti più importanti di una presenza che dovette essere molto apprezzata dal pubblico tanto da divenire un fenomeno costante per tutto l'arco del secolo e, probabilmente, anche prima.

Le prime attestazioni sicure sono quelle riportate nel "Primo saggio di un dizionario biografico dei burattinai, marionettisti e pupanti" curato da Roberto Leydi e marina Gorla contenuto nel testo "Burattini e Marionette" e riveduto poi da Alessandra Litta Modignani, che ci portano già alla seconda metà dell'800 periodo in cui Castellammare di Stabia sarebbe stata già toccata dagli interventi del puparo Nicola Corelli, capostipite della famiglia che poi avrà nel '900 il monopolio quasi assoluto degli spettacoli dei pupi nella città.

I BUONANDI ...

Un precedente segno della presenza di questo genere sul territorio è da riferire all'attività della famiglia Buonandi, svolta tra Napoli, Castellammare e Torre del Greco. Il capostipite Domenico Buonandi, attivo nella seconda metà dell'800, insieme al fratello Filippo, lavora nella compagnia del puparo napoletano Giovan-

ni de Simone detto "o masto", insieme a Nicola Corelli e ad altri pupari come Luigi di Giovanni e Gaetano La Rocca. Allo scioglimento della compagnia, Domenico si sposta al Teatro San Carlino di via Foria a Napoli, teatro fondato da un altro fratello, Salvatore Buonandi, con il nome di Teatro Ercole. Filippo Buonandi sceglierà invece di continuare a lavorare in provincia. Si trasferisce a Castellammare ed ivi apre nel 1891 un teatrino che gestisce con i figli Carmine, Vincenzo e Giovanni. Incerta è la localizzazione del teatrino, anche se con molta probabilità doveva trovarsi nel lato sinistro della cosiddetta "Scala e Tatore" nell'odierno centro storico cittadino. Nulla si è salvato per ciò che concerne il patrimonio di pupi di Filippo Buonandi. Quasi certamente, sulla base delle testimonianze raccolte, esso sarebbe stato venduto nei mercatini rionali ed in parte anche bruciato.

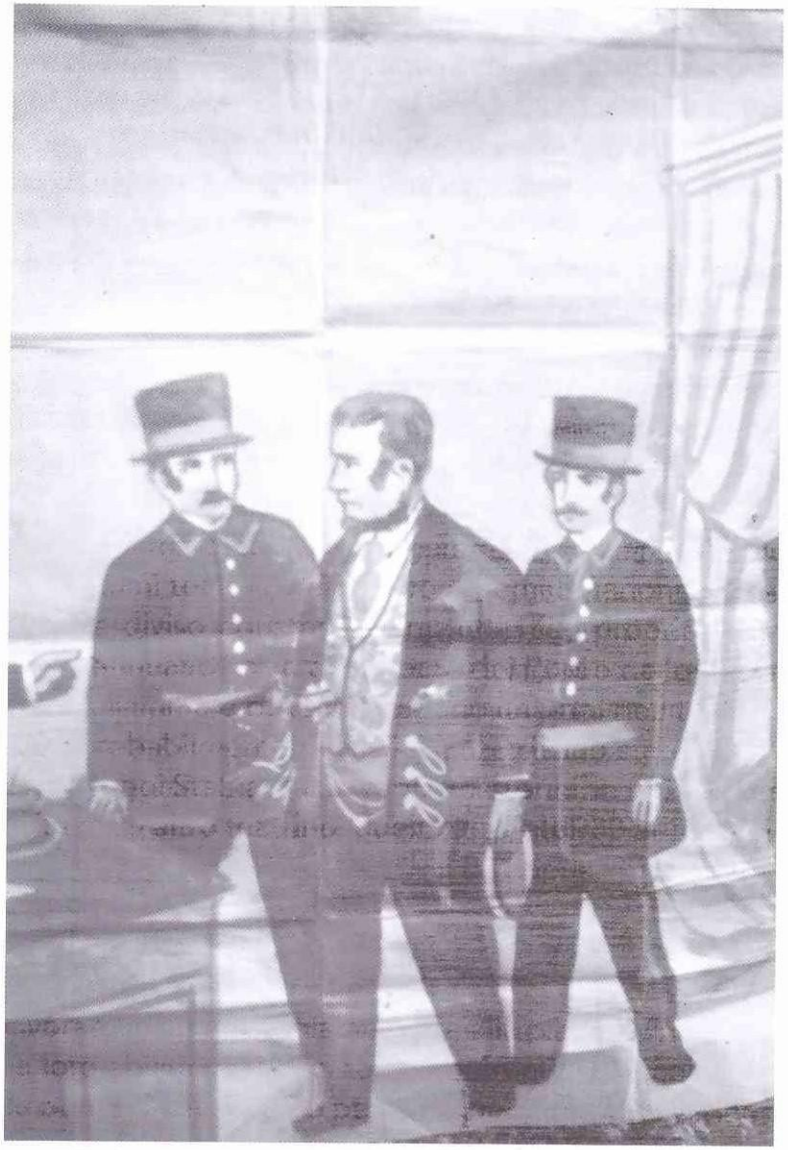
Sulle fortune di questo teatrino le fonti non dicono più nulla, non sappiamo quando abbia cessato l'attività né tantomeno quale fosse il repertorio rappresentato.

Un Buonandi comunque ritornerà ancora a Castellammare: si tratta di Alfredo, figlio del puparo Pasquale e nipote di Filippo. Lo vedremo al seguito di Vincenzo Corelli figlio di Nicola come animatore nel teatrino di Via Regina Margherita a Castellammare nel 1934.

... E GLI ALTRI

Un altro nome che compare nelle cronache, nei ritagli, nei ricordi è quello di Francesco Verbale, pupante per amore. Lavorava nella compagnia di Filippo Buonandi perché innamorato della di lui figlia Maria.

Dopo il matrimonio con questa donna, da cui nascerà Ciro, lavorerà ancora tra Castellammare e Napoli dove alla fine si trasferirà per ottemperare agli impegni del teatrino di Salita Montesanto che aveva aperto e che terrà fino al 1931. Altri hanno operato, anche in tempi più recenti nella città di Castellammare di Stabia ma di essi non si ha che qualche nome e sparute e confuse notizie: Michele Sarcinelli di cui parleremo in seguito, Giovanni Negri (che operava con i figli Vittorio, Michele e Alfredo), Antonio e Catello Di Capua. Da questa massa poco ordinata di informazioni è possibile comunque trarre alcune conclusioni sulla natura del fenomeno



L'arresto 'e Tore 'e Criscienzo
Cartello appartenuto alla famiglia Perna

a Castellammare di Stabia. Il fatto che in un arco di tempo relativamente breve e delimitato tra il 1880 e fino agli inizi degli anni '70, si documenti in città la presenza e l'attività di così tanti pupanti professionisti, attesta un interesse e un gradimento molto esteso verso questo genere di spettacolo.

Ad ulteriore conferma di ciò si aggiunge il fatto, ampiamente documentato, che la piazza stabiese fosse particolarmente contesa dalle varie compagnie operanti all'epoca, che, invano, tentavano di includerla nel loro carnet.

PIAZZE E REGOLE DI CIRCUITAZIONE

Opportuno a questo punto aprire una piccola parentesi sulle pratiche di gestione del mercato e di circuitazione delle compagnie professioniste dell'Opera dei Pupi. Si usava ripartire tra le compagnie professioniste il territorio in tante piazze e spartirsi le possibilità d'intervento in base ad una sorta di codice non scritto che definiva tuttavia con precisione gli accordi tra le famiglie. Una volta esaurito un ciclo di rappresentazioni, che poteva durante anche per più di sette o otto mesi, la compagnia che risiedeva stabilmente nella zona poteva scegliere di spostarsi in un altro quartiere della stessa città ed impiantarvi un nuovo teatrino stabile o di spostarsi in un'altra città di sua "competenza" sempre accertandosi prima che non vi fosse qualche altra compagnia al lavoro.

Nel caso in cui si optasse per la seconda ipotesi si poteva permettere ad altre compagnie di occupare la piazza.

Questa regolamentazione molto semplice comportava molti vantaggi sia a chi veniva che a chi partiva, sicuro però di ritornare. Innanzitutto garantiva che il pubblico potesse sempre disporre dell'Opera dei pupi. Alimentava negli spettatori la curiosità e lo spirito critico, portandoli naturalmente al confronto con le rappresentazioni delle compagnie 'rivali' che, per quanto proponessero lo stesso repertorio, avevano sempre tratti di originalità tali da diversificare notevolmente gli spettacoli. In base a ciò, risulta evidente che uno 'sconfinamento' di una compagnia, considerato alla stregua di un crimine, avrebbe innescato, oltre all'evidente danno economico per il gruppo stanziale, reazioni tali da ledere gli interessi e le attività degli altri gruppi di giro e dell'indotto sviluppato dall'Opera dei Pupi.

Il rispetto delle regole e l'attenzione rivolta alla città e alla sua popolazione, primaria fonte di lavoro e sopravvivenza, diventano vibrante caratteristica nel lavoro del più autorevole protagonista della bella stagione dell'Opera dei Pupi a Castellammare di Stabia: Amedeo Corelli. L'importanza e l'incontrastato dominio artistico che conserverà per molti anni in città, sono tali da occupare completamente l'ultima parte della trattazione che informerà del suo lavoro partendo dalle origini della sua famiglia per arrivare all'attività che in nome del suo talento ha continuato suo figlio Ciccillo.

LA FAMIGLIA CORELLI

Senza dubbio alcuno i Corelli sono stati i pupari maggiormente presenti sul territorio. Il loro successo e la loro abilità alimentano ancora oggi il ricordo dei loro spettacoli nelle persone non più giovani.

Il capostipite della famiglia è Nicola Corelli, diretto discendente di Donna Peppa, al secolo Giuseppina d'Errico, pupante attiva a Napoli dal 1826, madre di Antonio Petito, uno dei più famosi e popolari interpreti della maschera di Pulcinella. Nicola nasce dal matrimonio di Fausto Corelli, un ufficiale dell'esercito borbonico, con Adelaide, figlia della d'Errico.

L'amore per questa donna induce l'uomo ad abbandonare la carriera militare. Nicola apprende dai nonni il mestiere di pupante anche se il suo esordio in campo artistico avviene attraverso l'incarico di impresario teatrale, addetto cioè alla ricerca e alla gestione delle piazze.

Successivamente si dedica al mestiere di attore di prosa interpretando dei ruoli di attore giovane nei drammi che costituiscono il repertorio classico del tempo come per esempio "Le due orfanelle", "La jena del cimitero", "La cieca di Sorrento". Sintomatico della compresenza in lui della doppia natura d'attore e di pupante è il fatto che nella seconda metà dell'800 fondi a Torre Annunziata due teatri: uno di prosa, il "Politeama Corelli", e un altro riservato a pupi e marionette, costruito sul modello del glorioso San Carlino di Napoli.

Oltre al lavoro in proprio, Nicola non disdegna le scritture che gli vengono offerte da compagnie napoletane che lo richiedono sia come attore che come

pupante. Accetta, ad esempio, un incarico presso la compagnia dei pupi di Giovanni De Simone, nella quale lavorano anche Filippo Buonandi e Luigi Di Giovanni. Con questi ultimi Corelli conserva rapporti di lavoro anche in seguito, dopo il 1889, anno in cui De Simone scioglie la compagnia.

Nicola Corelli si divide così tra gli impegni napoletani con il De Simone, la gestione dei due teatri torresi e l'attività d'attore, più precisamente di 'interprete di sceneggiata'.

Le prime puntate documentate, con il suo teatrino viaggiante, a Castellammare di Stabia portano la data del 1902. La data è confermata da una specifica annotazione riportata sull'ultima pagina di un copione del 'classico' per le marionette "La cavalleria rusticana" appartenente alla collezione di Nicola Furiati. Ciò non esclude una precedente, e probabile, attività in città. Comunque, dal 1902, e per diversi anni, la città delle acque, della millenaria Acetosella amata da Plinio il Vecchio, diventa 'piazza' prima di Nicola Corelli poi del figlio Amedeo che, in seguito, vi si fermerà in pianta stabile. Alla morte di Nicola il patrimonio, molto ingente, consistente in marionette, pupi, copioni, scene, costumi teatrali, nei due teatri e nelle numerose proprietà di Torre Annunziata, viene diviso equamente tra tutti i figli maschi, due dei quali, Amedeo e Vincenzo, continuano l'arte dell'Opera dei Pupi appresa dal genitore. Nel 1930 arrivano a Castellammare dove impiantano un primo teatrino stabile a Via Regina Margherita, probabilmente nella vicinanze della struttura che poi diventerà il cinema Nazionale (oggi Stabia Hall). Negli stessi anni, cioè dal 1930 al 1934, si ha notizia dell'attività di un altro teatrino, quello dei fratelli Di Capua.

AMEDEO E VINCENZO CORELLI

Amedeo e Vincenzo Corelli iniziano a lavorare in una città gia abituata alla presenza di spettacoli dell'Opera dei Pupi. La loro abilità però non teme confronti e subito il teatrino diviene un imprescindibile punto di riferimento per lo svago degli stabiesi.

Nei circa quattro mesi di rappresentazione del ciclo Carolingio (costituito da circa 160 episodi delle storie dei Paladini di Francia e di Carlo Magno Imperatore) il teatro è sempre esaurito, tanto da consigliare ai due pupari di replicare, e per

Pulcinella, pupo appartenuto alla famiglia Perna, XIX secolo.
Coll. Compagnia degli Sbuffi

intero, lo stesso una seconda volta. Accadeva talvolta che alcune scene dei vari cicli in repertorio avessero particolare successo tra il pubblico che, sovente, ne richiedeva una o più repliche straordinarie.

A tal proposito riportiamo quanto dice il signor Francesco Di Vuolo che in quegli anni, poco più di un ragazzo, lavorava come puparo nella compagnia dei Corelli. *"Si rappresentava un episodio del 'ciclo dei Guappi', con la morte 'a sangue vero' del camorrista Carmine Malafercola, che è un inserto nella storia vera della faida tra le cosche dei Monterosa e dei Vitale. Ufficialmente lo spettacolo si chiamava "La vera storia di Marco Spada", perché, per questo tipo di rappresentazioni, si dovevano per forza usare titoli finti, per evitare problemi con i camorristi, da una parte, e con la polizia, dall'altra.*

La morte dell'infame Malafercola esaltò talmente il pubblico che Don Amedeo dovette replicare lo stesso episodio il giorno seguente. Non fu sufficiente, il pubblico richiedeva ancora questa scena. Insomma, alla fine, abbiamo giustiziato Carmine Malafercola ben otto volte in una sola settimana".

Il Teatro dei Corelli è ormai un'istituzione nella città e il piccolo spazio di via Regina Margherita diventa troppo angusto per la folla che quotidianamente lo frequenta. A seguito di ciò, i Corelli si spostano in un altro locale più ampio, poco distante, nel vicolo della Marchesa Rocco (oggi via Cavour), è il 1934. Quest'anno segna anche la rottura del rapporto tra Amedeo e Vincenzo. Il sodalizio tra i fratelli è sciolto: Amedeo continua la sua attività a Castellammare, forte di un successo clamoroso, Vincenzo torna a Torre Annunziata nel teatro di famiglia e, contemporaneamente, si produce in tournèe in Campania, Calabria, Basilicata e Puglia.

CICCILLO CORELLI E FRANCESCO DI VUOLO

L'uscita del fratello Vincenzo convince Amedeo a fidarsi di quel giovane che praticando la compagnia aveva a poco a poco imparato i rudimenti del mestiere di pupante. Così Francesco Di Vuolo viene scritturato da Amedeo come oprante e comincia a lavorare stabilmente nell'Opera dei Pupi.

La Compagnia così formata si sposta per brevi periodi, nel 1937 a Gragnano, in Piazza San Leone, e a Pagani (in provincia di Salerno). Con lo scoppio della seconda guerra, le notizie si confondono ulteriormente ed è praticamente impossibile ricostruire le vicende del teatro in questo periodo. Di certo sappiamo che France-

sco Di Vuolo, e con lui anche altri che intervenivano nella gestione del teatro, vengono arruolati nei ranghi dell'esercito.

Amedeo continua a lavorare nella zona, aiutato dal figlio Nicola, detto Ciccillo. In questi anni 'don Amedeo de' pupi', come lo chiama affettuosamente la popolazione, si ammala di un morbo che di lì a pochi anni lo rende inabile al lavoro. La fine della guerra segna il ritorno del Di Vuolo a Castellammare che riprenderà la sua attività nella Compagnia. Ormai tutto sta nelle mani di Ciccillo Corelli. Apre un nuovo teatrino a via Benedetto Brin all'Acqua della Madonna, dopodiché, esaurito in quattro-cinque mesi il ciclo di rappresentazioni, trova un nuovo locale in via Santa Caterina nel palazzo chiamato "de Pullastrielli". Di questo periodo è la novità riguardante il repertorio che viene ampliato da farsette comiche e da sceneggiate, allestite per la rappresentazione dei giorni festivi dagli stessi opranti dell'Opera dei Pupi. Queste venivano solitamente messe in scena dopo gli spettacoli dei pupi secondo una successione costante.

IL REPERTORIO DI AMEDEO CORELLI

Il repertorio di Amedeo Corelli, e poi del figlio Ciccillo, è lo stesso che veniva rappresentato dalle altre compagnie di pupanti di tradizione napoletana. C'erano le vicende dei Paladini di Francia e di Carlo Magno inserite nel Ciclo dei Reali di Francia, c'erano le avventure del Guerrin Meschino, c'erano le storie dei guappi che venivano indicate con il nome del protagonista, come ad esempio Carmine Malafercola, Luciano il Vendicatore, Michele Capuano, Tore 'e Criscienzo, Peppe Aversano, Ciccio d'a Provolera. "I protagonisti dei vari episodi del Ciclo della Camorra - citando al proposito Antonio Pasqualino - compaiono negli altri come personaggi secondari costituendo due cicli cronologicamente successivi: Marco Spada e Tore 'e Criscienzo. Le avventure di questi personaggi s'innestano nella rappresentazione romanzata delle vicende storiche del regno di Napoli in cui compaiono anche, e non di rado, figure storiche come Napoleone e Gioacchino Murat"[3].

[3] Cfr. ANTONIO PASQUALINO, *"L'Opera dei Pupi"*, Sellerio 1978.

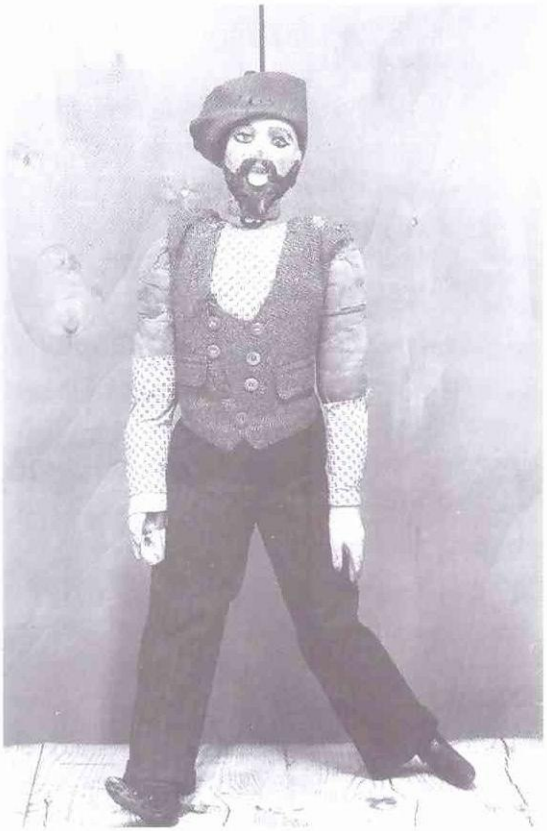
Furono, poi, proprio i problemi con la polizia, che non poteva permettere questo tipo di spettacoli così dichiaratamente schierati a favore della camorra, che disegnavano la figura del camorrista alla stregua di un eroe nazionale e che sovente denunciavano apertamente le istituzioni poliziesche nelle repressioni e nei crimini perpetrati ai danni della popolazione, a suggerire l'espediente di mascherare queste storie sotto titolazioni false come "La vera storia di Marco Spada" oppure i "Misteri napoletani" che riunisce gli episodi relativi alla figura di Tore 'e Criscienzo.

Un altro espediente che contribuisce a legare ancora di più il pubblico allo spettacolo è quello usato dai pupanti, di inserire nella trama alcune figure di persone molto conosciute e realmente esistenti (talvolta presenti in sala ad assistere allo spettacolo). Il programma di una serata, secondo l'uso di Amedeo e Ciccillo Corelli, prevede due episodi del ciclo Carolingio, un breve intermezzo e un episodio del ciclo della camorra. Nei giorni festivi il programma è ampliato con una farsa comica o con una sceneggiata.

LA MORTE DI 'DON AMEDEO' E MICHELE SARCINELLI

Nel 1949 il teatrino trova una nuova ubicazione in un locale situato nel lato destro della "Scala 'e Tatore" sempre nel Centro Antico di Castellammare. Ormai la malattia che da tempo affligge Amedeo Corelli e che gli provoca la completa incapacità di coordinare i movimenti degli arti, costringe il figlio Ciccillo a trovare una soluzione per arginare i danni provocati dall'inabilità al lavoro del padre. Amedeo è ormai alla fine dei suoi giorni. Alla sua morte, giunta nel 1955, lascia tutto il patrimonio alla donna, Jolanda, che aveva diviso con lui gli ultimi anni della sua stentata vita, mentre al figlio lascia soltanto una decina di pupi. In questo periodo si inserisce la personalissima vicenda di Michele Sarcinelli, un personaggio che già in precedenza aveva collaborato con i Corelli, sia come interprete delle farse comiche e delle sceneggiate che essi rappresentavano, sia come 'mulignanella' cioè animatore di pupi per le scene di massa.

Nel 1952, aiutato dal fratello, Sarcinelli impianta un teatrino dei pupi nella salita Caporivo procurandosi il materiale per gli spettacoli da una non identificata famiglia di Castellammare. Di sicuro non si trattava di pupari, piuttosto persone che, allettate dal miraggio di un facile guadagno, avevano pensato di sfruttare il suc-



Pupo appartenuto alla famiglia Perna
XIX secolo.
Coll. Compagnia degli Sbuffi

Pupo appartenuto alla famiglia Perna
XIX secolo.
Coll. Compagnia degli Sbuffi

cesso che aveva l'Opera dei Pupi in città. In base a ciò esse avevano acquistato, per pochi soldi, tutti i fantocci di alcune compagnie che avevano cessato l'attività, con il proposito di allestire spettacoli in proprio. Si scontrano, però, con la realtà e con una serie di problemi che li distolgono dal loro proposito. Innanzitutto mancano loro proprio gli animatori in grado di manovrare i pupi, essendone essi stessi incapaci, e, ancora, non hanno considerato che, quand'anche li avessero trovati, i guadagni non avrebbero compensato le spese.

Uno dei grossi vantaggi che comportava una gestione di tipo familiare delle incombenze del teatrino, infatti, stava proprio nel fatto di non considerare tra le uscite il compenso da dare agli opranti, visto che molto di frequente questi stessi erano i proprietari dell'attività coadiuvati dai propri congiunti. Inevitabilmente, questi accantonano il progetto, accatastando in un deposito tutti i pupi (stimati in un numero superiore alle duecento unità, ed oggi completamente introvabili...). Non dovette essere molto difficile per Sarcinelli convincerli ad affidargliene, dietro compenso, una quarantina di pezzi da utilizzare nei suoi spettacoli.

L'attività di questo nuovo teatrino, non è, però, duratura. Sarcinelli l'aveva fondato più per passione che per lavoro, e senza un progetto di natura anche imprenditoriale, una simile struttura non poteva avere vita lunga. L'operato di Michele Sarcinelli (recentemente scomparso) si inserisce proprio negli anni di maggiore crisi del teatro di Ciccillo Corelli.

CRISI ED EPILOGO

Nel tentativo di superare la crisi, Ciccillo, nel giugno del 1956, stringe alleanza con lo zio Vincenzo secondo un accordo che prevede l'utilizzo dei pupi di Amedeo, presi in affitto da donna Jolanda (vedova ed erede del padre), e del teatrino viaggiante di Vincenzo.

La società non durerà a lungo; già nel luglio dello stesso anno, periodo in cui essi rappresentano gli spettacoli sulla Marina, nei pressi della Capitaneria di Porto, i continui screzi tra Ciccillo e Vincenzo, minano inesorabilmente il sodalizio che si concluderà di lì a poco.

Per ancora qualche tempo Ciccillo continua a lavorare a Castellammare di Stabia, prima nella frazione collinare di Scanzano, poi in un locale di via Roma (l'ex Dopolavoro dei Cantieri Metallurgici), fino a cessare completamente l'attività con

lo scioglimento della compagnia, quando sarà assunto come operaio dei Cantieri Navali. La rinuncia di Ciccillo Corelli segna la fine dell'Opera dei Pupi in città. Tra i rari casi in cui ancora se ne documenta la presenza, si può citare, per dovere di cronaca, un intervento di Vincenzo Corelli e dei figli Nicola, Lucio e Maria Rosaria, nel maggio del 1961.

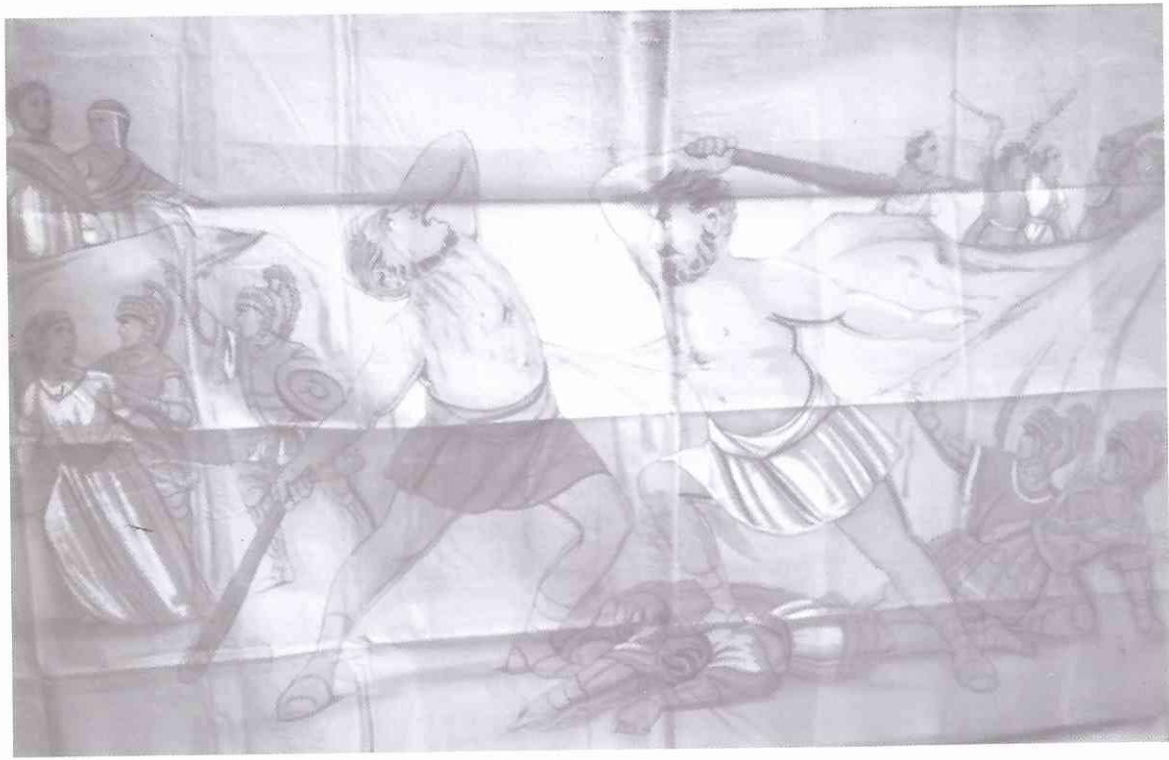
NICOLA FURIATI

Un episodio a sé stante è quello che riguarda l'attività a Castellammare di Stabia del puparo Nicola Furiati. Nipote di Amedeo Corelli, apre nel 1970 il suo teatrino in via Sarnelli tenendolo fino al 1975. Dopo un periodo di assoluto silenzio, dunque, l'Opera dei Pupi ritorna in città per una breve parentesi e per opera di un discendente diretto dei Corelli.

Numerose testimonianze ricordano la commozione, il rimpianto misto anche ad una punta di rabbia che l'ormai vecchio Ciccillo, manifesta nell'assistere agli spettacoli di suo cugino, del figlio di suo zio Vincenzo.

A Nicola Furiati, ottimo manovratore ed eccellente costruttore di pupi, l'onore di concludere l'aurea stagione dell'Opera dei Pupi a Castellammare di Stabia.

A lui il merito di aver saputo capire l'importanza del mestiere di suo padre, immettendo in questo tutto il suo impegno nella volontà di recuperare un'arte che diversamente avrebbe subito altro destino e che solo grazie al suo intervento è riuscita a rivelare e consegnare tracce e testimonianze altrimenti definitivamente perdute.



Quo Vadis?
Cartello appartenuto alla famiglia Perna

È un po' strano cercare parole di conclusione per un discorso appena abbozzato e che lascia aperti numerosi interrogativi e vaste lacune. Ad esse, però, solitamente si affida il compito di veicolare un senso circa il lavoro realizzato. Convenientemente e con garbo, si proverà qui a mettere un punto. Lo studio e la ricerca che ha interessato il fenomeno culturale e popolare costituito dall'Opera dei Pupi è nato dalla necessità di ricostruire una storia, tutto sommato, recente, sebbene per argomenti e fonti letterarie possa essere ascrivibile ad epoche molto antiche.

Nel corso della redazione di questo testo ci si è imbattuti in una serie di circostanze e di difficoltà che hanno sollecitato alcuni pensieri. Una prima, sconcertante, riflessione è sulla plumbea oscurità che avvolge, paradossalmente, ogni ambito riferito all'argomento. Inspiegabile, poi, il silenzio che circonda l'intera produzione dell'Opera dei Pupi in Campania. Deprecabile l'incuria che ne ha causato la pressoché completa distruzione dei materiali. Fuori luogo l'imbarazzo e il pudore di alcuni testimoni che ancora oggi contribuiscono con il loro atteggiamento a reiterarne un'immagine dequalificante e addirittura risibile.

Da ciò è scaturito un desiderio di capire meglio e cercare notizie non limitandosi agli ambiti 'canonici'; un desiderio di chiarezza che si è aggiunto alla legittima curiosità che investe coloro che fanno della materia l'oggetto primaria della propria vita e professione, come Aldo de Martino e Violetta Ercolano, verso cui chi scrive è debitore dell'impulso e della possibilità di avvicinarsi ad un argomento così controverso e avvincente. L'indagine ha interessato la città di Castellammare di Stabia dove il 'fenomeno dei pupi' raggiunge livelli straordinari di diffusione e dove oggi, e da venti anni, opera la Compagnia degli Sbuffi, capace di ricreare fondamentali segmenti del Teatro di Figura e di Animazione.

Paradossalmente proprio in questa città maggiormente si è palesato quel sentimento di indifferenza e di assoluta ignoranza che circonda per intero tutta la vicenda dell'Opera dei Pupi.

È iniziata così un'avventura che non ha negato momenti intensi e di grande

emozione, come nella felice circostanza dell'incontro con il signor Francesco Di Vuolo, alla cui lucidità e perizia si devono le migliori pagine di questo volume. Non sono mancate neanche le mortificazioni legate perlopiù alla conclamata perdita di tutti i pupi, dei copioni, delle scene dei tanti artisti di cui, via via, si rivelavano tracce di attività nella città. Spesso è venuto a mancare 'la prova' di quanto invece, faticosamente si andava a ricostruire; pezzi che avrebbero fornito un materiale di studio, di paragone, una testimonianza attiva di questa arte, nella intima ambizione di restituire dignità a quanti, per anni, sono stati, quasi esclusivi, elargitori di cultura, divertimento e denuncia sociale per la gente: il pupante o puparo che dir si voglia.

Il lavoro non si è limitato ad un'operazione 'archeologica' rispetto a ciò che si è trovato. Tutt'altro. Anche se oggi non avrebbe più senso riproporre le storie dei guappi, del ciclo della camorra con quella particolare connotazione che i testi dell'epoca le riservano, non vuol dire che esse non siano esistite, che esse non servano a comprendere meglio il nostro presente, rivelandoci tratti inediti del nostro passato. Roberto Leydi scriveva: *"il Teatro d'animazione non è solo passato o revivalistico presente", soprattutto "è ricerca di una nuova comunicazione nel presente"*.

Un manifesto, di cui è informato tutto questo lavoro. Si è cercato attraverso il contatto con il passato lo stimolo necessario per un arricchimento del nostro quotidiano, nel rispetto di pratiche e tradizioni del passato divenute riferimento essenziale e vitale. Quanto si sia riusciti nell'intento è altra faccenda ...

La soddisfazione di aver ritrovato un pezzo tanto importante della nostra Storia è pari soltanto alla discrezione e all'umiltà con cui si è inteso restituirla a chi legge.

Un ringraziamento e un pensiero è rivolto a chi ha permesso di scrivere questa storia. Grazie a Francesco Di Vuolo, a Nicola Furiati, a Michele Sarcinelli.

Renato Rizzardi

Con piacere pubblichiamo un episodio della saga di Tore 'e Criscienzo, in una trascrizione effettuata dal pupante stabiese Michele Sarcinelli.

Abbiamo preferito trascriverlo così com'è stato scritto dal Sarcinelli in un lingua che è più vicina allo "stabiese" parlato che non alla lingua napoletana.

L'episodio narra della morte a sangue vero del guappo Luigi Auletta detto 'O Craparo, per mano di Aniello 'e Criscienzo, fratello maggiore del più celebre Salvatore.

Nell'episodio sono presenti numerosi virtuosismi, gli schiaffi, lo sfregio, l'estrazione del coltello, il duello e la morte a sangue vero.

LA STORIA DI NAPOLI ANTICA

TRASCRITTO DA MICHELE SARCINELLI

ATTO PRIMO

'O terribbale appiccico 'e Aniello 'e Criscienzo
cu Luigi Auletta 'ncopp"a Pigna. Cu 'a tagliata 'e faccia.

ATTO SECONDO

'A morte 'e Luigi Auletta acciso 'a Aniello 'e Criscienzo.
Nu fuja-fuja pe' 'ncopp'e titte. Arresto 'e Aniello 'e Criscienzo.

PERSONAGGI

Giovanni (Beccaio)
'Ngiulina fidanzata di
Aniello 'e Criscienzo
Tetillo fratello di 'Ngiulina
Vicienzo (Panettiere)
Luigi Auletta detto 'O Craparo
Concetta fidanzata di Luigi Auletta
Due Piccioti 'all'obredienza
Vecchia zia
Un Commissario di Polizia
Due Mulignanelle (Due guardie)
Barone Morbello

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

La Scena rappresenta una piazza di Napoli. Il padre della fidanzata di Luigi Auletta ed il padre della fidanzata di Aniello 'e Criscienzo. Uno è beccaio e l'altro è panettiere.

Giovanni Cumpà Vicié, 'o saje ca dimane è San Gennaro, m'aggio susuto nu poco chiù ambressa pe' sfascià chiù de nu piezzo, ca tu 'o saje ca quanno è festa 'a gente chiù accatta.

Vicienzo E' io pure, cumpà Giuvà aggio fatto comme a te. Aggio sfurnato già nu furno 'e pane. Commè tu haje ditto 'a gente quanno è festa chiù spenne.
Ma mò venimmo a nuje, che fa figliate cù 'o nammurato suoje, tu 'o saje ca figlieme se fissato cu Luigino, chillo nun bò faticà e bò 'o sorde pe' iocare. Nun è comm'o nammurato da figlia vostra, ca è nu buono giovane e nun è nu prepotente.

Giovanni E' nu buono giovane, haje ragione, però nun se fa passà 'a mosca p"o naso. Chilo tene 'o passo luongo e 'a mana svelta, e nun se fa passà a mosca p"o naso.

Vicienzo Haje ragione ma nuje che ce putimmo fa, songo giuvane e nun sanno chello ca fanno. Ma mò venimmoncenne a nuje, jammuncenne 'a parta 'e dinto ca 'a fatica aspetta.

Giovanni Haje ragione jamme a mettere a singhe 'a robbia 'pe dimane e sperammo ca chillu bello San Gennaro c'è manna 'a provvidenza.

Vicienzo Dice bbuono, trasimmuncenne. *(Escono)*

SCENA SECONDA *(Luigi Auletta con un amico)*

Luigi Auletta Sanghe da Colonna! Io nun saccio capì si è 'o destino ca io porto 'ncuollo, o è 'a sfortuna. Ogni vota ca io vaco a iocare perdo sempre e dimane 'e la festa è chillu bello San Gennaro, io comme faccio?

Amico Né Luigì e che c'è vuò fa, chella 'a corta 'nfame è come 'a rogna, chiù tu lieve, chiù 'ncuollo 'a tiene.
Ma nun t'avvelì, tu tiene 'a 'nnamurata toja ca è tene 'e pezze, trase dint'à puteca do padre, te cianciulie nu poco, e chella subito te dà 'e pezze e accusi potimme, dimane, festeggià nuje pure a an Gennaro.

Luigi Auletta Dice bbuono, mò accusì faccio.

SCENA TERZA *(Detti e Tatillo e 'Ngiulina)*

Tatillo Uè, papà a ditto ca dobbiamo dà na mano dint"a puteca, pecche dimane è San Gennaro, Uh, che beco, ce stà chillu superchiuso e Luigino.

'Ngiulina Aje Ragione frato mio, papà se fa viecchio e nun 'a po' fa sta vita pirciò frato mio c'avimme dà na mano!

Tatillo Haje ragione sora mia.

Luigi Auletta Salutammo 'a signorina e le facimme tanto di cappello.

'Ngiulina Luigi Auletta, io ve ringrazio de chistu saluto, ma vi prego nun vi scomodate chiù, e nun ve pigliate tanto fastidio, e la prossima volta nun 'o facite chiù.

Luigi Auletta Ma che sango da Colonna state dicenne? Ma che d'è? Non ti ribassi a sentere 'o saluto mio? Oppure 'o nnammurato vuoto è geluso, oppure me pruibbiseve 'o saluto?

'Ngiulina No, 'o nammurato mio nun sape niente. Anze, sò proprio io che vi proibisco di salutarmi. E vi prego di farne a meno. Ce simme capito?!?

SCENA QUARTA *(detti e Concetta)*

Concetta Ne femmina brutta e come hai avuto l'ardire e parlà cu 'o nnammurato mio? Forse to vuò piglià, mo vuò arrubbà!!

'Ngiulina Nun to fa sperdere stù sbruffone do nnammurato tuojo, tenatillo pe te sola, stu ruotolo d'oro.

SCENA QUINTA *(Giovanni e detti)*

Giovanni Ne' Luì e comme so sti cose, embè e po' annamurata toja accussi sbaglia cu 'a vocca, nun se ricene stì cose, me rispiaccio ca 'o pate m'è buono amico ma tu ca si 'o nnammurato 'a può mettere a posto.

Concetta Ne ommo brutto e vecchio 'nzallanuto, comme e ditto? Ca mi deve mettere a posto? Mò te faccio vedè io e che so capace!

Luigi Auletta Femate nu mumento, ca tu si femmina e sti cose so fatte pe' l'uommene. Comm"e ditto? Ca io nun saccio 'mparà 'a nammurata mia? Hai ragione ca si vecchio si no...

Giovanni Si no che facive?

Luigi Auletta Che facevo? *(Gli da uno schiaffo)*

Giovanni Nu pacchero a me...Omm"e niente! *(Tutti lo fermano)*

Luigi Auletta Né ommo 'nzallanuto, t'aggio dato nu pachero, mò si tiene nu giovane ca mme po' corrispondere, io l'aspetto. Mò me ne vaco 'ncopp"a Pigna, e si vuò, mò manne llà, ca io l'aspetto.
Jammuncenne!! *(Esce con l'amico e Concetta)*

Giovanni Chist'affronte a mme!! *(Esce con i figli)*

SCENA SESTA *(Aniello 'e Criscienzo, poi Tatillo)*

Aniello Madonna mia bella do Carmine, maggio sunnato nu brutto suonno. Marò fa passare ambressa sta juornata.
Chillo 'o Barone me vò bbene, e nun me vò fa addeventare nu malo guaglione, ma c'aggia fa? Io songo troppo sensibile. Nun me faccio passà 'a mosca po' naso.
Ma mò venimmoncenne a nuje mò vaco a casa 'e mamma addu frateme Totonno, chilo è nu buono guaglione e certamente addeventerà nu buonu parrucchiano. Ma che beco? Tatillo cu na butteglia 'mmano.
Buongiorno Tetì, adò vaje?

Tetillo Anié, vaco addo farmacista a piglià nu pocherillo e misturella per sorema 'Ngiulina ca è svenuta. Ma io nun tò posso dicere ca chilo don Luigino Auletta a sparlato cu sosorema po' è benuto papà ha ditto: "Che so sti cose?", e chillo la dato nu pacchero e po' ha ditto: "Si tiene quacche giovane mannamello, ca io l'aspetto 'ncopp"a Pigna!" Ma io tutto chesto non te lo posso dire...

Aniello Oh Madonna mia....io m'avevo sunnato nu' bruttu suonno.
Mò Tetì, va addo farmacista ca a Luigino Auletta nc'è penzo io!

SCENA SETTIMA *(Giovanni, 'Ngiulina e detti)*

Giovanni Uè, Aniè!

Aniello Che de papà, nun saccio come ve veco...che facite con questo curtielllo mmano? Se è po' fatto e don Luigino Auletta, nun c'è penzate, a chella carogna ma spiccio io. 'O curtiello vuosto serve pe' taglià 'a carne, pe' Luigino, nc'è vò chisto! *(Estrae il coltello)*

'Ngiulinella No! Aniè no!

Aniello Lassame! *(Esce seguito da 'Ngiulinella.)*

Giovanni *(A Titillo)* Ne Tetì, nc'è le ditto tu 'o fatto 'e Aniello?

Tatillo No papà, nc'è le ditto 'a vocca mia! *(Escono, sipario)*

SCENA OTTAVA *('Ncopp'a Pigna. Tavolo apparecchiato, Luigi e compagni, poi entra Aniello)*

Luigi Auletta Bevimmo amici. Salute!

Amici Salute!

Aniello Cu' 'o permesso d'amice, Luigi Auletta, iesce nu' momento cà fore, t'aggio parlà!

Luigi Auletta Ma pecché, nun mo può dicere cà chello che maje dicere, Nun 'o sapevo ca m'avevo scomodà pe' tè!

Aniello Luigì, dimme na cosa, è overo ca tu hai dato nu' schiaffo 'o pate d"a nnammurata mia?

Luigi Auletta E' overo!

Aniello E' bravo! E poi hai ditto: "Si tiene nu' giovane mannammelo"?

Luigi Auletta Carogna chi se lo nega!

Aniello Carogna c'è si ciento vote tu! *(Gli da due schiaffi)*

Luigi Auletta Sango da Colonna, nu pacchero a me? E tu mo si muorrto!

Aniello Tu si na carogna! *(Si tirano a coltello finché Aniello taglia la faccia a Luigi)*

Luigi Auletta Mamma do Carmene! Ma tagliato 'a faccia!

Aniello Professò, sunate ca l'urdemo atto, laggio fatto io.
St'ommo 'e niente, s'aveva pigliato l'ardire de dà nu pacchero 'o pate d"a nammurata mia! Chesto songo offesa ca se lavano c"o sango!
Cucchiè sferza sti cavalli e porte stu fetente 'o spitale e quanno staje llà, nc'è l'haje da dicere ca chisto è n'anticipo ca mme dato nu' guaglione ammartenatiello a nu' superchiuso, e pirciò te prego 'e ascì ampressa ca t'aggio fa 'o riesto.
E te lo giuro 'ncopp"a chillu bello San Gennaro, tu murarraje pe sti mane!

SIPARIO

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Una strada di Napoli antica, in scena Luigi Auleta e altri due amici.

Luigi Auletta Amici, ve ringrazio ca m'avite venuto a piglià alla infermeria.Cu chisto sfregio 'nfaccia, me pare nù 'nfame, ma io me lo levo cu 'a morte 'e Aniello 'e Criscienzo!

1° Amico Sine Luigì, dice buono. Si po' senza offesa nun c'è vuoì tu, mò spiccio io Aniello 'e Criscienzo. Si nun l'aggio fatto ancora e pe' nun fa 'n'offesa alla tua perzona! Ma che beco, stra venenno 'a nammurata soja co frato!

SCENA SECONDA *(Ngiulina, Tetrillo e detti)*

'Ngiulina Vieni Tatì, avimme fa chilo servizio ca' taggio ditto.

Titillo E và bè, sosò, Ma che beco? Luigi Auletta con duje fetenti!

Luigi Auletta 'Ngiulì, guarda che mme facette 'o nammurato tuojo a tradimento, e po' se ne fujette. Si l'avevo dint'e mane 'a vita soja era fernuta!

Titillo *(Tra se)* Bum! All'anema do sbruffone!

'Ngiulina Embé, c'è l'haje voluto tu, 'nata vota t'empare a fare 'o farenella, hai capito?

Luigi Auletta Tu che sango da Colonna staje dicenne? Non lo sai che stu sfregio ca tengo io...debbo farlo pure a tte?!

'Ngiulina *(Estrae una pistola)* Fermi, aggio ditto nun ve movite, ca site dije carogne! *(Uno dei compagni di Luigi riesce a immobilizzare 'Ngiulina)*

Titillo *(Tra se)* Che beco? Sosorema mieze a chili fetenti! Mo nc'è penzo io! (Grida) 'A polizia, sta arrivanno 'a polizia!

Luigi Auletta Scappa scappa!! *(Escono)*

Titillo Né sosò, aggio fatto na bella penzata?

'Ngiulina Bravo Titillo mio!

SCENA TERZA *(Aniello 'e Criscienzo e detti)*

Aniello Aggio visto'e guardie ca si aggiravano pe' c'attuorno, Oj Madonna mannamella bona! Che beco, Ngiulina e Titillo. Salute 'Ngiulì nun saccio come te veco.

Titillo Né, Aniè, comme l'haie da vede, hai ragione, chilo è benuto nata vota chillu sbruffone e Luigi Auletta, assieme cu duje fetenti, vulevano taglià a faccia a 'Ngiulina. Ma io me songo miso a gridare: 'E guardie!! 'E guardie!!! E loro se ne songo fujute. Pirciò a vide accussì agitata.

Aniello Sangue da 'a terza compresa d"a Vicaria! Mamma mia bella d"o Carmene. Chesto Luigino ha saputo fa? Pe' quanno esiste chillu bello Dio, 'o manno 'a 'ngrassà 'e caviliciuri! *(Via)*

'Ngiulina Tetì, che hai combinato?

Titillo Caggio combinato? E' cosa 'e niente sosò, sangue 'e nu scarafone, se Aniello 'o manna 'a 'ngrassare 'e cavericiuri, io 'o manno 'a 'ngrassà e rafanielli! *(Via con Ngiulina)*

SCENA QUARTA *(Luigi ed i suoi amici poi Aniello e Titillo)*

Luigi Auletta Amici, 'e guardie nc'è stevano currenne appriesse, ma mò nun c'è penzate cchiù!

1° Amico Dici buono!

2° Amico Vene Aniello 'e Criscienzo!

Aniello Ne ommo 'e niente, te si permettuto n'ata vota de dare fastidio 'a nammurata mia! Tu si n'ommo e niente! *(Lo schiaffeggia)*

1° Amico Mo me lo vedo io!

2° Amico Mò vene 'o 'mbruoglio!!

Luigi Auletta Fermi, nc'è penzo io Mò subbeto me lo spiccio! *(Si tirano a coltello, con battute a soggetto. Finché Aniello lo colpisce a morte)*

Aniello Muore, ommo 'e niente!

Luigi Auletta Ah...ca io moro.... *(Cade)*

Aniello Chesta è 'a fine ca fanno e 'nfame!

Titillo Fujmme Aniè! Fujmme stanno arrivanne 'e guardie! Chili c'è arrustiscene! *(via)*

SIPARIO

(Interno casa)

Vecchia zia Madonna mia e che brutto tempo che sta facendo, e intanto songo quasi e seje e Titillo non vene ancora.
Chillo quanno è a sera me vene a fare nu pocherillo e compagnia, pecchè io songo na femmenna sola, e me metto appaura.

(Suonano alla porta)

Vecchia zia Uh Madonna mia, e che songo sti tuzzeliate accussì forte?
Fammeve a vede! Chi è?

Titillo *(Da fuori)* A zì, arapite 'a porta ca 'e guardie ce vonno piglià!

Vecchia zia *(Apre la porta ed entrano Aniello e Titillo)* Ma che cosa è successo?

Aniello A zì, nun alluccate ca 'e guardie nc'è stanno appresso!

Vecchia zia Uh, ed io me metto appura!

Titillo A zì nun te mettere appura. E' cosa 'e niente, Aniello a"acciso a Luigino Auletta 'o Craparo. E pirciò simme venuti ccà, pè c'è nascondere, e po' quanno tutto è passato nc'è ne jammo.

Vecchia zia Ma io me metto appaura!

Aniello A zia, nun te mettere appaura, nuje mò c'è nasconnimmo e si vene quaccheduno, tu triche nu poco ad araprire la porta, ca' po' io si veco la mala parata stuto 'a lampada e c'è ne fujmme.

Vecchia zia E và bbuono! *(Bussano la porta)*

Guardia Aprite in nome della legge!

Vecchia zia Nu momnento, nu momento, mò vengo...
(Aniello e Titillo si nascondono entrano il Commissario e due guardie)

Commissario Addò stà, addò stà?

Vecchia zia Cu chi stà, cu chi stà?

Commissario Ma che facimme, 'a canzona? E tanto ci voleva per aprire?

Vecchia zia Io me stevo mettendo 'a vunnella e poi subito songo venuta ad aprire!

Commissario Addò stà Aniello 'e Criscienzo?

Vecchia zia E chi è chistu Aniello 'e Criscienzo?

Commissario Non lo sai? Ora dobbiamo perquisirti!

Vecchia zia Vuje me vulite manià? Io songo celicosa...

(In questo momento si spegne la luve ed Aniello e Titillo escono a suon di schiaffi)

Guardia Ma stanno chiuvenne paccaruni?

Commissario Fermo tu, non ti muovere!

(Si accende la luce e Aniello e Tatillo si nascondono)

Vecchia zia Ma peché, ve vulite piglià 'o passaggio cu mico?

(La guardia scorge Aniello)

Guardia Fermo o sparo!!!

Aniello Facite 'e guappi pecchè tenite 'a pistola, jettatela e po' vedite se non ve faccio fa 'e capriole!

(In quel momento entra il Barone Morbello)

Barone Fermo Aniello de Crescenzo!

Aniello Barò...

Barone Tu mi vuoi bene, mettiti sotto il mio braccio che ti porterò io alla vicaria.

Aniello Eccelenza vuje voluti, e io accusi faccio! Addio festa e San Gennaro. Addio Napoli mia bella. Addio libertà ca dimane accummencia 'na vita nova dint"o carcere d'a Vicaria cu nu nuovo detenuto ca ha livato 'a coppo 'o munno nu grosso superchiuso.

AA.VV. *"Burattini, marionette e pupi"*, Silvana Editore, Milano 1980.

P. RAJNA *"I Rinaldi e i cantastorie di Napoli"* in Nuova Antologia XII, 1978.

C. BONARIA "Postilla per una storia dell'Opera dei Pupi" in Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti, Palermo 1961, I.

ETTORE LI GOTTI *"Il teatro dei Pupi"*, Sansoni, Firenze 1957.

L. MAZZACANE *"Una storia di Pupi e Pupanti Napoletani"* in Scena, III, n°6 Dicembre 1978, pp. 24 - 27.

A. PASQUALINO *"L'Opera dei Pupi"*, Sellerio Editore, Palermo 1978.

C. ALBERTI *"Il Teatro dei Pupi e lo spettacolo popolare Siciliano"*. Collana problemi di storia dello spettacolo, 4, Mursia Ed. Milano 1977.

F. C. GRECO *Per un'introduzione al Teatro di Figura"*, in *"Quante Storie per Pulcinella"*, AA.VV. Esi Napoli 1988, pp. 207 - 220.

A. L. MODIGLIANI *Dizionario biografico"*, Edizione Clueb, Bologna 1985.

E. GRANO - A. CARPINO *"Il Teatro di Figura, Guarattelle e Pupi"*, S. E. N., Napoli.

L. ALLEGRI *"Per una storia del Teatro come spettacolo: il Teatro di Burattini e Marionette"*. Università di Parma Centro Studi e Archivio della Comunicazione. Parma 1978.

B. E F. PASQUALINO *"L'arte dei Pupi"*, Rusconi Immagini, Milano 1983.

P. TOSCHI *"Le origini del teatro italiano"*, Universale Scientifica Boringhieri, 1955, Edizione nell'Universale Scientifica 1976.

F. DEL BOUCARD *"Usi e costumi di Napoli"*, Longanesi Editore.

B. CROCE *"I Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo XVIII"*, Laterza, Bari, 1966.

Compagnia degli Sbuffi

Centro Teatro di Figura

Via G. Cosenza, 53
Castellammare di Stabia - Na
Tel. 081 8728115 - Fax 081 8719408
info@compagniadeglisbuffi.it
www.compagniadeglisbuffi.it
www.campaniapuppets.it

Prima edizione Luglio 1990
Prima revisione Marzo 2005
Stampato dalla Tipografia Cotticelli
Castellammare di Stabia
per conto delle Edizioni

Compagnia degli Sbuffi
Centro Teatro di Figura

Renato Rizzardi
In attività dal 1986, anno in cui collabora con la Compagnia degli Sbuffi di Castellammare di Stabia di cui cura la promozione e due pubblicazioni dedicate all'Opera dei Pupi e al Teatro dei Burattini dei Ferraiolo. In seguito si occupa dell'ufficio stampa e della comunicazione per il Teatro Nuovo di Napoli, il Festival delle Ville Vesuviane, il Premio Massimo Troisi, i Teatrini di Napoli (di cui, con Luigi Marsano, Bruno Leone, Aldo de Martino, Vittorio Ferraiolo e Renato Barbieri, è tra i fondatori), il Premio Carosone. Collabora con la delegazione campana dell'AGIS e con l'ANEC di cui è responsabile locale per le Giornate Professionali di Cinema.
Lavora per la compagnia Teatri Uniti di Napoli, seguendo e curando la promozione e la comunicazione degli spettacoli di Toni Servillo, Andrea Renzi e Licia Maglietta. Ha scritto per Il Manifesto e per il Giornale dello Spettacolo. Cure le pagine on line di Temacom.org. È nato a Baden (Svizzera) il 21 febbraio del 1967.

Compagnia degli Sbuffi
La Compagnia degli Sbuffi opera professionalmente dal 1985, ha allestito fino ad oggi circa quindici produzioni di Teatro di Figura presentate nelle maggiori Rassegne e Festival in Italia ed Europa.
Gli spettacoli mirano sia ad una riappropriazione ed elaborazione dei materiali tradizionali, sia ad un rinnovamento delle tematiche e delle poetiche del teatro per l'infanzia e la gioventù. L'interesse per tutto quello che è l'universo infanzia l'ha portato ad occuparsi fin dall'inizio di Animazione Teatrale con laboratori per ragazzi e corsi di aggiornamento per docenti.
Associata all'UNIMA/Italia e all'ATF/Agis svolge un'intensa attività nel campo della promozione del Teatro di Figura: mostre, convegni, seminari, pubblicazioni; organizza dal 1990 il Festival Internazionale del Teatro di Figura "Burattini nel Verde/Campania Puppets". Dal 1997 è riconosciuta e sostenuta dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali come Centro Teatro di Figura.

ANTICHE FONTI PLINIO
ACETOSELLA
PURA DI SORGENTE

€ 10,00