

Valentina Venturini
SULL'ORIGINE (PALERMITANA)
DELL'OPERA DEI PUPPI

È stato un puparo, anche lui di famiglia famosa, a mettermi sulle tracce dei Greco. Giacomo Cuticchio, puparo, padre di Mimmo, gli aveva ripetutamente espresso il desiderio di ritrovare le tracce di Achille Greco, che considerava il suo maestro. Sapeva che Achille era morto a Roma. Mimmo mi ha consegnato il desiderio del padre. I pupari hanno forte il senso delle loro genealogie e della loro storia.

Ho cominciato dalla ricognizione e verifica delle fonti, discordanti e spesso prive di riscontri reali. Eppure si trattava di una dinastia importante, i Greco, che la maggior parte degli studi di settore accreditava come la «fondativa», almeno per Palermo. A Palermo, tuttavia, le tracce erano pressoché inesistenti. A Roma, dove la famiglia si era trasferita nel 1931, sembravano esser state cancellate dalla guerra.

Ho cercato presso l'Archivio Centrale dello Stato, tra le carte della polizia politica, del MinCulPop, ho cercato presso l'anagrafe di Roma e Palermo, ho fatto lo spoglio dei giornali dell'epoca e delle locandine dei teatri, ho frugato tra i permessi rilasciati da polizia o carabinieri, in registri di matrimoni e battesimi. Ho cercato tra le iscrizioni alla Siae, tra i documenti relativi alla censura. I risultati si contavano sulle dita di una mano.

Sono ripartita dall'unica notizia che mi aveva trasmesso Giacomo Cuticchio: la morte a Roma del suo maestro. Una morte, dunque una tomba. I morti d'un cimitero sono ordinati, ciascuno nel proprio loculo, e ciascuno annotato nell'apposito registro. In quell'ordine cimiteriale, al Verano, ho finalmente ritrovato Achille Greco, il figlio di Gaetano, uno dei personaggi fondanti per la nascita dell'Opera dei pupi. Ho ritrovato il figlio di Achille, Ermenegildo. Le ricerche possono prendere origine anche da una tomba. La mia è ripartita da lì. Nonostante la legge sulla privacy, ho rintracciato la figlia di Ermenegildo, Armida Greco. Mi ha lasciato consultare i materiali custoditi nell'archivio di famiglia: lettere, documenti, copioni, fotografie, lo-

candine e appunti manoscritti. Con questi materiali da innestare sulle tradizioni orali la mia ricerca è diventata molto più semplice, e molto più fruttuosa.

Ringrazio lei e suo fratello Salvatore per avermi fatto dono dei loro ricordi. Questa ricerca si avvale non solo delle loro carte, per quanto numerose e interessanti. È uno studio che esiste perché è viva, nelle famiglie di pupari, la consapevolezza della loro storia, e dei doveri che questa comporta, la volontà di conservare le proprie tracce e la propria memoria.

Secondo la maggior parte degli studi, e secondo l'antica casta dei pupari, fu Gaetano Greco a trasformare i pupi in paladini, e ad adottare per loro le storie dei Reali di Francia.

L'antica tradizione della quale i pupari sono i custodi, accettata e in buona parte avvalorata anche dagli studi, vuole che Don Gaetano¹ – secondo alcuni napoletano, secondo altri palermitano –, avendo visto dei grandi pupi armati fuori Palermo – secondo alcuni a Napoli, secondo altri a Catania –, fece sua quell'idea e trasformò i «pupini» a filo già esistenti nel capoluogo (decisamente più piccoli di quelli di area catanese e napoletana) in paladini. E fu così che a Palermo nacque l'*Opra*.

Tutto questo castello poggia, però, su tradizioni orali², ricche di informazioni quanto imprecise nelle datazioni, tanto che, ancora oggi, non è possibile stabilire con esattezza il periodo e il luogo di nascita dei pupi, né, tantomeno, attribuire una paternità certa. La nascita dei pupi, vista l'assenza quasi totale di fonti scritte, è stata ed è raccontata da ogni puparo in modo diverso.

«Nella» storia

Vista l'eterogeneità e la molteplicità delle sue componenti, in teatro contano le relazioni, le persone e le congiunture di eventi.

¹ Come osserva Giuseppe Pitre, «gli opranti avevano tutti il *Don*»: *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Clausen, 1889, vol. I, p. 153 (cito dalla ristampa anastatica dell'edizione di Palermo, 1870-1913).

² Ho iniziato a occuparmi di questo problema in *Dal Cunto all'Opera dei pupi*, in *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, a cura di Valentina Venturini, Roma, Dino Audino editore, 2003, pp. 5-31; e, più in particolare, ne *La storia orale dell'Opera dei pupi*, in Maurizio Buscarino, *Dei pupi*, Milano, Mondadori/Electa, 2003, pp. 11-20.

Conta come «il teatro sia esistito *nella storia*»³. Perché, proprio per la sua diversa natura, il teatro produce non tanto opere quanto modi di operare che «esistono nella “durata” degli uomini di teatro e degli spettatori, nella civiltà che producono e di cui sono parte, nella tradizione in quanto sistema attivo di creare relazioni con l'accaduto»⁴.

Ancora oggi, se si guarda all'Opera dei pupi, nonostante la drastica riduzione della presenza di quest'arte, ci si specchia in un teatro vivo e creativo; un teatro che, più o meno esplicitamente, anche quando schiacciato nella sua tradizione, ha saputo determinare una *sua* storia, una «tradizione attiva» «che vive del suo cercarsi, del suo riscoprire il movimento che ha presieduto alla creazione»⁵.

Se ancora oggi il teatro dell'*Opra* è in cerca della sua tradizione, nel senso che – almeno nelle sue eccezioni (e qui il mio pensiero va a Mimmo Cuticchio) – mantiene vivi i principi di quella tradizione rinnovandone incessantemente le forme, è quasi un dovere, ma in primis una ricchezza, recuperare le tensioni, le tecniche implicite ed esplicite, gli usi e le tendenze che, sin dalle origini, sono diventati *vita* di quel teatro. Ecco perché in questo caso le origini possono essere così importanti: perché da esse pare trapelare la vita di un albero i cui semi continuano a germogliare, lasciando intravedere, a uno sguardo più attento, quanto il cuore pulsante di quel fenomeno, il suo motore – che è appunto racchiuso nel mistero della nascita –, sia importante per arrivare almeno a inquadrare le sue molteplici, complesse e intricate proporzioni. Si evita, così, o quanto meno si ha l'impressione di evitare, di fare come quello che camminando nella foresta vede gli alberi, ma non si accorge di essere in una foresta.

I pupi e Garibaldi

Torniamo a quello che anche Pitrè definisce il Cristoforo Colombo dell'Opera dei pupi, Gaetano Greco, che, interrogando l'anagrafe di Palermo, sua città natale, risulta figlio non di quel Don Giovan-

³ Come scriveva Fabrizio Cruciani (*Problemi di storiografia*, in Fabrizio Cruciani e Nicola Savarese, *Guide bibliografiche. Teatro*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 3-10), la storiografia del teatro studia proprio «come il teatro sia esistito *nella storia*» (p. 3). Vedi anche Fabrizio Cruciani, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, «Biblioteca Teatrale», n. 5, 1975, pp. 1-16; e Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, in particolare pp. V-XI e 3-5.

⁴ Fabrizio Cruciani, *Problemi di storiografia*, cit., p. 3.

⁵ *Ivi*, p. 4.

ni che la leggenda vuole morto pazzo, nel tentativo, vano, di dar la parola ai suoi pupi, ma di Nicolò, possidente. Per questo, ai nostri fini, è Gaetano l'iniziatore della casta dei pupari. L'albero che appartiene, ma non si confonde con la foresta. Vi svetta in alto e aiuta a vederla meglio.

Provando a guardare Don Gaetano per sé, si scoprono altre pertinenze del teatro di cui fa parte, impensabili se non grazie a questo sguardo dall'alto.

Scavando tra le origini palermitane dell'*Opra*, alla ricerca, difficilissima, di documenti o «fonti attendibili», emerge un particolare apparentemente inutile, taciuto sia dalle fonti orali che dagli storici del teatro: prima che puparo, Gaetano Greco era pluridecorato luogotenente garibaldino; fu, come scrive il nipote Ermenegildo, «ottimo cittadino ed ufficiale delle forze rivoluzionarie che in Sicilia combatterono per la libertà della Patria»⁶.

Se si resta imprigionati nel tema della nascita, questo non aggiunge nulla; ma se, nel tentativo di recuperare la complessità del fenomeno, accanto alla necessaria ricerca delle molteplici realtà artistiche dalle quali l'*Opra* è scaturita⁷, proviamo a inserire questo (e altri)

⁶ Così scriveva Ermenegildo Greco nella sua *Domanda di Premio di incoraggiamento* indirizzata alla Reale Accademia d'Italia e da quest'ultima protocollata il 3 marzo 1933 (Accademia Nazionale dei Lincei, Archivio Storico, Fondo Reale Accademia D'Italia, Tit. VII – B. 23, Fasc. 41, S. fasc. 2). A tale domanda, come si rileva dal *Verbale dell'Adunanza Generale Solenne in seduta pubblica del 23 aprile 1933* (conservato presso l'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Fondo Reale Accademia D'Italia, Tit. «Registri Verbali Adunanze» – B. «Adunanze Generali», vol. II, pp. 62, 76 e 85), seguì l'assegnazione di una sovvenzione di lire mille «sul fondo dei Premi d'incoraggiamento».

⁷ Rimando, in particolare, agli studi di Claudio Meldolesi (*Spettacolo feudale in Sicilia*, Palermo, Flaccovio, 1973, pp. 127-128; *L'isola delle differenze*, in Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1998 [I ed. 1991], pp. 282-316; *Un artista del passato-futuro e la sua biografia*, in Chiara Andrich, *Il teatro di Mimmo Cuticchio*, Palermo, Associazione Figli d'Arte Cuticchio – Officine Grafiche Riunite, 2006, pp. 15-18), Giovanni Isgrò (*Feste teatro e rito nella storia della Sicilia*, Palermo, Flaccovio, 1981, pp. 462-477; *La forma siciliana del teatro: lo spettacolo dell'hispanidad fra '500 e '600. Le vastasate, l'opera dei pupi e l'avvento del grande attore*, Palermo, Ila Palma, 2000, in particolare pp. 107-152) e Guido Di Palma («I raccontatori e il loro pubblico. Il caso dei cuntastorie», Tesi di dottorato, Università della Calabria, dottorato in Etnoantropologia, III ciclo, 1990: in particolare cfr. l'*Appendice*, in cui sono riportate le interviste a pupari e artigiani dell'Opera dei pupi palermitana quali Vincenzo Orestano, Nino D'Agostino, Natale Pirrone, Rocco Lo Bianco, Nino Cacioppo, Francesco Sclafani, Vito Riccardi, Mimmo Cuticchio; *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Roma, Bulzoni, 1991).

dati ricavati dalla realtà sociale, l'universo dell'*Opra* s'illumina di una luce diversa.

Può non esserci relazione tra la fede rivoluzionaria e insieme patriottica di Gaetano Greco e la nascita dei pupi armati? Tra l'unità d'Italia, miracolo garibaldino, e il tricolore che Gaetano Greco, per primo, fece indossare a Orlando ⁸?

Un puparo con la carta intestata

Da preziosi e rari documenti relativi a Gaetano Greco apprendiamo altri particolari, ignorati dalla tradizione orale e dagli studi, che, però, appaiono non poco rilevanti.

Dal punto di vista culturale e sociale, secondo quanto rilevato dagli studi, i pupari o *opranti*, che «pochi e del mestiere per eredità, vorrebbero formare una specie di casta, i cui membri discendano in linea retta da *opranti*, e portino nel sangue il genio cavalleresco teatrale»⁹, appartengono generalmente a una classe sociale non elevata, anzi solitamente popolare, spesso analfabeti, con rare eccezioni¹⁰ quale quella di Gaetano Crimi, l'iniziatore, secondo molti, dei pupi catanesi («letterato, artista, discreto poeta, scenografo, scultore»¹¹).

Ebbene, anche nelle origini palermitane troviamo un'eccezione: Gaetano Greco (1813-1874), discendente dei baroni di Casteldaccia, che sapeva (e amava) leggere e scrivere (e lo faceva con calligrafia straordinaria¹²). Sposò Camilla Navarra, dalla quale nacque il figlio

⁸ Tricolore non più francese ma italiano, che ancora oggi è mantenuto dalla famiglia d'arte Cuticchio. Sia consentito rinviare al mio *Il tricolore di Orlando*, «Primafila», n. 100, novembre 2003, pp. 43-44.

⁹ Giuseppe Pitrè, *op. cit.*, p. 153.

¹⁰ Tra le «eccezioni» credo possa essere compresa quella di Ignazio Munna (1879-1939), capostipite di una dinastia pupara di Monreale, il quale oltre che puparo era funzionario all'Ufficio del Registro di Palermo e, secondo quanto riferito dal figlio, autore di testi letterari.

¹¹ Dalle *Memorie* scritte dal figlio di Gaetano, Giuseppe, apprendiamo che il Crimi è diverso per formazione dagli altri pupari: «Gaetano Crimi nato in Licata l'anno 1808 il 25 dicembre, dal maestro di musica e professore di violino sig. Diego, trovavasi sin dal 1826 in Atene a studiare lingua greca e latina, dove in otto anni aveva tradotto in italiano la storia di Alessandro Magno, la storia greca, il *Dramoro di Medina*, e molti altri scritti» (*Memorie di Giuseppe Crimi scritte intorno al 1924*, in Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 161-167, la cit. è a p. 164).

¹² Ho avuto modo di riscontrarlo sfogliando alcuni dei suoi copioni conservati nell'archivio di famiglia.

Achille (1856-1937), altro grandissimo puparo delle origini, il quale firmava tutti i suoi copioni (che, come il padre, redigeva lui stesso) «Achille Greco Navarra», sottolineando così le tracce, presumibilmente nobili, della famiglia materna.

Lignaggio a parte, è da rilevare il buon livello di cultura cui ci troviamo di fronte, che emerge in particolare dai copioni per i pupi¹³: non canovacci come quelli cui siamo abituati in questo tipo di teatro, ma copioni che, oltre alle suddivisioni più o meno usuali (canovaccio per la rappresentazione, «preparazione», «perdomani», elenco dei personaggi, delle «decorazioni» e delle scene), presentano la trascrizione di tutto il testo, didascalie comprese.

Si tratta di una scrittura da teatro tout-court, che ritroviamo anche nei copioni del figlio di Gaetano Greco, Achille, e in quelli del nipote Ermenegildo (il quale scriveva su carta intestata!), tra i quali – altro particolare degno di nota – ce ne sono molti le cui storie e i cui personaggi non solo non appartengono al mondo dei paladini, cosa non inusuale¹⁴, ma sono creazioni originali del puparo: *Lo spazzino gobbo*, «drammaturgia in due sere, sei atti di Ermenegildo Greco»; *In fondo al mare attraverso un sogno*; *Il professore Stonatelli*; *Avventure di Fortunello e Pinocchio*; *Il moro in venti pezzi*; *La casa degli spiriti*; *Fregoli* («trasformazioni sulla scena»); *San Giovanni decollato* («imitazione di Angelo Musco»); *Feudalismo* («imitazione di Giovanni Grasso»); *Geisha*; *La danza delle libellule*; *L'animale a sette lingue*; *Guerra in tempo di pace*; *Il corriere dei piccoli* e molti altri.

Eppure, dal Pitrè in poi, soprattutto «in relazione al teatro drammatico comunemente inteso», l'*Opra* è sempre stata considerata un genere «molto primitivo»:

¹³ Alcuni titoli ricavati dall'archivio di famiglia: *Storia dei Crociati ovvero la liberazione di Gerusalemme*, Palermo 1882, siglato AGN (Achille Greco Navarra); *Istoria dei Paladini di Francia da Costantino fino a Re Pipino*, ricopiato e scritto il succinto dell'istoria il 25 novembre 1886, Achille Greco Navarra; *Passione di Gesù Cristo* per il Commendator Ermenegildo Greco, 14/3/1931, di Achille Greco Navarra; *Morte di Fortebraccio: ultima opera dei fogli di Meschino. La morte dei Paladini*; *I beati Paoli*, episodio della vita dei Beati Paoli, Greco Ermenegildo di Achille, Palermo 25 gennaio 1921.

¹⁴ Non è raro, nel teatro dell'Opera dei pupi, trovare storie (e spettacoli) non di paladini: penso alle «serate speciali» alle quali erano ammesse anche le donne, in cui si usava mettere in scena il *Mortorio di Cristo* (in occasione della Pasqua), *La natività* (in occasione del Natale), vicende di briganti, santi o episodi tratti dalla storia (anche leggendaria) della città in cui era il teatrino, come la palermitana *Storia dei Beati Paoli*.

Non unità di tempo, non unità di luogo e, che è più, non unità di azione. Storia drammatizzata, l'azione si svolge per fatti come vengono, senza che si guardi più che tanto a un fatto principale, a un protagonista, a colpi di scena¹⁵.

[...] Gli *opranti che sanno leggere* si servono qualche volta di scenari manoscritti propri o d'altrui, ne' quali, atto per atto, è indicata la scena, la parte de' vari personaggi che devono venir fuori, o qualche motto importante della parlata loro.

Ho sott'occhio parecchi di questi scenari [... che] ci richiamano [...] a quelli della commedia improvvisa dell'arte, «che probabilmente si recitò per tutto il medio evo dagli strioni più volgari, mezzi commedianti e mezzi saltimbanchi, e salì in grande onore verso la fine del secolo XVI»¹⁶.

Il fatto che la dinastia dei Greco, cui molto probabilmente si deve la nascita dei pupi armati, fosse di alto lignaggio può non esser rilevante ai fini dell'indagine ricostruttiva delle caratteristiche del genere conosciuto come Opera dei pupi; così come, ancora, può esser poco rilevante, sempre ai fini dell'inquadramento del genere *Opra*, il fatto che i Greco non fossero analfabeti, ma la forma in cui usavano scrivere i loro copioni e il loro essere autori non possono essere considerati elementi non rilevanti per provare a inquadrare da una diversa prospettiva l'universo dell'*Opra*.

Così risponde Armida Greco, figlia di Ermenegildo, alla mia domanda circa i copioni di famiglia e la loro stesura: «Mio padre era autore, era iscritto alla Società degli Autori ed Editori. Scriveva moltissimo. Ha sceneggiato molti testi, tra i quali la *Divina Commedia*, la *Passione di Gesù*. Senza contare che traspose da versi in prosa l'*Orlando Furioso* e la *Gerusalemme Liberata*»¹⁷. Parlando mi mostra diversi copioni e manoscritti di famiglia, tra i quali quello de *La passione di Gesù*, che si chiude con la frase: «Fine dell'azione spettacolosa 1892», e che, dalla data di composizione e dalla calligrafia, risulta essere stato scritto dal nonno Achille. Sfolgiandolo ci si trova di fronte a un copione in piena regola, con la composizione delle scene e la loro descrizione, le battute – scritte – di ogni personaggio, le entrate e le uscite e le classiche didascalie di scena.

«Il puparo, – le dico – di solito e soprattutto all'epoca, al massimo si occupava di scrivere il canovaccio dello spettacolo, non copio-

¹⁵ Giuseppe Pitre, *op. cit.*, p. 150.

¹⁶ *Ivi*, p. 152. Il corsivo è mio.

¹⁷ L'intervista, inedita, è del 16 marzo 2010.

ni come questo». E lei, di rimando, come se fosse la cosa più naturale del mondo: «Difatti più che puparo era un artista».

Che differenza c'è?

Rivalità e comparatici

Fin dagli inizi, quest'arte, considerata artigianato puro (o «mestiere»), si tramanda di padre in figlio o di maestro in allievo. Molti sottolineano il rispetto che vige tra i membri della casta, citando alleanze e comparatici¹⁸; una vera e propria consorterìa¹⁹ tra famiglie.

Soprattutto a Palermo, intorno ad alcuni dei teatrini dei pupari unanimemente riconosciuti «maestri», come accadde con particolare forza intorno a quello dei Greco, si riunivano gruppi di persone che rappresentavano una sorta di aristocrazia dello spettacolo popolare; un gruppo solidale di pupari (e, anche, cuntisti) caratterizzato da un rispetto reciproco e dal vicendevole riconoscimento di un'alta competenza dei rispettivi mestieri. Riconoscimento che, come nelle consorterie medievali, veniva spesso sancito con il «comparatico», termine di origine siciliana che indica il rapporto intercorrente fra i due compari e che, nel nostro caso, si stringeva tenendo a battesimo il figlio del collega²⁰.

¹⁸ Così Mimmo Cuticchio in *Nascita del pupo armato*, in *Guida all'Opera dei pupi. Venticinque anni di attività del Teatro dei Pupi S. Rosalia*, a cura di Idem, Palermo, Pezzino, 1998, pp. 9-10: «All'inizio dell'Ottocento vivevano a Palermo due noti pupari, continuamente in contrasto fra loro: Don Gaetano Greco e Don Liberto Canino. Rispetto agli altri, i due si distinguevano per fantasia e creatività. Un giorno Greco e Canino decisero di incontrarsi, e, dimenticando i loro contrasti, fecero il "comparto" (una sorta di parentela che si instaura alla presenza di amici e parenti davanti a dolci e vino) e giurarono di combattere insieme la crisi dovuta maggiormente al controllo che la polizia borbonica continuamente praticava sui teatrini, poiché erano spesso luoghi di aggregazione di massa e, facilmente, causa di tumulti e risse».

¹⁹ Quasi come nel Medioevo, quando si usava il termine «consorterìa» per indicare un'associazione di famiglie che si univano «a una medesima sorte», spesso legandosi con rapporti di parentela e matrimoni incrociati.

²⁰ «Cumpari di san Giovanni» (Battista), patrono dei compari e delle comari di battesimo in ricordo del Battesimo di Cristo. Nel comparatico di san Giovanni si affida la propria amicizia al Santo. In molte zone del meridione, e soprattutto in Sicilia, questo tipo di comparatico costituiva quasi una parentela spirituale che legava compari e comari di battesimo e i loro figliocci. Un legame, anzi, quasi più importante della parentela, perché sfociava nella sacralità: secondo la tradizione meridionale, san Giovanni Battista punisce chi non rispetta la fede del compare e soprattutto chi lo tradisce.

Così, tornando ai Greco, Achille, figlio di Gaetano, era «comparsa di san Giovanni» – nel senso che fece tenere a battesimo alcuni dei figli (ne ebbe ben sei) – con il celebre cuntista Salvatore (Totò) Palermo, con Nino Camarda (figlio del grande fabulatore Camillo) e con Giovanni (Vanni) Consiglio, suo aiutante e poi puparo di professione²¹.

Accanto al fiume della consorterìa scorreva però, parallelo, quello della rivalità. Soprattutto quando in una stessa città c'erano numerosi teatrini (come nel caso della Palermo dei Greco, che nel 1885 ne contava almeno nove²²), la lotta, tacita, era per accaparrarsi il pubblico, e i pupari, ognuno dal proprio regno, facevano a gara per dimostrarsi più abili dei colleghi, spesso, per giunta, vicini «di bottega» (penso ai teatrini ottocenteschi di Gaetano Greco, a piazza Nuova, e a quello di Liberto Canino nell'allora esistente e vicinissima via Formai). È vero che ogni puparo aveva il suo pubblico di affezionati, ma è anche vero (e naturale) che per mantenere e, magari, aumentare quel pubblico, ognuno, sempre nel «sacrosanto» rispetto della tradizione basata su forme altamente codificate, si sforzava di trovare strategie tecniche e virtuosistiche per rendersi unico e, anche, superare gli altri. Strategie che nascevano, sì, dall'originalità creativa del singolo, ma che, al contempo, traevano molto giovamento dalla conoscenza dei «segreti del mestiere» dei rispettati colleghi/amici/competitori. Non è un caso che gli *opranti*, molto gelosi del proprio mestiere, tramandassero la loro arte solo di padre in figlio o, anche se più raramente, da maestro ad allievo. Né, credo, sia casuale il fatto che, pur essendo un'arte il cui sapere veniva scientemente trasmesso solo attraverso le modalità suaccennate, la trasmissione avvenisse anche (e frequentemente) per «apprendimento tacito» (quello che si dice rubare con gli occhi).

Quella dei pupari era una casta alla quale si accedeva, dunque, o per discendenza diretta, o dopo un lungo periodo di apprendistato

²¹ Sul punto rimando a Guido Di Palma: «I raccontatori e il loro pubblico», cit., pp. 452-453; *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, cit., p. 73.

²² Al 1° gennaio 1885, Giuseppe Pitre (*op. cit.*, p. 160) registra nove teatrini, due dei quali dei Greco: «Via Alloro, n. 84: Gaetano La Marca; Via Albergheria, n. 60, già al n. 6: Francesco...; Piazza Ballarò, n. 40: Niccolò Greco di Gaetano; Via Formai, n. 49: Alberto Canino; Piazza Nuova, n. 84: Achille Greco di Gaetano; Via Borgo, n. 230: Giovanni Di Cristina; Via Collegio di Maria al Borgo, n. 4, già al Corso Scinà, n. 33: Salvatore Pernice; Piazza S. Onofrio, n. 17, già in Sedie Volanti, n. 33: Francesco Russo; Via Castro, n. 80».

alla fine del quale era d'uso una prova d'ingresso che valeva come *imprimatur*²³: la rappresentazione di un episodio tecnicamente molto difficile di fronte a un «gran consiglio» di pupari (almeno due o tre tra i più apprezzati della città). Strategia, quest'ultima, messa in campo per rispondere, e in un certo senso «regolamentare», l'apprendimento tacito all'arte.

Se poi si guarda alla casta in rapporto alle due diverse scuole pupare, sfrenata rivalità si registra non solo all'interno della stessa città, ma anche tra Catania e Palermo, che, a colpi di leggende pressoché identiche, si contendono anche il primato della nascita dei pupi. La leggenda del puparo che, «novello Michelangelo», infiammato dal pupo appena costruito cui era riuscito a imprimere il movimento della bocca e degli occhi, era morto pazzo al silenzio dell'automa ai suoi ripetuti «Parra!», dalla tradizione palermitana è attribuita a Don Giovanni Greco (personaggio che abbiamo appurato non esser mai esistito), da quella catanese a Don Giovanni Grasso.

Fatto sta che, però, secondo i documenti in mio possesso, la leggenda è stata creata dal popolo palermitano per Gaetano Greco:

La cosa – come la ripete ancora qualche vecchia – si racconta così: lavorando attorno ad una marionetta, Don Gaetano l'avrebbe apostrofata michelangelolescamente: – Parli o non parli? E quella: – Mah! – poco convinta si vede d'esser capace di tanto. [Alla risposta di quella²⁴] il puparo impazziva fino a giungere a morte nel 1874²⁵.

²³ «Prova di valore» documentata e affrontata, tra gli altri, dal puparo Giacomo Cuticchio, il cui ingresso ufficiale nell'arte fu benedetto dai pupari Cola Pirrotta, Vanni Consiglio, Ciccio D'Amore, Peppino Cacioppo, Paolo Parisi e Peppino Amante, i quali assisterono alla *Morte di Milone*, episodio tecnicamente molto difficile in quanto Milone, combattendo, muore perdendo l'armatura pezzo per pezzo (cfr. Giacomo Cuticchio, *La tradizione*, in Associazione Figli d'Arte Cuticchio, *Album di famiglia. Cinquanta anni di attività di Giacomo Cuticchio*, Palermo, Pezzino, 1984, p. 15; testo pubblicato poi, in versione più ampia, con il titolo *Giacomo Cuticchio racconta la sua vita*, in *Dal testo alla rappresentazione. Le prime imprese di Carlo Magno*, a cura di Antonio Pasqualino, Palermo, S.T.ASS., 1986, p. 457); e, più tardi, dal fratello minore Girolamo, che, al cospetto del fratello Giacomo e dei pupari Peppino Celano, Tano Meli e Francesco Fiore detto 'O Spagnuolo, rappresentò l'episodio della storia di Cladinoro che andava in cerca di Carinda, figlia di Rinaldo (in Marcella Croce, *Pupari: storia di Girolamo Cuticchio, dei pupi e di una tradizione*, Palermo, Flaccovio, 2003, pp. 20-21).

²⁴ Interpolazione mia.

²⁵ Mario Taccari, *Il paladino Orlando alla conquista di Roma*, «La Tribuna», 2 gennaio 1931.

Rivalità sfrenata, dunque, alimentata non solo tacitamente dagli iniziati della casta, ma anche e soprattutto dal popolo, che attribuiva al puparo (come al cuntista) l'aura di «maestro», in quanto autorità in materia cavalleresca e detentore riconosciuto, ufficiale, di quel sapere: egli scioglieva dubbi, dirimeva questioni, accordava fatti apparentemente contraddittori ed «educava», attraverso i suoi personaggi, agli «onori» della cavalleria.

Questa la «norma». Però, sempre dai documenti relativi ai Greco, e in particolare al figlio di Gaetano, Achille, eccezionale prosecutore e innovatore dell'arte paterna, apprendiamo che i rapporti tra le due maggiori famiglie pupare della Sicilia, i Greco, appunto, per Palermo, e i Grasso per Catania, erano tutt'altro che di rivalità, tanto che Giovanni Grasso, l'attore (già puparo), nipote dell'«omonimo» *Don Giovanni* cui una parte (legendaria) della tradizione catanese vorrebbe attribuire il primato della nascita dei pupi nella Sicilia orientale, fu padrino e grande estimatore di Ermenegildo Greco²⁶, puparo, figlio di Achille e nipote di Gaetano, nonché frequentatore ed estimatore del loro teatrino, palermitano prima e romano poi.

A rincarare la dose, sempre dai documenti, apprendiamo che un altro grandissimo teatrante catanese, Angelo Musco, ritrovati i pupi dei Greco a Roma, interruppe una loro rappresentazione alzandosi tra il pubblico e mormorando, battendo sonoramente le mani e asciugandosi le lacrime: «Signori miei, questa è arte!»²⁷.

Nascita, tradizione e innovazione

Orlando, «capintesta» dei pupi siciliani, si distingue – come ogni paladino dell'*Opra* – dai segni e dalle insegne. Come la dea Venere, e come tutti i grandi eroi e guerrieri, viene raffigurato con la «guardatura dritta», un leggero strabismo che fa apparire più fieri e attraenti e sul quale ogni puparo dà la sua versione²⁸. Sullo scudo ha la croce

²⁶ È quanto mi ha riferito la figlia Armida, mostrandomi un ritratto fotografico di Giovanni Grasso con dedica autografa «al mio figlioccio Ermenegildo».

²⁷ Piero Longardi, *Marionette che passione!*, «Radiocorriere», anno II, n. 44, 2 novembre 1946.

²⁸ Secondo i Greco, ad esempio, «Orlando è strabico, ha entrambe le pupille attaccate al naso», sia perché lo strabismo «denota di ferocia» (cfr. quanto raccontato dai Greco a Isabel Emerson, da lei riportato nel suo *Things seen in Sicily. A description of One of the most Beautiful Islands of the World with its Ancient Buildings of Golden Sandstone and its Interesting People: a Land of Legend and History*, London, Seeley, Service & Co., 1929, p. 68), sia perché «suo zio, Carlo Magno, lo aveva

latina e, in qualità di capitano generale dell'esercito francese, porta il tricolore. Senonché il suo tricolore non ha i colori della Francia, ma quelli dell'Italia.

I pupari raccontano che nel periodo di massimo splendore dell'*Opera*, quando Garibaldi liberò l'Italia riunificandola sotto il regno di Vittorio Emanuele II, molti dipinsero sul volto di Orlando i classici baffetti all'insù (uguali a quelli del re e detti, appunto, «alla Vittorio Emanuele»), e tutti sostituirono il tricolore francese con quello italiano.

Ebbene, se proviamo ad analizzare la nascita palermitana delle marionette armate orientando la prospettiva in direzione di Gaetano Greco, alle origini troviamo proprio, come già accennato, Garibaldi, i moti del 1848 e del '60 e l'Unità d'Italia, l'amor patrio, le barricate e l'insofferenza per la tirannide borbonica.

E un «mago eroe» (il capostipite Greco, le cui gote erano incorniciate, forse non a caso, da due lunghe fedine²⁹), come lo definiva il suo pubblico, dalla movimentata esistenza,

chiamato dalla Provvidenza di certo, per un compito così delicato, e che si fa paladino di quest'arte bella e sentita e per essa soffre e combatte, per essa, nella sua bottega d'artigiano e di mago affronta le ire della sbirraglia borbonica, pronto d'altra parte ad imbracciare il fucile e a seguire, con il grado di luogotenente, il generale Garibaldi, artefice della nuova Italia³⁰.

Secondo quanto scrive il nipote Ermenegildo, nel 1833 Gaetano fondò l'«Opera dei pupi armati»³¹, aprendo un «caratteristico teatrino» sulla cui ribalta si ripetevano le gesta dei paladini, «in lunghi ed

incontrato quando era bambino e, pur non sapendo chi fosse, lo aveva preso in simpatia e gli aveva chiesto di guardarlo. Orlando gli si era avvicinato guardandolo così fisso che gli occhi non gli erano più tornati nella posizione normale» (così i due fratelli raccontano a Henry Festing Jones, che lo riporta nel suo *Diversions in Sicily*, parzialmente tradotto nell'edizione *Un inglese all'opera dei pupi*, a cura di Antonio Pasqualino e Attilio Carapezza, trad. it. di Attilio Carapezza, Palermo, Sellerio, 1987, p. 65). Fino a oggi non esistevano documenti comprovanti che il teatrino e la famiglia dei quali Festing Jones scriveva nell'opera appena citata fossero quelli dei Greco, ma solo le assai probabili deduzioni di Antonio Pasqualino e Attilio Carapezza, che insieme hanno curato il volume della Sellerio. Da diversi materiali da me rinvenuti nell'archivio di famiglia della famiglia Greco, posso invece attestare l'esattezza dell'attribuzione.

²⁹ Termine, ormai desueto, usato per indicare le basette.

³⁰ Lorenzo Marinese, *I «pupi» dei Greco in giro per il mondo*, «Il giornale di Sicilia del Lunedì», 2 giugno 1941.

³¹ A sostegno di questa tesi, che trova riscontro in molti degli studi sull'origine dell'Opera dei pupi – basati, però, giova ripeterlo, su fonti esclusivamente orali –,

appassionati cicli di rappresentazioni» tratte dall'*Orlando Furioso* e dalla *Chanson de Roland*, «meglio atte ad infondere nel caratteristico pubblico, formato dai ceti popolari, nobili ed eroici sentimenti». Il primo teatrino di tutta la Sicilia³², se la data del 1833 – come sembra dai documenti – è corretta³³.

Nel 1813, a Palermo, nasceva Gaetano Greco, mio nonno, il quale conoscendo la psiche del suo popolo ebbe una ispirazione: volle creare un teatro popolare, che servisse a rappresentare esclusivamente le gesta dei protagonisti dei poemi eroici [...] e creò la marionetta armata [...].

Mio nonno mise in scena combattimenti e incantesimi, sacrifici di eroi, esplosioni di furore e di disperazione, interventi diabolici e divini, insomma tutto un gran sogno epico che pareggiava gli uomini agli dei, infondeva agli dei la collera degli uomini, e accordava agli uomini la magnanimità e persino la invulnerabilità degli dei. Il popolo perciò si affezionò molto a mio nonno, e lo chiamò «Don Gaitano il buono».

[...] Meritava tutto ciò giacché egli fu un ottimo cittadino, cospirò contro la tirannide borbonica, fu fra gli insorti del '48 e fra i combattenti del '60 e rifiutò sempre qualunque ricompensa, *giacché pensava essere un dovere il combattere per la libertà della Patria*. Morì nel 1874. Il popolo, che lo aveva intensamente amato, interessò intorno a lui tante leggende³⁴.

Non è forse un caso, dunque, che i pupi «armati» siano nati in Sicilia³⁵ in pieno Risorgimento. Fu quasi naturale che, in clima risor-

posso oggi fornire i primi documenti. Non solo numerosi articoli apparsi sui giornali del primo Novecento e diversi riferimenti in opere di intellettuali stranieri, ma alcune lettere autografe di Ermenegildo Greco: *Domanda di Premio di incoraggiamento*, 1933, cit.; *Domanda di Premio di incoraggiamento* indirizzata alla Reale Accademia d'Italia, datata 25 ottobre 1937 (Accademia Nazionale dei Lincei, Archivio Storico, Fondo Reale Accademia D'Italia, Tit. VII – B. 23, Fasc. 41, S. fasc. 2); lettera-relazione indirizzata a Giuseppe Bottai, ministro delle Corporazioni, datata 5 luglio 1931, dal titolo: «Ciò che ho fatto, e ciò che spero di poter fare».

³² Quello catanese di Gaetano Crimi, che dovrebbe essere il primo della Sicilia orientale, risale, secondo il figlio Giuseppe (e secondo gli studi successivi, da Li Gotti a Pasqualino e a seguire), al 1835 (*Memorie di Giuseppe Crimi scritte intorno al 1924*, in Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, cit., p. 164).

³³ Lascio l'ipotesi in quanto, nonostante i numerosi riscontri (lettere autografe del nipote Ermenegildo, saggi di importanti intellettuali stranieri che hanno scritto sulla storia della famiglia Greco, e numerosi articoli), non sono ancora riuscita a trovare attestazioni formali riguardanti il teatro (permesso di apertura, visure catastali, eventuale contratto di acquisto delle mura o di affitto e via dicendo).

³⁴ Così Ermenegildo Greco in un'intervista rilasciata ad Alfredo Zanca (*Tomando ora la spada ora la piuma... Marionette... oh che passione! Conversando con Ermenegildo Greco*, «il piccolo», Palermo, 4 agosto 1927). Il corsivo è mio.

³⁵ E nel Sud d'Italia: Campania, Puglia, Calabria e Basilicata.

gimentale, quei legni appesi a un filo – fino ad allora «senz'armi» e protagonisti delle farse – non rappresentassero più solo oggetto di svago e divertimento, ma prendessero a incarnare anche l'ansia di riscatto, la rabbia degli oppressi, il desiderio di combattere e vincere l'invasore. L'«anima dei pupi» divenne anche l'espressione dei sentimenti e delle aspirazioni di giustizia di una classe sociale. Le gesta cavalleresche del ciclo carolingio, pervase com'erano dello spirito di *reconquista* e di crociata, erano a tal fine le più adatte. In quelle gesta, il popolo credeva con lo stesso entusiasmo e la stessa fede con cui i borghesi credevano a un'Italia da fare a costo di qualsiasi sacrificio. E anche «Gaitano il buono», loro ideatore, credeva in esse al punto tale da spogliarsi dei panni di puparo e farsi attore, scendendo in piazza contro i Borboni al fianco di Garibaldi.

Forse nell'origine dei pupi si riflette anche la convinzione del puparo di poter, con quel teatro, dar voce ai suoi ideali e valori morali, trasmetterli ai suoi spettatori per incitarli ed «entusiarli» a quelli. Così la «missione» del teatro di Don Gaetano era *anche* quella di mai tralasciare, in ogni lavoro, un senso profondamente educativo, capace di scuotere il cuore e la sensibilità del pubblico, continuando per questo a studiare accorgimenti e tecniche che, attraendo e divertendo, gli consentissero di elevare il tono degli spettacoli, introducendo nei vari episodi paladineschi «conclusioni morali»; facendo, senza posa, «opera di propaganda patriottica nelle masse». «Divertire educando»: questo il motto che scorre come un filo rosso nel teatro di tutta la dinastia dei Greco, perché tutti i membri di quella famiglia in cui il mestiere si trasmetteva di padre in figlio (perpetuatosi lungo il succedersi di tre generazioni) sentivano nella loro arte «il bisogno irrefrenabile di fare continua opera di propaganda per la religione cattolica³⁶ e per la Patria»³⁷.

Non è un caso se, nell'imperversare della violenta polemica contro il teatro dei pupi³⁸ che sfociò nella richiesta alle autorità di far chiudere i teatrini, «avanzi di barbarie medievale», «ispiratori, consiglieri e istigatori di delitti e d'immoralità», l'avvocato Antonio

³⁶ Questa l'iscrizione sulla lapide di Achille Greco, «esimio artista siciliano»: «Buon papà che ci volesti tanto bene / con insuperabile affetto paterno / che della tua arte facesti sempre opera di propaganda per la santa fede / noi figli addolorati pregheremo continuamente per te».

³⁷ Senza firma, *La morte di Achille Greco*, «La Domenica degli Italiani», 30 settembre 1945.

³⁸ Cfr. Carmelo Alberti, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, Milano, Mursia, 1977, pp. 166-170.

Russo-Ajello – nelle pochissime pagine che, nel suo *Tragedia e scena dialettale*, dedica a «l'“Opra di li pupi”, que' luridi teatrini, impropriamente detti di marionette» – si limiti a citare, unico esempio degno di menzione, il teatrino dei Greco, «tradizionalmente inteso di Don Gaetano, padre dell'attuale proprietario», Don Achille, sottolineando come questi si adopri «a che la sua Opra differisca dagli altri baracconi scandalosi», studiando

d'introdurre nei vari episodi paladineschi delle conclusioni morali, sfrondando il testo, come può, di tutto quanto ritiene nocivo all'educazione del suo pubblico che, bisogna confessarlo, è il meno ineducato³⁹.

Se al padre di Achille si deve, dunque, la nascita dei pupi armati, la scelta e creazione del loro repertorio, che egli creò sceneggiando l'*Orlando furioso* e la *Chanson de Roland* e dividendo e ordinando questa materia in cicli, a lui si deve anche tutta una serie di perfezionamenti tecnici volti a imprimere alle marionette movimenti naturali, «quali mai con altri pupi nel passato si erano potuti ottenere»: di qui la sostituzione dei fili con aste di ferro, l'introduzione della manovra laterale (al posto di quella dall'alto, sul ponte, in uso nei vari teatri di marionette di allora e ancora oggi nella Sicilia orientale) e il «miracolo delle pupille mobili»⁴⁰, che alimentò le numerose leggende nate intorno a «Gaitano il buono».

Avendo ereditato la valentia paterna, Achille Greco, che giovanissimo si dedicò tutto al suo teatro, continuò l'impresa del padre

creando sempre nuovi effetti scenici, ed arricchendo sempre più il suo repertorio di balli, pantomime, commedie, tragedie, favole sceneggiate di sua invenzione, acquistando non poca fama in Italia ed all'estero. Erano suoi ammiratori ed entusiasti delle sue rappresentazioni (quando il caso li faceva incontrare) Giovanni Grasso, Armando Falconi, Angelo Musco e tanti altri tra i quali il compianto Fregoli che una sera ebbe a dire a Greco: «La tua arte ha molti punti di contatto con la mia»⁴¹.

A lui si devono innovazioni e perfezionamenti tecnici quali il pupo che durante il combattimento si spezza in due, la copiosa fuo-

³⁹ Antonio Russo-Ajello, *Tragedia e scena dialettale*, Torino-Genova, Streglio, 1908, pp. 263-264.

⁴⁰ Mario Taccari, *Il paladino Orlando alla conquista di Roma*, cit.

⁴¹ Senza firma, *La morte di Achille Greco*, cit.

riuscita di sangue dal corpo di legno colpito dalla spada dell'avversario⁴², straordinari effetti di luce e meraviglie tecniche che consentivano di simulare, in scena, incendi e acqua sgorgante da fontane e cascate, nonché un consistente ampliamento del repertorio con testi sceneggiati dallo stesso Achille, tra i quali *La Pastorale*, *Storia di Sansone*, *La conversione di Costantino*, *La scoperta dell'America*, *Lo sbarco dei Mille a Marsala*, *Il diluvio universale* e *Il veglione*.

In oltre sessant'anni di appassionato e ininterrotto servizio, Don Achille non smise mai di sperimentare migliori tecniche e letterarie che mantenessero il suo teatro a «livelli ineguagliabili», arrivando, all'alba del Novecento, a ideare i «fantocci»⁴³, inserendo all'interno dello spettacolo intermezzi e farse comiche interamente basati sulle straordinarie capacità motorie dei nuovi piccoli eroi di legno. Si trattava di marionette diverse dai pupi, dotate di particolari congegni a filo e di talloni perfettamente snodati e bilanciati, che permettevano loro di muoversi variamente, danzare sulle punte e camminare quasi «come i comuni mortali». Così, nel numero conosciuto come *Piccola serata ballabile*, *Miss Helvet* e *Monsieur Canguiu* eseguivano uno straordinario passo a due, facendo guizzare i piedi e ricadendo sulle loro punte: «lui la aiutava a balzare e a mettersi in posa rimanendo poggiato su un ginocchio, e ballavano il valzer girando l'una attorno all'altro, facendo tutte le cose che uno è abituato ad aspettarsi dai ballerini dell'opera»⁴⁴. O, ancora, nel numero del trapezista, ripreso e sviluppato dal figlio di Achille, Ermenegildo, il fantoccio, acrobata in piena regola, roteava da una parte all'altra del trapezio:

Quando papà faceva spettacoli importanti, con pubblici di una certa levatura, gli spettatori alla fine si fermavano e chiedevano il permesso di salire sul palcoscenico per vedere da vicino e tentare di capire come facesse una marionetta governata da fili a ruotare intorno al trapezio. Pur avendo i fili, e

⁴² Vale la pena riportare un brano della recensione di Alberto Cecchi: «la sapienza dei trucchi è tale che abbiam potuto vedere Ruggero, pugnalato nel sonno da un vile saracino, portar le mani alla gola, negli ultimi sobbalzi dell'agonia, e ritrarle insanguinate mentre un fiotto purpureo gli macchiava sul petto trafitto la candida camicia da notte, lunga e modesta come nei collegi quella delle caste educande»: Alberto Cecchi, *Ribalte romane. Il teatro siciliano dei «pupi armati»* (Teatro Margherita – 19 gennaio), «L'Illustrazione italiana», n. 6, 8 febbraio 1931, pp. 208-209.

⁴³ Da un certo periodo in poi, il teatro dei Greco venne da loro chiamato, indifferentemente, «Opera dei pupi dei Fratelli Greco di Achille» o «I Mille fantocci» dei Fratelli Greco fu Achille».

⁴⁴ Henry Festing Jones, *Un inglese all'opera dei pupi*, cit., p. 63.

pur essendoci la barra del trapezio, il fantoccio riusciva a passare con le gambe da una parte all'altra facendo anche la capriola, come fosse un vero trapezista⁴⁵.

È vero: al principio del Novecento, i pupari, riprendendo usi, testi e personaggi delle farse siciliane (le cosiddette «vastasate»), delle quali anche i pupi a filo erano stati protagonisti almeno dalla metà del Settecento, erano soliti inframmezzare lo spettacolo paladinesco con farse, prologhi, intermezzi o chiuse comiche provenienti da quell'universo, ma nulla a che vedere con i numeri di Varietà con i fantocci ideati da Achille Greco e perfezionati, poi, dai suoi figli. Numeri di Café-chantant o Music-hall, con protagonisti tratti anche dal mondo del Varietà nostrano quali Fregoli o Fortunello (ideazione ascrivibile ad Alessandro Greco).

Monaci e conventi

Nel 1919 Achille Greco affidò la direzione del teatrino al figlio Ermenegildo, il quale, coadiuvato dal fratello Alessandro, lo elevò fino a renderlo l'unico teatro stabile⁴⁶ (nel suo genere) di Palermo. Così continuò l'arte di famiglia, mai dimenticando la vera funzione di quel teatro, la linfa dalla quale era nato, il compito, cioè, e qui lascio la parola a Ermenegildo, «di esaltare nelle masse popolari i sentimenti di nobile cavalleria e di imprese eroiche e generose, attraverso le vicende degli antichi guerrieri»⁴⁷.

Compito quanto mai sentito da «Gildo», il quale, anche quando decise di spostare teatro e famiglia a Roma (1931), lo fece con l'idea di creare ciò che nella capitale mancava, un «teatro per l'educazione della fanciullezza stabile a Roma o pure una specie di Carro di Tespi onde ovunque potere trasportare il teatro»⁴⁸. Un'iniziativa che riscosse enormi consensi:

⁴⁵ Così Salvatore Greco in un'intervista da me effettuata il 13 aprile 2010.

⁴⁶ Si tratta di un «riconoscimento» unanimemente attribuitogli dalla stampa nazionale, che ricorre in moltissimi degli articoli apparsi in seguito all'«Ottobrata siciliana dei giornalisti», manifestazione organizzata nel 1929 dall'Associazione per lo sviluppo del Turismo in Sicilia, in occasione della quale ai soli fratelli Greco furono richieste apposite rappresentazioni.

⁴⁷ Così Ermenegildo Greco nella lettera a Bottai del 5 luglio 1931, citata alla nota 31.

⁴⁸ *Ibidem*.

In tutti i posti non mi sono allontanato se prima le autorità locali non consentissero che tutti i ragazzi delle scuole non intervenissero – anche non pagando – ad assistere ad una recita a loro dedicata⁴⁹.

Un compito, e di questo gli va dato onore, perseguito nonostante i tempi avversi:

Ho assunto la direzione del teatro proprio quando esso era stato quasi totalmente ucciso dal cinematografo, e considerato che papà si ostinava a mantenere i sistemi primitivi del nonno, che in altri tempi bastavano a rivoluzionare il pubblico. La creazione da parte mia di un complesso di cose con guerrieri che agissero con maggiore naturalezza, scene ballabili, favole sceneggiate, azioni storiche bibliche eccetera, valsero a far attirare nel teatro quasi centenario l'attenzione generale specie dei turisti che venivano a visitare la Sicilia⁵⁰.

La strategia, come sempre nella sua famiglia, fu quella di «improvvisare – innovare – nella forma data»; quella di chi, vivendo davvero nella tradizione, padroneggiandola completamente, ha il coraggio di comprendere che questa, già nei colleghi diventata «tradizionalismo», vive con chi la possiede, e che, al contrario, farsene possedere equivale a decretarne la morte. Ermenegildo ebbe il coraggio di sperimentarne il mutamento, anche in termini biografici. Di orientarsi non sulle forme, ma sulle radici della tradizione. Arrivando già a quello che Ferdinando Taviani, con riferimento al maggiore puparo vivente, ha definito «sperimentalismo difficile», «che consiste nel distinguere – per prove ed errori – ciò che in tali forme si nasconde di essenziale, cioè di trasformabile, da ciò che vi è di episodico, legato solo e tutto al contesto di partenza»⁵¹.

Una tradizione che, seguendo ancora il filo di Taviani, può decontestualizzarsi. E che

è viva proprio perché non è irrimovibilmente piantata nel contesto culturale d'origine. Le radici dell'essere umano non servono per stare, ma per andare. Abbiamo, infatti, «piante» nei piedi.

⁴⁹ *Ibidem*. Impressionante, nell'archivio di famiglia, la mole di documenti attestanti il costante rapporto tra il teatro dei fratelli Greco e le scuole, gli istituti superiori e le università.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Così, con riferimento a Mimmo Cuticchio, Ferdinando Taviani, *Sul nostro rispetto*, «Primafila», n. 48, ottobre 1998, pp. 8-11, la cit. è a p. 10.

Con Ermenegildo Greco siamo di fronte a un artigiano che ha il paradosso dell'artista: crede a ciò contro cui lotta. Al punto di perfezionare, sempre di più, le tecniche di famiglia, e, contemporaneamente, sperimentarne di nuove, giungendo così ad ampliare il pubblico cui fino ad allora quel teatrino si era rivolto.

Insieme al progetto del «Teatro dei Piccoli»⁵², le cui rappresentazioni vennero ripetutamente elogiate anche sulle colonne del «Times» di Londra⁵³, per il quale egli creò nuovi personaggi e scrisse nuovi lavori sfruttando le figure di Fortunello, la Checca, il signor Bonaventura e altri eroi del «Corriere dei Piccoli», Ermenegildo si sforzò di costruire un teatrino molto elegante, capace di accogliere anche un pubblico aristocratico, cui corrispondessero rappresentazioni tecnicamente sempre più all'avanguardia, con nuovi scenari, nuovi personaggi, nuovi e impensati effetti scenici. Alle recite per il pubblico consueto – sempre più numeroso nonostante gli «allontanamenti» dalla tradizione –, che avvenivano tutti i pomeriggi nei locali del teatrino di famiglia, egli affiancò quelle per i turisti, per i quali, ogni sera, faceva spettacolo al Grand Hotel Villa Igiea di Palermo, uno dei più importanti e rinomati alberghi di tutta la Sicilia (frequentato da intellettuali italiani e stranieri, personalità di Stato, celebrità e artisti internazionali), arrivando a crearsi anche là una sorta di teatro fisso. Conquistò, così, un pubblico aristocratico, inconsueto per un teatro ritenuto o esclusivo appannaggio della gioventù o esclusivamente popolare, e quindi minore e minoritario. Ebbene, Ermenegildo riuscì a cancellare queste etichette, giungendo, in poco tempo, a perfezionare e migliorare così tanto l'arte di famiglia che alla fine degli anni Venti del Novecento intellettuali, giornalisti, artisti e personalità di Stato erano soliti darsi convegno ai suoi spettacoli e non più sul Monte Pellegrino, a Villa Igiea, ma direttamente nel suo nuovo teatrino, più grande ed elegante del precedente, di via Divisi, nel cuore della vecchia Palermo.

Numerosi gli intellettuali che, conosciuti i Greco, hanno sentito il bisogno di lasciarne traccia scritta: Giuseppe Pitrè, Henry Festing Jones, Isabel Emerson, Louis Golding, Gabriel Faure...⁵⁴, tutti stre-

⁵² Progetto nato sotto gli auspici de «Il giornalino della domenica», di cui dal 1923 Achille Greco aveva assunto la direzione, passandola poi al figlio che la conservò almeno fino al 1927.

⁵³ Gli articoli apparsi sul «Times» di Londra sono almeno due, entrambi senza firma: *Paladins and Saracens*, 6 aprile 1925, e *The Puppets of Palermo*, 20 marzo 1931.

⁵⁴ Henry Festing Jones ne scrisse in *Diversions in Sicily* (1909), oggi tradotto in

gati dal potente richiamo dei «mille pupi». «Mille fantocci» che campeggiavano sull'intestazione della carta da lettere di Ermenegildo, sui manifesti della «primaria compagnia fondata in Palermo nel 1833», e che rappresentarono, all'epoca, una delle maggiori attrattive di quel teatro.

Mille pupi che arrivano alla loro apoteosi nel celebre spettacolo *Il veglione*, una delle perle più preziose del repertorio dei Greco, «meravigliosa pantomima ballabile» cui prendevano parte più di duecento pupi, i quali, riempiendo la scena nella sua quasi totalità, creavano negli spettatori l'illusione di assistere a una rappresentazione messa in scena da una numerosa schiera di artisti. Alla fine dello spettacolo, quando i due fratelli apparivano dalle minuscole quinte del teatrino, rivelandosi come gli unici artefici della meraviglia, il pubblico andava in visibilo.

Ispirato al ballo *Excelsior*, del quale, durante lo spettacolo, venivano eseguite dal vivo le musiche, *Il veglione* era un grande ballo in maschera ambientato al Teatro Massimo di Palermo, che la scena riproduceva perfettamente con tutti i suoi palchi.

L'illusione era quella del teatro nel teatro, un metateatro in miniatura tutto giocato nei limiti di un palcoscenico nel palcoscenico che, iniziato con un passo a due di fantocci-ballerini, culminava, nella scena finale, in un tumultuoso e affollato veglione con le pazzie di carnevale, mentre, come ebbe a scrivere Vito Pandolfi,

nei palchi che s'accendevano sul fondalino, sembrava di veder riunita per lo scandalo che è di tradizione, la vita intera di una di quelle nostre antiche città di provincia, scosse da un ineluttabile e remoto dolore, da un'inquietudine soffocata ma senza pace, da una piaga bruciante e nascosta⁵⁵.

Le quinte erano invase dalle marionette-fantocci – ballerini, maschere di carnevale e animali – che danzavano vorticosamente, mentre alle pareti campeggiavano i carabinieri in servizio presso il teatro, e nei palchi (riprodotti in tutti i loro ordini) gli spettatori-fantocci si

lingua italiana (*Un inglese all'opera dei pupi*, cit.), in *Castellinaria* (1911) e in *Mount Eryx and other diversions of travels* (1921); Louis Golding nel volume *Sicilian noon* (1926); Isabel Emerson in *Things seen in Sicily* (1929); Gabriel Faure in *En Sicile* (1930); mentre, attraverso le colonne dei quotidiani, Eleonora Kuhn ne raccontò ai berlinesi, Katharine Ommaney ne scrisse per «The Billboard» di Cincinnati, Lola Fortuna Miramon per la messicana «Revistas des revistas», Edward Warren per l'«Art Worhre Guild», e altri illustri giornalisti ne parlarono sul «Christian Science Monitor» di Buffalo, sull'«Italian Mail» di Firenze e sul già citato «Times» di Londra.

⁵⁵ Vito Pandolfi, *Copioni da quattro soldi*, Firenze, Landi, 1958, pp. 208-209.

sporgevano a osservarli o battevano loro le mani. Erano marionette in gradazione di altezza, gradazione determinata dalla «posizione» della quinta dalla quale uscivano: nella prima quinta le più alte, e dietro, via via, quelle più basse, in modo da rendere il senso della profondità. Dalle ultime quinte i Greco, con un ingegnoso prodigio, facevano uscire contemporaneamente moltissime piccole marionette, le quali, tutte, ballavano a ritmo con le altre. «Farfalle-marionette-creature umane» le definì Pandolfi, e la definizione, anche alla luce dei ricordi dei figli di Ermenegildo, non sembra eccessiva.

Erano lontani i tempi in cui, per rappresentare l'ascensione in cielo dell'anima dell'assassinato Ruggiero, si calava un telone azzurro con in mezzo la scritta «Paradiso». Nel teatrino dei fratelli Greco l'anima del guerriero cristiano, ucciso a tradimento da Gano di Maganza, traditore dei traditori, vola al cielo trasformata in bianca farfalla.

Lontani i tempi in cui l'acme della battaglia coincideva con il cattivo tagliato in due e la scena inondata dal sangue che usciva dal suo corpo e dalla spada, benedetta, dell'eroe.

Nel teatro dei «Mille fantocci», all'arrivo di Orlando sceso in campo per vendicare Ruggiero,

la piccola ribalta è tutta un crosciar di acciari che si abbattono sulle lucide armature con sinistro fragore. [...] Adesso per i saraceni son dolori; ché, ad ogni colpo, è un cavalier per terra. Eppoi, si contentasse di ucciderli, non sarebbe nulla, ma li smembra, li squarta, li maciulla in preda ad un furore che nulla può domare. Saltano teste, braccia, gambe e torsi interi con scudo e armatura; un finimondo. Pinamonte, che si presenta buon ultimo a ricevere il fatto suo, finisce spaccato in due dalla testa al bacino. Dietro il fondale di carta rossa, il castello crolla tra le fiamme. La musichetta chiocchia riattacca zoppicando. L'entusiasmo del pubblico è indescrivibile. Un collega, di cui non dirò mai il nome, mi mormora all'orecchio: – Abbasso Bragaglia⁵⁶.

Efferate ecatombi avevano ora luogo sul palcoscenico dei due fratelli; montagne di guerrieri uccisi si ergevano omericamente fino a toccare i cieli delle quinte:

i capi mozzi volano per l'aria come calabroni, cadono come frutti maturi; i luccicanti corpi dei paladini vengono nettamente divisi in due, in sezione longitudinale e latitudinale, dal cervello all'inguine o da fianco a fianco; le teste sono spaccate con due stili, quello secondo cui si tagliano le mele o quello secondo cui si tagliano gli aranci; le scimitarre maomettane ricurve

⁵⁶ Nino Cantalamessa, *Nella terra del fuoco e del sole. Un'ora coi Paladini di Francia*, «Il popolo di Roma», 23-24 ottobre 1929.

come il falchetto della mezzaluna, e le spade cristiane, che hanno una croce per impugnatura, affettano gambe, braccia, cosce, torsì e alla fine del quadro innumerevoli arti umani tappezzano il terreno, come nelle vetrine degli ortopedici, mentre corvi giganteschi, angui spaventevoli, coccodrilli e sciacalli vengono a sostenere la loro parte di beccamorti affamati⁵⁷.

Se si guarda all'origine e allo sviluppo dell'Opera dei pupi, pochi furono quelli che ebbero il coraggio di portare e continuare l'arte fuori dall'isola. Pochissimi quelli che infransero la legge che voleva l'*Opra* fissa, stabile. «Si lu monacu non è tintu, non esci di lu conventu» (se il monaco non è cattivo, non esce dal convento) era il proverbio dei pupari.

Ermenegildo e Alessandro Greco, invece, quel coraggio lo hanno avuto, sono usciti e hanno «invaso» la capitale⁵⁸, tenendo banco al Teatro Margherita (oggi Salone Margherita o, anche, Bagaglino) e registrando il tutto esaurito per oltre due mesi, con un pubblico di grandi e piccini, due spettacoli al giorno, tre nei festivi, e con, sotto al palcoscenico, non più il classico pianino a cilindro, ma una numerosa orchestra (alla quale non rinunciarono più).

Tanto grande fu il loro successo che si stabilizzarono nella capitale, compiendo numerose tournée in Italia e all'estero, spesso unica compagnia teatrale inviata dal Governo in rappresentanza dell'arte italiana (memorabile il lungo giro in Germania del 1941).

Fu così naturale aprire un loro teatro⁵⁹, nel quale lavorarono continuativamente per oltre quindici anni.

Naturale che Ermenegildo, con i suoi pupi, affiancasse Totò nel celebre film *Totò a colori*. Naturale, sempre per Ermenegildo e «per il suo teatro, l'Opera dei pupi», ricevere, dalla Reale Accademia d'Italia, due premi di mille lire (rispettivamente nel 1933 e nel '37) conferiti come «solenne riconoscimento degli uomini più benemeriti e delle migliori speranze nel campo delle scienze, delle lettere e delle arti». Ed essere nominato, su proposta del ministro della Cultura Po-

⁵⁷ Alberto Cecchi, *Ribalte romane. Il teatro siciliano dei «pupi armati»*, cit.

⁵⁸ In uno stesso anno, il 1931, la loro presenza è registrata al Teatro Quirino, al Margherita e al Pincio.

⁵⁹ Dagli studi sul teatro dei pupi emergono diverse indicazioni circa la sede romana del teatro dei Greco: ora in via delle Quattro Fontane, ora in via XX Settembre, ora in piazza S. Macuto. Nessuna di queste indicazioni è esatta: la sede si trovava in via Cernaia 9 A, come risulta dalle locandine che ho avuto modo di consultare nell'archivio di famiglia. I figli di Ermenegildo mi hanno confermato che questa è stata l'unica sede stabile del teatro in oggetto.

polare, Cavaliere della Corona d'Italia nel 1937 e, nel 1948, Comendatore di merito dell'ordine dei Cavalieri della Concordia⁶⁰.

Mi tornano alla mente le parole della figlia: «Più che puparo era un artista».

E torno a chiedermi: che differenza c'è?

⁶⁰ Notizie che ho ricavato consultando l'Archivio Storico dell'Accademia dei Lincei e dell'Ordine Mauriziano.