

Valentina Venturini

LE DOMANDE DEGLI ARTISTI
I 'PUPPI' DEL «DON CHISCIOTTE»

Se si vuole comprendere l'esperienza di un sapere bisogna indagare anche le domande che diventano sempre più rilevanti per i suoi protagonisti e approfondirle evitando il purismo filologico. Cedere la regia dei propri studi, affidare la macchina da presa ai protagonisti dell'arte che si sta studiando per cogliere il loro sguardo che si imprime nell'obiettivo.

Ancora una volta è stato il maestro Mimmo Cuticchio, puparo e cuntista di tradizione, ad accendere gli interrogativi che hanno guidato la mia ricerca¹. Lavoravo sulle fonti che sono all'origine dell'Opera dei pupi, tentando di farmi largo tra miti di fondazione e (rari) documenti, con l'obiettivo di ricostruire la storia della famiglia Greco che la maggior parte degli studi accreditano come la fondativa², almeno per Paler-

¹ Diversi miei studi dedicati a Mimmo Cuticchio, al teatro dei pupi e al Cunto, sono stati stimolati dal confronto intellettuale che da anni mi lega a lui. In particolare mi riferisco a quello pubblicato sulla rivista «Teatro e Storia» (n. 2/2010 - a. XXIV vol. 31, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 343-365): *Sull'origine (palermitana) dell'Opera dei pupi*.

² Tra i (numerosissimi) studi mi limito a ricordare quelli di: Giuseppe Pitù, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. II, Palermo, Libreria L. Pedone Lauriel di Carlo Clausen, 1889 («Biblioteca delle tradizioni popolari, XV»); Antonio Russo-Ajello, *Tragedia e scena dialettale*, Torino-Genova, Streglio, 1908; Salvatore Lo Presti, *I pupi - Vagabondaggi siciliani*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1927; Francesco De Felice, *Storia del teatro siciliano*, Catania, Giannotta Editore, 1956; Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, Firenze, Sansoni, 1957; Alessandro Brissoni, voce «Opera dei pupi» in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1961, vol. VIII, pp. 597-599; Antonio Pasqualino, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio, 1977 [ristampa nella collana «I cristallini», Palermo, Sellerio, 2008]; Carmelo Alberti, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, Milano, Mursia, 1977; Giovanni Calendoli, *Leggenda cavalleresca e condizione storica nell'opera*, «Quaderni di teatro», anno IV, n. 13, agosto, 1981, Firenze, Vallecchi, pp. 35-45; Maria Grazia Sempreviva, *Elementi costitutivi del teatro dei pupi siciliani*, «Quaderni di

mo³. Da un lato un pugno di documenti, dall'altro la storia orale – oggi trasferita nei numerosi studi dedicati ai pupi⁴ – non sempre rispondente a quanto raccontato dalle «carte».

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, 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 questo teatro è ancora vivo è anche perché è stato ed è incessantemente in cerca della sua tradizione, perché ne mantiene vivi i principi rinnovandone però senza posa le forme.

Inquadrare da questa prospettiva le teorie sulle origini dell'Opera dei pupi non è un atto di rispetto, ma una necessità. Questo studio nasce perché sono ancora vive nei pupari l'esigenza di ricostruire la propria storia e la volontà di conservare le proprie tracce e la propria memoria. E, soprattutto, di credere nelle proprie superstizioni⁶.

teatro», anno IV, n. 13, agosto, 1981, Firenze, Vallecchi, pp. 111-124; Maria Signorelli, voce «Greco, famiglia», in Id., *Pupari, pittori, scultori, dell'opera dei pupi in Sicilia*, «Quaderni di teatro», anno IV, n. 13, agosto, 1981, Firenze, Vallecchi, p. 140; Giacomo Cuticchio, *Giacomo Cuticchio racconta la sua vita*, in Antonio Pasqualino (a cura di), *Dal testo alla rappresentazione. Le prime imprese di Carlo Magno*, Palermo, S.T.A.S.S., 1986, pp. 452-467; Alessandra Litta Modigliani (a cura di), voce «Greco, famiglia», in Id., *Dizionario biografico e bibliografia dei burattini, marionettisti e pupari della tradizione italiana*, Bologna, Clueb, 1985, pp. 80-81; Chiara Andrich, *Il teatro di Mimmo Cuticchio*, Associazione Figli d'Arte Cuticchio - Officine Grafiche Riunite, Palermo, 2006; Gianni Arcidiacono, *L'opera dei Pupi in Sicilia*, Fondazione Culturale Salvatore Sciascia, Caltanissetta, 2008.

³ L'arte teatrale della famiglia Greco, della quale sono riuscita a reperire gli ultimi eredi e molti nuovi documenti, è l'oggetto di un mio prossimo lavoro monografico.

⁴ Basati, oltre che sui documenti, anche e soprattutto su tradizioni orali ricche di informazioni spesso imprecise, create a partire non solo da quello che i pupari e i loro discendenti sapevano e raccontavano, ma, anche, da quello che *volevano raccontare* e da quello che *volevano fosse tramandato*. Ho iniziato a occuparmi di questo problema in *Dal Cunto all'Opera dei pupi*, in Valentina Venturini (a cura di), *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, 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.

⁵ Fabrizio Cruciani, *Problemi di storiografia*, in F. Cruciani e N. Savarese, *Guide bibliografiche. Teatro*, Milano, Garzanti, 1991, p. 4.

⁶ Mi piace, del termine «superstizione», la definizione di Eugenio Barba che nel

1 - Storia e superstizioni

Una delle vite dalle quali ancora oggi il teatro dei pupi succhia alcuni motivi della propria continuità sembrerebbe portare alla storia della Spagna del Cinquecento, per poi rimbalzare nel *Retablo*⁷ di Maese Pedro del *Don Chisciotte* di Cervantes.

Secondo una delle (tante) teorie sull'origine dell'Opera dei pupi siciliani⁸, data per buona per più di mezzo secolo e ancor oggi accreditata da una parte degli studi (oltre che dei pupari), i pupi paladini sarebbero una filiazione diretta degli «originali *títeres* della rinomata e gloriosa Castiglia [...] arrivati per la prima volta in Italia nel 1646, in occasione della venuta a Napoli di Don Rodriguez Ponce de León, duca d'Arcos, nominato allora Vicerè»⁹. Si tratta di una teoria che a un'analisi approfondita rivela più dubbi che certezze in quanto, inquadrando il fenomeno anche dalla prospettiva spagnola, si scopre che i *títeres* sono un fenomeno di importazione: *figurillas* portate in Spagna

suo *Bruciare la casa* (Milano, Ubulibri, 2009) la legge come una necessità intrinseca alla natura di alcuni artisti, una credenza alla quale l'artista non chiede d'esser vera, per disfarsene laddove si riveli invece falsa, ma alla quale chiede soltanto d'essere efficace, feconda nello stimolare il processo creativo. Qualcosa che, alla lettera, «sta sopra» il criterio di verità al quale devono sottostare le credenze d'ordine fattuale, scientifico o storico. Superstizione è il gancio al quale s'appende una catena di parasonimi – credenza, opinione, posizione, atteggiamento, ... – che ricorrono quando ci si confronta con il modo di procedere di un artista. In quanto gancio, la superstizione che «sta sopra la realtà» è il punto di forza senza il quale i suoi parasonimi sarebbero termini generici, e, appunto, privi di forza.

⁷ *Retablo* è un termine spagnolo che indica, come la locuzione latina dalla quale deriva, *re(tro)tabulum altaris* (tavola dorsale dell'altare), una grande pala d'altare. Ma qui significa, come dirò più avanti, teatrino (cfr. paragrafo 4.2).

⁸ Teoria che si ritrova sia nella tradizione palermitana sia in quella catanese.

⁹ Salvatore Lo Presti, *I pupi - Vagabondaggi siciliani*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1927, pp. 35 e 36. Dello stesso parere: Alessandro Brissoni, *In 166 puntate le storie dei pupi siciliani*, «Sipario», n. 37, 1949, pp. 65-66; Eugenio Ferdinando Palmieri, *I pupi siciliani*, «L'illustrazione italiana», anno 82, n. 9, settembre 1951, pp. 43-47; Orio Vergani, *Colori di Sicilia*, Torino, Ed. Radio italiana (stampato da ILTE), 1953 (in particolare p. 41); Alessandro Brissoni, voce «Opera dei pupi» in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1961, vol. VIII, pp. 597-599; Antonio Pasqualino, *L'opera dei pupi a Roma a Napoli e in Puglia* (Studi e materiali per la storia della cultura popolare, n. 23), Palermo, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, s.a. [1997].

(e per diverso tempo praticate esclusivamente) da *estrangeros* e, per una parte consistente e assai celebre di queste, inventate proprio da un italiano, Giovanni Torriani da Cremona, meglio conosciuto come Giannello, orologiaio, matematico e inventore di fantocci meccanici al servizio di Carlo V, prima in Italia e poi in Spagna, dal 1530¹⁰.

Una teoria, dunque, priva di fondamento; ma il fatto che diversi pupari (e con loro diversi studiosi) si ostinino a riproporla e a crederci autorizza (e anche invoglia) il tentativo di leggerla *nella storia* di quel teatro di cui si vorrebbe facesse parte. E a tentare di comprendere la *ratio* di cui si alimenta, nella convinzione che anche se di leggenda si tratta, questa è, probabilmente, il frutto di una strategia di sopravvivenza, il tentativo di intessere relazioni con la storia¹¹. Uno scarto, magari, di quella storia, un particolare trascurabile che, però, se letto in un contesto più ampio di quello di riferimento (non più solo il teatro dell'Opera dei pupi ma il teatro *tout court* o, ancor meglio, l'universo teatro che,

¹⁰ Cfr. la voce «Titeres dall'Italia: Giovanni Torriani» nell'Appendice pubblicata alla fine di questo scritto. E, anche, la voce «titeres» nel *Tesoro de la lengua castellana o española* di Sebastián de Covarrubias Horozco (Madrid, Luis Sánchez, 1611) da me citata alla voce «Titeres» sempre nell'Appendice. A ulteriore sostegno di questa tesi vengono citate le «contemporanee» marionette armate delle Fiandre e di Liegi nate, si vorrebbe, nel periodo in cui anche queste zone erano sotto la dominazione spagnola. La nascita delle marionette armate in Italia e nelle Fiandre sarebbe così il retaggio delle tradizioni che i Borboni portarono dalla loro terra. Anche questa suggestiva ipotesi non è, però, affatto sicura. Anzi, come rilevato da Pasqualino (*L'opera dei pupi*, cit., p. 24.), viene smentita dalle ricerche di Maurice Piron secondo le quali le marionette di soggetto cavalleresco furono portate a Liegi non dagli spagnoli ma da un italiano, Alessandro Ferdinando Pompeo Conti, che si stabilì in quella città nel 1854, ben tre secoli dopo il periodo che stiamo trattando (M. Piron: *Controverse sur l'origine du théâtre liégeois des marionnettes*, Liège, Editions du Vieux Liège, 1957 [1^a ed. in «Le Vieux Liège», n. 118-119, avril-septembre 1957]; *L'origine italienne du théâtre liégeois des marionnettes*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1973 [1^a ed. in Elisée Legros (a cura di), *Enquêtes du Musée de la Vie wallonne*, Tome XII, n. 133-144, 1969-1971, pp. 328-363]; *Les Marionnettes liegeoises dans leur histoire*, Liège, Service des Affaires Culturelles de la Province de Liège, 1978).

¹¹ «Come insegna qualsiasi approccio sensato, la parola storia non isola il passato, ma concerne la sua relazione con il presente»: Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. X. Fondamentale, sul tema, la prospettiva tracciata da Fabrizio Cruciani, del quale, raccomando, almeno: *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, «Biblioteca Teatrale», n. 5, 1975, pp. 1-16; *Problemi di storiografia*, in F. Cruciani e N. Savarese, *Guide bibliografiche. Teatro*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 3-10.

annullando distinzioni geografiche e cronologiche abbraccia tutte le forme teatrali, senza distinzione di genere, rango e appartenenza geografica) può rovesciarsi in indizio che invero il mondo disponendosi in una gerarchia che procede dal basso all'alto, dall'inconscio al conscio, dall'istinto alla ragione.

2 - *Don Chisciotte della Mancia*

La prova provata della teoria che vorrebbe i pupi siciliani figli dei *títeres* spagnoli sarebbe nello spettacolo di marionette (o burattini) cavalleresche cui assiste Don Chisciotte nel ventiseiesimo capitolo della seconda parte del romanzo di Cervantes.

Scarto, non storia, va da sé; credenza alimentata anzitutto dall'istinto dei pupari, che spesso è stato il sale della storia di quel teatro e anche, giova ripeterlo, il motore che lo ha tenuto in vita e ne ha permesso il rinnovamento.

Uno dei nodi intorno ai quali ruota il teatro di Mimmo Cuticchio è proprio il *Don Chisciotte* di Cervantes al quale, dal 1988 in poi, il maestro ha dedicato numerosi spettacoli, sperimentando le forme più diverse¹²: pupi, cunto, opera lirica e teatro con attori in carne e ossa.

¹² Queste le rivisitazioni sceniche che Cuticchio ha elaborato sul *Don Chisciotte*: 1988: *Gli erranti commedianti*, libero adattamento del *Don Chisciotte* di Cervantes, drammaturgia e regia di Mimmo Cuticchio («rappresentazione da strada» con pupi, Cunto e attori); 2004: *El retablo de Maese Pedro*, adattamento scenico dell'*Ingegnoso hidalgo Don Chisciotte de la Mancha* di Miguel de Cervantes, musiche di Manuel de Falla eseguite dall'orchestra diretta dal Maestro Mauro Ceccanti, regia di Mimmo Cuticchio (in scena i pupi, i cantanti lirici e l'orchestra); 2005: *In un borgo della Mancia... Don Chisciotte quattrocento anni dopo*, ciclo di puntate andate in onda su Radio Tre Suite a partire dal 22 marzo 2005 (Cunto); *Un'avventura di Don Chisciotte per pupi e cunto*, drammaturgia e regia di Mimmo Cuticchio (pupi e Cunto); *Il risveglio di Don Chisciotte. Prime avventure; Teatro nel teatro; Duello finale*, ideazione, interpretazione e regia di M. Cuticchio (pupi, Cunto e attori); *La morte di Don Chisciotte*, drammaturgia e regia di Mimmo Cuticchio (Cunto); *Don Chisciotte*, drammaturgia e regia di Mimmo Cuticchio (Cunto); *Sui sentieri di Don Chisciotte* di e con Mimmo Cuticchio (Cunto); 2007: *L'ultimo duello di Don Chisciotte; Dall'ultimo duello di Don Chisciotte alla morte*, drammaturgia e regia di Mimmo Cuticchio (Cunto). Nel 2005 Cuticchio ha dedicato e incentrato la ventiduesima edizione del suo festival annuale «La macchina dei sogni» a «Le trame di Don Chisciotte» [Polizzi Generosa

Un fantasma che torna anche nelle nostre numerose e accese discussioni circa le molte e controverse teorie sull'origine dell'Opera dei pupi. Discussioni nelle quali cerco di orientare, o quanto meno di puntare il discorso anzitutto all'interno della Sicilia, e che l'amico maestro finisce sempre per sviare in Spagna o, meglio, nella testa di Cervantes, sui cui congegni ha iniziato a far ricerche da quando ha deciso di portare in scena le varie trame del suo romanzo immortale.

All'inizio pensavo che l'ostinazione di Cuticchio nel legare le origini dell'*opra*¹³ anche a Cervantes derivasse dalla teoria di Lo Presti cui si è accennato.

Mi sbagliavo. Al di là della fascinazione per il *Chisciotte*, in Cuticchio c'è la percezione di una consanguineità, il sentimento oscuro – perché profondo – d'una fratellanza artistica. Come se Cervantes fosse anche lui un puparo. Avanti lettera, o alla lettera.

Alle mie richieste di spiegare la ragione di questa fratellanza, la risposta è sempre la stessa. La scena in cui *Chisciotte*, sguainata la spada, riduce in macerie il teatrino di Maese Pedro è talmente simile a una scena dell'*opra*, col suo ritmo incalzante di cozzar di spade e di teste mozzate, che non si può non pensare che Cervantes stia di fatto trascrivendo immagini viste e impresse nella sua memoria¹⁴. Il che, incalza

(Palermo), 8 agosto-21 agosto], festival, che, come di consueto, l'Associazione Figli d'arte Cuticchio ha documentato con un catalogo dal titolo *Le trame di Don Chisciotte* (a cura di Roberto Giambrone, Palermo, Officine Grafiche, 2005).

¹³ Così è detta, in dialetto palermitano, l'Opera dei pupi.

¹⁴ La stessa tesi è sostenuta, tra gli altri, dal puparo messinese Venerando Gargano. Mi riferisco, in particolare, a un'intervista pubblicata nella tesi di laurea di Cristiana Zaccà, *L'opera dei pupi a Messina*, tesi di laurea, Università Roma Tre, a.a. 2011-2012, relatrice chi scrive. Il *Don Chisciotte*, e in particolare il *Retablo de Maese Pedro*, sembra essere un'ossessione che attraversa il repertorio di molti pupari. Prima di Cuticchio la incontriamo nella famiglia Greco che campeggia alle origini dei pupi palermitani e che nel 1940 fu protagonista di un memorabile adattamento per pupi dell'omonima opera lirica di Manuel De Falla. Roma, 27 novembre 1940: la stagione 1940-1941 del Teatro delle Arti di Anton Giulio Bragaglia, con il consueto aiuto-sovvenzione della segreteria del governo Mussolini, si inaugura con due spettacoli musicali, uno dei quali, memorabile, realizzato con un cast di eccezione: *Il teatrino dei pupi di Mastro Pietro*, adattamento scenico e musicale di un episodio dell'*Ingegnoso cavaliere Don Chisciotte della Mancia*, musica di Manuel De Falla (direttore d'orchestra Giuseppe Morelli), regia di Enrico Frigerio, bozzetti di Enrico Prampolini, marionette disegnate e costruite da Maria Signorelli, marionettisti Ermenegildo e Alessandro Greco. Notizie dell'avvenimento sono riportate, tra l'altro, in

Cuticchio, non è impossibile; è, anzi, probabile visto il suo soggiorno in Sicilia negli anni Settanta del Cinquecento. Lo dice con la cautela che si deve a una congettura in cerca di prove, ma dentro s'avverte una sicurezza intima che non ha bisogno di prove.

Sulla presenza di Cervantes in Sicilia posso portare il contributo dei documenti¹⁵. Quanto alla possibilità che egli abbia visto spettacoli dell'*opra*, è inutile tentare di approfondire. Appartiene alla specie delle superstizioni che nutrono il laboratorio interiore degli artisti.

Andando a scavare nella biografia di Cervantes, incrociandola con le numerosissime «sue vite» scritte nel tempo dai vari biografi, si scopre che la venuta in Italia (1569), oltre che da «attrazioni e speranze di fortuna» sarebbe stata motivata, *in primis*, dalla necessità di abbandonare il proprio paese. Sulla sua testa pesavano infatti una condanna (arrivata in contumacia) al taglio della mano destra e dieci anni d'esilio per aver ferito un certo Antonio de Sigura.

Per uno strano scherzo del destino la fuga in Italia non gli risparmiò la perdita della mano¹⁶, ma gli anni che Cervantes trascorse nella nostra penisola furono decisivi per la sua formazione di uomo e di scrittore: tra Roma, Napoli e la Sicilia lesse moltissimo divorando i classici latini e italiani, le opere degli umanisti, ritrovando e rileggendo anche l'*Orlando furioso* dell'Ariosto. Negli ultimi mesi del 1570 si arruolò nell'esercito che Marcantonio Colonna organizzava contro i Turchi. L'anno successivo passò nella compagnia del capitano Diego de Urbina, reggimento di fanteria di Miguel de Moncada. A bordo de La Marquesa, una delle galee della Lega Santa, Cervantes salpò da Messina (16 settembre) con la flotta di Giovanni d'Austria e prese parte alla battaglia di Lepanto (7 ottobre 1571), nel corso della quale diede prova di grande valore. Ferito però piuttosto gravemente al petto e alla mano sinistra, che gli resterà inabile per sempre, venne ricoverato a Messina, presso il Grande Ospedale dello Stretto, restando nella cittadina siciliana per tutto il periodo della convalescenza.

Alcuni sostengono che proprio in terra di Sicilia Cervantes abbia

Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel Fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 113-114.

¹⁵ Per il lungo soggiorno di Cervantes in Italia rimando alla voce «Cervantes in Italia» nell'Appendice pubblicata alla fine di questo scritto.

¹⁶ Perse però la sinistra e non la destra della condanna.

iniziato il *Don Chisciotte*. Altri, invece, che forse qui abbia iniziato a concepirlo. È probabile che oltre alla ricchissima tradizione letteraria cavalleresca e non solo, anche i soggiorni e le battaglie combattute in Italia¹⁷ siano ritornate e forse in qualche modo abbiano influenzato il suo *Chisciotte*.

Così come è possibile che la Sicilia che sembra risuonare nel romanzo (con tanto di pupi, cunti, mori/turchi e saraceni), sia anche suggestione nata negli anni di prigionia trascorsi nel carcere di Algeri in cella col poeta siciliano Antonio Veneziano¹⁸.

Fin qui le notizie a disposizione dello storico. Ecco come le riabora l'artista:

Può darsi che proprio in Sicilia Cervantes abbia visto i pupi che ha poi riprodotto nel suo grande romanzo. Non immaginiamoli come sono adesso, forse erano bambini che giocavano, forse vecchi che raccontavano, in qualche modo doveva esserci qualcosa; non dimentichiamo che in Sicilia la tradizione dei pupi è sterminata, non è solo quella del teatro, ma dei pupi di zucchero, dei biscotti 'a pupiddu, del panuzzu a pupiddu... Una tradizione tanto forte che continuo a chiedermi se considerarla figlia o madre dei pupi paladini nati nell'Ottocento. Questi pupi commestibili facevano parte di tradizioni appartenenti anche ai paesini più sperduti dove non avevano mai visto un teatro... Com'è che c'erano tutti questi pupi? Qualcosa di antico doveva esserci. Bisogna scavare in profondità e capire, anche, da dove è spuntata fuori la storia di Gaiferos e Melisendra e di Maese Pedro. Può darsi che Cervantes se la sia inventata; bene, ma come? Ha letto la storia di Carlo Magno e su quella ha inventato? Certo, uno scrittore, un poeta, può anche farlo; ma guarda un po' che mentre questi suoi pupi combattono contro Gaiferos, Don Chisciotte gli fa saltare la testa, li spacca in due... La descrizione tecnica vede quello che ancora oggi facciamo noi nel teatrino con i pupi. E anche se queste azioni si ritrovano in Boiardo, nei «cantertini» e perfino nelle «giunte», qui la tecnica è precisa e dettagliata e la scansione delle azioni sembra combaciare con quella che ancora oggi scelgo di usare per i miei pupi. Qualcuno potrebbe dire che Cervantes si sia inventato la storia, e che, combattendo lui come soldato professionista, immaginò di far saltare le teste così come avveniva nelle guerre,

¹⁷ Oltre Roma, Napoli e Messina, nel 1574 Cervantes risulta di guarnigione a Palermo.

¹⁸ Cfr. Vincenzo Consolo, *Due poeti prigionieri in Algeri. Miguel de Cervantes e Antonio Veneziano*, «L'immaginazione», ottobre-novembre 2007, n. 234, San Cesario di Lecce, Manni editori, pp. 1-4; Leonardo Sciascia, *La corda pazza*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 18-42.

nei duelli e anche nelle battaglie medievali... Potrebbe poi anche aggiungere che forse i pupari, all'inizio dell'Ottocento, avevano letto il *Don Chisciotte* o ne avevano sentito raccontare la storia traendone ispirazione per fare i loro pupi; tutto è possibile, non escludo nulla. Però è fondamentale non tralasciare nessun indizio¹⁹.

Il racconto di questa ricerca seguirà questo percorso, cercando di raccogliere in gomitolato il filo di una superstizione. È un racconto che nasce da una necessità altrui, da una sollecitazione instillatami da un grande maestro. Ed è, anche, un racconto a lui, perché le sue suggestioni mi hanno portato a indagare prospettive poco note non solo allo stesso Cuticchio ma anche agli studi italiani del settore. Temi e argomenti che invece si ritrovano in studi spagnoli e, in parte, in quelli francesi²⁰ e che, accostati a questioni apparentemente lontane, aprono orizzonti di grande interesse. Contribuiscono a creare un universo.

In Sicilia ai tempi di Cervantes i pupi paladini come li conosciamo oggi non esistevano, questo lo sa bene Cuticchio. Il Cunto, però, pare proprio ci fosse. Anzi sembrerebbe che già nella seconda metà del Cinquecento fosse una pratica cara al popolo siciliano, tanto che, nel 1568, Antonino Alfano nel suo poema *La battaglia celeste di Michele e Lucifero* accenna al seguito che avevano per le piazze i racconti «dell'arme d'Orlando e di Rinaldo». E dunque, in un certo qual modo, questi pupi esistevano e prendevano vita attraverso le visioni suscitate dai raccontatori nelle piazze²¹.

¹⁹ Così Mimmo Cuticchio, nel corso di una delle nostre conversazioni palermitane avvenute nel marzo 2011. La registrazione di queste conversazioni è conservata presso il mio archivio.

²⁰ Tra i quali mi limito a citare: John Earl Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957; Américo Castro, *La palabra «títere»*, «Modern Language Notes», n. 57, novembre 1942, Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 505-510; Alfredo Carballo Picazo, *Para la historia de «retablo»*, «Revista de Filología Española», XXXIV, quaderno 1-4, Madrid, 1950, pp. 268-278; Julio Caro Baroja, *Los títeres en el teatro*, in Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez (a cura di), *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, pp. 109-122; nonché Charles Magnin, *Marionnettes ambulantes. Une représentation dans une hôtellerie de la Manche*, in Id., *Histoire des marionnettes en Europe*, Paris, Michel Lévy Frères, 1862, pp. 99-100. Oltre ai lavori citati si rimanda all'Appendice pubblicata alla fine di questo scritto.

²¹ Si fa qui riferimento alla pratica della recitazione orale delle storie cavalleresche svolta da canterini, «cantimpanca», «orvi cicati» e altri artisti di strada nelle piazze

Ma, anche a prescindere dal Cunto o da altre presenze indirette dei pupi, davvero non si vede perché Cervantes dovesse andare in Sicilia per vederne in azione le forme. All'epoca di Cervantes, e dunque dei Borboni, la Spagna era l'Italia e l'Italia era la Spagna, le due culture formavano un unico grande universo nel quale convivevano tradizioni diverse le quali, essendo a stretto contatto, si fecondavano trasformandosi ed evolvendosi le une nelle altre. Non più nazioni in una, ma un unico grande continente in cui le tradizioni coabitavano mantenendo le proprie polarità e, al contempo, si arricchivano attraverso un (inevitabile) processo di fecondazione.

La convinzione di Cuticchio non chiama in causa l'alternativa *títeres* uguale pupi o *títeres* uguale burattini, né, ancor più, quella tra Spagna o Sicilia, ovvero Cervantes spettatore dell'*opra* in Sicilia o testimone d'un'autoctona tradizione dei *títeres* in Spagna. Questa è solo l'apparenza: una formale – e banale – questione d'origini. Cuticchio

delle città, e largamente attestata ben oltre l'avvento della stampa. Sulla tradizione del Cunto si rimanda, almeno, a: Vincenzo Linares, *Maestro Pasquale*, del 1837, novella ripubblicata col titolo *Il contastorie* in *Racconti popolari*, Palermo, Pedone & Lauriel, 1840, riedita a cura di Elio Giunti, Palermo, Il Vespro, 1980; Paolo Emiliani Giudici, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1855-1863 (1ª ed. 1844), vol. I; Giuseppe Pitrè, *Le tradizioni cavalleresche popolari en Sicilia*, «Romania. Recueil trimestriel consacré à l'étude des langues et des littératures romanes», XIII, 1884, n. 50-51, Paris, Paul Meyer et Gaston Paris, pp. 315-398 [poi in *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. I, Palermo, Libreria L. Pedone Lauriel di Carlo Clausen, 1889 (Biblioteca di tradizioni popolari siciliane, XIV), pp. 121-341]; Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, Firenze, Sansoni, 1957; Carmelo Alberti, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, Milano, Mursia, 1977; Guido Di Palma, *La fascinazione della parola*, Roma, Bulzoni, 1991; Associazione Figli d'Arte Cuticchio, *L'Opera dei pupi e il Cunto. Una tradizione in viaggio. Convegno «Una scuola per pupari e cuntisti»*, Palermo 10-11 maggio 1997, a cura di Tiziana Lo Porto, «Quaderni di teatro: L'isola da svelare», n. 8 - settembre, Palermo, 1998; Vincenzo Consolo, *In principio fu il racconto*, in Taviani F. - Venturini V. (a cura di), *Fra pupi e cunto. La macchina dei sogni*, «Primafila», n. 48, ottobre 1998, pp. 22-25; Valentina Venturini, *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, Roma, Dino Audino editore, 2003; Mimmo Cuticchio in *Dal cunto al teatro*, in V. Venturini, *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, cit., pp. 80-93; AA.VV., *I sentieri dei narratori*, a cura di Roberto Giambrone, Palermo, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, 2004 (in particolare il *Piccolo dizionario dei maestri. Testimonianze, materiali antologici e d'archivio per conoscere meglio i maestri che hanno fatto scuola e hanno passato il testimone alle nuove generazioni*, pp. 139-171); Valentina Venturini, *A occhi chiusi: la doppia visione del cunto*, «Teatro e Storia», n. 25, anno XVIII, Roma, Bulzoni Editore, 2004, pp. 419-442.

conosce troppo bene la propria arte per impantanarsi di fronte a simili dilemmi da libro. Dietro l'apparenza, ben più che data e luogo di nascita, a interessarlo è l'identità, la natura, di ciò che nasce; è la straordinaria assenza di confini dell'universo, questo sì, in cui l'Italia è l'altra faccia della Spagna, e i pupi si confondono con i *títeres*.

3 - Nel retablo di Maese Pedro

Io non potrò permettere che in vita mia, e al mio cospetto si faccia un torto a un così famoso cavaliere e ardimentoso amante come don Gaiferos. Fermatevi, malnata canaglia, guardatevi dal seguirlo e dal perseguitarlo, o dovrete battervi con me! – urlò contro la scena l'ingegnoso cavallero don *Quixote de la Mancha* alla gran turba di Mori che si preparavano ad assaltare, mille contro uno, *el Señor Don Gayferos y su esposa Melisendra*.

Detto fatto:

Sguainò la spada, d'un balzo fu presso il quadro scenico/teatrino [*retablo*] e con furibonda e mai veduta precipitazione cominciò a far piovere sciabolate sopra la turba moresca dei fantocci, stramazando gli uni, decapitando gli altri, questo storpiando, scannando quello; e fra le altre cose tirò un manrovescio tale che se Mastro Pietro non si fosse abbassato, curvato e rannicchiato, gli avrebbe mozzato la testa con maggior facilità che se fosse stata di marzapane! [...]. Alla fine, in men che non si dica, buttò tutto il teatrino a terra, con tutta quella farragine di fantocci fatta in pezzi, frantumati: il re Marsilio, ferito a morte; l'imperatore Carlo Magno con la corona rotta e la testa spaccata in due²².

Questo il passo incriminato da Cuticchio e dai pupari: un particolare trascurabile all'interno del *Chisciotte* se letto nell'economia della storia e delle infinite vicende trattate nel romanzo.

Cosa siano i *títeres*, quale fosse la loro tradizione e la loro pratica nella Spagna del XVII secolo, cosa fosse un *retablo*, da dove venga la storia di Gaiferos e Melisendra, possono sembrare – e sono – questioni marginali rispetto a Cervantes e al *Chisciotte*. Non lo sono rispetto al

²² Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, trad. it. Vittorio Bodini, Torino, Einaudi, 2005, capitolo XXVI, II parte, p. 804 [1ª ed. Torino, Einaudi, I Millenni, 1957].

teatro, di cui in ogni caso parla Cervantes in questo brano del romanzo, e del quale parlano anche i pupari di cui sopra.

Ne vale la pena? È una domanda che di solito ci si pone all'inizio della ricerca, per risparmiarsi fatiche inutili. Ma la fatica, anche quella inutile a preventivo, può riservare sorprese feconde, a consuntivo. Il lavoro dello studioso conosce *ad abundantiam* casi simili. In questa prospettiva, con una tale speranza, alla fine ci chiederemo: «Ne è valsa la pena»?

4 - *Storie, e storia di parole*

Da dove prese, Cervantes, l'idea del *retablo de Maese Pedro*? Da dove la storia della liberazione di Melisendra? Cosa significava, a quel tempo, esercitare *el oficio de titerero*? E ancora, cos'era, dal punto di vista dei *titereros* del primo Seicento, un *retablo*? Cosa i *titeres*?

Questioni trascurabili per gli studi cervantini e, in parte, anche per quelli teatrali, se indagate alla ricerca di concordanze tra l'Italia e la Spagna o, peggio, per banali questioni di origini; interessanti, invece, se – una volta ricostruita la elementare natura dei fenomeni –, inquadrare dall'alto, anche in quanto parti di quell'indiviso universo teatro cui abbiamo accennato.

I termini da indagare, al principio di questa ricerca nella ricerca dedicata al teatro raccontato nei capitoli 25 e 26 della seconda parte del *Don Chisciotte*, sono quelli, specifici, usati da Cervantes, secondo, però, il significato che avevano al tempo della composizione del romanzo: *titerero* (manovratore di fantocci, burattini e/o marionette), *titeres* e *figuras del artificio* (fantocci, burattini e/o marionette), *retablo* (teatrino e/o scena), e/o *figurillas de pasta* (fantocci, burattini e/o marionette di cartapesta). Si tratta di approfondire, soprattutto, i brani tratti dall'*editio princeps* del *Chisciotte* relativi alle descrizioni dello spettacolo cui assiste Don Chisciotte, al teatrino e alle tecniche di rappresentazione, ma anche alle marionette (o burattini o fantocci, visto che della loro configurazione tecnica non si è ancora certi) e al loro manovratore.

4.1 - *Titerero*

Come il lettore apprenderà dopo la distruzione dell'*hazienda* (ossia, letteralmente, di «baracca e burattini»), Maese Pedro (Mastro Pietro) altri non è che Ginés de Pasamonte, galeotto liberato dallo stesso Chisciotte nella prima parte del romanzo (I, 22); personaggio realmente esistito che corrisponderebbe a quel Jerónimo de Pasamonte, autore della *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, nonché – sotto lo pseudonimo di Alonso Fernández de Avellaneda – del *Chisciotte* apocrifo pubblicato a Tarragona nel 1614 come continuazione della prima parte scritta da Cervantes (*Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*)²³.

Bendatosi l'occhio sinistro per non farsi riconoscere, l'ex galeotto si era adattato *al oficio de titerero* giacché «*esto, y el jugar de manos lo sabía hacer por extremo* (alla perfezione)». *Hacer títeres* (fare i *títeres*) e *jugar de manos* (fare giochi di mano, probabilmente giochi di prestigio) erano, all'epoca, abilità tipiche delle forme spettacolari popolari e di strada. Le due espressioni venivano frequentemente usate insieme sfruttando il doppio senso insito nella seconda ove «*jugar de manos*» veniva inteso nel duplice significato di «far giochi di prestigio» e «rubare».

Tra il XVII e il XVIII secolo, quando i *títeres* raggiunsero in Spagna l'acme del successo, questi venivano associati anche all'«arte della rapina». Il mestiere del *titerero*²⁴ veniva considerato immorale, spesso accomunato all'«arte» dei *sacadineros* («persone inclini ad ottenere indebitamente denaro da altri»²⁵), e al gusto per la *vida holgada* («l'arte di guadagnarsi il pane senza lavorare»), come testimoniato dallo stesso Cervantes in varie opere precedenti al *Chisciotte*. Dei *titereros*, gente «vagabonda, inutile e dannosa, spugne del vino e parassiti del pane»²⁶,

²³ Cfr. la voce a lui dedicata nell'Appendice finale.

²⁴ Cfr. la voce corrispondente nell'Appendice pubblicata alla fine di questo scritto.

²⁵ Fray Cristóbal de Fonseca, nella *Segunda parte del tratado del amor de Dios* (II, Valencia, 1608, p. 189), scrive che «*los sacadineros* portavano in giro *retablos* portatili; attraverso una ruota passavano diverse figure: alcune veloci, altre lentamente, le une grandi, le altre piccole; ma tutte passavano presto».

²⁶ Così Cervantes in *El coloquio de los perros* (1613). Questo l'intero periodo: «Infatti l'arte di guadagnare il pane senza lavorare ha molti cultori, anzi innamorati: per questa ragione ci sono in Spagna molti *titiriteros*, tanti che vanno in giro con tea-

il protagonista del suo *Licenciado Vidriera* (1613) «diceva tutto il male possibile, accusandoli di essere gente vagabonda, che trattava con irriverenza le cose sacre perché nelle scene che rappresentavano nei loro teatrini trasformavano la religione in motivo di riso e quando avevano riposto in un gran sacco tutti o quasi i personaggi del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento*, vi si sedevano sopra per mangiare e bere nelle cantine e nelle locande. Infine, concludeva, si meravigliava che le autorità non li riducessero a perpetuo silenzio o li bandissero dal regno»²⁷.

L'ex galeotto ora manovratore di *títeres*, in arte Maese Pedro, entra in scena proprio in una locanda (II, 25), portandosi dietro un carretto con su una scimmia ammaestrata (*el mono adivino*) e un *retablo*, generi (animali ammaestrati e *títeres*) che in Spagna vanno insieme dal XIII secolo.

Chiesto e ottenuto il permesso di fare spettacolo all'interno del locale, Maese Pedro *arma*²⁸ il *retablo* in un battibaleno. A Don Chisciotte che chiede informazioni sul curioso personaggio, l'oste risponde trattarsi di un «famoso *titerero*» che da parecchio tempo girava la Mancha aragonese *enseñando un retablo de la libertad de Melisendra*, «che è una delle storie più belle e meglio rappresentate che si siano viste da parecchi anni in qua in questa regione»²⁹.

4.2 - *Retablo*

Fino agli inizi del Seicento, al termine *retablo* veniva attribuito un unico significato: «retablo de pinturas, tabula picta», la tavola in

trini, tanti che vendono spille e canzoni a stampa. Costoro non ricaverebbero da vivere per un solo giorno se anche vendessero tutta la loro mercanzia, eppure li vediamo starsene all'osteria o nelle taverne tutto il santo giorno, dal che deduco che da altra fonte che non quella del loro mestiere deriva la fiumana delle loro libagioni. Tutta questa gente è vagabonda, inutile e dannosa: spugne del vino [ubriacioni] e parassiti del pane» M. de Cervantes, *Il matrimonio per inganno e il colloquio dei cani*, in Id., *Novelle esemplari*, cit., p. 512 [M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, cit., tomo III, p. 205].

²⁷ M. de Cervantes, *Il Dottor Vetrata*, in Id., *Novelle esemplari*, ed. a cura di Alessandro Martinengo, Milano, TEA, 1989, p. 254 [M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Schevill y Bonilla, Madrid, 1922-5, tomo II, p. 103].

²⁸ Questo il verbo usato da Cervantes. «Armar» vuol dire montare, metter su, preparare.

²⁹ Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, trad. it. Vittorio Bodini, cit., capitolo XXV, II parte, p. 794.

cui erano dipinte intagliate o scolpite più figure (o scene) che rappresentavano le fasi d'una storia di soggetto religioso, «sì da formare la decorazione di un altare», come quelli che adornano le cattedrali della Vecchia Castiglia³⁰.

Dal 1611, invece, pochissimi anni prima della pubblicazione della seconda parte del *Chisciotte*, *retablo* assume anche un significato teatrale: subito dopo la definizione di rito («la tabla en que está pintada alguna historia de devoción, y por estar en la tabla y madera, se dixo retablo»³¹), nel suo *Tesoro de la lengua castellana o española* Covarrubias registra: «algunos estrangeros suelē traer una *caxa de titeres*³², que representa alguna historia sagrada, y de alli les dieron el nombre de *retablos*»³³.

Retablo non solo come ancona o pala d'altare (e dunque, come nel *Chisciotte*, «quadro scenico, quadro della rappresentazione, scena»³⁴), ma anche, insieme, «caxa de titeres», «teatrino»³⁵. Dove «caxa» sta, ancora oggi, per «cassa», «scatola» e/o «piccola cassa». Una struttura di modeste dimensioni, agilmente trasportabile, che da un lato richia-

³⁰ Cfr. la voce «retablo» nell'Appendice.

³¹ Provo a tradurre letteralmente: «per *retablo* si intende comunemente una tavola sulla quale sia dipinta una storia di devozione, la quale per il suo esser realizzata su una tavola di legno si è chiamata *retablo* (re-tablo)».

³² *Titeres* sta per *titeres*. Come nell'edizione originale del *Chisciotte*, anche nella voce «titeres» di Covarrubias i termini sono spesso scritti senza accento e solo nelle edizioni successive sono stati aggiornati e conformati agli usi del periodo. Vista la necessità di indagare quale fosse il valore dei termini al tempo di Cervantes, ho utilizzato, per tutte le citazioni, la versione originaria, riportando in nota gli accenti per come «aggiornati» nelle edizioni successive.

³³ Voce «retablo» in Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611. Provo a tradurre: «Alcuni stranieri sono soliti portare una cassa di *titeres*, la quale rappresenta qualche storia sacra, e per questo alla cassa venne dato il nome di *retablo*». I corsivi sono miei.

³⁴ Cervantes usa *retablo* non solo per indicare il teatrino di Maese Pedro, ma anche nel significato di «scena che rappresenta una delle fasi di una storia»: parlando dello spettacolo che Maese Pedro sta per rappresentare nel suo *retablo*, Cervantes usa, infatti, l'espressione «retablo de Melisendra», ossia «quadro di Melisendra», volendo significare che la «scena» alla quale si sta per assistere è quella, celebre e cara al pubblico dell'epoca, della liberazione di Melisendra tratta dalla storia delle avventure di Don Gaiferos, popolare eroe dell'epopea castigliana.

³⁵ Per Covarrubias il *retablo* è, appunto, la *caxa* [oggi *caja*] e non i *titeres*, i quali, invece, sono parte integrante della *caxa* che, evidentemente, non è solo un comodo strumento di trasporto.

ma i piccoli teatri di marionette e di burattini, dall'altro, invece, le cassette che i marionettisti – agli inizi *estrangeros* – portavano a tracolla, aprendo (e/o dentro) le quali facevano il loro spettacolo. E di qui il pensiero va al *teatrito mecánico* degli *autómatas* particolarmente sviluppato nella Spagna del periodo, il cui spettacolo si svolgeva, appunto, in una scatola divisa in scomparti all'interno dei quali comparivano figurine meccaniche solitamente protagoniste di storie sacre.

La scelta di usare il termine *retablo* non fu, da parte di Cervantes, casuale. Come in altre opere avrebbe potuto usare *theatro*³⁶, più direttamente riferito alla pratica scenica, ma non, evidentemente, a quella specifica dei *titereros*, cui invece sembrerebbe volersi riferire.

Retablo e *titeres* erano termini strettamente legati.

Nel passo in cui aggiunge alle accezioni di *retablo* quella di «caxa de titeres que representa alguna historia sagrada», Covarrubias suggerisce la somiglianza tra questa forma spettacolare e il *retablo de las iglesias*: proprio perché agli inizi i *titereros* con i loro fantocci di legno rappresentavano capitoli della storia sacra, questa rappresentazione prese il nome di *retablo* ma in breve tempo, anche grazie al successo riscosso da questa forma spettacolare, il termine passò dall'uso religioso (*el retablo eclesiástico*) a quello laico del *teatrito mecánico* degli *autómatas*.

I primi *retablos* delle chiese erano dipinti, ma nel corso del XV e del XVI sec. le più importanti cattedrali spagnole iniziarono a sostituire i dipinti con il rilievo, come accadde per il gran *retablo* della Cattedrale di Siviglia, la cui struttura, divisa in compartimenti all'interno dei quali figure di legno rappresentano plasticamente la storia sacra, sembrerebbe aver ispirato i *retablos* dei *teatritos mecánicos*. Le figure del gran *retablo* sivigliano vengono terminate nel 1526, nel 1538 viene rappresentato il primo *teatrito mecánico*³⁷; e pochi anni dopo, come

³⁶ Cfr. la voce «theatro» pubblicata nell'Appendice.

³⁷ Il primo documento riferito all'uso degli automi in Spagna e alla loro provenienza straniera è del 1539 ed è un brano tratto da *La ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* di Cristóbal de Villalón (Madrid, Sociedad Bibliófilos Españoles, XXXIII, 1898, pp. 174-175): «Cosa c'è di più raffinato del *retablo* portato lo scorso anno da stranieri nel quale essendo tutte le figure di legno, si rappresentava per artificio di un *relox* [orologio, N.d.A.] meravigliosamente tanto che in una parte del *retablo* si rappresentava la nascita di Cristo, nell'altra atti della Passione come fossero reali, tanto che sembrava di assistere di persona a quello che era successo?». Cfr. la voce «autómatas» pubblicata nell'Appendice.

riportato anche nella voce «titeres» di Covarrubias, il termine *retablo* viene correntemente usato anche per il *teatrito* dei *títeres*, ed è lo stesso Cervantes con il suo *retablo* di Maese Pedro a mostrarci che nel suo tempo non tutti i *retablos* rappresentavano storie sacre e che ormai a inscenarli non erano più solo stranieri³⁸. Se dunque all'inizio si trattò di un fenomeno di importazione, in breve tempo *títeres* e *titereros* divennero tradizioni locali.

Il *retablo* immaginato da Cervantes può dunque essere uno di quei teatrini trasportabili portati in Spagna e (all'inizio) usati da artisti stranieri, simile al «castello» dei nostri burattini (*castillo* è il termine usato nella voce «titeres» di Covarrubias, ma mai in questi capitoli del *Chisciotte*, dove Cervantes usa sempre il termine *retablo*); una struttura all'interno della quale il manovratore doveva entrare per muovere, non visto, i suoi piccoli uomini. Proprio come annota Covarrubias.

4.3 - *Títeres*

Protagoniste dello spettacolo figurine, o fantocci, che Cervantes non chiama mai *títeres* ma, indifferentemente, *figuras del artificio*, *hechuras*³⁹ o anche semplicemente *figuras*⁴⁰, usando questi termini come

³⁸ In pochi anni l'influenza straniera si ridusse sensibilmente: i *muñecos* – mori, incantatori, cavalieri, giganti, principesse – rappresenteranno scene della storia o dell'epopea nazionale (come la storia di Gaiferos e Melisendra rappresentata nell'episodio del *Chisciotte* che stiamo analizzando), e il mestiere del *titerero* non sarà più appannaggio o «prevalenza» degli stranieri, come appunto dimostrato dallo stesso Maese Pedro.

³⁹ Cervantes, *Segunda parte del Ingenioso cavallero Don Quixote de la Mancha por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte*, En Bruselas, por Huberto Antonio, impressor de sus Altezas en la Aguila de oro cerca de Palacio, 1616, p. 249: «[...] Con que me pagasse ... alguna parte de las hechuras que me ha deshecho [...]» (Se mi pagasse anche una parte dei fantocci/marionette/figure che mi ha rovinato). Questa la definizione del termine *hechuras* nel *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española reducido á un tomo para su mas fácil uso*, Madrid, Por D. Joaquin Ibarra, Impresor de Cámara de S. M. y de la Real Academia, 1732, p. 135: «[...] Efigie, estatua, ó figura de bulto, ya sea de barro, piedra, ú otra material, que regularmente suelen ser de Christo, su Madre, ó los Santos. *Effigies, icon*».

⁴⁰ Il termine *figura*, dal significato altamente generico, come anche nella nostra lingua, non presentava, all'epoca del *Chisciotte*, alcun riferimento specifico al teatro, e solo successivamente (1732) verrà usato anche come sinonimo di «personaggio» in

sinonimi, però, di *títeres*⁴¹, o almeno così sembrerebbe, vista la qualifica di *titerero* assegnata a Maese Pedro. *Figurillas de pasta* precisa poi, ossia cartapesta, come specificato dai vocabolari del periodo⁴² e come concordano nel tradurre molte delle edizioni italiane del romanzo:

Stia ferma vossignoria – gridava Maese Pedro a Don Chisciotte che, come in preda ad un cieco raptus, si scagliava con la spada sulle marionette facendole a pezzi –: pensi che questi che rovescia, riduce in pezzi e ammazza non sono veri Mori, ma fantocci di cartapesta [*figurillas de pasta*]⁴³.

I *títeres* dell'epoca erano di tre specie: i fantocci meccanici o *autómatas* che si muovevano su un piano per mezzo di congegni automatici fatti di ruote, corde e carrucole⁴⁴; i *títeres de mano o de guante* che

commedia: «“Figura” [...] se llaman los personáges que representan los Comediantes, fingiendo la persona del Rey, de la dama, y de otros diferentes estádos. Lat. *Personae, Actores*»: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Dedicado al Rey nuestro señor Don Phelipe V...*, cit., 1732, tomo tercero, p. 749.

⁴¹ Il termine *títtere* è ancora oggi sinonimo indistinto di marionetta e/o burattino: «figurilla de pasta u otra materia, vestida y adornada, que se mueve con alguna cuerda, o introduciendo una mano en su interior»: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 1992, p. 1408. Cfr. la voce «títeres» nell'Appendice.

⁴² «“Pasta” – si legge in una delle numerose occorrenze della voce registrata dal *Diccionario de la lengua castellana...* della Real Academia Española, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española por los Herederos de Francisco del Hierro, tomo quinto, 1737, p. 157 – vale alsimismo una especie de cartón, que se hace de papél deshecho y machacado Lat. *Chartophoron, Biliophoron*», ossia: «una specie di cartone, che si ottiene dalla carta disfatta (che si sfa) e schiacciata».

⁴³ *Don Chisciotte*, capitolo XXVI, seconda parte: p. 247 della citata edizione originale spagnola; p. 234 dell'edizione BUR (Milano, 1981 ma 1957, trad. it. Alfredo Giannini); p. 817 dell'ediz. Mondadori (Milano, 1991, trad. it. Ferdinando Carlesi), e p. 804 della citata edizione Einaudi (Torino, 1957, trad. it. Vittorio Bodini).

⁴⁴ «Que se mueve con alguna cura ó artificio» si legge nella voce «titeres» apparsa nel 1739 nel *Diccionario* della Real Academia Española). Nella precedente voce «titeres» di Covarrubias si specifica quanto segue: «[titeres] que con ciertas *ruedas* como de relox tirandole las cuerdas van haziendo...»: «“rueda” – si legge nell'edizione del 1992 del *Diccionario de la lengua Española* della Real Academia Española (p. 1288) – machina elemental en forma circular y de poco grueso respecto a su radio, que puede girar sobre un eje [macchina elementare di forma circolare e un po' grossa

corrispondono ai nostri burattini, e i *titeres de hilos*⁴⁵ (fili), più o meno le nostre rudimentali marionette, che si muovevano «per mezzo di un artificio» (non a caso Cervantes li chiama anche *figuras del artificio*) che corrispondeva al maestro nascosto dal *repostero*⁴⁶ e/o all'interno del *castillo*⁴⁷:

[...] *Los maestros* – scrive Covarrubias nella voce «titeres» – stanno dentro al castello di legno, dietro a un panno di stoffa [*repostero*] e fischiano con dei fischietti di modo che sembra che le figure parlino da sole, mentre l'interprete che sta fuori spiega ciò che accade; e dal momento che il fischio fa ti ti li chiamarono *titeres* che può derivare dal verbo greco τῑτῑζω⁴⁸, garrir. V'è poi un altro tipo di *titeres* i quali, per mezzo di rotelle simili a quelle d'orologio, tirando le corde [dei *titeres*, N.d.A.] fanno sopra al tavolo movimenti tali da sembrare persone animate, e il maestro li fa muovere in modo così preciso che quando arrivano al bordo del tavolo si girano, camminando poi sino al punto da dove erano usciti. Alcuni suonano un liuto, muovendo la testa e dimenando le pupille degli occhi; e tutto questo si fa con carrucole e corde. Nel nostro tempo lo abbiamo visto, e fu invenzione di Giannello, gran matematico e nuovo Archimede, tuttavia questa invenzione c'era anche nei secoli passati, come sembra da un passo di Orazio, lib. 2...⁴⁹.

I *titeres* legati ai *castillos* emettevano, al parlare, un caratteristico *tì-tì* (dal quale Covarrubias fa appunto derivare il loro nome⁵⁰) ottenuto

rispetto al suo raggio, che può ruotare intorno a un asse]». Cfr. la voce «*autómatas*» nell'Appendice.

⁴⁵ La comparsa, in Spagna, della marionetta sospesa unicamente ai fili (*las marionetas*) è abbastanza recente e risale agli inizi del XVIII secolo.

⁴⁶ Cfr. la voce «*repostero*» nell'Appendice pubblicata alla fine di questo scritto.

⁴⁷ O a congegni con fili e carrucole nascosti sotto il pavimento del palcoscenico che permettevano alle marionette di muoversi senza che si vedessero i fili, e dunque di sembrare semoventi.

⁴⁸ Così nell'originale di Covarrubias. In realtà la *v* è una *τ* in quanto il verbo in questione è τῑτῑζω (che corrisponde al francese *pépier*, cinguettare, e non τῑτῑζω).

⁴⁹ Voce «*titeres*» in Sebastián de Covarrubias Horozco, cit.

⁵⁰ Secondo Covarrubias l'etimo del termine avrebbe origine onomatopeica. Ma l'etimologia di *titeres* è incerta e non tutti concordano sulla tesi dell'onomatopea. Américo Castro, ad esempio, suppone che derivi dal franc. *titre*, e che sia stata importata in Spagna attraverso le rappresentazioni ambulanti dell'epoca: A. Castro, *La palabra títere*, «*Modern Language Notes*», n. 57, novembre 1942, Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 505-510; A. Castro, *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1954, p. 186, n. 98.

attraverso l'uso di un piccolo fischietto detto *pito*⁵¹ o *cerbatana* (da noi «pivetta») che ancora oggi il *titiritero* mette in bocca e fa vibrare con la lingua ottenendo una parlata stridula come quella del nostro Pulcinella, ma anche del Punch inglese, e, in generale, di tutti *títeres* della Catalogna che, ai tempi nostri, come nella Spagna del 1611, emettono pigolii più che parole.

Anche se per molti studiosi i *títeres* del *Chisciotte* sono burattini, nel testo originale non si riscontrano altri riferimenti specifici alle caratteristiche tecniche di questi ultimi (il guanto per calzarli e la parlata pigolante), se non nella struttura all'interno della quale vedremo entrare Maese Pedro per manovrarli, pur non dicendosi nulla di più riguardo alle tecniche di manovra; e forse giova sottolineare che in Spagna, al tempo di Cervantes, il termine *títere* aveva significato generale, come il nostro «burattino» che valeva anche per «marionetta» e/o «fantoccino», e che la distinzione *títeres/marionetas* è posteriore.

Nessuna caratteristica di unicità dunque, in queste *figuras*, se non quella di essere protagoniste di e nei *retablos*.

4.4 - *Títeres in scena*

Don Chisciotte e Sancio andarono dove il teatrino era già stato rizzato e scoperto, contornato da ogni parte di candeline di cera accese che gli conferivano un aspetto magnifico e rifulgente. Quando arrivarono, Mastro Pietro, che era quello che doveva maneggiare i fantocci [*las figuras del artificio*], vi si ficcò dentro, e di fuori si mise un ragazzo, servo di Mastro Pietro, per fare da interprete e chiarire i misteri della rappresentazione con una bacchetta in mano [*varilla*] con la quale indicava le figure via via che comparivano sulla scena⁵².

⁵¹ Cfr. la voce corrispondente nell'Appendice pubblicata alla fine di questo scritto.

⁵² Questo brano con cui si chiude il venticinquesimo capitolo del *Don Chisciotte* è tratto dalla prima edizione spagnola del romanzo (*Segunda parte del Ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte*, cit., 1616): «Don Quixote y Sancho [...] vinieron donde ya estava [estaba] el retablo puesto y descubierta, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas, que le hazian [hacían] vistoso y resplandeciente. En llegando se metió [metió] maesse [maese] Pietro dentro del [dél], que era el que auia [había] de manejar las figuras del artificio, y fuera se puso un muchacho criado del maesse Pietro, paraseruir [para servir] de interprete [intérprete] y declarador de los misterios del tal

Quando il sipario è alzato, e il teatrino tutto contornato e illuminato da piccole candele, il *Maese* vi si «caccia sotto» o si «mette dentro», spettando a lui il compito di manovrare i fantocci – e qui si chiarisce anche visivamente il riferimento al *castillo* presente nella voce «titeres» –, mentre fuori del *retablo* si posiziona un ragazzo, aiutante del manovratore, che con una *varilla* (bacchetta) in mano si accinge a introdurre e guidare gli spettatori nella rappresentazione; voce fuori campo, quasi, e narratore dello spettacolo.

Il ragazzo che, armato di bacchetta, presenta i personaggi al loro ingresso in scena, è una figura tipica dei teatrini di marionette e/o burattini spagnoli del periodo, tanto che perfino nel *Diccionario de la lengua castellana* del 1739 (quando evidentemente la novità si era trasformata in pratica), alla voce «titerero» troviamo la seguente citazione tratta a sua volta dal *Leon prodigioso* di Cosme Gómez Tejada de los Reyes (1634): «Viendo pues la titeréra raposa tan copioso auditorio, precediendo música, se puso à un lado del theatro con una varilla en la mano»⁵³. E che, ancor prima (1605), in uno dei primi testi in cui compare la parola *titeres*, *La pícara Justina* di López de Ubeda, si legge: «il mio bisnonno aveva a Siviglia i *titeres* da *retablo* più riccamente vestiti e belli (*acomodados*) mai entrati in quella città. Era piccolo, non più grande della distanza che passa tra il gomito e la mano, e differiva dai suoi *titeres* solo per il fatto di parlare con la *cerbatana* o senza. Era

retablo, tenia una *varilla* en la mano con que señalaua [señalaba] *las figuras que salian [salían]*». Gli accenti e i termini usati in questa edizione sono «arcaici» tanto che nelle edizioni successive sono stati aggiornati e conformati agli usi del periodo. Vista la necessità di indagare quale fosse il valore dei termini al tempo di Cervantes, ho utilizzato per tutte le citazioni, la versione originaria, riportando in parentesi quadra i termini e gli accenti per come «aggiornati» nelle edizioni successive. I corsivi sono miei.

⁵³ Voce «titerero» in Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, cit., 1739, tomo sexto, p. 283: «[...] L'astuta *titeréra*, vedendo un così numeroso uditorio, si mise al lato del teatro con una bacchetta in mano». La citazione è tratta da Cosme Gómez Tejada de los Reyes, *Leon prodigioso. Apologia moral entretenida, y prouechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso, y politico*, Valencia, Francisco Cípres, en la calle de las barcas, 1665, parte I, *Apologia* 32. I corsivi sono miei. Si tratta di un *retablo mecánico* in cui la *titeréra*, non dovendo muovere fili o mani, svolge anche la funzione di *declarador*. Gómez Tejada de los Reyes, «licenciado Cosme», pubblicò la sua prima opera nel 1634, «novella satírico-moral, y en parte alegórica» con il titolo *Leon prodigioso. Apologia moral, entretenida y provechosa á las buenas costumbres, trato virtuoso y politica*.

straordinario nel fare arringa o predica [...] ed era talmente piacevole vederlo mentre dava la voce ai suoi *títeres*, che accorrevano le fruttivendole, i bottegai, i rigattieri...»⁵⁴.

Poiché spesso, come accennato, per rendere attrattiva (anche se così diveniva incomprensibile) la voce dei *títeres* i *titereros* usavano parlare tenendo in bocca il *pito* (corrispondente alla pivetta dei burattinai italiani), davanti al *retablo* veniva posizionato il *declarador* che aveva il compito di spiegare (*declarare*) al pubblico i fatti mentre accadevano, presentando ogni personaggio al suo ingresso in scena⁵⁵. Si tratta, appunto, dell'*interprete* o *declarador*, oggi detto anche *truja-mán*, cui corrispondeva un vero e proprio mestiere, un tempo appannaggio quasi esclusivo dei ciechi⁵⁶. Questo modo di rappresentare le marionette *au deux*, retaggio di usi antichissimi poi grandemente diffusi nel Medioevo, fa ipotizzare che, oltre a poter essere simili ai *títeres* pigolanti, le *figurillas* di Maese Pedro (che, in effetti, mai il lettore «vede» parlare) possono richiamare anche le *marionnettes pantomimes* di cui scrive Charles Magnin nella sua *Histoire des marionnettes en Europe*⁵⁷, cui il *titerero* imprimeva il movimento mentre il *declarador* sopperiva all'assenza di parola dei fantocci con il racconto circostanziato dei fatti che venivano rappresentati e, anche, con il commento relativo all'identità dei personaggi e ai loro moti d'animo⁵⁸.

⁵⁴ La traduzione è mia. Ediz. Puyol, Madrid, 1912, tomo I, p. 80. *L'editio princeps* è stata pubblicata a Medina del Campo nel 1605.

⁵⁵ «Y el interprete que està a ca fuera – precisa Covarrubias nella sua voce “titeres” – *declara* lo quiere dezir» (e l'interprete che sta fuori dice ciò che intende)».

⁵⁶ Anche se, all'occorrenza, svolto dallo stesso *titerero*, come nel caso dei *retablos mecánicos* con gli automi, e/o di compagnie composte da più di un manovratore.

⁵⁷ Paris, Michel Lévy Frères, 1852, p. 100.

⁵⁸ Questa divisione di ruoli tra il manovratore e il parlatore richiama quella, omologa, tra il manovratore (*maniante*) e il «parlatore» o recitante (*'u parraturi*) della tradizione pupara catanese. Mentre nella tradizione palermitana il puparo è il *deus ex machina* dello spettacolo in quanto è lui che muove e contemporaneamente «parla i pupi» (come si dice nel gergo puparo), nella tradizione catanese, a causa delle maggiori dimensioni e del maggior peso delle marionette, chi muove le marionette non riesce a dar loro la voce. Funzione, fondamentale, svolta dal puparo recitante disposto tra le quinte laterali, nascosto al pubblico ma non alle marionette verso le quali punta lo sguardo.

4.5 - *I títeres del Quijote: Gaiferos e Melisendra*

Lo spettacolo sta per cominciare, Don Chisciotte e Sancio hanno occupato i posti migliori riservati loro dal *Maese*; gli spettatori sono seduti o sistemati in piedi intorno al teatrino, in modo da poter assistere con agio allo spettacolo. Il capitolo venticinque si chiude con il *muchacho declarador* che «comincia a dire quello che udrà e vedrà chi sentirà o vedrà il capitolo seguente».

«Tutti silenzio fêr, Tiri e Troiani»⁵⁹: il capitolo ventisei si apre sugli sguardi muti del pubblico, sui suoi occhi appesi alla *varilla* del *muchacho*. Il silenzio è rotto da «un gran rullio di tamburi, squilli di tromba e spari d'artiglieria» provenienti dall'interno del teatrino: è il *preliminar* che serve a catturare e aumentare l'attenzione. Cessato il fragore, il *muchacho declarador*, con tono fermo e alto, inizia il suo racconto:

Questa storia vera che qui dinanzi alle signorie vostre si rappresenta è tolta alla lettera dalle cronache francesi e dai *romance* spagnoli che corrono sulla bocca della gente e dei ragazzi, per le vie. Tratta della libertà che rese don Gaiferos alla sua sposa Melisendra, che si trovava prigioniera in Spagna, in mano dei Mori, nella città di Sansueña, poiché così si chiamava allora quella che oggi si chiama Saragozza⁶⁰.

Si rappresenta la storia di Don Gaiferos (o Gaifero, o Gayferos) e Melisendra, «levata parola per parola» dalle cronache francesi e dai cantari spagnoli, celebrata in numerosi *romance* e diffusa in tutta la Spagna. Storia che fu, anche, l'argomento di un intermezzo intitolato a Melisendra, pubblicato nella *Primera parte* delle *Comedias* di Lope de Vega apparse nel 1605 a Valencia e nel 1609 a Valladolid (città in cui Cervantes viveva, all'epoca, insieme alla sua famiglia), e anche il tema di una danza rappresentata, sempre nel 1609, a Madrid, in occasione dei festeggiamenti del Corpus Domini che, in quell'anno, si celebrò il 14 giugno, periodo in cui Cervantes si era trasferito nella capitale al seguito della corte, iscri-

⁵⁹ Così nel *Chisciotte* originale: «callaron todos, tירים y troyanos» che ricalca la formula che precede il discorso di Enea a Didone riguardante la distruzione di Troia: «Conticuere omnes, intentique ora tenebant (tacquero tutti e attenti tenevano i visi)», *Eneide*, libro II, v. 1.

⁶⁰ M. de Cervantes, *Segunda parte del Ingenioso cavallero Don Quixote de la Mancha...*, cit., p. 242.

vendosi, peraltro, proprio alla Confraternita del Santissimo Sacramento⁶¹, cui spettava «l'onore» dell'organizzazione dei festeggiamenti.

Le avventure di Don Gaiferos, popolarissime in Spagna al tempo del *Chisciotte*, e che ancora nel Novecento erano uno dei fuochi delle tradizioni delle Asturie, ispirarono diversi *romance*, tra i quali, *in primis*, i quattro castigliani di *Gaiferos* risalenti al XVI secolo, dai quali sembrerebbe nascere la storia della liberazione di Melisendra cui sta per assistere il nostro cavaliere errante.

L'azione, introdotta dal *muchacho declarador*, si apre sul verso del *III Romance di Gaiferos*: «A scacchi (*a la tabla*) sta giocando don Gaiferos, / che già di Melisendra s'è scordato». La *varilla*, puntata su Gaiferos alla scacchiera, si sposta rapidamente su un personaggio coronato che s'affaccia sul fondo e si dirige a grandi passi verso il giocatore di scacchi. È Carlo Magno, padre putativo di Melisendra, che viene a rampognare il genero per la sua apatia. Siamo dunque a Parigi, alla corte dell'imperatore.

La scena, le azioni e i personaggi ricalcano quelli del *III Romance di Gaiferos* e quella, posteriore, dell'*Entremés de Melisendra* attribuito a Lope.

Il personaggio di Don Gaiferos, sconosciuto nell'epica italiana, è autoctono; una figura che l'epica spagnola ha creato ispirandosi a quella francese legandola alle vicende di Carlo Magno e, in un certo qual modo, anche a quelle di Orlando e dei paladini di Francia⁶².

La sua identità è ancora oggi fonte di studio e oggetto di dispute⁶³. Nella conferenza su *L'épopée castillane à travers la littérature espagnole*⁶⁴ il filologo Ramón Menéndez Pidal identifica Gaiferos con il

⁶¹ La lettera con la quale Cervantes richiede l'iscrizione è datata 17 aprile 1609.

⁶² Come sostiene Colin Smith, non è possibile «considerar la poesía épica española aislada de la de Francia» (*El espíritu de la épica, introducción a «Poema de Mio Cid»*, Madrid, Ed. Cátedra, Letras Hispánicas, 1985, p. 20): l'epica francese esercitò una profonda influenza su quella spagnola delle origini, principalmente attraverso i due grandi cicli di cantari di gesta francesi che si recitarono nella Marca Ispanica e che poi si diffusero in tutta la Spagna fondendosi con le leggende locali, ossia quello di Roncisvalle, tratto dalla *Chanson de Roland*, e quello del ciclo di Guillaume de Orange.

⁶³ Cfr. la voce a lui dedicata nell'Appendice.

⁶⁴ Ramón Menéndez Pidal, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, conferencias del año 1909 publicado en francés: *L'épopée castillane à travers la littérature espagnole*, trad. de H. Merimée, Paris, 1910.

leggendario re dei Visigoti Walter d'Aquitania (Gualtiero d'Aquitania) celebrato nel poema epico *Waltharius*⁶⁵ e in antichi canti epici esistenti presso i Visigoti di Spagna. Secondo i *romances caballerescos castellanos*, Gaiferos sarebbe invece nipote di Orlando, cugino di Oliviero e marito di Melisendra, figlia putativa di Carlo Magno, e dunque per questa via, genero dell'imperatore.

Il Gaiferos delle romanze spagnole che seguono la linea di sviluppo appena indicata, viene invece identificato con Vifario, duca d'Aquitania dal 745 al 768, che lottò per molti anni contro il padre di Carlo Magno, Pipino il Breve, del quale, secondo alcune fonti, «gli capitò di sbarazzarsi assassinandolo»⁶⁶. Sembrerebbe poi che uno dei figli di Vifario, Lupo, ultima traccia dei Merovingi d'Aquitania, fosse alla testa dei montanari Guasconi che sbaragliarono la retroguardia dell'esercito di Carlo Magno nella battaglia universalmente conosciuta come la «Rotta di Roncisvalle». Le leggende di Vifario vennero trapiantate, in Spagna, nel ciclo di Gaiferos, ove il duca Gaifiers di Bordeaux è nominato insieme ai paladini di Carlo Magno, passando, in epoca successiva, all'epica della Francia settentrionale, quando ogni memoria dell'atavica inimicizia con i Carolingi era ormai spenta. Così, a dispetto della storia e della geografia, le romanze spagnole trasportano la scena alla corte carolingia, facendo del mortale nemico del re Pipino l'ospite di Carlo Magno e il nipote di Orlando; e alcune tradizioni si spingono ancora più in là inserendolo, addirittura, nel «*número de los doce pares muertos en Roncesvalles*»⁶⁷.

Nel *retablo* di Maese Pedro, fedele alla lezione dei *romance*, infuria il contrasto tra il genero ozioso e il re coronato che preme perché il cavaliere corra a liberare la sposa: «già ho detto troppo: pensateci!». Questa la chiusa della fiera rampogna di Carlo a Gaiferos, questi i versi detti nel *romance* in modo così incisivo da essere ripresi testualmente, dichiarando e anzi sottolineando la citazione, da Cervantes e dalla maggior

⁶⁵ Scritto nel X secolo da Ekkeardo I, monaco benedettino dell'abbazia di San Gallo.

⁶⁶ Tesi controversa e non accettata da altri studiosi, riportata e sostenuta da Menéndez y Pelayo Marcelino, *Romances caballerescos del ciclo carolingio*, in Id., *Antología de poetas líricos castellanos - VII. Parte segunda: Tratado de los Romances Viejos. II*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, p. 273.

⁶⁷ *Ibidem*.

parte dei *romance* e dei componimenti ispirati alle vicende di Melisendra e Gaiferos, tanto che questo «*harto os he dicho, miraldo!*» diviene, nell'*entremés*, il grido che rotola, di paladino in paladino, verso Gaiferos in partenza: un verso che è divenuto, nel tempo, negli altri componimenti a questo ispirato, il grido di battaglia dei paladini coinvolti nelle vicende del riscatto di Melisendra. E che è poi ritornato, mutando contesto ma non incisività, in moltissime opere della letteratura spagnola.

Carlo Magno volta le spalle e scompare, lasciando Gaiferos verde di bile. Acceso dalla rampogna imperiale, il cavaliere scaglia lontano da sé scacchi e scacchiera, si arma e corre a chiedere al «nostro» Orlando (suo cugino secondo Cervantes, zio secondo il *romance*) la spada Durlindana. A questa richiesta il prode paladino (nel *romance*, nell'*entremés*, e in molti altri componimenti analoghi), dopo un primo rifiuto, risponde accordando armi e cavallo; nel *Chisciotte*, invece, rifiuta fermamente, offrendo, però, il proprio aiuto⁶⁸.

L'azione rappresentata da Maese Pedro, oltre a ripercorrere fedelmente quella del *III Romance*, risente, probabilmente, anche dell'*Entremés de Melisendra* attribuito a Lope de Vega, e della danza madrileña del 1609. Per entrambe le opere, infatti, è legittimo il sospetto che, non foss'altro per coincidenze di presenza, Cervantes le conoscesse. Come detto, l'*entremés* venne pubblicato, in seconda edizione, a Valladolid, proprio nel periodo in cui Cervantes vi viveva, mentre la *Dança de don Gayferos y rescate de Melisendra*⁶⁹ venne rappresentata a Madrid il 14 giugno dello stesso anno: date, entrambe, in cui l'autore risulta risiedere proprio nella capitale spagnola.

Quello che sembrerebbe esser passato dall'*entremés* al *retablo* di Maese Pedro è il tono burlesco, usato nell'intermezzo per parodiare la leggenda di Gaiferos e Melisendra, e nel *retablo* sia nelle interruzioni di Don Chisciotte sia nelle veementi correzioni rivolte al dire del *muchacho declarador*.

⁶⁸ Cfr. la voce «L'Orlando del *Chisciotte*» nell'Appendice che conclude il presente scritto.

⁶⁹ Il contratto relativo alla *dança* venne redatto a Madrid il 7 maggio del 1609. Cfr. la voce «*Dança de Don Gayferos y rescate de Melisendra*» nell'Appendice.

L'*entremés*⁷⁰, il «*primer burlesco impreso en España*»⁷¹, segue abbastanza fedelmente l'argomento del *romance* originale, spostando la burla al livello del linguaggio, e svolgendola, soprattutto, attraverso la volgarizzazione della lingua e delle azioni dei personaggi nobili. Alcuni esempi, per tutti: Carlo Magno non va a liberare Melisendra, e dunque a «recuperar su honor», «por tener almorranas [emorroidi]»; per poter partire alla ricerca della sua sposa Gaiferos deve chiedere in prestito cavallo e denari; e la donzella, imprigionata nella torre, si lamenta, *in primis*, del supplizio infertole dalle pulci e dalla scabbia. L'elenco dei personaggi ripropone, invece, il legame con l'epica francese, in particolare con quella riferita alla *Chanson de Roland*: insieme a Gaiferos e Melisendra, ovvi protagonisti della vicenda, Roldán, Durandarte⁷², l'Emperador, Galalón (il nostro Gano), Oliveros, Baldovinos, dos Moros (due mori), un portero (un portiere), un correo (un corriere) e un músico. I toni, vicini alla parodia, sono assai distanti da quelli cervantini, sicuramente più aristocratici, e molto più vicini a quelli del *romance* di Góngora *Desde Sansueña a París*, anch'esso ispirato alle vicende di Gaiferos e Melisendra. Mentre, come detto, l'*entremés* incentra la sua parodia sul linguaggio e sulle azioni dei personaggi, Góngora e Cervantes puntano, invece, sul contesto, sulla situazione: il primo incentrando la *burla* sul rientro degli sposi a Parigi dopo *el rescate de Sansueña*, il secondo, invece, sul «*risible juego teatral en la desidia (apatia) de Don Gaiferos per rescatar Melisendra*»⁷³.

Molti studiosi infine, nell'analizzare le vicende rappresentate da Maese Pedro, puntano l'attenzione su Lope de Vega e sull'avversione

⁷⁰ Cfr. la voce corrispondente nell'Appendice pubblicata alla fine di questo scritto.

⁷¹ Eugenio Asensio, *Los entremeses de «Melisendra» y «los romances»*, in Id., *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de d. Francisco de Qüevedo*, segunda edición revisada, Madrid, Gredos, 1971, p. 73.

⁷² Cfr. la voce a lui dedicata nell'Appendice pubblicata alla fine di questo scritto.

⁷³ Una interessantissima e puntuale analisi dei rapporti tra l'*entremés de Melisendra*, il romanzo di Góngora e il *retablo* di Maese Pedro di Cervantes è quella di Antonio Rey Hazas, *Cervantes, Lope, Góngora*, in Asociación Andaluza De Profesores De Español «Elio Antonio De Nebrija», *Actas Del Congreso «Cervantes, El Quijote Y Andalucía» (Sevilla, 6-8 De Mayo De 2005)*, Siviglia, Ed. Asociación Andaluza De Profesores De Español «Elio Antonio De Nebrija», 2007, pp. 53-78.

sempre dimostrata da Cervantes nei suoi confronti⁷⁴. Infatti, sebbene disconosciuti nel 1621 dallo stesso Lope, gli *entremés* vennero pubblicati insieme alla prima parte delle *Comedias del Fénix*, il quale, dunque, per Cervantes era a tutti gli effetti l'autore dell'*Entremés de Melisendra*. Secondo una nutrita corrente di studi, l'episodio del *retablo* di Maese Pedro sarebbe, anche, uno dei numerosi espedienti messi in atto nel *Chisciotte* per porre in ridicolo l'acerrimo avversario. Non si può trascurare, poi, il fatto che anche nel *Chisciotte* apocrifo di Avellaneda, sempre al capitolo ventisei⁷⁵, Don Chisciotte assiste a una rappresentazione teatrale, quella del *Testimonio vengado* proprio di Lope de Vega. A un certo punto, come nel *Chisciotte* cervantino, nel vedere che nessuno difende la calunniata regina di Navarra, il cavaliere errante interrompe la rappresentazione assalendo gli attori e pronunciando parole simili a quelle gridate quando, in preda alla furia, distrugge il teatrino di Maese Pedro. «Che ci sia un sicuro rapporto fra i due episodi è indubbio; ma a quale dei due scrittori appartiene l'invenzione, a quale l'imitazione? In mancanza di dati certi che confermino l'una o l'altra ipotesi, è suggestiva quella di Riquer, secondo cui Cervantes, letto il capitolo ventisei di Avellaneda, avrebbe inserito l'episodio a questo punto del suo romanzo in modo da schiacciare il rivale con l'evidente superiorità della sua narrazione, e da far supporre al pubblico di averlo ideato lui per primo: infatti solo a partire da II, 59, Cervantes rivela di essere al corrente della pubblicazione del *Chisciotte* apocrifo. Inoltre la sostituzione della commedia di Lope con uno spettacolo popolare di marionette gli avrebbe consentito un'ulteriore ironia su Lope de Vega»⁷⁶.

Tornando all'eventualità che Cervantes conoscesse sia l'*Entremés de Melisendra* sia la *Dança*, è interessante analizzare quest'ultima, anche al solo fine di mettere in luce elementi o spunti probabilmente passati poi nel *retablo* di Maese Pedro.

Ancora oggi di questa danza si sa poco o nulla. Attraverso il contratto con il quale le municipalità madrilene ingaggiavano Andrés de Nájera, *autor de comedia* oltre che ideatore di danze come quella in

⁷⁴ Cfr. la voce «Cervantes e Lope» nell'Appendice che conclude questo scritto.

⁷⁵ Anche nel *Chisciotte* di Cervantes, e la coincidenza non sembra casuale, lo scontro tra il cavaliere errante e il *retablo* avviene al capitolo XVII, seconda parte.

⁷⁶ Così Donatella Moro Pini e Cesare Segre nella nota 1 cap. XXVI della seconda parte del *Don Chisciotte* (Milano, Oscar Mondadori, 1991, p. 1364).

oggetto, per allestire la *Dança de Don Gayferos y rescate de Melisendra*, è tuttavia possibile farsi un'idea di cosa Cervantes potrebbe aver visto.

La danza che Nájera si impegnava ad allestire per il «giorno del Santissimo Sacramento del 1609» era una *danza de cascabel*, danza che ritorna diverse volte nella seconda parte del *Chisciotte*⁷⁷ (anche se non nel *retablo* di Maese Pedro).

Insieme alle *danzas de espadas*, le *danzas de cascabel* erano parte dell'antico patrimonio delle danze tradizionali spagnole e venivano generalmente allestite nelle occasioni festive, soprattutto per le ricorrenze religiose più importanti, tra le quali il Corpus Domini del caso di cui ci stiamo occupando. La particolarità di questa danza, praticata ancora oggi, sta, evidentemente, nelle *cascabeles* indossate dai danzatori: collari di campanellini calzati alle caviglie, il cui suono scandisce il ritmo dei passi, accompagnando quello della musica.

Numerosi, a leggere il contratto, i personaggi⁷⁸: quattro mori e quattro francesi oltre l'infanta e Don Gaiferos. Ricchi e scenografici i costumi: Melisendra con «una *basquiña*⁷⁹ di broccato con sopra un *baquero*⁸⁰ di raso rifinito con passamaneria d'oro e maniche di tela», i francesi con costumi «di velluto di seta, broccato e damasco con maniche di tela, calze e ferma calze colorato, scarpe bianche, cappelli alla francese tempestati di trine piumate», e i mori «vestiti allo stesso modo ma alla moresca, con turbanti piumati, lance e scudi». Al centro della scena, come nella parte centrale del *retablo* cervantino, un *castillo encantado* «munito di cerniere, che può esser montato dove si vuole»⁸¹, e uno spazio calpestabile solcato da un *caballo de papelón pintado* (di cartone dipinto).

⁷⁷ Parte II, capp. XI, XIX, e, in particolare, nelle nozze di Camacho (cap. XX, parte II) e nella notte di San Juan a Barcellona (cap. LXI, parte II).

⁷⁸ «Nuebe» (nove) specifica il contratto, anche se i conti non tornano: «una danza de cascabel [...] que ha de llebar *nuebe* personajes quatro franceses y e quatro moros y la infanta Melisendra y un castillo encantado y un caballo de papelón pintado y Don Gayferos»: dieci dunque, tolti cavallo e castello.

⁷⁹ Soprabito che al tempo le donne usavano indossare per uscire.

⁸⁰ Indumento che si usava indossare sopra gli altri.

⁸¹ «Hecho de goznes que se pueda abrir donde quisieren».

4.6 - *Títeres e títeres*

Resta da ragionare sulla tipologia dei *títeres* del *retablo* di Maese Pedro. Come già detto, al tempo di Cervantes c'erano *títeres* e *títeres*: quelli *de mano* o *de guante*, quelli *de hilos*, e gli *autómatas*. Tutti e tre i tipi potrebbero legittimamente abitare nel *teatrillo* descritto da Cervantes.

Due gli argomenti a favore dei *títeres de mano* o *de guante*. Il primo riguarda la grande somiglianza tra la struttura architettonica del *retablo* in cui Maese Pedro entra per muovere i suoi fantocci e i *castillos* tipici dei *títeres de mano*⁸² dei quali parla anche Covarrubias nella voce «titeres» ampiamente citata; il secondo riguarda, invece, lo scettro di Carlo Magno. Puntiamo, di nuovo, gli occhi laddove indica la *varilla* del *muchacho*:

Osservino signori [...] quel personaggio che s'affaccia là in fondo con la corona in testa e *lo scettro tra le mani* è l'imperatore Carlo Magno [...], il quale, irritato dal vedere lo spensierato ozio di suo genero, viene a fargli una ramanzina; e guardino con che veemenza, con che energia lo sgrida, che pare che *con lo scettro voglia dargli una mezza dozzina di scapaccioni* [...]⁸³.

⁸² Tra i più noti *títeres de mano* quelli, armati, di epoca medioevale, propriamente detti «bavastelli» (presenti anche nella tradizione italiana), la cui scena *clou* era quella in cui i guerrieri si lanciavano alla conquista del castello, tanto che il *castillo* divenne il simbolo, quasi, di questo tipo di teatro, passando, in epoca successiva, in tutti i repertori dei vari generi di *títeres* esistenti in Spagna. Secondo Jaume Lloret i Esquerdo (*Los guerreros danzantes*, in J. Lloret i Esquerdo, Juliá García, César Omar, Ángel Casado Garretas, *Documenta títeres 1*, Alicante, Festitíteres, 1999) i *castillos* cominciarono così a essere usati non solo come elementi scenografici e macchine sceniche, ma anche come alloggiamenti all'interno dei quali i *títeres* potevano nascondersi per poter manipolare, non visti dal pubblico, le loro figurine. Fu così quasi un passaggio naturale ribattezzare *castillos* i teatrini portatili dei *títeres* ambulanti.

⁸³ M. Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, trad. it. V. Bodini, cit., cap. 26, seconda parte, p. 800. I corsivi sono miei. Questo, invece, l'originale spagnolo: «Y vean vuessas [vuesas] mercedes [...] aquel personage [personaje] que allí [allí] asoma [asoma] con corona en la cabeça [cabeza], y sceptro [cetro] en las manos, es el Emperador Carlo Magno [...], el qua [cual] mohino de ver el ocio y descuydo [descuido] de su yerno, le sale a [á] reñir [;] y adviertan con la vehemencia y ahinco que le riñe, que no parece, sino que *le quiere dar con el ceptro [cetro] media dozena [docena] de coscorrones* [...]».

Lo scettro con il quale Carlo Magno sembra voler bastonare il genere richiama la *cachiporra* dei *títeres de guante*, bastone dal pomo rotondo tipico di alcuni burattini spagnoli⁸⁴ (e dei burattini in genere), strumento del loro potere ed emblema del loro agire: colpirsi costituisce, del resto, una delle azioni più tipiche dei burattini di tutte le latitudini (*títeres de mano* compresi), tanto che al suono ritmato delle bastonate a ripetizione si chiudono quasi tutte le farse e le storie di cui sono protagonisti.

Va infine notato che Cervantes non scrive che l'imperatore tiene lo scettro «*en la mano*» ma «*en las manos*», proprio come i burattini che per trattenere gli oggetti sono soliti usare entrambe le mani⁸⁵.

A far cadere la tesi dei *títeres de guante* è però la distruzione di *títeres* e *retablo* messa in atto da Don Chisciotte: all'improvviso, «con furibondo e incredibile crescendo» il nostro cavaliere errante comincia «a far piovere sciabolate sopra la turba moresca dei fantocci», tirando, fra le altre cose, un «manrovescio tale che se Maese Pedro non si fosse abbassato, curvato e rannicchiato, gli avrebbe *mozzato la testa* con maggior facilità che se fosse stata di marzapane!» (II, 26). Ebbene, se si fosse trattato di burattini, nell'attaccare il *teatrito* Don Chisciotte non avrebbe tagliato la testa di Maese Pedro ma le mani, il che farebbe presupporre una manovra laterale⁸⁶.

Restano in campo le ipotesi del *teatrito de marionetas* e di quello *mecánico*.

Deboli sembrerebbero anche le argomentazioni pro *autómatas*, a iniziare da quanto già detto circa la struttura architettonica del *retablo* del Maese, la quale, per la presenza nascosta del manovratore, sembrerebbe escludere a priori quella del *teatrito mecánico*.

⁸⁴ Come il celebre personaggio di Don Cristóbal, traduzione del nostro Pulcinella, che sottomette tutti con la sua *cachiporra*, e come i *Títeres de cachiporra* di García Lorca.

⁸⁵ Il burattinaio può maneggiare solo due figure alla volta, una per mano, e, di conseguenza, i burattini che devono tenere o muovere degli oggetti, dipendendo unicamente da una delle due mani del manovratore, non possono che afferrarli con entrambe le mani.

⁸⁶ Il nodo riguarda l'azione di rannicchiarsi, che di solito è diretta verso il basso. Di conseguenza, se Pedro fosse stato in basso manovrando i burattini con le mani, rannicchiandosi si sarebbe protetto andando sotto il *retablo*. Al contrario se avesse manovrato le marionette dall'alto, rannicchiandosi si sarebbe solamente avvicinato a Chisciotte.

A favore del *retablo de autómatas* sarebbero però i numerosi cambi di scena, molto difficili da eseguirsi da parte di un unico *titerero*, e gli altrettanto numerosi luoghi in cui si svolge l'azione scenica: «ora, signori – annuncia il *declarador* –, favoriscano di passare ad osservare quella torre che si vede laggiù [...], e ora guardino, eccoli che escono per eseguir la sentenza...», frasi che sembrano presupporre la rappresentazione simultanea di più azioni in luoghi diversi. Cosa improbabile in un teatrino di marionette ma semplice in uno *mecánico* nel quale gli *autómatas*, muovendosi attraverso una ruota girevole, rappresentavano gli episodi nei diversi compartimenti del *retablo*. Può esser anche, però, che la scena non cambiasse sempre e che le parole dell'interprete e l'immaginazione del pubblico bastassero a localizzare le azioni. Un anno prima della pubblicazione della seconda parte del *Chisciotte*, Cervantes pubblicò il celebre intermezzo *El retablo de las maravillas*, incentrato sulla straordinaria capacità del *retablo* di suscitare visioni in un pubblico che, proprio attraverso l'inconsistenza di ciò che crede di vedere ed invece non vede, viene screditato e messo alla berlina. In questo caso Cervantes utilizzò l'idea dell'illusione ottica per far satira sui pregiudizi e sulle convenzioni, perché i nobili e i potenti dignitari che assistevano alla rappresentazione, per paura di esser riconosciuti discendenti da ebrei o frutto di un'unione illegittima, dicevano di vedere le scene che il *declarador* annunciava che si vedevano e che invece il lettore, insieme all'autore e ai membri della compagnia teatrale, sapeva inesistenti⁸⁷.

Altra prova a favore degli *autómatas* sarebbe costituita dal fatto che quando Don Chisciotte attacca il *teatrito* distrugge non i soli *muñecos*⁸⁸ in scena, ma anche Carlo Magno che dopo il primo episodio

⁸⁷ Il teatrino, ideato e costruito «dal saggio Tontonelo con un meraviglioso artificio», consiste in una scatola vuota nascosta da tende (*sólo consiste en una caja vacía escondida detrás de unas cortinas*). Chanfalla, il *declarador*, annuncia: «non può vedere le cose che vi si mostrano chi o abbia nelle vene traccie di sangue di ebreo convertito o non sia stato concepito e generato da genitori uniti in legittimo matrimonio, e chiunque sia affetto da una di queste due malattie oggi tanto diffuse, è meglio rinunzi a vedere le cose, giammai viste o udite, del mio *retablo*» e così il pubblico si aspetta di vedere tutte le cose descritte. E, accorgendosi invece di non vederle, dice di vederle. L'intermezzo, pubblicato nel 1615, si può leggere, in versione italiana, in Miguel de Cervantes, *Intermezzi*, a cura di Rosa Rossi, trad. it. di Vittorio Spada, Roma, Lucarini, 1990, pp. 121-137 (il brano qui citato è alla p. 125).

⁸⁸ Cfr. la voce omonima nell'Appendice.

non era più comparso in scena. Se si trattasse veramente di un teatrino di marionette – e qui riprendo le riflessioni di John Earl Varey⁸⁹ – l'imperatore sarebbe stato riposto all'interno o al lato della scena, comunque fuori della portata della spada vendicatrice del cavaliere. Spesso, però, nei teatrini di marionette, soprattutto quando la compagnia è a ranghi ridotti o, come in questo caso, quando addirittura consta di un unico manovratore, non c'è tempo per riporre le marionette, le quali vengono appese ai lati della scena, in prossimità del manovratore che, da solo, deve poterle prendere e riporre senza interrompere l'azione.

Infine la velocità con la quale era stato montato il *retablo* e la materia (*pasta*) della quale erano fatte le figure farebbe pensare molto più a un *teatrino mecánico* che non ad uno di marionette. Sulla rapidità del montaggio non ho nulla da obiettare, mentre sul materiale di composizione delle marionette, *pasta* (cartapesta) e non *madera* (legno), se questo è il punto, forse varrebbe la pena ricordare ancora la grande genericità che caratterizza non solo i pupi italiani delle origini (cartapesta e/o legno e/o cenci), ma anche i burattini e le marionette in genere⁹⁰. Per ribadire, se ce ne fosse bisogno, che raramente, nella storia del teatro di figura, la materia dell'oggetto ha determinato la sua forma.

Le corrispondenze tra le *figurillas* di Maese Pedro e i *títeres de hilos* sono le più numerose.

La presenza dei fili e dunque l'equivalenza *títeres/marionetas*, sarebbe anzitutto implicita, secondo Varey, nell'uso del verbo *salir* impiegato per l'entrata in scena *títeres*, e in molte delle azioni compiute dalle *figurillas*.

Nella prima scena i gesti di Carlo Magno e di Don Gaiferos sono molto complessi: rimproverato dall'imperatore, Gaiferos, preso dall'ira, scaglia lontano da sé tavoliere e pedine, azione naturale per una marionetta, non impossibile per un burattino, molto difficile per un *autómata*.

⁸⁹ J. E. Varey, *Historia de los títeres en España ...*, cit., p. 236.

⁹⁰ Questa la prima definizione che il *Vocabolario della Crusca* fornisce di «burattino» (1691), che è quella che poi sarà adottata quasi testualmente da padre gesuita Michele Del Bono nel suo *Dizionario siciliano italiano latino* per «pupiddu» (1754): «fantoccio di cenci, o legno, con molti de' quali rappresentano i ciarlatani, o simili, varie commedie per adunar le brigate». Entrambe le descrizioni del manufatto parlano di «figura di cenci o legno», non privilegiando alcuno dei due materiali.

Nelle scene successive, Melisendra appare dal balcone di una torre dell'Aljafería di Saragozza mentre «zitto zitto, a piccoli passi», le si accosta un moro «con un dito sulla bocca» che cerca di baciarla. Condannato e frustato il moro, ai piedi della torre arriva, a cavallo, Don Gaiferos, e la sposa, riconosciutolo, «si cala dal balcone e monta sul cavallo», cosa impraticabile per un *autómata* se fatta davanti agli occhi degli spettatori. Nella discesa, però, l'orlo della gonna di Melisendra rimane «impigliato a un ferro del balcone»⁹¹ e lei «resta sospesa in aria, senza poter toccare il suolo. [...] Arriva don Gaiferos [...] l'afferra e la fa scendere suo malgrado, poi, d'un salto, la mette in groppa al suo cavallo, a gambe larghe, come un uomo». Si tratta di azioni e di gesti impensabili per una figura meccanica e, per molti versi, anche per un burattino: andare a cavallo, come presuppone l'entrata di Gaiferos, salirvi e mettersi «a cavalcioni come un uomo» implica l'esistenza e la mobilità di gambe assenti nel burattino.

Inoltre, sempre a favore dei *títeres de hilos*, va sottolineato che se osservate sotto (e dopo) i colpi della furia distruttrice di Don Chisciotte, le figure che provocano le ire del cavaliere errante non sembrano esser parte di un *teatrito mecánico*, in quanto appaiono autonome dal loro alloggiamento, dipendenti, semmai – ed eventualmente, perché sul punto Cervantes non dice nulla – da *hilos* o dal *guante* del *titerero*. Anzi, a ben vedere, più dagli *hilos* del *teatrito de marionetas* che non dai *guantos* del *retablo* dei *títeres* omonimi. Le figurine giacciono tristemente al suolo e Maese Pedro si lamenta del fatto che mentre prima «le stalle e i bauli [erano] pieni d'innumerabili cavalli e ricchi costumi», ora si vedeva «povero e mendico». Finalmente, però, con baracca e burattini in pezzi, sarebbe stato libero di cambiare completamente il suo repertorio che – scrive Cervantes – «una volta rappresentava una storia e l'altra un'altra», cosa impensabile per un *retablo* di automi.

⁹¹ Il fatto di far rimaner l'orlo della gonna impigliato al balcone potrebbe anche essere un modo per coprire, con il tessuto della gonna, un marchingegno tecnico che rendesse possibile movimenti così inusuali per le marionette.

5 - *Ne è valsa la pena?*

In conclusione, rimessi al loro posto gli elementi del teatrino di Maese Pedro – *titereros, títeres, retablo* e favola di Gaiferos e Melisendra –, portata a termine la fatica, arriva fatalmente la domanda se ne sia valsa la pena. Dal punto di vista dello studioso, la risposta è no. Tanta fatica, al più per una nota erudita a piè di qualche pagina nella sterminata selva degli studi cervantini.

La fatica, però, è stata riscaldata e mossa dalla convinzione che la superstizione che l'ha generata celi una polisemia che trasforma lo scarto in indizio, rovesciando il mondo cui appartiene e sovvertendone le gerarchie: dall'inconscio al conscio, dall'istinto alla ragione, dalle credenze alla storia. Cambiando, ma soprattutto arricchendo, le prospettive di analisi.

Le superstizioni dell'artista stanno sopra la realtà. Sono, alla lettera, superstizioni. Nel loro 'sopra' i pupi armati dell'*opra* si confondono con bambini che giocano, con vegliardi che raccontano, con dolcetti a forma di pupi. Le forme concrete – pupi o *títeres, retablo* o ... – che sono il riferimento d'obbligo nella ricostruzione storica, travalicano nell'universo di fantasmi, di forze che popolano e mettono in vita l'immaginazione dell'artista. La domanda dichiarata «quali forme può aver visto Cervantes nel suo soggiorno in Sicilia?», si dilata in quella nascosta «di quali forze, compresa la propria di soldato professionista, può essere stato partecipe Cervantes, così da diventare testimone dell'universo dei pupi?». A prescindere da se e come sia stato spettatore d'un loro spettacolo. Del resto, la nostra indagine sul *teatrino* di Maese Pedro ha vanificato il senso stesso d'una tale subordinata.

Arrivati alla fine del racconto di questa ricerca si ha l'impressione di aver fatto un giro in tondo, ma nella storiografia del teatro i giri in tondo si rivelano spesso essenziali.

Se i pupi di cui parla Cuticchio sono il tema del mondo in sé conchiuso dell'*opra*, se la domanda è quella secca che cerca risposte a una probabile origine straniera dei pupi paladini, la questione non sussiste.

Se, invece, sono il tema di un universo, quell'universo è lo stesso cui appartengono i *títeres* spagnoli. E la domanda, nella sua essenza, acquista una rilevanza fondamentale. Perché è rivolta a indagare intorno alla *natura* di ciò che ne è all'origine.

Se letta da questo punto di vista la domanda di Cuticchio apre un universo: quello, comune, di un teatro fatto da attori di legno che attraversano strade, paesi e montagne, e raccontano, in simbiosi con il pubblico, storie mitiche che il popolo conosce e ama. È l'universo dei *títeres* di Maese Pedro che da anni vanno inscenando il *Retablo de la libertad de Melisendra* «che è una delle storie più belle e meglio rappresentate che si siano viste [...] in questa regione», e che, appunto, «è tolta alla lettera dalle cronache francesi e dai *romances* spagnoli che corrono sulla bocca della gente, e dei ragazzi, per le vie»; lo stesso dei pupi che infiammano i cuori e le menti dei siciliani attraverso la rappresentazione delle storie tratte dalle vicende epiche dei paladini di Francia le quali, proprio attraverso quegli attori di legno, sono diventate patrimonio comune. Questo universo non ha un'origine: non ha senso interrogarsi sulla sua nascita, sapere cosa c'era prima e cosa c'è ora. L'origine abita nel tempo-spazio del mito, non c'è altra parola. Tempo del prima/dopo e spazio della geografia contano poco. Chiedendosi se Cervantes sia un suo fratello puparo, Cuticchio lo riconosce partecipe dello stesso universo mitico: anche lui, malgrado la distanza di date e di luoghi, nato nella stessa origine. Spagna o Sicilia, non importa; XVII e XIX secolo, non importa.

Poi fa appello anche ai documenti. «È fondamentale non tralasciare nessun indizio», dice. Chiede il sostegno dello storico, lo motiva a una fatica, anche se sa che per gran parte avrà l'effetto di una donchiescottesca battaglia contro i mulini a vento. Per gran parte, però; non del tutto: la fatica vale anche per la fatica che costa, al di là dei risultati che produce. Lo sa bene che lui e lo storico si occupano di storie diverse, che devono procedere ognuno per proprio conto ma anche con lo sguardo al compagno di strada per accoglierne stimoli e dare le risposte «che si possono dare». Niente di più, ma non è poco. Questo l'artista e la sua superstizione hanno insegnato allo studioso.

APPENDICE

Riporto qui un «tesoretto» di termini (retablo, titeres, titerero, figuras del artificio...) e di temi indagati in questa ricerca sui capitoli venticinque e ventisei della seconda parte del Don Chisciotte, secondo il significato che avevano al tempo della composizione del romanzo. Vocaboli, temi, contesti e suggestioni storiche che se collocate nel testo lo avrebbero appesantito con articolate precisazioni e lunghe note a piè di pagina.

AUTÓMATAS

«Gli *autómatas* – traduco da John Earl Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957, pp. 239-240 – vennero introdotti in Spagna dagli arabi, e consistevano, probabilmente, in figure in movimento che ricordano ancora le leggende del periodo della dominazione araba. Le *figuras* della Spagna medievale conosciute fino a oggi, non sono paragonabili per complessità e ingegno a quelle dei meccanici greci della scuola di Alessandria, né a quelle degli arabi. Un debole riflesso delle meraviglie del Mediterraneo orientale è costituito dalle statue articolate e dai crocifissi mossi dalla forza di cerniere e leve che furono costruiti in quel tempo in Spagna, dei quali resta traccia nelle leggende e nei racconti popolari. Apparentemente la scienza applicata degli arabi si perse di vista, ma nel XVI secolo si assistette a un altro improvviso periodo di avanzamento di questa scienza. Dall'Italia arrivarono i nuovi *autómatas de reloj* e *los teatritos mecánicos* i quali ricevettero favorevole accoglienza dal popolo e dai re. Torriani, il primo e il più celebre artefice di queste meraviglie nella corte spagnola, era un geniale ingegnere e un celebre orologiaio oltre che costruttore di automi. È strano che non si occupino di lui gli studiosi che scrivono la storia della scienza applicata del sedicesimo secolo. Nelle sue invenzioni la genialità italiana si sposa con il capitale spagnolo, come nella scenografia del teatro di corte spagnolo (*teatro palaciego*) del XVII secolo».

Queste le meraviglie meccaniche che il Torriani creò per il suo imperatore quando, nel 1556, Carlo V cedette la corona imperiale al fratello Ferdinando ritirandosi con il suo fedele e ormai inseparabile collaboratore nel monastero di San Jerónimo de Yuste in Estremadura: «Sopra una tavola, al centro della stanza, una moltitudine di *figurine di legno, mirabilmente articolate, vestite di splendide armature e di ricchi paludamenti*, simulano ora un *combattimento*, ora un *consiglio*, ora una *marcia*; e finalmente, raccolti in una specie di conciliabolo, *gesticolando con meravigliosa naturalezza, e parlando colla voce dell'artefice istesso che ne ideò e ne eseguì i congegni delicatissimi*, disputano intorno ai più ardui problemi di filosofia e di meccanica. Un uomo ancor verde d'età, robusto e baldo [Torriani, N.d.A.], *tiene nelle mani i fili delle marionette*, e recita tutte le parti, nella strana commedia; mentre un bel vecchio [Carlo V, N.d.A.], seduto dall'altra parte del tavolo, non perde né un gesto, né un moto, né una parola delle bizzarre figurine» (Yorick, *La storia dei burattini*, Firenze, Tipografia editrice del Fieramosca, 1884, pp. 279-280. Il corsivo è mio). Cosa fossero quelle «figurine di legno mirabilmente articolate» lo apprendiamo dal primo libro *Della guerra in Fiandra* di Famiano Strada (libro I, decade 1^{ma}, Roma, Pietro Antonio Facciotti, 1638, p. 12): «[...Torriani faceva] comparire in un tratto sù la tavola statuette d'huomini, e di Cavalli armati, delle quali altre battevano i Tamburi, altre sonavano le Trombe; altre più feroci con piccole Lance ferivansi in giostra. Mandò tal volta per aria alcune

Passere di legno, che uscivano dalla camera, e vi tornavano volando, con tanto stupore dell'Abbate del Monastero ivi presente, che entrò in sospetto d'incantesimi».

Il primo documento riferito all'uso degli automi in Spagna e alla loro provenienza straniera è del 1539 ed è un brano tratto da *La ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* di Cristóbal de Villalón (Madrid, Sociedad Bibliófilos Españoles, XXXIII, 1898, pp. 174-175): «Cosa c'è di più raffinato del *retablo* portato lo scorso anno da stranieri nel quale essendo tutte le figure di legno, si rappresentava per artificio di un *relox* [orologio, N.d.A.] meravigliosamente tanto che in una parte del *retablo* si rappresentava la nascita di Cristo, nell'altra atti della Passione come fossero reali, tanto che sembrava di assistere di persona a quello che era successo?».

Figurine semoventi, dunque, che ebbero tale e tanto successo in Spagna da essere citate, con ruolo di protagoniste, nella voce «titeres» di uno dei maggiori dizionari dell'epoca, il *Tesoro de la lengua castellana o española* di Sebastián de Covarrubias Horozco (1611): «[...] Ay otra manera de titeres, que con ciertas ruedas como de *relox tirandole las cuerdas van haciendo* sobre una mesa ciertos movimientos, que parecen personas animadas, y el maestro los trae tan ajustados que en llegando al borde de la mesa dan la buelta, caminando hasta el lugar de donde salieron. Algunos van tañendo un Laud, moviendo la cabeça, y meneando las niñas de los ojos: y todo esto se haze con las ruedas y las cuerdas. *En nuestro tiempo lo hemos visto, y fue invencion de Ioanelo, gran Matematico, y segundo Archimedes*, sin embargo de que en los siglos passados huuo esta invencion como parece por un lugar de Horatio, lib. 2 sermonum satyra septima» (Provo a tradurre letteralmente: «[...] V'è poi un altro tipo di *titeres* i quali, per mezzo di rotelle simili a quelle d'orologio, tirando le corde [dei *titeres*, N.d.A.] fanno sopra al tavolo movimenti tali da sembrare persone animate, e il maestro li fa muovere in modo così preciso che quando arrivano al bordo del tavolo si girano, camminando poi sino al punto da dove erano usciti. Alcuni suonano un liuto, muovendo la testa e dimenando le pupille degli occhi; e tutto questo si fa con carrucole e corde. Nel nostro tempo lo abbiamo visto, e fu invenzione di Giannello, gran matematico e nuovo Archimede, tuttavia questa invenzione c'era anche nei secoli passati, come sembra da un passo di Orazio, lib. 2...»). I corsivi sono miei).

Il termine *automa* deriva dal greco «*autòmaton*», che passò al latino «*automatus*» con il medesimo significato: «che si muove da sé». Il primo a descrivere spettacoli di teatrini meccanici di automi è stato Erone di Alessandria d'Egitto, vissuto tra il I e il II secolo d.C.

I primi automi ad esser costruiti con figure (navi, carri trionfali, ecc.) sembrerebbe fossero orologi come i celebri automi di orologeria realizzati intorno al XVI sec. a Norimberga e ad Asburgo: congegni che venivano mossi per mezzo di carrucole rotanti, o attraverso sistemi a orologeria o, infine, da entrambi i meccanismi, come sembrerebbe per gli automi del Torriani.

Queste invenzioni che combinavano l'uso dei meccanismi a orologeria con quello di complessi sistemi di carrucole rotanti vennero sfruttate almeno fino alla prima metà del Novecento. Con un'evoluzione tecnica straordinaria si usarono principi dell'orologeria regolati su un complicato sistema di carrucole orizzontali e di ingranaggi, come ornamento delle torri delle cattedrali e delle chiese: ne è un esempio l'orologio astronomico di Praga (Staroměstský Orloj - *Orologio della città vecchia*), costruito nel 1410 da Mikuláš z Kadaň e da Jan Šindel, cui nel XVII secolo vennero

aggiunte le statue mobili. Tra gli esempi italiani di orologi astronomici citiamo quello costruito sulla torre isolata della cattedrale di Messina nel 1930 da Théodore Ungerer i cui meccanismi riprendono in parte quelli dell'orologio astronomico di Strasburgo (cfr. Paul Bouraun, *L'horloge monumentale de la cathédrale de Messina*, «L'Illustration», 16 novembre 1933, n. 4724, p. 91). Per una storia degli automi: Alfred Chapuis, Edmond Droz, *Les Automates, Figures Artificielles d'hommes et d'animaux. Histoire et technique*, Neuchâtel, Editions du Griffon, 1949. Interessante la prospettiva tracciata da Nicola Savarese nel suo *Dagli automi alla supermarionetta*, in Maia Borelli, Nicola Savarese, *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Roma, Carocci, 2004, pp. 248-253.

CERVANTES IN ITALIA

Secondo alcune fonti Cervantes sarebbe arrivato in Italia nel 1570; alla fine del 1569 era, invece, già a Roma, come attestato da un documento richiesto, il 22 dicembre, dal padre per comprovare la nascita legittima del figlio e la purezza di sangue cristiano negli ascendenti.

1. Roma: come apprendiamo dalla dedica all'abate di Santa Sofia Ascanio Colonna che Cervantes premise alla sua *Galatea* (1585), il nostro autore trascorse a Roma diversi anni lavorando come «camarero» del cardinale Giulio Acquaviva. Forse le relazioni tra i due iniziarono a Madrid, dove l'Acquaviva era stato inviato da Pio V per presentare a Filippo II le condoglianze per la morte del principe Don Carlos (13 ottobre - 2 dicembre 1568), o forse Cervantes entrò al suo servizio a Roma, dopo la nomina a cardinale (17 maggio 1570), quando già si trovava in Italia.

2. Lepanto: durante la battaglia qui combattuta, «sebbene febbricitante, [Cervantes] volle combattere e, ai fianchi della sua galera, su un battello con dodici uomini ai suoi ordini, si lanciò nella mischia. S'ebbe due ferite d'archibugio al petto e un'altra alla mano sinistra, che gli rimase rovinata per sempre. Ricordo di sangue e di gloria, che lo esalterà sulle oscure e mediocri vicende della sua umile vita» (così Mario Casella nella voce «Cervantes Saavedra» pubblicata nell'*Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, 1931).

3. Messina/Palermo/Napoli/Algeri: a Messina, dove la flotta fece ritorno il 30 ottobre 1571, Cervantes trascorse la convalescenza. Non appena guarito entrò nel reggimento di Lope de Figueroa, compagnia di Manuel Ponce de León (29 aprile 1572), e prese parte alla spedizione di Corfù, all'assedio di Navarino (luglio-agosto 1572), all'occupazione di Tunisi (10 ottobre 1573) e al tentativo di liberare la Goletta (1574). Tra il 1573 e il '75 fu di guarnigione a Napoli (1573-74), a Palermo (1574) e di nuovo a Napoli dove restò fino al settembre del 1575, quando decise di tornare in Spagna nutrendo la speranza di esser nominato capitano di una delle nuove compagnie destinate all'Italia. Nei pressi di Marsiglia, presumibilmente al largo della Catalogna, la galea *El Sol*, sulla quale Cervantes viaggiava insieme al fratello Rodrigo, venne catturata dai pirati turchi agli ordini dell'albanese Arnaúte Mamí (26 settembre 1575). Fatti prigionieri, i due fratelli vennero portati ad Algeri. Venduto come schiavo al vicerè d'Algeri Hasán Bajá, Cervantes affrontò cinque anni di prigionia e quattro tentativi (falliti) di fuga. Venne liberato nell'autunno del 1580, grazie al pagamento di un riscatto di ben 500 scudi messo insieme dalla sua famiglia e da alcuni commercianti cristiani, e affidato ai due missionari trinitari, Antón de la

Bella e Juan Gil (29 maggio 1580). Ormai affrancato, alla fine di ottobre, Cervantes riuscì a imbarcarsi per la Spagna.

Sugli anni trascorsi in Italia cfr., almeno, Asociación de Cervantistas. Coloquio internacional, *Cervantes en Italia: actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantes. Academia de España, Roma, 27-29 septiembre 2001*, edizione a cura di Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001.

CERVANTES E LOPE

Sul controverso rapporto che li lega cfr., almeno: Joaquín de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega*, I, Madrid, CSIC, 1946, pp. 108-141; Hugo Albert Rennert e Américo Castro, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, Anaya (ed. con note di Fernando Lázaro Carreter), 1968; Francisco Ynduráin, *Cervantes y el teatro*, in Id., *Selección de clásicos*, editorial prensa española CFR, Madrid CFR, 1969, pp. 87-112; Felipe Pedraza, *Cervantes y Lope: a vueltas con la génesis del Quijote*, «Anales Cervantinos», XXV-XXVI (1987-1988), pp. 339-347; Francisco Márquez Villanueva, *Lope: vida y valores*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1988; Helena Percas de Ponseti, *Cervantes the Writer and Painter of «Don Quijote»*, Columbia, University of Missouri Press, 1988; Michael Gerli, *El retablo de las maravillas: Cervantes's «Arte nuevo de deshacer comedias»*, «Hispanic Review», n. 57, 1989, pp. 477-92; Ellen Lokos, *The Solitary Journey: Cervantes's «Voyage to Parnassus»*, New York, Peter Lang, 1991; Nicolás Marín López, *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, (2ª edición, aumentada, al cuidado de Agustín de la Granja), Granada, Universidad de Granada, 1994, pp. 11-29; Jesús González Maestro, *Aristóteles, Cervantes y Lope: el «Arte nuevo». De la Poética especulativa a la Poética experimental*, «Anuario Lope de Vega», vol. 4, 1998, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 193-208; José Montero Reguera, *Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes (esbozo de un compleja relación)*, «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», vol. XXXIX, 1999, pp. 313-336; Donald McGrady, *El sentido de la alusión de Cervantes a La ingratitude vengada de Lope*, «Revista Cervantes», vol. XXII, n. 2, 2002, pp. 125-128; Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y Lope de Vega. Postrimerías de un duelo literario y una hipótesis*, «Revista Cervantes», vol. XXIII, n. 1, 2003, pp. 63-116; Antonio Rey Hazas, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005; Antonio Rey Hazas, *Algunas consideraciones sobre Cervantes y Lope de Vega*, in Rafael Bonilla Cerezo (a cura di), *El Quijote (1605-2005): actas de las Jornadas celebradas en Córdoba del 2 al 4 marzo de 2005*, Córdoba, Universidad de Córdoba Servicio de Publicaciones, 2006, pp. 37-57; Antonio Rey Hazas, *Cervantes, Lope, Góngora, el «Entremés de los Romances» y los primeros capítulos del «Quijote»*, in *Edad de oro*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid: Servicio de Publicaciones, vol. 25, 2006, pp. 473-502; Antonio Rey Hazas, *Cervantes, Lope, Góngora*, in Asociación Andaluza De Profesores De Español «Elio Antonio De Nebrija», *Actas Del Congreso «Cervantes, El Quijote Y Andalucía» (Sevilla, 6-8 De Mayo De 2005)*, Siviglia, Ed. Asociación Andaluza De Profesores De Español «Elio Antonio De Nebrija», 2007, pp. 53-78.

DANZA DE DON GAYFEROS Y RESCATE DE MELISENDRA

Il contratto relativo alla prima rappresentazione di questa danza è stato sottoscritto da Andrés de Nájera presso il notaio Pedro de Avia, il 31 agosto 1593, rubricato al

folio 551 e pubblicato in Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del istrionismo español en los siglos XVI y XVII*, 1ª serie, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, p. 37. Sono senz'altro da riferire a Nájera anche i contratti (sempre riportati in questo volume) firmati come: Andrés de Naxera (contratto del 31 agosto 1593, *op. cit.*); Andrés de Nájera (contratto del 10, 11 e 12 aprile 1606, *ivi*, p. 95); Andrés de Nájera (contratto del 4 maggio 1611, *ivi*, p. 125); Andrés de Nájera, come nella danza di Gaiferos e Melisendra (contratto del 20 maggio 1615, *ivi*, p. 158).

In questi contratti Nájera si impegna ad allestire, insieme a Gabriel Núñez «una comedia á lo divino y otra á lo humano con sus entremeses» (31/8/1593, C. Pérez Pastor, *op. cit.*, p. 37); da solo «una danza de 9 galanes [i “galanes” sono personaggi da commedia, generalmente della media nobiltà e principalmente usati negli intrecci di tipo amoroso, in relazione ad altrettante “damas”]» (11/4/1606, C. Pérez Pastor, *op. cit.*, p. 95); insieme a Gabriel de la Torre, per il Corpus Domini del 1611, «dos danzas, una de *El Rey Don Alonso*, que será de cascabeles, y otra de *Cuenta*» (4/5/1611, C. Pérez Pastor, *op. cit.*, p. 125), e per i festeggiamenti del Corpus Domini degli anni 1615, 1616, 1617 e 1618, sempre insieme a Gabriel de la Torre, «cinco danzas» (20/5/1615, C. Pérez Pastor, *op. cit.*, p. 158).

Secondo gli accordi stipulati nel contratto relativo alla *Dança de Don Gayferos y rescate de Melisendra*, la danza venne rappresentata diverse volte: «il giorno della “dimostrazione” [*muestra*] che deve essere 8 giorni prima di quello della festa [...], nel giorno del Santissimo Sacramento e il venerdì successivo, e otto giorni dopo nelle parti e nei luoghi indicati da detti signori sindaco e commissario, e se a questa città piacerà che la detta danza sia danzata il sabato seguente il giorno del S.S., sarà danzata nei luoghi e nelle parti segnalate dai signori di cui sopra»: *Dança de Don Gayferos y rescate de Melisendra*, obligación n. 7. 1609, A. H. P. M., Pedro Martínez, 1609, *leg. 3.298*. Il testo del contratto dal quale traggio questa citazione è riprodotto nell'appendice documentaria del volume di J. E. Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, cit., pp. 251-252; e in parte, ma con diversi refusi, in C. Pérez Pastor, *op. cit.*, pp. 112-113.

La *Dança* di *Gayferos Melisendra* era una **danza de cascabel**, ossia di campanelli. Come si legge alla voce omonima del *Diccionario del español usual en México* di Luis Fernando Lara (México, El Colegio de México, 1996), si tratta di un «instrumento sonoro que consiste en una esfera hueca de metal [sfera cava di metallo] u otro material con dos orificios [fori], una ranura [fessura] y, en su interior [all'interno], una pequeña pieza metálica [un piccolo pezzo di metallo], una semilla [un seme], etc. que al moverse choca [si scontra] con las paredes de la esfera y produce un sonido característico: “Los danzantes llevan [indossano] en los tobillos [sulle caviglie] cascabeles que hacen sonar rítmicamente”». «Antiguamente – scrive Miguel Querol Gavaldá nel suo *La música en las obras de Cervantes* (Madrid, Ediciones del Centro de Estudio Cervantinos, 2005, p. 198) – se guarnecían con *cascabeles* los gorros [cappelli] de los bufones, en las mascaradas, y el instrumento llamado *chinesco* o sombrero chino, en las bandas militares {instrumento musical, propio de bandas militares, compuesto de una armadura metálica, de la que penden campanillas y cascabeles, y todo enastado en un mango de madera para hacerlo sonar sacudiéndolo a compás, N.d.A.}. Los danzantes llevaban muchas veces sargas [collane] de *cascabeles* sujetos a sus pantorrillas [vitelli] en un trozo de cuero [cuoio]. Entonces [allora] la danza se

llamaba *cascabelada* y según fuese el tamaño [in base alle dimensioni] de los *casca-beles* se denominaba *danza de cascabel gordo* o de *cascabel menudo*. Cervantes se refiere a ellas en el *Quijote* (parte II, cap. XIX) “maheridas danzas, así de espadas como de cascabel menudo [...]”. Los *cascabeles* se les fabricaba a veces sujetos a afinación [erano soggette a una sintonizzazione, messa a punto...] y había *cascabeles tiples* [soprani], *contraltos* [contralti], etc.».

[L']ENTREMÉS DE MELISENDRA

Venne pubblicato, insieme ad altri quattro, in prima edizione, nel 1605 a Valladolid, nella prima parte delle *Comedias* di Lope de Vega. L'intermezzo venne poi ripubblicato nella seconda edizione delle *Comedias* di Lope, edizione in cui vennero aggiunti altri sette intermezzi (Valladolid, 1609). Tra le edizioni attuali ne segnalo tre (due delle quali con un'analisi puntuale dell'intermezzo, del suo contesto letterario, e delle ipotesi circa la sua paternità): Gonzalo Pontón e Agustín Sánchez Aguilar, *Famoso entremés de Melisendra*, in Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega*, a cura di Alberto Blecuca e Guillermo Serés, Lleida, Ed. Mileno - Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, Parte 1.3, pp. 1822-1831; Paloma Cuenca Muñoz, *Estudio paleográfico de algunos autógrafos teatrales de Lope de Vega y edición del entremés de Melisendra* (Res. 88), in «Cuadernos para Investigación de la literatura Hispánica», 24 (1999), pp. 143-193; Emilio Cotarelo y Mori, José Luis Suárez, Abraham Madroñal Durán, *Entremés primero de Melisendra*, in *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Edición Facsímile de J. L. Suárez y A., Granada, Universidad de Granada, 2000.

Per quanto riguarda la **paternità dell'Entremés de Melisendra**, la questione è, tutt'oggi, controversa. Nel 1621 Lope stesso rifiutò i cinque intermezzi contenuti nell'edizione valenciana della prima parte delle sue *Comedias* (1605), e anche la critica si mostra molto scettica, soprattutto in seguito a diverse analisi paleografiche circa la firma di Lope sui manoscritti originali. Sul punto, si vedano, tra tutte, le analisi pubblicate nelle edizioni dell'*Entremés de Melisendra* appena citate (quella di G. Pontón e A. Sánchez Aguilar, e quella di P. Cuenca Muñoz).

DURANDARTE

Oltre a essere il nome usato nei *romances* spagnoli per la spada Durlindana di Orlando, il Durandarte dell'*Entremés de Melisendra* è un personaggio di invenzione spagnola presente negli antichi *romances* spagnoli (*Romanceros Viejos*) e poi in quelli portoghesi (Victor Eugénio Hardung, *Romanceiro português*, 2 voll., Leipzig, F. A. Brockhaus, 1877). Per l'epica spagnola Durandarte è uno dei paladini morti nella rotta di Roncisvalle, cugino di Montesino, personaggio, anch'egli, appartenente all'epica spagnola, e anch'esso valoroso paladino presente a Roncisvalle. Secondo la leggenda fu proprio Montesino a raccogliere ed esaudire l'ultimo desiderio di Durandarte, innamorato a tal punto di Belerma da chiedere al cugino di cavargli il cuore e consegnarlo alla donzella. Fermato per sempre in quest'atto compare anche nel *Chisciotte* (oltre che nell'*Entremés de Melisendra*), steso sul suo sepolcro con la mano sul cuore, non morto ma bloccato in questo gesto nel tentativo di coprirsi il cuore per scampare a un incantesimo del mago Merlino nell'antro di Montesinos. Sempre nel *Chisciotte*, nello stesso antro incantato, l'*ingenioso hidalgo* incontra Belerma, pallida e piangente,

bloccata da Merlino nell'atto di portare in mano il cuore [di Durandarte] chiuso in un panno, e la sua dama di compagnia, Ruidera, insieme alle sue sette figlie le quali, appresa la morte del paladino a Roncisvalle piansero tali e tanti fiumi di lacrime che «Merlino, per la compassione che dovette averne, le ha convertite in altrettante lagune, che ora nel mondo dei vivi, e nella regione della Mancha son dette le lagune di Ruidera». Poco più avanti, bloccato in un pianto perenne e inconsolabile, lo scudiero di Durandarte, Guadiana, che Merlino convertì «in fiume chiamato col suo stesso nome» (*Don Chisciotte*, II, 23).

I *romances* di Durandarte vennero stampati per la prima volta a opera del poeta spagnolo Lucas Rodríguez (L. Rodríguez, *Romancero historiado*: la prima edizione, perduta, è del 1579, la seconda del 1581, la terza del 1582 [Alcalá]), per esser poi rielaborati nella preziosa opera di Damián López de Tortajada, *Floresta de varios romances sacados de las historias de los hechos famosos de los doze Pares de Francia aora nuevamente corregidos* (Valencia, 1642).

La storia della liberazione di Melisendra è al centro di una celebre opera lirica di Manuel De Falla, *EL RETABLO DE MAESE PEDRO*. Composta tra il 1919 e il 1923, l'opera è tratta dal *Don Chisciotte* di Cervantes e dagli antichi *Cancioneros* su Melisendra dai quali De Falla riprese anche le musiche. L'opera di De Falla entrò ben presto nei repertori delle marionette e dei burattini, arrivando ai pupi attraverso Ermenegildo e Alessandro Greco, nipoti di quel Gaetano che gli studi identificano tra i fondatori dell'Opera dei pupi palermitana. Il 27 novembre 1940 la stagione del romano Teatro delle Arti di Anton Giulio Bragaglia viene inaugurata da uno spettacolo memorabile, realizzato con un cast di eccezione: *Il teatrino dei pupi di Mastro Pietro*, adattamento scenico e musicale di un episodio dell'*Ingegnoso cavaliere Don Chisciotte della Mancía*, musica di Manuel De Falla (direttore d'orchestra Giuseppe Morelli), regia di Enrico Frigerio, bozzetti di Enrico Prampolini, marionette disegnate e costruite da Maria Signorelli, marionettisti Ermenegildo e Alessandro Greco. Notizie dell'avvenimento sono riportate, tra l'altro, in Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel Fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 113-114.

GAIFEROS

Quattro le **romanze spagnole dette 'di Gaiferos'** i cui originali, scritti su *pliego sueltos*, risalgono al 1550: *Romance I di Gaiferos*, *Romance II di Gaiferos*, *Romance III di Gaiferos*, *Romance IV di Gaiferos*. Questi *romances*, il cui metro è quello delle romanze spagnole d'imitazione francese, sono state pubblicate nella raccolta di Wolf e Hofmann (Fernando José Wolf, Conrado Hofmann, *Primavera y flor de romances ó colección de lo más viejos y más populares romances castellanos*, 2 voll., Berlino, A. Asher y comp., 1856. I *Romances de Gaiferos* sono nel vol. II, pp. 222-250, nella sezione dei «Romances caballerescos del ciclo carlovingio»).

1. Gaiferos/Walter d'Aquitania/Vifario:

Per le analogie tra Gaiferos e Walter d'Aquitania rimando a: Victor Millet, *Epi-ca germanica y tradiciones epicas hispanicas. Waltharius y Gaifero: la leyenda de Walther de Aquitania y su relacion con el romance de Gaifero*, Madrid, Gredos, 1998.

Per quelle tra Gaiferos e Vifario, rimando, anzitutto, a questo brano di Menéndez y Pelayo: «No hay duda en cuanto a la identificación de “li riches dux Gaifiers” del *Rollans*, y el “courtois [raffinato] Gaifiers” de la *Coronación de Luis*, con el “Gaifiers

de Bordele”, cuya copa se menciona en la leyenda de *Renaud de Montauban*; con el “Gaifers rex Burdigalensium” del *Turpín*; y todos ellos con un personaje histórico de primera magnitud, el duque de Aquitania Vaifre o Waifre (*Waifarius* en Fredegario y otros cronistas), caudillo merovingio como descendiente de Chariberto, y émulo, por tanto, de la nueva dinastía, pero cuya verdadera representación es la de un héroe de la Francia meridional, a quien siguieron todos los moradores del lado acá del Garona, y muy principalmente los indómitos vascones, que eran el nervio de su ejército. Con ellos luchó contra los sarracenos de Narbona, y con ellos invadió y saqueó tres veces los Estados de Pipino el Breve, hasta que, vencido cerca de la Dordoña, tuvo que concentrar sus fuerzas en la Aquitania meridional, donde sucumbió bajo el puñal de Waraton en el año 769»: Marcelino Menéndez y Pelayo, *Romances caballerescos del ciclo carolingio*, in Id., *Antología de poetas líricos castellanos - VII. Parte segunda: Tratado de los Romances Viejos. II*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, pp. 273-274.

Ancora sulla corrispondenza tra Vifario e Gaiferos rimando, almeno, a: Manuel Milá y Fontanals, *De la poesia heroico-popular castellana* (Barcelona, Libreria de D. Alvaro Verdaguer, 1874, p. 344) e alle interessanti riflessioni di Costantino Nigra (*Il moro saracino, canzone popolare piemontese*, in *Romania. Recueil trimestriel consacré à l'étude des langues et des littératures romanes*, XIV, 1885, p. 268): «È [...] il duca *Gaifers* della cronica di S. Dionigi e delle canzoni di gesta francesi, il *Gaifier*, *Guaifre*, *Waifre*, *Waifar*, o *Vifario* degli storici moderni».

2. Gaiferos e Melisendra

Numerose le opere ispirate alle vicende di Gaiferos e Melisendra: i *romances El cuerpo preso en Sansueña* pubblicato nella *Flor de romances nuevos* de Pedro de Montcayo (Barcelona 1591) e *Desde Sansueña a París* di Luis de Góngora, la cui data di composizione è fissata da Chacón al 1588 anche se l'opera non venne stampata prima del 1627; il *romance Oid, señor don Gaiferos* di Miguel Sánchez, incluso nella *Flor de romances* pubblicata a Madrid nel 1593; il *romance de La linda Melisenda*, pubblicato nella raccolta di Wolf e Hofmann (Fernando José Wolf, Conrado Hofmann, *Primavera y flor de romances ó colección de lo más viejos y más populares romances castellanos*, cit., vol. II, pp. 417-419); *Meliselde, romance de judíos de Oriente*; la *Esposa de don Gaiferos romance* composto da «los judíos españoles de Turquía»; la commedia *Los amors de Melisendra* di Fray Francisco Mulet (1624-1675), pubblicata nelle *Obres festives compostes segons antiga, general y molt rahoñable tradició pel Pare Francesch Mulet, frare profès dominico* («reunides y publicades per primera vegada ab los únichs apunts biografiohs que del autor fins ada se coneixen, per En Constantí Llobart», Valencia, 1876). Altre opere ispirate alla vicenda di Gaiferos e Melisendra e/o ad alcuni dei motivi principali: i poemi *Amis y Amiles*, la cui edizione è stata curata da Conrado Hofmann (*Amis et Amiles und Jourdain de Blavies*. Erlangen, 1852), e la *Bella Aya de Aviñón*; tre *romance* intitolati a *Moriana* e una romanza intitolata *Julianesa* (di cui rimangono solo due frammenti); infine una *Mojiganga de don Gaiferos, con títulos de algunos romances antiguos y modernos*, pubblicata nei *Donaires de Tersicore* di Vicente Suárez de Deza y Ávila (1663). Tra gli intermezzi: l'*Entremés de Melisendra* pubblicato nelle *Comedias* di Lope de Vega (1605), e due attribuiti a Quiñones de Benavente: *Don Gaiferos* (1643) e l'*Entremés famoso de don Gaiferos y las busconas de Madrid*.

MUÑECO

Da *muñeca*, piccola bambola, che alla lettera significa «figura di uomo fatta di cartapesta, legno, stracci o altro». È un termine che da sempre è stato usato, anche, come sinonimo di *titeres* mantenendone lo stesso valore di indeterminatezza, ossia valendo, indifferentemente, per designare burattini, marionette, fantocci e piccole figurine.

[L']ORLANDO DEL CHISCIOTTE

Appare più vicino a quello ariostesco, che Cervantes amava e conosceva in lingua originale: «io – fa dire al Chisciotte al cap. 62 della seconda parte del romanzo – m'intendo un poco di toscano e mi picco di saper cantare alcune stanze dell'Ariosto». Non a caso la prima parte del *Chisciotte* si chiude con un verso italiano del *Furioso*, «forse altri canterà con miglior plettro» (XXX, st. 16, verso che riprenderà, testualmente, anche nel I capitolo della seconda parte del romanzo); e ancora non a caso tra i pochissimi libri della biblioteca di Chisciotte che il curato salverà dal rogo troviamo proprio l'*Orlando furioso* «solo però se parla nel suo idioma». «Il *Furioso* – scrive Calvino nella prefazione all'*Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino* (Milano, Oscar Mondadori, 1995 [1^a. ed. 1970, Einaudi]) – è un libro unico nel suo genere e può – quasi direi deve – esser letto senza far riferimento a nessun altro libro precedente o seguente; è un universo a sé in cui si può viaggiare in lungo e in largo, entrare, uscire, perdersi. [...] Ariosto sembra un poeta limpido, ilare e senza problemi, eppure resta misterioso: nella sua ostinata maestria a costruire ottave su ottave sembra occupato soprattutto a nascondere se stesso. Egli è certo lontano dalla tragica profondità che avrà Cervantes, quando un secolo dopo, nel *Don Chisciotte*, compirà la dissoluzione della letteratura cavalleresca. Ma tra i pochi libri che si salvano, quando il curato e il barbiere danno alle fiamme la biblioteca che ha condotto alla follia l'*hidalgo* della Mancia, c'è il [...] *Furioso*».

Sulle conoscenze ariostesche di Cervantes cfr. almeno: Antonio Portnoy, *Ariosto y su influencia en la literatura española*, Buenos Aires, Editorial Estrada, 1932; Arturo Marasso, *Cervantes: la invención del Quijote*, Buenos Aires, Hachette, 1954; Edward C. Riley, *Cervantes's Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1962 (in it. *La teoria del romanzo in Cervantes*, trad. di Gabriella Figlia, Bologna, Il Mulino, 1988); Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650): Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, pp. 439-497; Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle, and Persiles*, Princeton, Princeton University Press, 1970; William Nelson, *Fact or Fiction. The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge, Harvard University Press, 1973; Juan Bautista Avallé-Arce and Edward C. Riley, *Suma Cervantina*, Londra, Tamesis Books, 1973; Manuel Durán, *Cervantes and Ariosto: once more, with feeling*, in *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld (1974)*, Josep M. Solà-Solé et alii, ed., pp. 87-101; Karl-Ludwig Selig, *Cervantes/Ariosto: «Forse altri canterà con miglior plettro»*, «Revista Hispánica Moderna», año 39, n. 1/2 (1976/1977), pp. 69-72.

PASAMONTE (Jerónimo de)

...E AVELLANEDA

Secondo Alois Achleitner (*Pasamonte*, in *Anales Cervantinos*, II, 1952, pp. 365-367) si tratterebbe dell'aragonese Jerónimo de Pasamonte autore dell'opera *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, nato nel 1553 e morto nel 1605. Pasamonte fu in Italia negli stessi anni (1571-1574) di Cervantes, fece parte dello stesso battaglione (di Miguel de Moncada), passò a Messina nell'esercito di Giovanni d'Austria (anche qui come Cervantes) e combatté, sempre come Cervantes, a Lepanto, Navarino e Tunisi. Nel 1574 (ancora come Cervantes) venne catturato dai turchi durante il (fallito) tentativo di liberare La Goletta (assalto cui partecipò anche Cervantes) e visse prigioniero diciotto anni a Costantinopoli e nel Nord Africa (Cervantes venne invece fatto prigioniero dai turchi nel 1575 e rimase loro schiavo ad Algeri per 5 anni). Riscattato, Pasamonte viaggiò tra l'Italia del Sud, l'Aragona e Madrid, per tornare a Napoli nel 1599, dove fu in rapporti con il conte di Lemos, lo stesso attraverso il quale Cervantes sperava di poter tornare in Italia quando il conte divenne viceré di Napoli (17 maggio 1610), e al quale, sempre Cervantes, dedicò numerose opere (*Novelas ejemplares* [1613], *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* [1615], *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* [1615] e *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*, romanzo pubblicato postumo [Madrid 1617]).

È oggi universalmente accettata la tesi di Martín de Riquer circa l'identità tra la *Vida* del Pasamonte citata dal Cervantes e l'autobiografia effettivamente scritta da Jerónimo de Pasamonte (manoscritto del 1603 conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli e pubblicato da Raymond Foulché-Delbosc in «Revue Hispanique», LV, 1922, pp. 310-446; recentemente riedito in due edizioni: Jerónimo de Pasamonte, *Autobiografía*, Sevilla, Espuela de Plata, 2006; Jerónimo de Pasamonte, *Relato de un cautivo: vida y trabajos*, Madrid, La Tinta del Calamar, Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2008).

Tra le corrispondenze tra il Pasamonte cervantino e quello reale esiste un interessantissimo *tertium datur*, individuato sempre da Riquer, che porterebbe a sostenere che dietro il Pasamonte della realtà si celi **Alonso Fernández de Avellaneda**, autore firmatario del *Chisciotte* apocrifo pubblicato a Tarragona nel 1614 come continuazione della prima parte scritta da Cervantes (*Segundo tomo del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*).

Questi gli studi che Riquer ha dedicato al rapporto tra i due Pasamonte e all'ipotesi di identificazione con Avellaneda: *El Quijote y los libros*, «Papeles de Son Armadans», XIV, 1969, p. 21 (pp. 9-24); *Introducción. Intentos de identificación de Avellaneda*, in Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha*, ed. a cura di M. de Riquer, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, pp. LXXIX-LXXXVIII; *Cervantes, Pasamonte y Avellaneda*, Barcellona, Sirmio, 1988. Su Pasamonte, oltre agli studi citati, si rimanda, ancora, a: Alfonso Martín Jiménez, *E «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca. La vida de Pasamonte y «Avellaneda»*, Alcalá de Henares, Spain, Centro de Estudios Cervantinos, 2001; Helena Percas de Ponseti, *Un misterio dilucidado: Pasamonte fue Avellaneda*, «Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America», vol. 22, n. 1, 2002, pp. 127-154; Howard Mancing, *Jerónimo de Pasamonte*, in Id., *The Cervantes Encyclopedia: L-Z*, Westport, CT,

Greenwood Press, 2004, p. 544; Helena Percas de Ponseti, *La reconfirmación de que Pasamonte fue Avellaneda*, «Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America», vol. 25, n. 1, 2006, pp. 167-199.

Su **Cervantes e Avellaneda** mi limito a citare: Alberto Sánchez, *¿Consiguió C. identificar al falso Avellaneda?*, «Anales Cervantinos», II (1952), pp. 311-333; Daniel Eisenberg, *Cervantes, Lope y Avellaneda*, in *Estudios cervantinos*, Barcelona, Sirmio, 1991, pp. 119-141; Enrique Suárez Figaredo, *Comentario a los estudios Cervantes, Passamonte y Avellaneda y Cervantes, Lope y Avellaneda*, 2005, in AA.VV., *Works of Miguel de Cervantes in old and modern-Spanish spelling based on the 18 volume edition published by Rodolfo Schevill and Adolfo Bonilla prepared in digital form and edited by Fred F. Jehle*, http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTE/othertexts/Suarez_Figaredo_Comentario.pdf; Francisco Javier Blasco Pascual, *Notas sobre un artista del fraude y del engaño: Avellaneda*, in *Edad de oro*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid: Servicio de Publicaciones, vol. 25, 2006, pp. 117-128; Alfonso Martín Jiménez, *De Avellaneda y Avellanedas*, in *Edad de oro*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid: Servicio de Publicaciones, vol. 25, 2006, pp. 371-408

Tra le **somiglianze tra il Chisciotte originale e quello di Avellaneda**, oltre a quella cui si fa riferimento nel testo, l'identità del re moro che tiene prigioniera Melisendra, che nel *romancero* e nell'*entremés* è Almanzor e che solo Cervantes e Avellaneda hanno invece sostituito con Marsilio di Saragozza. Sostituzione che, secondo Antonio Rey Hazas (*Cervantes, Lope, Góngora*, in Asociación Andaluza De Profesores De Español «Elio Antonio De Nebrija», *Actas Del Congreso «Cervantes, El Quijote Y Andalucía» [Sevilla, 6-8 De Mayo De 2005]*, Siviglia, Ed. Asociación Andaluza De Profesores De Español «Elio Antonio De Nebrija», 2007, p. 73) fornisce a Cervantes un ulteriore pretesto per prendersi gioco di Lope «porque Marsilio es el rey a quien acompaña siempre en el romancero nuevo un héroe morisco llamado Bravonel de Zaragoza, a menudo identificado como un heterónimo morisco de Lope, que se disputa con el rey el amor de Guadalajara, es decir, de Elena Osorio. En tal contexto de alusiones barrocas, nada tendría de extraño que el moro que besa furtivamente a Melisendra en Cervantes ocultara al mismo Lope de Vega y fuera así castigado como un vulgar delincuente, como el Escarramán de Quevedo, para ser exactos, cuyos versos 55 y 56 de la Carta de Escarramán a la Méndez reproduce Cervantes, para mayor claridad ridiculizadora: “con chilladores delante / y envaramiento detrás”».

PITO O CERBATANA O PIVETTA

Il *pito* o *cerbatana* che i *titereros* mettevano e mettono in bocca per contraffare la voce dei *títeres* richiama direttamente la «pivetta» del «nostro» Pulcinella. Diminutivo di *piva*, cornamusa, la «pivetta» o «strega» o «franceschina» o «sgherlo», è un piccolo strumento di latta, di legno, d'avorio o d'osso forato che i pulcinella del Seicento, e poi i burattinai, usavano (e usano) per contraffare il tono della voce e renderlo stridulo, squillante e pigolante. Simile ai fischietti usati dai cacciatori per imitare il gorgheggio degli uccelli, le sue dimensioni variavano a seconda dell'effetto che se ne voleva ottenere: posta in bocca era (è) facilmente deglutibile, e anche risputabile, e ciò ne accresceva l'effetto di comicità.

REPOSTERO

Anche solo attenendosi alla voce «titeres» di Covarrubias («[...] y los maestros que estan dentro detras de un repostero») e all'intermezzo cervantino del *Retablo de las maravillas*, *repostero* è uno dei termini tecnici ricorrenti quando si parla dei *retablos* dei *titeres*. È il panno di stoffa usato dal *titerero* per coprire il *castillo* o, più semplicemente, usato a mo' di tenda dietro la quale celare la propria presenza, come i burattinai girovaghi russi e quelli cinesi che mostravano i loro fantocci da un ampio lenzuolo alzato sopra la testa. «“Repostero” – si legge nel V tomo (1737) del *Diccionario de la lengua castellana...*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española por los Herederos de Francisco del Hierro – paño cuadrado con las armas del Principe o Señor»; stessa definizione nella 22ª edizione del *Diccionario de la Lengua Española* (2001): «paño cuadrado o rectangular, con emblemas heráldicos».

RETABLO

Questa la definizione, pressoché comune, di *retablo* data dai primi vocabolari (dal 1495 al 1516): «retablo de pinturas, tabula picta» (così in Antonio de Nebrija, *Vocabulario español-latino*, Salamanca, Impresor de la Gramática castellana, 1495 [e in A. de Nebrija, *Vocabulario de romance en latín hecho por el doctissimo maestro Antonio de Nebrissa nuevamente corregido y augmentado más de diez mill vocablos de los que antes solía tener*, Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1516]; in Fray Pedro de Alcalá, *Vocabulista arábigo en letra castellana. En Arte para liberamente saber la lengua arábigo*, Granada, Juan Varela, 1505; in Cristóbal de las Casas, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, Sevilla, Francisco de Aguilar y Alonso Escribano, 1505; in Richard Percival, *Bibliothecae Hispanicae pars altera. Containing a Dictionarie in Spanish, English and Latine*, Londres, John Jackson y Richard Watkins, 1591). Dal 1604, alla voce «retablo» del *Diccionario* del Palet si registrano due occorrenze: «“R.”: un autel; / *tableau de peinture*» (così in Juan Palet, *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa [...] Dictionaire tre sample de la langue espanole et françoise*, Paris, Matthieu Guillemot, 1604; in César Oudin, *Tesoro de las lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle*, cit.; e in Girolamo Vittori, *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española...*, cit.). Un importante arricchimento, dal punto di vista teatrale, si ha nel 1611 con Covarrubias (*op. cit.*): «retablo, comunemente se toma por la tabla en que está pintada alguna historia de devoción, y por estar en la tabla y madera, se dixo retablo. Algunos estranjeros suele traer una caja de titeres, que representa alguna historia sagrada, y de allí les dieron el nombre de *retablos*. Al que tiene muchos trabajos, suelen dezir que es un *retablo de duelos*, y podía también averse dicho *retablo* de retaeer, porque retrae y retrata las figuras de la historia».

Come sottolineato da Alfredo Carballo Picazo (*Para la historia de «retablo»*, cit., p. 270), «storicamente il *retablo* appare quando l'altare si “libera” della presenza del popolo e il sacerdote officia spalle ai fedeli. Poi si cominciò a collocare, dietro la tavola dell'altare, una piccola gradinata (*gradería*) per i reliquiari, candelabri, il crocifisso ecc.; più tardi la parte centrale di questa *gradería* venne coperta con ornamenti. I primi *retablos* di cui si ha notizia furono costruiti in pietra, legno e oreficeria. Tuttavia, a partire dal X secolo, la parola venne usata soprattutto per indicare una tavola dipinta, di tema variabile, che si collocava dietro l'altare. I temi rappresentati avevano carattere religioso, come richiesto dalla sua stessa finalità».

I primi *retablos* delle chiese erano dipinti, ma nel corso del XV e del XVI sec. le più importanti cattedrali spagnole iniziarono a sostituire i dipinti con il rilievo, come accadde per il gran *retablo* della Cattedrale di Siviglia, la cui la struttura, divisa in compartimenti all'interno dei quali figure di legno rappresentano plasticamente la storia sacra, sembra aver ispirato i *retablos* dei *teatritos mecánicos*. Le figure del gran *retablo* sivigliano vengono terminate nel 1526, nel 1538 viene rappresentato il *teatrito mecánico* di cui scrive Villalón (cfr. voce «autómatas» di questa Appendice); e pochi anni dopo, come riportato anche nella voce «titeres» di Covarrubias, il termine *retablo* viene correntemente usato anche per il *teatrito* dei *titeres*.

I famosi *muñecos*, attori del *retablo*, dal XVII secolo detti «titeres», venivano portati in una cassa o in un sacco sulla spalla del *titerero*, come raccontano il *Licenciado Vidriera* di Cervantes e il *Regidor della Moxiganga del Mundi Nuevo* di Suárez de Deza y Ávila (1663). Generalmente, per richiamare pubblico, dopo il *pregón* (l'annuncio fatto ad alta voce che secondo Alfredo Carballo Picazo [*Para la historia de «retablo»*, cit., p. 272] veniva solitamente recitato in italiano) il *titerero* allestiva il suo artificio: una piccola piattaforma e, sopra di questa, un listone alto un palmo e un drappo a mo' di sipario. Prima di iniziare lo spettacolo lui stesso – o un ragazzo, suo aiutante – suonava il flauto (o il tamburo o la tromba). Altre volte cantava una *copla*.

THEATRO

Il termine viene registrato dai vocabolaristi a partire dal 1495 con la seguente definizione (ancora oggi immutata nel suo cuore, anche se, nel tempo, arricchita e aggiornata): «“theatro” do hazian juegos, *theatrum*, *i*», ma anche, successivamente, «scena» (così in Antonio de Nebrija, *Vocabulario español-latino*, cit.; Fray Pedro de Alcalá, *Vocabulista arábigo en letra castellana. En Arte para liberamente saber la lengua arábigo*, cit.; Cristóbal de las Casas, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, cit.; Richard Percival, *Bibliothecae Hispanicae pars altera. Containing a Dictionarie in Spanish, English and Latine*, cit.; César Oudin, *Tesoro de las lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle*, cit.; Girolamo Vittori, *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española. Thresor des trois langues françoise, italienne et espagnolle*, cit.). Al tempo in cui Cervantes componeva la seconda parte del suo romanzo la definizione viene arricchita: «Lat. Theatrum, es nombre Griego qeatron, à verbo qeaomai, video, por ser lugar a donde concurrían para verlos juegos, y los espectaculos» (Covarrubias). È interessante notare che, come sottolineato dalle citazioni riportate dai vocabolaristi, il termine *theatro* – che dalla fine del Settecento viene semplificato, anche nei vocabolari in *teatro* – venne spesso, e appropriatamente, usato da Cervantes: lo ritroviamo, ad esempio nella quinta delle *Novelas ejemplares* (1613) e nel capitolo 22 del secondo libro di *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional* (1617).

TITERERO

Termine usato, all'epoca di Cervantes, per designare, indistintamente, i manovratori di fantocci, di burattini, e quelli di marionette. Questa la storia del vocabolo: la prima occorrenza è registrata nel *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española. Thresor des trois langues françoise, italienne et espagnolle* di Girolamo Vittori, cit. (1609): «“titerero”, joueur de marionnettes, giocatore di bagatelle»; stesso

significato in John Minsheu, *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiosissimum...*, cit. (1617): «“t.”: a puppet player»; maggiori dettagli nella voce di Lorenzo Franciosini, *Vocabolario español e italiano, ahora nueuamente sacado a luz, y compuesto por Lorenzo Franciosini florentin. Segunda parte*, cit. (1620).

Títiritero sinonimo di «titerero», in uso ancora oggi. Dalla prima metà del Settecento il termine viene usato in alternativa e indifferentemente al termine originario per designare il manovratore di burattini, marionette, fantocci e simili (Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española por los Herederos de Francisco del Hierro, 1739, tomo sexto, p. 283: «“titeréro”: lo mismo que “títiritero”, que es mas usado»).

TÍTERES

Termine di uso comune che in Spagna e in Portogallo viene impiegato per designare, indistintamente, burattini, marionette, fantocci e piccole figurine. Il vocabolo viene registrato nei dizionari spagnoli a partire dal 1607: nel *Tesoro de las lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle* di César Oudin (Paris, Marc Orry, 1607) leggiamo: «titeres = marionnettes»; segue, nel 1609, il *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española. Thresor des trois langues françoise, italienne et espagnolle* di Girolamo Vittori (Ginevra, Philippe Albert & Alexandre Pernet, 1609): «titeres = marionnettes, bagatelle», e il *Tesoro de la lengua castellana o española* di Sebastián de Covarrubias Horozco (Madrid, Luis Sánchez, 1611), la cui definizione è stata fondamentale per questo lavoro: «ciertas figurillas que suelen traer estrangeros en unos retablos; que mostrando tan solamente el cuerpo dellos, los gobiernan como si ellos mesmos se moviessen, y los maestros que estan dentro detras de un reposito, y del castillo que tienen de madera estan dentro detras de un reposito, y del castillo que tienen de madera estan siluando con unos pitos, que parece hablar las mesmas figuras, y el interprete que está a ca fuera declara lo quiere dezir, y porque el pito suena ti, ti, se llamaron titeres, y puede ser Griego, dal verbo τυτιζω [il verbo cui Covarrubias si riferisce è però τυτιζω (che corrisponde al francese *pépier*, cinguettare) e non τυτιζω, N.d.A.], garrio. Ay otra manera de titeres, que con ciertas ruedas como de relox tirandole las cuerdas van haziendo sobre una mesa ciertos movimientos, que parecen personas animadas, y el maestro los trae tan ajustados que en llegando al borde de la mesa dan la buelta, caminando hasta el lugar de donde salieron. Algunos van tañendo un Laud, moviendo la cabeça, y meneando las niñas de los ojos: y todo esto se haze con las ruedas y las cuerdas. En nuestro tiempo lo hemos visto, y fue invencion de Ioanelo, gran Matematico, y segundo Archimedes, sin embargo de que en los siglos passados huuo esta invencion como parece por un lugar de Horatio, lib. 2 sermonum satyra septima. Iam du dum, & c. ibi. *Tu mihi qui imperitas alys servis miser atque / Duceris, ut nervis alienis mobile lignum.* / Cerca de Virgilio, es nombre de un pastor, tomado Theocrito».

Nei vocabolari successivi la voce viene così registrata: John Minsheu, *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiosissimum, cum nonnullis vocum millibus locupletum, ac cum Linguae Hispanica Etymologijs*, Londres, Joannum Browne, 1617: «“titeres” [...] = Pupae, Pupi, [...] *Puppets* [...] *de sono quem eduxit*, T I, T I»; Lorenzo Franciosini, *Vocabolario español e italiano, ahora nueuamente sacado a luz, y compuesto por Lorenzo Franciosini florentin. Segunda parte*, Roma, Iuan Pablo

Perfilio, a costa de Iuan Ángel Rufineli y Ángel Manni, 1620: «“titeres”, fantocci, o bambocci, cioè quelle figurette, vestite da huomo che i ciarlatani, ò cantambanchi fin-gon che parlino e faccin altre cose, per provocar a riso, a trattenimento, e per svegliar la borsa de balordi».

Secondo Américo Castro (*La palabra «títtere»*, «Modern Language Notes», n. 57, novembre 1942, Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 505-510) la parola, come le figurine animate che designa, sarebbe di importazione straniera e corrisponderebbe al francese *titre*, fr. ant. *titele*, lat. *titulum*, nel senso speciale di «chiesa, monumento». Il termine si sarebbe così diffuso venendo applicato al tempio, al monumento, e ai *castillos* nei quali avevano luogo le peripezie dei *muñecos*, che all'inizio erano a sfondo religioso per poi aprirsi al profano. «Non abbiamo – cito traducendo da Castro – il testo francese che dimostra che *titre* si applicò al teatro di “*marionnettes*”, ma in Spagna l'effetto dell'adozione della parola è evidente. È molto probabile che il vocabolo, che corrispondeva all'oggetto che designava, fosse usato solo dal popolo [...] per riferirsi all'arte scenica, perché Godefroy ne menziona l'accezione di “farsa” o “rappresentazione comica” (Frédéric Eugène Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du 9^e au 15^e siècle*, Parigi, F. Vieweg, 1881, tomo 7, p. 731, N.d.A.). [...] Di conseguenza il termine spagnolo designò *el teatrito ambulante* e poi *los muñecos actores*. *Títtere* può essere o una pronuncia francese arcaica conservata nel dialetto (*titele*) o il semplice sviluppo di *titre*. Comunque *titre - teatro de muñecos* appartiene a una lingua più bassa che ha lasciato molti riflessi nello spagnolo, le cui terre sin dai tempi antichi furono invase da pellegrini, vagabondi e furfanti di ogni tipo, attratti da Santiago de Compostela [...]. A quanto pare il fr. *titre - teatro de muñecos* non venne usato nella lingua scritta che nel XVI sec. ha preferito *marionnettes*, come si vede in un brano di *Les Serées* di Guillaume Bouchet (1526-1606, N.d.A.). [...] *Títtere* significò, dunque, prima “*retablo de muñecos*” poi lo stesso *muñeco*. Per gli abitanti dei villaggi e per i contadini *títtere* venne a significare qualsiasi *diversión pública* consistente in abilità circensi: equilibristi, acrobati, ecc. Oggi *títtere* è usato esclusivamente come sinonimo di “*botarate*” ossia “persona frivola e irresponsabile”» (A. Castro, *op. cit.*, pp. 507-509). Infine, è interessante riportare anche un'annotazione di Manuel Larramendi il quale sostiene che nei paesi baschi, alla metà del Settecento, si usava «*títtere*» e che esisteva anche la voce «*anyerea*» usata più recentemente in alcune zone per designare la *muñeca* comune (M. Larramendi, *Diccionario trilingüe: Castellano, Bascuence y Latín*, 1745).

Per la storia dei *títeres* in Spagna al tempo di Cervantes, e per le loro origini rimando, oltre che agli studi, fondamentali, di John Earl Varey [*Representaciones de títeres en teatros públicos y palaciegos, 1211-1760*, «Revista de Filología Española», n. 38, 1954, pp. 170-211; *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957; *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*, Madrid, CSIC - Instituto de Estudios Madrileños, 1959], almeno, a: A. Castro, *La palabra «títtere»*, cit.; Ángel Echenique Ubi-de, *Teatro de títeres, su historia y construcción*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1942; Sebastián Gasch, *Títeres y marionetas*, Barcellona, Argos, 1949; Alfredo Carballo Picazo, *Para la historia de «retablo»*, «Revista de Filología Española», XXXIV, quaderno 1-4, Madrid, 1950; Aliocha Coll, *Títeres*, Barcellona, Ed. Originales, 1984; Julio Caro Baroja, *Los títeres en el teatro*, in Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio

Cea Gutiérrez (a cura di), *Actas de las Jornadas sobre Teatro Popular en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987; Henri Delpoux, *Titeres y marionetas*, Barcellona, Hogar Libro, 1987; Freddy Artiles, *Titeres: historia, teoría y tradición*, Saragozza, Ed. Arbolé, 1998.

Il primo documento in cui compare il termine *titeres* (e in cui questo è in qualche modo collegato all'espressione «*jugar de manos*») è del 1524 e si tratta di un testo in cui si racconta, tra le altre cose, delle «meraviglie» riportate da Hernán Cortés dalla giungla dell'Honduras: «cinque cornamuse, e lire e dulzaine e un acrobata e altri che *jugava de manos y hazia titeres*» (Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Genaro García, México, 1904, tomo II, p. 278, il corsivo è mio). Ancora Cortés, in una lettera scritta da Città del Messico il 20 settembre 1538, descrivendo le arti indigene, racconta di alcuni che «facevano le farse, altri che *juegan de manos*; altri che facevano *titeres* e altri giochi» (in Joaquín Francisco Pacheco, Francisco de Cárdenas, Luis Torres de Mendoza, *Colección de documentos inedito relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones española en América y Oceanía*, Madrid, Imprenta Española, 1864-84, tomo III, p. 542). In entrambi i documenti si distingue tra *jugar de manos* e *hacer titeres*, il che implica una distinzione anche tra le abilità. In quest'epoca non c'era confusione tra i due termini, come invece accadrà alla fine del secolo.

1. La cattiva fama dei *titeres*

Quando, tra il XVII e il XVIII secolo, i *titeres* raggiungevano in Spagna l'acme del successo, queste *figurillas* venivano associate, oltre che alla forma spettacolare, all'«arte della rapina». Il mestiere del *titerero* veniva considerato immorale, spesso affiancato all'«arte» dei *sacadineros* («persone inclini ad ottenere indebitamente denaro da altri»), e al gusto per la *vida holgada* («l'arte di guadagnarsi il pane senza lavorare»), come testimoniato dallo stesso Cervantes in varie opere precedenti al *Chisciotte*. Dei *titereros* il protagonista del suo *Licenciado Vidriera* (1613) «diceva tutto il male possibile, accusandoli di essere gente vagabonda, che trattava con irriverenza le cose sacre perché nelle scene che rappresentavano nei loro teatrini trasformavano la religione in motivo di riso e quando avevano riposto in un gran sacco tutti o quasi i personaggi del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento* vi si sedevano sopra per mangiare e bere nelle cantine e nelle locande. Infine, concludeva, si meravigliava che le autorità non li riducessero a perpetuo silenzio o li bandissero dal regno» (M. de Cervantes, *Il Dottor Vetrata*, in Id., *Novelle esemplari*, ed. a cura di Alessandro Martinengo, Milano, TEA, 1989, p. 254 [M. de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Schevill y Bonilla, Madrid, 1922-5, tomo II, p. 103]).

Questa la critica, durissima, di Cristóbal Suárez de Figueroa nel suo *Plaza universal de todas ciencias y artes* (Madrid, 1615, fol. 325 vto., discorso XCII): «non esiste ragione per dimenticare gli altri stranieri manovratori di *titeres* (*otros extranjeros manejadores de titeres*), ministri di un intrattenimento particolare, attraverso il quale dicono e fanno quello che vogliono, mettendoli in campo dove combattendo si vincono l'un l'altro [*metiéndolos en campaña, donde peleando se vencen unos a otros*]; abilità tutte che vanno insieme a quella principale di ladroni per le borse [*industrias todas, antes ganzúas generales para las bolsas*]]».

2. Animali ammaestrati e *titeres*

Il documento più antico attestante questo rapporto (e, anche, la cattiva fama dei

titereros) risale al 1275 ed è la risposta di Alfonso X di Castiglia alla supplica dello *juglar* Giraut Riquier il quale chiedeva al monarca di fissare delle distinzioni tra le diverse specialità dell'arte degli *juglares* (*Aissó es suplicatió que fes Gr. Riquier al rey de Castela, per lo nom dels juglars l'an LXXIII*, in Manuel Milá y Fontanals, *Trovadores*, Barcellona, 1888-1896, pp. 232-239). Nella sua risposta il re divide *los juglares* in *istriones* (*tañedores de instrumentos*), *inventores* (*trovadores*), *joculatores* (*acróbatas y jugadores de mano*), *bufones* e *cazursos*, «la clase más vil de representantes ambulantes, a los que hacían saltar a monos, machos cabríos o perros y hacían juegos de títeres» (*Declaratió, qu'el sénher rey 'N-Amfós de Castela fe per la suplicatió, que Gr. Riquier fe per lo nom de joglar. L'an M.C.C.LXXV* in Manuel Milá y Fontanals, *Trovadores*, Barcellona, 1888-1896, pp. 14-16). Interessanti, sul tema, le riflessioni di J. E. Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, cit., pp. 10-11, nonché i riferimenti bibliografici forniti circa le illustrazioni di scimmie ammaestrate dell'epoca medioevale: *Li Romans d'Alixandre*, Ms. Bodley 264 de la Bodleiana, fol. 119 v; *Luttrell psalter*, Ms. Add. 42.130 del Museo Británico, fol. 73; Lucien Dubech, *Histoire générale illustrée du théâtre*, Paris, 1931, tomo II, pag. 109.

3. La storia del **rapporto tra i termini *títeres* e *marionetas*** è molto simile a quella, italiana, tra *burattino* e *marionetta*. Come in Italia, la comparsa del termine spagnolo *marioneta* avviene tre secoli dopo quella del vocabolo *títère*: solo nel 1927, infatti, il termine viene registrato per la prima volta in un dizionario spagnolo con la seguente, generica, definizione: «galicismo por *títère*, figurilla» (Real Academia Española, *Diccionario manual e ilustrado de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1927, p. 1247), cui corrisponde quella, altrettanto generica, che lo stesso dizionario riporta alla voce «*títère*»: «figurilla de pasta u otra materia que se mueve con alguna cuerda o artificio» (*ibidem*, p. 1873). Nel 1970 la definizione viene formulata tenendo conto delle caratteristiche tecniche dell'oggetto: «“marioneta” = dal fr. *marionette*, y éste de *María*. F. Fantoche, *títère* que se mueve por medio de hilos» (Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 1970, p. 848). Ma ancora nel 2001, nella 22ª edizione del *Diccionario de la Lengua Española*, al lemma *marioneta* leggiamo: «Del fr. *marionette*. 1. f. *títère* (l muñeco de pasta u otra materia). 2. f. Persona que se deja manejar dócilmente. 3. f. pl. Teatro representado con marionetas», mentre alla voce «*títère*», pressoché invariata, viene aggiunta una piccola specificazione: «muñeco de pasta u otra materia que se mueve por medio de hilos u otro procedimiento».

4. ***Títeres* dall'Italia: Giovanni Torriani**

Anche conosciuto come Giannello Torriani, o Giannello della Torre o Torriano Cremonese (Cremona, 1500 circa [1511 secondo José A. Garcia-Diego, vedi *infra*] – Toledo, 13 giugno 1585), fu orologiaio, «scienziato illustre», matematico, inventore e architetto di edifici. E, come sottolineato anche nella voce «*titeres*» di Covarrubias, ideatore anche di alcune figurine di legno semoventi importate in Spagna nella prima metà del Cinquecento, qui dette, appunto, *títeres*.

«Richiesto da Carlo V – scrive Girolamo Tiraboschi nella sua *Storia della letteratura italiana* [Modena, Presso la Società Tipografica, 1772-1781; l'edizione da cui cito è però la seguente: Roma, Luigi Perego Salvioni stampator Vaticano nell'archiginnasio della Sapienza, 1785, tomo VII, parte III, p. 463] – a ricomporre il famoso

orologio di Giovanni Dondi [si trattava di un astrario, N.d.A.], ... ma guasto e irru-
nito, disse che più non era possibile di riattarlo; ma che un altro ne avrebbe egli fatto
da quello nulla dissomigliante; e il fece veramente con meraviglia dell'Imperadore,
che seco volle condurlo in Ispagna, ove poscia egli formò quell'ingegnosa macchina
per sollevare le acque della città di Toledo»: si tratta del «*artificio de Juanelo*» a To-
ledo, un complesso sistema meccanico che sollevava con regolarità l'acqua del fiume
Tago fino alla fortezza dell'Alcázar, nella parte più alta della città. Per Carlo V costruì
numerosi automi meccanici per i quali fu paragonato dai contemporanei ad Archime-
de. Due, a oggi, le opere di Torriani date alle stampe: la prima relativa alla consulenza
prestata a papa Gregorio XIII per la riforma del calendario: Juanelo Turriano, *Breve
discurso a su majestad el Rey Catolico en torno a la reduccion del ano de reforma
del calendario: con la explicacion de los instrumentos inventados para enseñar su
suo en la practica, con una introduccion de Jose A. Garcia-Diego y un analisis del
codice por Jose Maria Gonzales Aboin, asi como el manuscrito inedito, en su idioma
original y traduccion al castellano*, Madrid, Fundacion Juanelo Turriano, Castalia
stampa, 1990; la seconda, a cura Alexander Keller, riguarda invece i suoi libri di
meccanica: Juanelo Turriano, *The twenty-one books of engineering and machines of
Juanelo Turriano: a translation of the manuscript in the Biblioteca nacional, Madrid
(Los veintin libros de los ingenios y maquinas de Juanelo Turriano: transcripcion
del manuscrito)*, Madrid, Fundacion Juanelo Turriano: Doce calles, 1996-1998. Al-
cuni riferimenti bibliografici sul Torriani: Famiano Strada, *Della guerra di Fiandra*,
libro I, decade 1^{ma}, Roma, Pietro Antonio Facciotti, 1638, pp. 11-12; Francesco Arisi,
*Cremona literata, seu in Cremonenses doctrinis, ac literariis dignitatibus illustres ab
anno 1601. ad 1741. Adnotationes, et observationes cum appendici bus*, Cremonae:
apud Petrum Ricchini, 1741, tomo III, p. 338 sgg.; G. Tiraboschi, *Storia della lettera-
tura italiana*, cit.; ma anche G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, cit., tomo
VII, parte I, pp. 169 e 458; Charles Magnin, *Charles-Quint et Gianello Torriani au
monastère de Saint-Just*, in Id., *Histoire des marionnettes en Europe*, Paris, Michel
Lévy Frères, 1852, pp. 97-99; F. J. Sánchez Cantón, *Juanelo Turriano en España*,
«Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 41, 1933, pp. 225-233; José A.
García-Diego, *Los relojes y automatas de Juanelo Turriano*, Madrid, Albatros, 1982;
José A. García-Diego, *Juanelo Turriano Charles V's Clockmaker. The man and his
legend*, Madrid, 1986; Julio Porres Martín-Cleto, *El artificio de Juanelo*, Toledo; Di-
putacion Provincial, 1987; Luis Cervera Vera, *Documentos biograficos de Juanelo
Turriano*, Madrid, Fundacion Juanelo Turriano, 1996; Nicolás García Tapia, *Patentes
de invención española en el siglo de oro*, Oficina Española de Patentes y Marcas,
1994, pp. 19-22; Miguel Bermejo Herrero, Lucas Gonzalez Conde, Maria Gloria del
Río Cidoncha, Juan Martínez Palacios, *Reconstrucción virtual del artificio de Juanelo
Turriano para elevar agua del Río Tajo a Toledo* (progetto della Escuela Superior de
Ingenieros, Universidad de Sevilla, 2005; Xavier Jufre Garcia, *El artificio de Juane-
lo Turriano para elevar agua al Alcázar de Toledo*, Ed. Milenio, 2008 ([http://www.
artificiodejuanelo.org/](http://www.artificiodejuanelo.org/)).

ULTERIORI FONTI CONSULTATE

1. Dizionari

Nebrija Antonio (de), *Vocabulario español-latino*, Salamanca, Impresor de la Gramática castellana, 1495.

Alcalá, Fray Pedro de, *Vocabulista arávigo en letra castellana. En Arte para liberamente saber la lengua aráviga*, Granada, Juan Varela, 1505.

Nebrija Antonio (de), *Vocabulario de romance en latín hecho por el doctissimo maestro Antonio de Nebrissa nuevamente corregido y augmentado más de diez mill vocablos de los que antes solía tener*, Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1516.

Casas Cristóbal (de las), *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, Sevilla, Francisco de Aguilar y Alonso Escribano, 1505.

Percival Richard, *Bibliothecae Hispanicae pars altera. Containing a Dictionarie in Spanish, English and Latine*, Londres, John Jackson y Richard Watkins, 1591.

Palet Juan, *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa [...] Dictionnaire tre sample de la langue espagnole et françoise*, Paris, Matthieu Guillemot, 1604.

Oudin César, *Tesoro de las lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle*, Paris, Marc Orry, 1607.

Vittori Girolamo, *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española. Thresor des trois langues françoise, italienne et espagnolle*, Ginebra, Philippe Albert & Alexandre Pernet, 1609.

Covarrubias Horozco Sebastián (de), *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.

Minsheu John, *Vocabularium Hispanicum Latinum et Anglicum copiosissimum, cum nonnullis vocum millibus locupletum, ac cum Linguae Hispanica Etymologijs*, Londres, Joanum Browne, 1617.

Franciosini Lorenzo, *Vocabolario español e italiano, ahora nueuamente sacado a luz, y compuesto por Lorenzo Franciosini florentin. Segunda parte*, Roma, Iuan Pablo Profilio, a costa de Iuan Ángel Rufineli y Ángel Manni, 1620.

Sobrino Francisco, *Diccionario Nuevo de las lenguas española y francesa*, Bruselas, Francisco Foppens, 1705.

Stevens John, *A new Spanish and English Dictionary. Collected from the Best Spanish Authors Both Ancient and Modern [...] To wich is added a Copius English and Spanish Dictionary [...]*, Londres, George Sawbridge, 1706.

Bluteau Raphael, *Diccionario castellano y portuguez para facilitar a los curiosos la noticia de la lengua Latina, con el uso del vocabulario portuguez y latino [...]* (1716-21), Lisboa, Pascoal da Sylva, 1721.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de cabla, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Dedicado al Rey nuestro señor Don Phelipe V...*, Madrid, Real Academia Española/ Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739 [Diccionario de autoridades].

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido á un tomo para su mas fácil uso*, Madrid, D. Joaquin Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. y de la Real Academia, 1780 (ed. successive: 1783; 1791; 1803; 1817; 1822; 1832; 1837; 1843; 1852; 1869; 1884; 1899; 1914; 1925; [1936] 1939; 1947; 1956; 1970; 1984; 1992; 2001; 2014).

Gili Gaya Samuel, *Tesoro lexicografico: 1492-1726*, Madrid, CSIC (Consejo superior de investigaciones científicas Patronato «Menendez Pelayo»; Instituto «Antonio De Nebrija»), 1947-1957.

2. Títeres & retablos

Amorós Andrés, Díez Borque José María, *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Editorial Castalia, 1999.

Artiles Freddy, *Títeres: historia, teoría y tradición*, Zaragoza, ed. Teatro Arbolé, 1998.

Baird Bil, *The Art of the Puppet*, New York, Macmillan, 1965.

Chesnais Jacques, *Histoire générale des marionnettes*, Paris, Bordas, 1947.

Cornejo Francisco, *La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones*, Laboratorio de Arte n. 9, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.

Echenique Ubide Ángel, *Teatro de títeres, su historia y construcción*, Madrid, Editorial Magisterio Español, 1942.

Fonseca Cristóbal (de), Mey Pedro Patricio, *Segunda parte del tratado del amor de Dios*, Valencia, 1608.

Frias María José, *Introducción a la historia de los títeres en Madrid*, Madrid, UNIMA, 1997.

Lloret Esquerdo Jaume, García Juliá César Omar; Casado Garretas Ángel, *Documenta títeres 1*, Alicante, Festitíteres, 1999 (ed. digitale: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000).

3. Gaiferos e Melisendra

Almeida Garrett (João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett), *Romanceiro*, Lisboa, Imp. Nacional, 1851.

Asensio Eugenio, *Los entremeses de «Melisendra» y «los romances»*, in Id., *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de d. Francisco de Quiñedo*, segunda edición revisada, Madrid, editorial Gredos, 1971.

Braga Teófilo, *Cancioneiro e romanceiro geral português*, Porto, Imprensa da Universidad, 1867.

Cotarelo y Mori Emilio, Suárez José Luis, Abraham Madroñal Durán, *Entremés primero de Melisendra*, ed., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Edición Facsímile de J. L. Suárez y A., Granada, Universidad de Granada, 2000.

Cuenca Muñoz Paloma, *Estudio paleográfico de algunos autógrafos teatrales de Lope de Vega y edición del entremés de Melisendra (Res. 88)*, «Cuadernos para Investigación de la literatura Hispánica», 24 (1999), pp. 143-193.

Fauriel Claude Charles, *Histoire de la Gaule Méridionale sous la domination des conquérants germains*, Paris, Paulin, 1836.

Gómez Jesús, *El entremés de Melisendra atribuido a Lope de Vega y los orígenes de la «comedia burlesca»*, «Boletín de la Real Academia Española», tomo LXXXI, quaderno CCLXXXIII, maggio-agosto 2001, pp. 205-221.

Hofmann Conrado, *Amis et Amiles und Jourdain de Blavies*, Erlangen, 1852

Madroñal Durán Abraham, *Estructuras teatrales de la comedia en el entremés barroco*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998.

Menéndez Pidal Ramón, *La epopeya castellana a través de la literatura española*

[conferencias del año 1909 publicado en francés: *L'épopée castillane à travers la littérature espagnole*, trad. de H. Merimée], Paris, 1910.

Menéndez y Pelayo Marcelino, *Romances caballerescos del ciclo carolingio*, in Id., *Antología de poetas líricos castellanos - VII. Parte segunda: Tratado de los Romances Viejos. II*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944.

Menéndez Pidal Ramón, «Un aspecto en la elaboración del *Quijote*», discurso de 1920, ahora incluido en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, 1955 [5ª ed.].

Milá y Fontanals Manuel, *De la poesía heroico-popular castellana*, Barcellona, Libreria de D. Alvaro Verdagué, 1874.

Milá y Fontanals Manuel, *Romancerillo Catalan*, Barcellona, Libreria de D. Alvaro Verdagué, 1882 [2ª ed.].

Millet Victor, *Epica germanica y tradiciones epicas hispanicas. Waltharius y Gaifero: la leyenda de Walther de Aquitania y su relacion con el romance de Gaifero*, Madrid, Gredos, 1998.

Moncayo Pedro, *Flor de romances nuevos*, Barcelona, 1591 [ed. recente: Rodríguez-Moñino Antonio, *Las fuentes del Romancero general*, Madrid, 1957].

Mulet Francisco, *Obres festives compostes segons antiga, general y molt rahonable tradició pel Pare Francesch Mulet, frare profés dominico, reunides y publicades per primera vegada ab los únichs apunts biografiohs que del autor fins ada se coneixen, per En Constantí Llombart*, Valencia, Llibreria de En Francensch Aguilar, Valencia, 1876.

Nigra Costantino, *Il moro saracino, canzone popolare piemontese*, «Romania. Recueil trimestriel consacré à l'étude des langues et des littératures romanes», XIV (1885), pp. 231-273.

Pontón Gonzalo e Sánchez Aguilar Agustín, *Famoso entremés de Melisendra*, in Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega*, a cura di Alberto Blecuá e Guillermo Serés, Lleida, Ed. Mileno – Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, Parte 1.3, pp. 1822-1831.

Rodríguez-Moñino Antonio, *Los pliegos poéticos de la colección del Marqués de Morbecq*, Madrid 1962.

S.a., [Obligación por *Danza de Don Gayferos y rescate de Melisendra*], *Apéndice A. – Documentos, núm. 7. 1609*, in John Earl Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957, pp. 251-252.

S.a., [Obligación por *Danza de Don Gayferos y rescate de Melisendra*], in Cristóbal Pérez Pastor, *Nuevos datos acerca del istrionismo español en los siglos XVI y XVII*, 1ª serie, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, pp. 112-113.

Sánchez-Imizcoz Ruth, *¿Personajes en busca de entremeses? La presencia y degradación de los romances y la novela en los entremeses*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, 2005.

Severin Dorothy S., *Gaiferos, Rescuer of his Wife Melisendra*, in AA.VV., *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton*, ed. A.D. Deyermond, Tamesis Books, Londra, 1976, pp. 227-239.

Smith Colin, *El espíritu de la épica*, Introducción a Poema de Mio Cid, Ed. Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1985

Tibau José Clara, *Antroponimia española derivada de los cantares de gesta*

franceses, in Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. Tomo II*, Madrid, 1992, pp. 949-954.

Wolf Fernando José y Hofmann Conrado, *Primavera y flor de romances ó colección de lo más viejos y más populares romances castellanos*, 2 voll., Berlino, A. Asher y comp., 1856.

Ynduráin Francisco, *Estudio preliminar de las «Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Obras dramáticas II*, Madrid, Atlas, 1962, pp. LXII-LXIV.

Ynduráin Francisco, *El retablo de Maese Pedro*, in Id., *Relección de clásicos*, Madrid, editorial prensa española 1969, pp. 104-108.