

LO SPIRITO **S** DEL TEATRO

102



internet: www.teatrinodeifondi.it
e-mail: cisd@teatrinodeifondi.it

Questo volume è stato realizzato grazie al contributo di



Giunta Regionale della Campania
Uffici di Diretta Collaborazione del Presidente
Ufficio 1 Segreteria di Giunta

ASS. SCENA SPERIMENTALE GENNARO VITIELLO



in copertina: Gaetano Fiore, *Lo splendore di una nuova pagina*,
cm 30 x 30, olii e pigmenti naturali su tela, 2014

© Teatrino di Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2021
via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-464-6

Federico García Lorca

Matrimonio d'interesse

traduzione e adattamento di
Gennaro Vitiello

a cura di
Paolo Puppa

scritti di
Piero Dal Bon
Patrizio Rigobon



VITIELLO VERSO LORCA: STORIA DI UNA PASSIONE

di Paolo Puppa

Diplomato nel 1956 in scenografia all'Accademia di Belle Arti di Napoli, docente di disegno ornato al Liceo artistico di Napoli, alle sue spalle mostre di pittura a partire dal '53, prime scenografie firmate per il Teatro dell'Accademia napoletana di Belle arti, e sempre scenografo nel 1958-59 entro il direttivo del Teatro Universitario Napoletano, di cui diventa direttore nel 1959-60. Questo, l'iniziale profilo curriculare di Gennaro Vitiello. In quest'ottica, muove verso il palcoscenico. Con un gruppo di amici, docenti o ex allievi di questa fermentante Accademia partenopea, progetta fin dal 1963 la nascita di un teatro laboratorio di formazione e ricerca, il futuro Centro Teatro Esse in via Martucci. Il Centro, privo di qualsiasi sovvenzione, rappresenta, a suo modo, la risposta alle cantine romane, pur nella continua mobilità della sede, per un decentramento reso necessario dalle condizioni precarie. Forte allora, specie all'inizio, l'opzione figurativa per la preminenza data alla visualizzazione della scena. E nondimeno tutto ciò non esclude in alcun modo la parola letta e pronunciata. In tale territorio, però, la lingua italiana in lui si va a infrangere da un lato sulla inevitabile risonanza dialettale, dall'altro su una felice babele poliglotta. Infatti, la moglie nativa di Würzburg Uta Rieger, lettrice all'Orientale di Napoli in inglese e tedesco, così come il devoto fratello Umberto, laureato in francese e poi in slavistica, gli trasmettono e gli motivano la passione per la biblioteca antica e moderna internazionale, per la dimensione letteraria, insomma per la battuta¹. Da qui,

¹ Cfr. U. Vitiello, *Gennaro, mio fratello*, in Id., *Gente del Vesuvio. Racconti di vita vissuta e verità ritrovate*, BookSprint Edizioni, Romagnano al Monte (SA), 2015, pp 200-220.

un repertorio dal singolare eclettismo, spesso in forte anticipo sulla ricezione nostrana, che accosta copioni recenti della scrittura più avanzata e irregolare ai classici novecenteschi e a quelli lontani nel tempo. A volte, si tratta di veri battesimi per la ribalta italiana. Ad esempio, nel 1969 *I Negri* di Jean Genet costituiscono un debutto assoluto. L'autore francese gli concede infatti i diritti pur non essendo Vitiello di pelle nera e dunque contrariamente ai propositi iniziali del copione. Ne esce un allestimento dove il regista raggiunge forse il culmine della maturità professionale nel districare e arginare il caos di figure fantasmatiche ed erratiche sollecitato sul palco, con trasbordi anche in platea. Da sottolineare il fatto che la direzione degli attori mostra una qualche autonomia rispetto alla moda brechtiana della recitazione straniata, ancora preminente nella scena sperimentale del periodo². Allo stesso tempo, il pubblico viene aggredito da un pessimismo storicistico contro i valori della società industriale di cui si imbeve la febbre sessantottina di estrazione espressionista³. L'intento suo è quello di aprire la cultura della città, di rompere con una tradizione di teatro dialettale meramente finalizzato alla ricerca di un facile e irrilevante consenso. Dunque, una strategia ostile al dominio eduardiano, ai moduli recitativi prudenti e rallentati sul proscenio, esigendo viceversa un *tourbillon* incessante di segni e di suoni. Novità pure il testo di Lorca, inedito in Italia, con cui Vitiello inaugura il Teatro Esse nel Centro di via Martucci il 27 dicembre del 1966, *La magia della farfalla*, ricavato da *El maleficio de la mariposa* del 1919, e dall'infausto impatto col-

² Nondimeno, nel fortunato spettacolo *Padrone e sotto* da *Il signor Puntilla e il suo servo Matti* del 1975, Vitiello utilizza il dialetto napoletano liberamente utilizzato dagli attori durante le prove per amalgamare il copione alla ricezione della sala locale, così come i costumi ispirati alla ceramica contadina, cfr. F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, II, Einaudi, Torino, 1977, p. 652.

³ Sulla sintonia tra Vitiello e la scena antagonista internazionale, cfr. V. Monaco Westerstähl, *La contaminazione teatrale: momenti di spettacolo napoletano dagli anni cinquanta a oggi*, Bologna, 1981, pp. 153-178. Nel 1980 Giulio Baffi lo inserisce con Santella, Morfino, De Simone in un articolo significativo, «La Voce della Campania» del 13 gennaio, quattordicinale di politica economia cultura, dal titolo *Viandanti in cerca di spazi*. Cfr. anche M. Porzio, *La resistenza teatrale. Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*, Bulzoni, Roma, 2011, pp. 300-306.

la sala nel '20, per quanto attiene all'originale, al punto che il poeta spagnolo lo rimuove dal proprio curriculum teatrale⁴.

Sciolto il CTS nel luglio del 1972, nell'ottobre dello stesso 1972 Vitiello crea la Libera Scena Ensemble, con sede a Torre del Greco, vicina al porto per riunioni e prove, spostata poi nel 1977 in un garage sottoscala. Tra le scelte dei titoli da portare in scena spunta di nuovo Lorca. Così, dall'impossibile amore tra uno scarafaggio e una farfalla segue nel 1968 *Matrimonio d'interesse* ricavato da *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita: Títeres de Cachiporra*⁵, ovvero la relazione molto disturbata tra un vecchio e una ragazza. Si tratta di una versione scarnificata, che ricalca almeno nel progetto dell'autore un canovaccio popolare per l'infanzia. Eppure, il copione lorchiano viene inserito in un dittico che comprende altresì *Il folle e la morte* di Hugo von Hofmannsthal. Su «l'Unità» del 9 giugno del 1968 il recensore, celato dietro lo pseudonimo di Pari, prende le distanze da *Il folle, la morte e i pupi*, in particolare dalle sottolineature atonali che cancellerebbero “il realismo sanguigno e turgido genericamente mediterraneo”, coll'esito di un “balletto marionettistico” e di un “gioco estetizzante”, senza evitare paradossalmente un'accentuazione “folcloristica”. Punti di vista, perché se ascoltiamo quanto dice nei suoi ricordi l'attore che recitava il padre spietato di Rosina nella ripresa del 1974, Ernesto Iannini, oggi pittore multiforme, dal figurativo alle installazioni d'arte, nonché autorevole performer, l'allestimento si proponeva viceversa soluzioni altamente comunicative, orientate “verso un teatro popolare più accessibile a un pubblico di

⁴ Cfr. G. Vitiello, *La magia della farfalla* di F. G. Lorca, a cura di P. Puppa, con memorie di scena di G. Girosi, D. M. Avecone, P. De Cristofaro e E. Vitiello, GM Press, Parete (CE), 2018. Il titolo inaugura la collana delle traduzioni e degli adattamenti di Vitiello, di cui *Un matrimonio d'interesse* costituisce la terza tappa, mentre *I Cenci* di A. Artaud, a cura di R. Mele, postfazione di G. Fiore, Titivillus, Corazzano (Pisa), rappresenta la seconda. Da notare che in realtà l'anno prima, nel 1965, c'era stato un recital Lorca a Nola, diretto da lui e da Mario Miano, cfr. G. Girosi-P. Visone, *Due teatri un regista. Napoli teatro 1963-1985*, Vereja, Benevento, 2011, p. 134. Rimando per questi aspetti al contributo di Rigobon in questo stesso volume.

⁵ Da tener conto che la datazione degli spettacoli di Vitiello risulta a volte disagevole. Ad esempio, Franco Quadri colloca la prima de *Il Matrimonio d'interesse* al luglio del '74 al Teatro Tasso di Sorrento, cfr. Quadri, op. cit., p. 654.

massa”⁶. Forse, la nota del quotidiano comunista si sarebbe adattata meglio ad altre messinscene del periodo, firmate dall’ecclettico Genaro, come l’*Ur-Faust* del 1973, dove in effetti si chiedeva agli interpreti quasi un’identificazione nella fissità della marionetta, ed erano quelli i mesi in cui il regista si era imbevuto con passione del saggio kleistiano⁷. Quando il regista puntava alla duttilità e alla funzionalità del gesto, per evitare qualsiasi rischio di identificazione tra attore e personaggio. A sua volta, lo scenografo Fernando Pignatiello, sentito per telefono, ne ricorda con trasporto e commozione l’entusiasmo trascinatorio e maieutico, trasmesso alla troupe specie quando si passava da testi astratti come *K-Il funerale del padre* di Sanguineti-Manganelli al suo Lorca. Rievoca le quinte della scenografia stessa, firmata da lui e da Maria Izzo, realizzate con pannelli multistrato, dipinte con cromatismi chiassosi e memorie di Joan Mirò e di Juan Gris, mescolati alla iconologia popolare e religiosa meridionale. Ad esempio, al posto di un ritratto di S. Rosa da Lima, sotto un arco di limoni, come recita la didascalia del sesto e ultimo quadro, si colloca un’icona votiva della Madonna. E il copione, puntualizza Pignatiello, scatenava le improvvisazioni degli attori, mentre la partitura tradotta diveniva un puro pre-testo per la creatività di gruppo. Il fatto è che la napoletanizzazione dei *Titeres* lorchiani richiedeva deformità, parodie e *pastiches* linguistici ben oltre la misura presente nel copione dattiloscritto conservato nell’Archivio di famiglia. A conferma di una simile predilezione, e nonostante la stroncatura de «l’Unità», *Matrimonio d’interesse* viene ripreso con indubbia frequenza, a partire appunto dal luglio del 1974, al Teatro Tasso di Sorrento⁸. Su «Paese sera» del 27 luglio si sottolinea che la produzione in occasione del Congresso ARCI Uisp solidarizza colla Spagna. In tal senso, lo spettacolo, colla sua *aura* antagonista rispetto ai circuiti del mercato teatrale, risulta forse uno

⁶ Cfr. E. Iannini, *Palestre di vita. Omaggio a Gennaro Vitiello*, prefazione di S. De Matteis, Ombre corte, Verona, 2017, p. 81.

⁷ Ivi, pp. 33 e sgg.

⁸ Sempre sue la traduzione e la regia con relativo adattamento, mentre le scene sono firmate da Marisa Bello, Maria Izzo e Costantino Meo, musiche di Giorgio Vitale, interpreti Silvia Ricciarelli, Marisa Bello, Ernesto Iannini, Stefano De Matteis.

dei più fortunati di Vitiello quanto a numero di repliche e di escursioni, rimbalzando nell’estate dello stesso anno dalla costiera amalfitana pure in una sala operaia vicino a Varsavia il 23 ottobre. E due anni dopo, nell’agosto del ’76, siglato come Teatro delle guarratelle, viene segnalato a Firenze col titolo riportato all’originale *Tragicommedia di don Cristobal e la signorina Rosita*. Pochi spettatori purtroppo restano fino alla fine della serata, effetto raggelante di un eccessivo decentramento come annota sempre «Paese sera» del 26 agosto del ’76. Ma i manifesti, indifferenti alla ricezione negativa, ospitano disegni sbeffeggianti con battute da fumetto tipo “ti amo ti amerò ancora”. *Matrimonio d’interesse* viene ripreso nel 1982, col titolo *Operetta per una bambola*. Anche stavolta però, come testimonia il conteggio ironico degli spettatori sul «Gazzettino» veneziano il 7 aprile 1983, la platea del Ridotto risponde con una gelida accoglienza. Ci sono infatti solo 27 persone, per un adattamento considerato forzato “dell’Andalusia bruciata dal sole e dalla malinconia” ad un “basso napoletano”⁹. Ad una replica bolognese dello stesso anno così chiosa con *suffisance* Claudio Cumani: “quando il cattivo sarà ucciso da uno straniero innamorato di Rosita (che guarda caso parla uno spagnolo maccheronico come il celeberrimo ‘Miguel son mi’) non correrà sangue”¹⁰. Nella stagione ’83/84 non manca una nuova versione per le scuole, divenuta *Nozze di sanguinaccio*, e destinata a ragazzi dagli 8 ai 14 anni¹¹, scambiata da alcuni cronisti distratti per un adattamento da *Nozze di sangue*. Materiali poveri utilizzati, in ogni caso, tra ovatta e lana,

⁹ L’articolo, *La bambola di Garcia Lorca*, reca la firma dal critico G. A. Cibotto e affronta la rassegna ETI in cui lo spettacolo di Vitiello è inserito. Cfr. a questo proposito anche la recensione di L. Libero, *C’è più Napoli che Spagna in questa ‘Operetta per la bambola’ di GL*, «L’Unità», 17 dicembre 1982. Dal canto suo, in una replica padovana di qualche mese dopo, G. Pullini, *Troppe concessioni al folklore partenopeo nell’Operetta per una bambola di Garcia Lorca. Pulcinella napoletano non abita a Granada*, «Il Mattino di Padova», 7 aprile 1983, coglie la mescolanza de “lo spagnolo dell’originale e l’italiano della traduzione con il napoletano dell’invenzione registica. Così è andato perduto il rigore di uno spettacolo che deve avere nel colore la sua punta di forza, ma in quella naturalezza e semplicità [...] le sue condizioni stilistiche imprescindibili”.

¹⁰ Cfr. ne «Il resto del Carlino» 19 marzo 1983.

¹¹ Cfr. la tesi di laurea *Gennaro Vitiello: dal Teatro Esse alla Libera Scena Ensemble*, discussa da Cinzia Plaitano nell’anno accademico 93/94 all’Università di Salerno, col prof. Rino Mele, p. 89.

per i piccoli protagonisti. In questo caso, come riporta la noticina di sala, si parte dalla pittura bidimensionale drizzata a farsi teatro, movimentando la superficie statica. E la vicenda di Rosita può girare per la provincia di Napoli ospitata da presidi illuminati, ma anche altrove, in Basilicata ad esempio, come documentato dall'Archivio. Qui, lo si vede, Gennaro agitare il suo burattino tenuto su in alto col braccio destro mentre spiega qualcosa a bambini di scuola o in qualche saletta rionale. Ignaro che tra poco meno di un anno sarebbe uscito dalla vita, esibisce un coinvolgimento didattico che emoziona chi guarda il reperto. Ma lo spettacolo spunta pure nei Circoli familiari d'unità proletaria dell'Arco Milanese tra giugno e luglio, ingresso gratuito. In un foglio conservato nel detto Archivio, siglato da Libera Scena Ensemble, Vitiello firma la presentazione di questa versione *mignon*. Di rilievo, come presenta la trama. Dopo aver spiegato i tre uomini diversi che ruotano intorno alla ragazza, spiega che la situazione "non può che sfociare in tragedia"¹². Strano, in quanto la farsa non finisce esattamente così. In un'altra scheda, per una replica milanese, parla di "soggezione femminile". In un'altra ancora, conclude che la vicenda risulta "purtroppo, attuale nella realtà del Meridione".

Nessun uomo di teatro italiano ha dedicato tanto tempo a Lorca. Del resto lo scrittore andaluso gode di una fortuna editoriale da noi decisamente superiore a quella scenica, per la verità scarsa¹³. Ora, a rendere il poeta granadino tanto caro al teatrante partenopeo, fino a parlare di una effettiva devozione, sarebbe secondo Jannini innanzitutto la grande luce che accomuna Sud nostrano e Andalusia, nel bianco accecante delle case. In più, potrei aggiungere, affascinante per Gennaro la compatibilità tra accumulo culturale e recupero di tradizioni orali-popolari, il folklore andaluso e la tradizione gitana,

¹² In cambio, come ribadisce l'attore Enzo Salomone, intervistato da Bruno Gambacorta dal «Manifesto» del 18 dicembre del 1982 per *Operetta per una bambola*, la compagnia Libera Scena Ensemble sentiva il bisogno di una pausa comica dopo spettacoli drammatici come il *Woyzeck* di Büchner, 1980 e *Assolo per orologio* di O. Zahradnik nel 1982

¹³ Cfr. in generale L. Dolfi, *Il caso Garcia Lorca. Dalla Spagna all'Italia*, Bulzoni, Italia, 2006.

sulla scia delle ricerche della poesia popolare condotte da Menéndez Pidal sui canti e sui *romances*. Così pure la contiguità tra registri lirici e approcci irriverenti e bizzarri¹⁴, se come detto nella ripresa del testo del 1974 non esita a unire la farsa ad un copione alto, tipo *Il folle e la morte*. E ancora a unirli stanno la decisa vocazione al decentramento e la pratica di un palco itinerante a stanare anagrafi giovani e pubblici incolti, vedi la gloriosa Barraca universitaria messa in moto nel novembre del 1931 a portare opere classiche del Siglo de Oro. Per non parlare della sensibilità verso gli emarginati e l'insofferenza riguardo al bigottismo piccolo borghese. Da qui l'appello alla platea frequente in Lorca in chiave ludica, col sarcasmo tipico di chi sta ormai al di fuori ma che ha nostalgia delle radici. Un atteggiamento molto apprezzato dal nostro regista. In particolare, il rivolgersi alla sala chiedendo non deferenza ma attenzione, come lo scrittore precisa nell'importante Prologo della *Zapatera prodigiosa*, specie là dove richiede agli spettatori il lavoro integrativo di fantasia a completare i segni della scena, caratteristica delle stagioni dorate del teatro, a partire dalla platea elisabettiana¹⁵. Infine, il regista non può non essere catturato dal carattere eclettico delle scelte espressive dello spagnolo, dalla sua concezione polimorfa del palco a favore di una espressione totale dove la fisicità si incastra con immagini (dietro in Vitiello anche l'ammirazione per Piscator) e con musica/danza. Tanto più che Grand Guignol e burattini, teatro da strada e animazione per le scuole entrano nella pratica di entrambi. Nel 1958, mentre Vitiello elabora scenografie per il teatro universita-

¹⁴ Sulla compresenza aristofanesca di grossolanità erotiche e di afflitti poetici in Lorca, cfr. P. Ambrosi, *El prólogo en la concepción dramática lorquiana* in «Anales de la literatura española contemporánea», 3, 1999, p. 398. Cfr. della stessa, «*Il teatro de Titeres*» di F. García Lorca: *Retablillo de don Cristóbal* e *Los Titeres de Cachiporra*, *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita*, in «Quaderni di lingue e letterature», vol. 3-4, 1978, pp. 249-265.

¹⁵ «El Poeta no pide benevolencia, sino atención [...] la poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una bola de humo», cfr. F. García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, in *Obras completas*, II, Edición de M. García-Posada, Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, Barcelona, 1997 (da adesso *O.C.*), p. 196. Il copione viene scritto tra il 1926 e il 1930, anno in cui debutta a Madrid.

rio, lo scrittore argentino Juan Rodolfo Wilcock¹⁶ si fissa per sempre a Roma, adottando la lingua italiana, vicina al suo prediletto latino, come nuovo sistema espressivo, tornando alle origini piemontesi del ramo materno. In cambio otterrà la cittadinanza italiana, a lungo bramata, solo nel 1979, un anno dopo la morte. Nel suo curriculum creativo, dove entrano in collisione morti e fantasmi, personaggi celebri e larve psicopatiche, mostri e angeli imbestiati, circolano esplicite pulsioni omofile, liberate senza obliquità e velature nei versi di *Italianisches Liederbuch* del 1974, coi trasporti amorosi verso la beltà numinosa di adolescenti. Brilla la sua drammaturgia, in particolare *Elisabetta e Limone*, uscita postuma nel 1982, serrata in un clima cimiteriale e claustrofobico dove si scatenano dinamiche sdomasochiste tra la folle protagonista, intenta a cucire vestitini per topi, e il malcapitato ladro. Orbene, proprio questo testo sfiora la nascita alla ribalta con Gennaro Vitiello, che la stava provando *en travesti*, ossia nei panni della delirante eroina eponima. Nessuna caricatura nel femminilizzarsi, ma una sobrietà, un'asciuttezza degne di un Onnagata, l'anziano interprete giapponese in grado nel Kabuki di incarnare una fanciulla. Una liquidità del *gender*, una capacità di trasferirsi nell'alterità sessuale con tonalità rese delicatamente più acute. Ne rimane soltanto un'incantevole registrazione su nastro. Il progetto non si realizza, interrotto bruscamente dalla malattia e dalla morte del regista nel 1985 a soli 56 anni.

Il copione tradotta da Vitiello, *Matrimonio d'interesse*, porta il sottotitolo *Teatro delle randellate*, con evidenti sottolineature degli aspetti farseschi-burattineschi. Le creature di legno innanzitutto gli servono per avvicinare i bambini al teatro. Alcuni suoi manifesti nella promozione dello spettacolo precisano che occorrono spazi non troppo grandi, oscurabili, con 200 posti al massimo. I burattini, si sa, escono dalle nostre braccia, non dispongono di fili che li innalzano

¹⁶ Sullo scrittore argentino poi italiano, cfr. almeno *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, a cura di R. Deidier, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2002 e A. Gialloretto, *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganeli, Gramigna e altro Novecento*, Jaca Book, Milano, 2013, pp. 17-142.

come le marionette. Massimo Bontempelli lo stesso anno in cui Lorca compone *El maleficio de la mariposa*, nel 1919, scrive *Siepe a Nord Ovest*, farsa in prosa e musica, al debutto nel 1923 al romano Teatro degli Indipendenti, diretta da Anton Giulio Bragaglia. Qui, la carne si mescola al legno in quanto marionette e burattini convivono tra loro in modo bizzarro, le prime sequestrate da una lingua stilnovista tra languori e tremori sirventesi, i secondi viceversa, Colombina e un arlecchinesco Napoleone, dotati di uno sguardo sbeffeggiante e lucidissimo, quasi che la mancanza degli arti si compensi in un'aumentata coscienza critica. Nella biblioteca lasciata da Vitiello, si trova il manuale di Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, edito da Sansoni nel 1957. Nando Tàviani ravvisava negli stessi Pupi, soprattutto durante i loro feroci combattimenti, e nel loro occhi che sembrano rimproverarti, "i legni scossi via dai tronchi e dalla terra che li lega, rami in tumulto, poco prima di cadere e di accatastarsi, come quelli che Macbeth ebbe il coraggio di vedere"¹⁷. Senza dubbio intorno al fantoccio gravita una luce metafisica. La sua immobilità si rovescia in movimento grazie all'animazione della mano che lo regge, o del filo che lo agita. Davanti a lui proviamo un'insicurezza ontologica, presaga che la stasi possa colpirci da un momento all'altro. Imita i morti insomma e ci prepara alla nostra morte. Un carisma funebre. D'altra parte, la sua origine precede nella scena arcaica l'avvento del corpo dell'attore a sancire il commercio colle ombre. Figura totemica, rivendica in una parola nobili e luttuosi natali. Un tempo, li si vedeva esposti nei santuari, li si contemplava nei templi votivi, li si trasportava nelle processioni liturgiche, immagini del perturbante nell'accezione freudiana, poi nella ribalta laicizzata regrediti all'orizzonte infantile o spostati nella piazza popolare carnevalesca. E ormai sono i registri comici a ospitarli, il lato buffonesco espresso coi colpi di bastone. In compenso, tutto il secolo breve si caratterizzava

¹⁷ Cfr. F. Tàviani, *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di M. Schino, Bulzoni, Roma, 2021, p. 117. Si tratta dell'*Introduzione* al libro fotografico di Maurizio Buscarino, *Dei Pupi*, Electa, Milano 2003, pp. 21-23, dalla curatrice ripresa utilizzando la variante di una dispensa per gli studenti dell'Università dell'Aquila.

za per la rivalutazione di questi esseri di legno, da Craig a Kantor¹⁸. Anche Lorca contribuisce al loro rilancio, innamorato della grazie e della leggerezza danzerina dei burattini. Attorno a loro concepisce almeno *La zapatera prodigiosa* e *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* oltre a *Los títeres de cachiporra* e a *Retablillo de don Cristóbal*. La *zapatera* è una donna sposata per convenienza con un uomo non amato, salvo scoprire, una volta che il marito si è allontanato stanco dei contrasti, il sentimento che li lega. In un certo senso, il personaggio presenta una sua evoluzione, cresce rispetto alla dimensione univoca del Guignol. Ma la storia si svolge nondimeno entro la solitudine e le incomprensioni del matrimonio, a riprova che l'esistenza dell'altro causa l'alienazione e l'infelicità dell'io. I fantocci intanto rientrano nel detto copione manovrati dal marito che riappare infatti nei panni di un mago burattinaio, a testare la fedeltà coniugale, cosa che avverrà determinando un insolito *happy end* per Lorca. *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, del 1928 e pubblicata nel 1933, vede l'anziano e ricco protagonista maschile sposo alla giovane Belisa. Costui si sdoppia in un secondo personaggio, giovane amante di Belisa dal mantello rosso, emblema costante nella sua opera complessiva, che inventa e in cui si trasfigura uccidendosi. Genere farsesco e circuito popolare non impediscono snodi drammatici e ardue complessità sentimentali. I personaggi in *Matrimonio d'interesse* vengono a volte definiti burattini, come i due giovani innamorati di Rosita rinchiusi nell'armadio, mentre costei passa una controversa prima notte di nozze col vecchio marito. Al centro del copione sta lo sbracato e smargiaso Don Cristobita. Ma costui è un nome che affiora nell'universo privato di Gennaro. Scultore spagnolo, di opere monumentali su committenze governative, Juan Cristóbal, amico di Picasso e dello stesso Garcia Lorca, era il padre di due amiche di Umberto, da lui conosciute a Parigi nel '52. Già nel '54 Umberto aveva progettato il viaggio in Spagna, ma l'ingresso gli viene negato dal regime franchi-

¹⁸ Rimando ad un mio vecchio lavoro, cfr. P. Puppa, *La marionetta, l'anima e il sonno*, in «Quaderni di teatro», 8, 1980, pp. 30-40.

sta in quanto nel passaporto un timbro rivela un soggiorno in Jugoslavia, nazione comunista. Così offre il biglietto al fratello nell'estate del 1956. L'anno prima si era inaugurato il suo El Cid Campeador a Burgos, una poderosa statua in bronzo. L'artista sta realizzando l'icona equestre più grande del mondo, quella a Trujillo, dittatore di Santo Domingo, poi distrutta non appena nel 1961 Trujillo viene assassinato. Lo scultore riceve dunque Vitiello nella lussuosa villa rinascimentale a Cadalso de los Vidrios, un'ottantina di km da Madrid. Un'immagine ambigua la sua, alibi liberale alla dittatura franchista, e contatti col giovane dissenso culturale, artistico e politico. In più occasioni Lorca mostra insofferenza verso ipotetici eccessi di caricatura, in quanto portato a cogliere di ogni personaggio anche i più controversi aspetti dialettici¹⁹. Ebbene, nella serie delle farse per burattini ogni tanto lo scrittore smentisce se stesso. Basti per tutti proprio Don Cristobita che entra in scena come un *freak* gonfio di denaro e di nequizie, abito verde, ventre enorme e gobba, ingioiellato e con tanto di manganello/bastone, inquietante prolessi di quel che avverrà tra poco nella scena politica spagnola e non solo spagnola. Appare in una carrozza di cartone, dona una collana alla "femmina succulenta", sedicenne e già "cresciutella"²⁰ secondo i gusti pedofili dell'uomo. E costui usa la lingua italiana per definire Rosita "bocatto di cardinali"²¹, ovvero il classico "bocon del prete" nell'idioma della mia Venezia. Perché questo misto di Matamoro e di Pirgopilnice, imparentato colle più autorevoli maschere europee secondo il suo autore, è stato in Italia e Francia al servizio di Pantalone. Si dichiara pronto a gettare nel burrone chiunque si opponga ai suoi capricci o ai suoi ordini, ma anche a fracassare la propria ombra. Mulina per-

¹⁹ Nella didascalia che apre il secondo atto de *La zapatera prodigiosa* l'autore si raccomanda contro gli eccessi: "Al actor que exagere lo más mínimo en este tipo, debe el Director de escena darle un bastonazo en la cabeza. Nadie debe exagerar. La farsa exige siempre naturalidad", cfr. *La zapatera prodigiosa*, cit., p. 216. Lo stesso Pedrosa, corrotto e corruttore Alcalde in *Mariana Pineda*, viene qualificato dal suo autore come "antipático. Hay que huir de la caricatura", in F. G. Lorca, *Mariana Pineda*, in *O.C.*, cit, pp. 139-140.

²⁰ Rispettivamente a p. 10 e p. 14 di *Matrimonio d'interesse*, il copione dattiloscritto di Vitiello (da adesso *MI*).

²¹ Ivi, p. 14.

tanto il manganello, da tempo inoperoso, e che odora di cervella. Si annuncia con suoni rabbrividenti, a terrorizzare una sala infantile, fonemi però che poi precipitano nel ronfante dell'ubriaco. Perché alla festa di nozze monopolizza per sé tutti i vini, travolto da un narcisismo ridicoloso e intanto i ragazzi lo sbeffeggiano nascosti nelle botti prendendo in giro la sua pancia di Falstaff che reagisce aggredendo l'oste innocente. Si scatena di fatto uno scontro antropologico e generazionale tra il vecchio e questi scugnizzi partenopei ad esaltare la crudeltà impietosa della primavera contro l'inverno. Nel casting non manca Figaro, il quale, avendo il privilegio di perlustrare i capelli e pure i pensieri dei clienti, ci informa che la sua è una testa di legno. Il personaggio si avvale altresì di lemmi fiabeschi come nell'ultimo e sesto quadro allorché rientra in scena biascicando "Pucci, pucci, qui c'è puzza di cristianucci", geloso e libidinoso in quanto le vede addosso "un paio di prosciuttelli"²². In piena frenesia erotica, intende sposarla subito e mostrarle il suo fallico bastone omicida. Come gli annuncia che il prete è pronto si affretta così a infiocchettarlo di nastri. Ma più che altro, vagheggia mescite di vino, con iperboli culinarie, ossia bere se stesso e insieme divenire una pastafrolla con prugne, mentre rievoca grandi mangiate dell'infanzia. Rosita nel frattempo, a conferma ulteriore della pluralità dei registri, offre delicati squarci di poesia lorchiana naturalista, coi monti di Cordova pieni delle ombre create dagli ulivi e quelli di Granada innevati e coi "piedi di luce"²³. Nel frattempo è rispuntato un fidanzato dal passato, Currito, a complicare la situazione. Lo fa nella taverna del terzo quadro, avvolto in un'ampia cappa azzurra che gli copre il volto, il classico mantello, tanto caro all'autore, vedi il fantasma giovanile covato da Don Perlimplin. E così mimetizzato acquista il fascino e la sospettabilità dello straniero. Ma poi svapora ogni carisma, non appena lo si riconosce come Currito, ex venditore di arance, che si era allontanato da Rosita in quanto affascinato dal mondo di fuori e in cerca di avventure. Questa intrusione serve però al *plot*. Don Cristobita infatti inveisce contro la ragazza e

²² Ivi, p. 30.

²³ Ivi, p. 48.

aggredisce il vagabondo, con conseguente fuga generale, in un balletto grottesco verso esiti astratti. In realtà, il pugnale di Currito, che pure sta scappando, resta conficcato nel petto del vecchio, che però continua meccanicamente a minacciare.

Vitiello opta per la versione de *Los títeres de cachiporra*, rispetto a *Retablillo de don Cristóbal*, successivo nella stesura²⁴, scartato nonostante evidenzi una semplificazione nel numero dei personaggi e delle scene, irrobustito dalle componenti metateatrali. Qui infatti un Direttore esagitato e impaziente maltratta tra gli altri il Poeta, insultandolo quale burattino²⁵. La prima edizione iberica dei *Sei personaggi* pirandelliani, ovvero *Seis personajes en busca de autor*, nella versione di Félix Azzati, è datata, almeno per la seconda ristampa, al 1926, la prima essendo s.d. A sua volta, la terza tappa del suo metateatro, *Esta noche se recita improvisando*, tradotto da Rafael Marquina, risale al 1930. Così almeno attesta lo scrupoloso Manlio Lo Vecchio-Musti²⁶. Il *Teatrino di Don Cristóbal* aveva debuttato in realtà sul palcoscenico italiano nel 1953 grazie alla Compagnia dell'Alberello all'Albergo Astoria di Firenze, regia di Beppe Menegatti, con Ferruccio Soleri, poi mitico Arlecchino strehleriano, che interpreta il protagonista e Paolo Poli nei panni del Poeta.

²⁴ Fin dal '21 Lorca lavora a *Los títeres* mentre nel 1931 dichiara di aver avviato la scrittura de *El retablillo*, all'inizio concepito per un'animazione di burattini. Nella selva delle diverse datazioni di simili testi mobili e di volta in volta spostati da una documentazione altrettanto volatile tra autografi, interviste, lettere, messinscene annunciate, cfr. utile P. Menarini, *Il teatro per burattini di Federico Garcia Lorca*, in «Quaderni di teatro», 8, 1980, pp. 41-53. Da non trascurare anche a cura di Id., F. Garcia Lorca, *Teatrino di don Cristóbal e di donna Rosina*, Panozzo, Rimini, 2000.

²⁵ Nel Prologo lo riconduce al copione e minaccia con disprezzo eloquente: "Si no se calla usted, subito y le parto esa cara de pan de maíz que tiene", in F. Garcia Lorca, *El retablillo de don Cristóbal*, in O. C., cit., p. 399.

²⁶ Cfr. L. Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano, 1960, pp. 1385-1386. Ma Maria Luisa Aguirre D'Amico sostiene che già nel 1923 per la seconda tappa del ciclo, *Ciascuno a suo modo*, in un primo momento destinata dalla Compagnia Niccodemi al debutto assoluto in Argentina, erano già stati assicurati i diritti in Spagna, cfr. Idem, *Vivere con Pirandello*, Mondadori, Milano 1989, p. 129. Dunque, la circolazione di questi meccanismi erano di casa intorno a Lorca prima del '25. Ma era stato il *berretto a sonagli* in catalano a trionfare al Teatro Romea di Barcellona il 27 novembre del 1923, cfr. E. G. Neglia, *Fortuna di Pirandello in Spagna*, «Quaderni di Italianistica», 1, 1991, p. 93.