

SERATE PER FAMIGLIA: IL PUBBLICO POPOLARE FEMMINILE E GLI SPETTACOLI CAVALLERESCHI*

Anna Carocci
Università degli Studi Roma Tre

RIASSUNTO: Negli spettacoli pubblici di argomento epico-cavalleresco, la presenza femminile è attestata tra le donne di alta estrazione sociale ma assai meno tra il pubblico popolare: una semplice questione statistica, legata alla scarsità di testimonianze sopravvissute, o un'indicazione più significativa? Nell'intervento si cerca di rispondere a questa domanda attraverso un parallelo tra la ricezione delle narrazioni cavalleresche del XV-XVI secolo e gli spettacoli popolari dell'Italia meridionale del XIX-XX secolo che mettono in scena le imprese dei paladini (cantarinaldi, *cunto*, opera dei pupi). Anche tra epoche così distanti, infatti, i punti di contatto nella ricezione delle storie cavalleresche sono moltissimi, e permettono di mettere l'accento, da un lato, sulla tendenza a percepire lo spettacolo epico-cavalleresco come uno spazio "privato" del pubblico maschile (in cui poteva abbandonarsi al sentimento e a particolari meccanismi identificativi), dall'altro, al contrario, sull'amore incondizionato che le donne, se appena ne avevano la possibilità, sviluppavano per questo universo narrativo.

PAROLE CHIAVE: letteratura cavalleresca, pubblico popolare, oralità, cantarinaldi, opera dei pupi

ABSTRACT: We have very little evidence of female presence within the popular audience of epic-chivalric public performances: a statistical issue, related to the scarcity of surviving evidence, or a more significant indicator? The essay attempts to answer this question through a parallel between the reception of 15th-16th century chivalric narratives and 19th-20th century southern Italian popular performances (cantarinaldi, *cunto*, opera dei pupi). Even between such distant ages, there are a great many points of contact in the reception of chivalric narratives. They allow us to emphasize, on the one hand, the tendency to perceive the epic-chivalric spectacle as a "private" space for

* Per i molti scambi di idee e di suggerimenti, ringrazio Nicole Botti, Nicola Catelli, Jo Ann Cavallo, Luca Degl'Innocenti, Luca Ferraro, Annalisa Perrotta.



male audiences (in which they could indulge in sentiment and identification), and, on the other hand, the unconditional love that women developed for this narrative universe as soon as they had the chance to get to know it.

KEY-WORDS: Chivalric literature, popular audience, orality, cantarinaldi, puppet theatre

1. Le forme di spettacolo popolare diffuse dall'Ottocento fino al secondo dopoguerra nell'Italia centrale e meridionale (i cantarinaldi, il *cunto*, il maggio epico e soprattutto l'opera dei pupi) costituiscono una delle più vivide e significative testimonianze della longevità e adattabilità del racconto epico. Innanzitutto per quanto riguarda il rapporto con i testi letterari. Non solo, infatti, queste forme di spettacolo ereditano personaggi, ambientazione e argomento generale dell'epica (carolingia in primo luogo), ma si basano su un legame preciso e specifico con i poemi epico-cavallereschi del Quattro-Cinquecento: tanto gli autori del canone (Pulci, Boiardo, Ariosto) quanto la tradizione popolare e perfino anonima. È un rapporto che si può sviluppare in forma diretta, attraverso la lettura o la recitazione dei testi (è quanto fanno ad esempio i cantarinaldi napoletani), oppure attraverso un passaggio intermedio, come, almeno da un certo momento in poi, avviene in Sicilia per il *cunto* e l'opera dei pupi, che traggono il loro repertorio dalla *Storia dei paladini di Francia* di Giusto Lodico, in cui una ventina di poemi in ottava rima è riscritta in prosa e fusa in un unico *continuum* narrativo che segue l'intero corso della vita degli eroi. Ma, che attingano direttamente ai poemi o a delle loro riscritture, gli artisti di tutte queste forme di spettacolo hanno una conoscenza precisa, dettagliata ed esaustiva delle storie cavalleresche – anche se non sempre dei loro autori.¹

A questo primo aspetto, approfonditamente esaminato dagli studi degli ultimi decenni, se ne aggiunge un secondo. Come cercherò di mostrare anche in queste pagine, mi sembra che, osservato da una prospettiva letteraria, teatrale e antropologica, l'insieme

¹ Per il rapporto tra queste forme di spettacolo e i testi che mettono in scena, compreso il lavoro di Giusto Lodico (1826-1906?), rimando agli studi di Antonio Pasqualino (in particolare PASQUALINO 1989; ID. 1992 e ID. 2018), Jo Ann Cavallo (in particolare CAVALLO 2002-2004 ed EAD. 2018), Alessandro Napoli (in particolare NAPOLI 2002), Anna Carocci (in particolare CAROCCI 2019).

delle forme di teatro popolare rappresenti anche uno specchio eccezionalmente dettagliato della ricezione del repertorio cavalleresco: per cui nelle testimonianze di chi ha assistito a questi spettacoli possiamo vedere il riflesso dei modi in cui le storie dei cavalieri arturiani e carolingi erano narrate nel Trecento (quando venivano stigmatizzate da Albertino Mussato e da Petrarca) e poi, con crescente successo, nel Quattro-Cinquecento, quando inizia anche la grande stagione dei poemi d'autore. Ricezione da intendersi nel senso più ampio del termine, che coinvolge cioè le modalità con cui queste storie venivano narrate (a partire dalla varietà delle forme del racconto, che poteva essere letto, raccontato, recitato, cantato, messo in scena con attori in carne e ossa o con le marionette armate); i motivi del loro eccezionale successo, fondato non soltanto sul coinvolgimento nelle storie ma su un fortissimo meccanismo di identificazione, che chiama in causa – tra gli altri fattori – il desiderio di giustizia, il bisogno di un senso di riscatto, il rapporto tutt'altro che facile con il potere; le reazioni ostili delle autorità religiose e laiche, che temono la concorrenza e il potere di corruzione delle storie cavalleresche; e le reazioni, al contrario, entusiaste e partecipative del pubblico. Tutte componenti che, fortissime tra Medioevo e Rinascimento, continuano a ripresentarsi in età moderna. A dispetto dell'immenso divario che separa le due epoche – divario temporale, culturale, sociale – è insomma mia convinzione che i punti di contatto nella ricezione del racconto cavalleresco, anche alla luce di quel semperiterno bisogno di storie recentemente tanto indagato dagli studi, siano superiori e più rappresentativi di quelli di differenza: a maggior ragione all'interno di un contesto per sua natura conservativo, con un alto tasso di analfabetismo e fortissime barriere sociali, come il mondo popolare del sud Italia fino al secondo dopoguerra. E penso quindi che guardare alle due epoche in parallelo, o all'una come specchio dell'altra, possa servire a mettere a fuoco con maggior chiarezza ed evidenza ragioni e aspetti di un fenomeno di portata eccezionale come il semperiterno successo della narrazione cavalleresca.²

² Punti di riferimento per questo campo d'indagine sono gli studi su racconto cavalleresco e oralità (per cui rimando, per un quadro d'insieme, a *Voices and Texts* 2019), sulla fortuna di lungo corso della letteratura cavalleresca a dispetto delle reazioni spesso ostili delle autorità (su cui fondamentale è ROGGERO 2006, e si veda anche, per il *Furioso*, il recente LUCIOLI 2024) e sui motivi del successo dell'opera dei pupi (a partire da PASQUALINO 1989, in particolare 38-50). Sull'essere umano come *homo narrans* e il suo eterno bisogno di storie cfr. ad es. GOTTSCHALL 2014 e SMORTI 2022.

In questa sede, mi vorrei soffermare sul pubblico, perché proprio il parallelismo tra la composizione, le caratteristiche e il coinvolgimento del pubblico di queste forme di spettacolo e di quello delle storie cavalleresche narrate e recitate nel XV e XVI secolo può servire a circoscrivere ed esaminare una questione più specifica: l'effettiva partecipazione di una particolare componente di pubblico, il pubblico femminile, la cui presenza nelle varie forme di spettacolo o recitazione del racconto epico è spesso più data per scontata che confermata dai fatti. Precisando da subito, però, che si fa riferimento solo allo spettacolo pubblico – che può aver luogo all'aperto o al chiuso, ma sempre in uno spazio urbano noto e predefinito – e al tipo di spettatori cui si rivolge principalmente: il pubblico popolare.

2. Prima di affrontare direttamente la questione della presenza femminile all'interno del pubblico popolare, mi sembra utile fornire un esempio concreto di quell'“effetto specchio” tra spettacolo popolare otto-novecentesco e racconto epico-cavalleresco di età rinascimentale che costituisce il filo conduttore del mio ragionamento. Le fonti cui si potrebbe ricorrere sono molte; qui mi limito al racconto di una personalità d'eccezione, lo scrittore svizzero Marc Monnier (1829-1885), che mi sembra particolarmente eloquente perché fornisce una dettagliata testimonianza dei meccanismi narrativi e del conseguente rapporto tra il *performer* (dotato di un'autorità fondamentale perché è il depositario della conoscenza della storia) e i suoi spettatori: meccanismi del tutto simili a quelli della narrazione – orale o scritta che sia – di un autore cavalleresco del XV-XVI secolo.

Autore teatrale, giornalista, storico, docente universitario, liberale e repubblicano, attivo testimone dei drammi che attraversano l'Italia e soprattutto il Meridione negli anni dell'Unità (di particolare importanza sono i suoi libri sul brigantaggio e la camorra), Monnier trascorre molti anni della sua vita a Napoli, interessandosi a tradizioni, abitudini e racconti del suo popolo e diffondendone la conoscenza all'estero. Tra i moltissimi risultati di questa sua passione, in un lungo articolo dal titolo *Naples et les Napolitains*, c'è il racconto di varie tipologie di spettacolo popolare, tra cui quello dei cantarinaldi.³

³ MONNIER 1861: 210-211; la traduzione è mia. Sulla vita e l'attività di Monnier cfr. RIPARI 2011.

Si tratta di un ricordo d'infanzia, che è anche un vero canto d'amore per la città e i suoi abitanti: Monnier racconta di quando lui stesso, da bambino, si mescolava al pubblico di «maestro Michele» che – probabilmente anche per rispetto verso i genitori dello svizzero, proprietari dell'Hôtel de Genève – «mi onorava con un affetto paterno e che, ordinando al suo pubblico di farmi spazio, mi faceva sempre sedere ai suoi piedi, in prima fila». Da questa posizione privilegiata Monnier osserva, ricorda e descrive il momento della recitazione: che, come il *cunto* siciliano, ma soprattutto come le *performances* dei canterini di età rinascimentale, si svolge all'aperto, in un luogo deputato (in questo caso «al centro del molo»), ponendosi quindi in rapporto diretto con gli spazi della città; inoltre, sempre come i canterini di cui testi e xilografie ci riportano le testimonianze, «maestro Michele» recita da una posizione soprelevata (un *tréteau*, probabilmente un tavolo a cavalletti), mentre il pubblico gli siede di fronte su panche di legno:

Intorno al cavalletto, su panche di legno, si allineavano i frequentatori abituali, gli appassionati, come venivano chiamati a quei tempi. Questo pubblico in camicia o pantaloni, composto da bambini, uomini, donne e anziani, era il pubblico più insolito del mondo. Alcuni sembravano pensosi, ritirati, immersi nella meditazione più profonda; altri restavano a bocca aperta di fronte alle parole dell'oratore. Gli altri ridevano, piangevano e singhiozzavano, accompagnando il racconto del maestro con i loro gesti e le loro voci. I bambini vestiti con un pezzo di tela che fluttuava intorno a loro come un padiglione ascoltavano gravemente, con le mani dietro la schiena, in bilico come statuette. Dietro le panche degli appassionati si trovava la folla mobile dei dilettanti. Maestro Michele, montato sulla sua tavola e con in mano una lunga asta che rappresentava la spada di Rinaldo o, se si vuole, il tridente di Nettuno, sollevava a suo piacimento questo popolo turbolento, questo mare in tempesta. Dietro di lui si ergeva l'antico Castelnuovo, la fortezza con i cannoni puntati sulla città, dove i figli dell'Elvezia libera stavano di guardia giorno e notte, vestiti di rosso come galeotti. Davanti a lui, le mille navi del porto allungavano i loro pennoni bianchi come una foresta di abeti. Sopra gli alberi e oltre il mare, immobile nel suo mantello blu, fumava il Vesuvio; e infine all'orizzonte, come colonne d'azzurro, le vette di Castellamare e Castellamonte sembravano sostenere la cupola abbagliante del cielo.

Alla pari di canterini e cantimpanca, il cantarinaldo recita in ottave, a memoria; pur senza un vero e proprio accompagnamento strumentale, usa una verga o bastone per scandire

il tempo e la sua recitazione ha una decisa componente musicale: «In questa parola composta [canta-rinaldo], il verbo è esatto quanto il nome. Il professore non declama i versi italiani, li canta», dando a ognuna delle sue due lingue – l'italiano e il dialetto napoletano – «un accento speciale». Sempre in linea con il suo nome, canta in primo luogo le storie di Rinaldo, beniamino del pubblico di tutti i tempi; e, portata la narrazione a un momento di particolare tensione, con l'annuncio del fatto che «un grande pericolo minaccia il virtuoso paladino» e mentre «tutto il popolo è in sospenso, aspettando con silenziosa ansia di sapere quale fosse questo pericolo», si interrompe di colpo e «aggiunge alla strofa dell'Ariosto questi tre versi di suo pugno: Ora vi piaccia alquanto a por la mano / A vostra borsa, e farmi dono alquanto; / Che finito ho di già l'ottavo canto».

Il meccanismo dell'attesa – sapere dove interrompere il racconto in modo che il pubblico avverta l'assoluta necessità di conoscere il seguito – è alla base di tutte le narrazioni seriali, quale che ne sia il supporto: lo troviamo nel passaggio da un canto all'altro di Boiardo o di Ariosto, nel rimando al libro successivo di tanta produzione cavalleresca di primo Cinquecento, in tutti i romanzi d'appendice sette-ottocenteschi, per non dir niente delle fiction televisive. Come spiega un personaggio del romanzo *Jérôme Paturôt* (1842-43), declamando la ricetta del racconto a puntate, «È soprattutto nel taglio, signore, che si vede il vero *'feuilletonista'*. Bisogna che ogni numero cada bene, che sia legato al successivo con una specie di cordone ombelicale, che chiami, che provochi il desiderio, l'impazienza di leggere il seguito. [...] L'arte è questa. È l'arte di farsi desiderare, di farsi aspettare».⁴ Anche nel descrivere l'uscita di scena di un altro cantarinaldo («un ercole occhialuto di cui purtroppo ho dimenticato il nome», non armato di verga ma di un misterioso «manoscritto») Monnier insite su questo stesso elemento: il potere di richiamo di una chiusura a effetto, unica vera garanzia della ripresa del racconto – e quindi, di fatto, della sopravvivenza del suo interprete:

Parlò per quattro ore, come era sua abitudine, e si fermò improvvisamente nel momento più drammatico per travolgere il pubblico con la sua spietata conclusione:
Do la felice notte a chi mi ascolta;
Narrerò di Rinaldo un'altra volta.

⁴ REYBAUD, *Jérôme Paturôt*: 78.

Poi si tolse gli occhiali, prese il fazzoletto, arrotolò il manoscritto sotto il braccio e se ne andò gravemente, seguito da una folla implorante. «Mio buon *canta-storia*», gli dicevano i più influenti e i più belli, «ti prego di dirci cosa è successo al povero Rinaldo che hai lasciato così miserabile; per l'amor di Dio, diccelo». Ma il *canta-storia* rimase inflessibile, perché sapeva benissimo, il potente romanziere, che tutto il suo potere risiedeva nel suo silenzio, e che la minima parola indiscreta sarebbe stata una vera e propria abdicazione. Così continuò la sua marcia trionfale senza battere ciglio ed entrò maestosamente in una taverna vicina, sorridendo come Giove.

Pur descrivendo un meccanismo sempre valido, nel caso del «maestro Michele» il parallelo con la realtà degli artisti di piazza del Cinquecento è reso particolarmente forte dalla richiesta dell'immediato compenso monetario, di cui abbiamo notizia nelle stampe di opuscoli e fogli volanti che canterini, cantastorie o ambulanti vendevano al termine delle loro esibizioni, testimonianze delle «dinamiche commerciali, gestuali e performative della professione». Ed ecco, ad esempio, che in chiusura di una *barzioletta* si legge: «chi vorà sta storelina / [...] metta mane ala scarsella / dui quattrin tragam di quella / al Zopin li ponga in man».⁵

Nel suo lavoro sui cantarinaldi, Pio Rajna fa giustamente riferimento a Monnier come a una testimonianza rara: il suo non è il resoconto supponente dell'osservatore colto e distaccato tanto tipico dell'epoca, che si mescola al pubblico popolare come «un pagano che spinge lo sguardo curioso nell'interno di una chiesa cristiana», ma «la pagina consacrata all'argomento dal fanciullo fatto uomo», che «aggiunge ai pregi dell'attenta osservazione e della rappresentazione abilissima quello altresì di un calore d'affetto, che si trasfonde nel lettore».⁶ Tuttavia, lo stesso alone mitico del ricordo d'infanzia porta Monnier a un equivoco: quello che, nel 1861, crede il ricordo di un passato svanito è in realtà il racconto di un fenomeno ancora attivo, tanto che Rajna, più di quindici anni dopo, constatata la presenza in città di almeno tre cantarinaldi. Una prova della resilienza del racconto cavalleresco nelle sue più varie forme.

⁵ ZOPPINO, *Barzioletta*: c. 2v; cit. in ROSPOCHER 2013: 162, cui si rimanda per altri esempi analoghi. Per lo stesso meccanismo si veda anche il passo del *Dialogo* di Aretino citato più avanti e PITRÈ 1889: 13.

⁶ RAJNA 1878: 3-4.

Monnier è anche l'unico tra tutti i testimoni dei cantarinaldi ad accennare all'esistenza di un pubblico misto, «composto da bambini, uomini, donne e anziani»; Rajna, a sua volta testimone oculare di questa forma di spettacolo, si mostra scettico: «Deve trattarsi d'un errore di memoria. Una donna potrà fermarsi un momento passando a caso; ma non assiste come spettatrice normale. Una bambinaia che conduceva un marmocchio, fu la sola ascoltatrice in gonnella ch'io abbia visto, e per pochi minuti, accostarsi al pubblico dei Rinaldi». ⁷ La differenza tra le due posizioni – l'osservazione casuale di Monnier, che dà per scontata la presenza delle donne, senza però fornire alcun dettaglio sul loro abbigliamento o le loro reazioni come fa per gli altri spettatori, e quella ponderata di Rajna – permette di entrare nel vivo della questione dell'effettivo rapporto tra racconto epico e pubblico femminile.

3. Già passi di opere letterarie diversissime per toni e intenti come quello di Paolo e Francesca (forse i versi più citati della *Commedia*) e le letture cui si dedica la vedova del *Corbaccio* mostrano chiaramente che la letteratura cavalleresca esercita da sempre un potente fascino sul pubblico femminile; ⁸ né le cose cambiano se ci si sposta dal mondo arturiano a quello carolingio, dove intorno al *Furioso* fioccano le testimonianze di un successo che fin dalla prima ora coinvolge in pari misura pubblico di corte e di piazza, colto e analfabeta, di città e di campagna, di tutte le età e – appunto – di entrambi i generi:

Non è dotto, né artegiano, non è fanciullo, fanciulla, né vecchio, che d'averlo letto più d'una volta si contenti. Non sono elleno le sue stanze il ristoro, che ha lo stanco peregrino nella lunga via, il quale il fastidio del caldo e della lunga via cantando rende minori? Non sentite voi tutto di per le strade, per gli campi andarle cantando?⁹

⁷ RAJNA 1878: 6, n. 1.

⁸ «Noi leggevamo un giorno per diletto / Di Lancillotto, come amor lo strinse», *Inf.* VI 127-128; «Le sue [della vedova] orazioni e paternostri sono i romanzi francesi e le canzoni latine: ne' quali ella legge di Lancillotto e di Ginevra e di Tristano e di Isotta e delle loro prodezze e i loro amori e le giostre e i torneamenti e le semblee. Ella tutta si stritolà quando legge Lancelotto o Tristano o alcuno altro colle loro donne nelle camere, segretamente e soli, raunarsi, sì come colei alla quale pare vedere ciò che fanno e che volentieri, come di loro immagina, così farebbe», *Corbaccio*, § 441.

⁹ TASSO, *Delle lettere*, lettera del 6 marzo 1559 a Benedetto Varchi. Si può leggere un interessante e accurato

Il poema ariostesco viene letto, recitato, cantato dalle ragazze del popolo e dalle nobili, dalle cortigiane e dalle donne di chiesa. Eppure, scorrendo questo campionario così vario per provenienza sociale, età e condizione, si può notare come gli esempi chiamati in causa siano pressoché tutti casi di ricezione o anche esecuzione privata, personale: interna alla casa quando si ha a che fare con il libro come oggetto da leggere (e anche da esibire, come nel caso delle cortigiane cui Aretino suggerisce di far «vista di leggere il *Furioso*, il Petrarca, il *Cento*, che terrai sempre in tavola») oppure all'aperto, in accompagnamento dei lavori quotidiani, come le «inculte villanelle» e «rozze pastorelle» di Malatesta, tra le quali non ce n'è nessuna che, pur «essendo ignorante d'ogni altra cosa e fin quasi del proprio nome, non sappia con tutto ciò qualche stanza del *Furioso*, et con rustici accenti, per render più grata la pastura del suo gregge, non la canti ad ogn'ora». ¹⁰ Né si tratta di un fenomeno limitato al *Furioso*: Giovanni Sabadino degli Arienti, nel lodare le virtù della moglie defunta, ricorda che leggeva lei stessa alcune opere tradotte in «materna lingua» ma «havea piacere assai in audire leggere li versi de Virgilio». ¹¹ Anche le tante voci che, soprattutto dopo la metà del secolo, si alzano a condannare gli effetti immorali della letteratura cavalleresca sulle donne fanno riferimento sempre e comunque a pratiche di lettura privata: particolarmente eloquente l'esempio, riportato da Francesco Lucioli, di una commedia di Luigi Groto, nella quale si sottolinea che «le madri e i padri sciocchi» s'illudono di proteggere la virtù delle figlie lasciandole in casa invece di portarle ad assistere alle «comédie», e «mentre [...] credono di liberarsi da Cariddi cadono in Scilla», perché «se le fanciulle leggono l'Ariosto, il Boiardo, *Tristano*, *Amadis di Gaula* e *Palmerin d'Oliva*, imagino che intendan tutto quel che si può intendere». In altre parole, che siano traviate da queste letture (sia carolingie che arturiane) quanto e più che dalle commedie, e si comportino poi di conseguenza. ¹²

Per le occasioni pubbliche, invece, i casi in cui abbiamo notizia di un pubblico femminile riguardano quasi esclusivamente gli ambienti di corte e dunque le sfere sociali più elevate, come le molte testimonianze dei versi del *Furioso* – ma, prima ancora, dell'*Ina-*

attraversamento di questo campionario nel libro di Francesco Lucioli (LUCIOLI 2024: 77-81), da cui riprendo molti degli esempi seguenti; sul tema cfr. anche almeno GEEKIE 2022.

¹⁰ ARETINO, *Dialogo*: 334; MALATESTA, *Della nuova poesia*: 138.

¹¹ SABADINO DEGLI ARIENTI, *Gynevra* [1490 ca.]: 365; cit. in RICHARDSON 2020: 189.

¹² GROTO, *Emilia* [1589], atto III, scena 4, c. 43r; cit. in LUCIOLI 2024: 80.

moramento e del *Mambriano* – letti, recitati o messi in musica davanti a Isabella d’Este.¹³ Viene naturale pensare che anche nelle esibizioni di piazza, presso un pubblico popolare, l’insieme degli spettatori non fosse privo di una certa componente femminile, soprattutto se si estende il campo di indagine oltre il *Furioso*, a tutta la produzione cavalleresca che ha tanta circolazione orale e scritta tra XIV e XVI secolo. In realtà però le effettive testimonianze sono non solo molto scarse (e questo in sé non stupisce) ma anche piuttosto vaghe: il *Cantare dei tre preti* e quello di *Guiscardo e Gismonda* contengono un riferimento a testa a un pubblico misto, ma si tratta, in entrambi i casi, di espressioni formulari (di cui il «Done ligiadre e voi gioveni amanti, / che qui conduce volontà d’u-dire» del secondo cantare potrebbe far pensare anche a una reminiscenza boiardesca) e soprattutto di storie di argomento non cavalleresco ma novellistico (novella di beffa la prima, d’amore – ripresa dal *Decameron* IV 1 – la seconda), con l’inevitabile collegamento tra *Decameron* e pubblico femminile instaurato da Boccaccio fin dalla dedica della sua opera.¹⁴ Cristoforo Fiorentino detto l’Altissimo, caso interessante non solo perché la sua è una narrazione cavalleresca ma anche per il rapporto diretto tra il testo giunto fino a noi e l’effettiva pratica recitativa, allude una volta agli «Uditor degni, muse pellegrine» (XXIII, 12, 1) e un’altra agli «Uditor grati, muse e semidei» (XXXV, 12, 1):¹⁵ apostrofi che, se da un lato fanno pensare, con Luca Degl’Innocenti, a una componente femminile del pubblico, dall’altra potrebbero anche suggerire l’occasionale presenza di donne di alto rango o perfino una mescolanza tra riferimenti reali (*gli uditori*) ed entità invocate a protezione della narrazione (*muse e semidei*), non troppo lontani, ad esempio, dai rife-

¹³ Penso, tra i molti esempi possibili, alla lettura degli esordi del *Furioso* fatta da Ariosto a Isabella e da lei raccontata a Ippolito in una lettera del 1507 (cfr. CATALANO 1872: 20), allo strambotto sulla follia di Orlando messo in musica da Bartolomeo Tromboncino tra il 15011 e il 1512 (cfr. CASADEI 2016: 128-129), e ancora alle letture ad alta voce di Antonio Bendidio alla marchesa durante le gite sul lago di Garda nel 1535 (BENDIDIO, *Del viaggio*; cfr. DORIGATTI 2019: 287-291), nonché alle lettere di Gianfrancesco Gonzaga e Antonia del Balzo che promettono alla cognata Isabella l’imminente arrivo del Cieco da Ferrara perché la possa intrattenere col «suo cantare che ogni di migliora» (12 novembre 1492, cfr. EVERSON 1983: 490).

¹⁴ *Cantare dei tre preti* e *Guiscardo e Gismonda*, in *Cantari* 2002 I: 272 (ott. 2, vv. 3-6: «... Fa, perdio, ch’ella si canti / dalla radice fin dentro alla cima / là dov’è damigella e mercatanti / uommini e donne qual dir si dé prima...») e II: 652 (ott. 1, v. 1-2; la prima versione nota del cantare è di fine Quattrocento). Per gli esempi di pubblico femminile mi rifaccio a RICHARDSON 2020: 188-193.

¹⁵ CRISTOFORO FIORENTINO, *Reali*; sull’Altissimo e il rapporto diretto tra la sua recitazione dei *Reali* e il testo a stampa si rimanda agli approfonditi studi di Luca Degl’Innocenti, in primo luogo DEGL’INNOCENTI 2008.

rimenti al pubblico ideale di ninfe, satire e pastori tra cui Niccolò degli Agostini finge di ambientare la propria narrazione.¹⁶

Un riferimento inequivocabile, e di gran lunga più preciso e dettagliato, è invece presente nel *Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa*. Il passo contiene una delle varie allusioni che, nelle sue opere, Aretino dedica all'attività performativa dello Zoppino, celebre editore e venditore di libri ma anche abile *cantimpanca*: un canterino che, dalla sua postazione rialzata, recita una storia davanti al pubblico riunito e poi, come viene spiegato qui, «vende in banca» un testo stampato con la storia appena narrata:

Nanna: Non ti ricordi tu, Pippa, quando il Zoppino vendette in banca la leggenda di Campriano?

Pippa: Mi ricordo di quel Zoppino che quando canta in banca tutto il mondo corre a udirlo.

Nanna: Quello è desso. Hai tu in mente il ridere che tu facesti sendo noi dal mio compar Piero, mentre con la Luchina e con la Lucietta sue lo ascoltavate?

Pippa: Madonna sì.

Nanna: Tu sai che 'l Zoppino cantò come Campriano cacciò tre lire di quattrini nel forame del suo asino: e menollo a Siena e lo fece comperare a due mercatanti cento ducati, dandogli ad intendere che egli cacava moneta.

Pippa: Ah! ah! ah!

Nanna: Poi seguitò la storia fino a la metà: e come ebbe adescata la turba ben bene, voltò mantello; e inanzi che si desse a finirla, volse spacciar mille altre bagattelle.¹⁷

Non è, anche in questo caso, un racconto cavalleresco; ma il dettagliato ricordo della *performance* e dell'abilità con cui il canterino riesce a tenere desta l'attenzione del pubblico, interrompendosi sul più bello («a la metà» della storia, appena «ebbe adescata la turba

¹⁶ Cfr. ad es. AGOSTINI, *Sesto libro* I 1, vv. 1-4: «Ninfe vaghe, leggiadre e dilettose, / Satiri snelli e voi, saggi pastori, / Poi ch'el ciel vol ch'en queste selve ombrose / Ritorni a rinovar l'antichi amori...», ma anche *Quarto libro* I 3, *Quinto libro* XI 1, ecc.; accade a più riprese che Agostini si rivolga a queste creature come a un vero e proprio pubblico di ascoltatori, dando loro il benvenuto all'inizio di un canto o prendendo congedo alla sua conclusione con una variazione delle formule con cui gli autori dei cantari si rivolgevano al loro auditorio cittadino (cfr. CAROCCI 2018: 319-322).

¹⁷ ARETINO, *Ragionamento; Dialogo*, giornata prima: 179-180; Zoppino è nominato anche ne *L'ipocrito* e nelle *Carte parlanti*. Sulle parallele e complementari attività di editore e canterino dello Zoppino il rimando obbligato è a ROSPOCHER 2014 e agli studi di Luca Degl'Innocenti, in particolare DEGL'INNOCENTI 2019.

ben bene»), nonché il fatto che si faccia riferimento a una figura realmente esistita, rendono questo brano particolarmente interessante nell'ottica di una fruizione femminile degli spettacoli di piazza. Eppure, è anche importante sottolineare che qui non si sta parlando di un pubblico femminile "standard", convenzionale, ma di cosiddette donne pubbliche; anzi, il ricordo dell'esibizione dello Zoppino viene evocato dalla Nanna a titolo di esempio per spiegare alla figlia come comportarsi con un pretendente, con cui, se vuole ottenere la ricompensa più alta, deve mostrarsi ritrosa nel momento di massimo desiderio (quando, viene detto esplicitamente, «l'arai messo in dolcezza coi tuoi atti di sorte che stia per isputar la lumaca senza guscio»: anche qui, dunque, nel punto culminante della *performance*): «perché il dire "non voglio" e "non posso" in sul bel del fare, sono le ricette che vende il Zoppino, nel lasciare in secco la brigata che smascellava, stroncando la novella di Campriano».¹⁸ E, al di là della finzione letteraria e del parallelismo tra *performance* narrativa e *performance* sessuale, è senz'altro vero che donne di questo tipo, per la loro stessa condizione, potevano circolare in ambienti e contesti in cui altre figure femminili avrebbero destato stupore se non aperta riprovazione.

La presenza femminile all'interno del pubblico popolare che si raccoglie nelle piazze per ascoltare avidamente il racconto epico-cavalleresco sembra insomma assai più limitata e occasionale di quanto verrebbe spontaneo pensare; si tratta di una pura questione statistica, legata alle difficoltà di trovare testimonianze precise, oppure è un'indicazione più significativa, che riflette l'effettiva realtà dei fatti? Qualche suggestione potrebbe venire dal raffronto con il pubblico ugualmente popolare degli spettacoli di argomento epico-cavalleresco di Otto-Novecento.

4. Sull'attività dei cantarinaldi, sui maggi, sul *cunto* e soprattutto sull'opera dei pupi nelle sue varie declinazioni (geografiche e sceniche), le testimonianze sono tantissime e minuziose. È in particolare a Giuseppe Pitrè (1841-1916) e, a circa un secolo di distanza, ad Antonio Pasqualino (1931-1995) che si deve l'attentissima osservazione delle varie forme di spettacolo dal punto di vista dell'esecuzione artistica (teatro e strumenti scenici, reper-

¹⁸ ARETINO, *Ragionamento; Dialogo*, giornata prima: 180. Per l'analisi di questo passo si veda anche DEGLI INNOCENTI 2017: 11

torio e copioni, messinscena, mossa e voce dei pupi) e della ricezione (la composizione, le reazioni e i commenti del pubblico), ma anche la cernita delle testimonianze precedenti, letterarie e non.¹⁹ Spigolando tra tutti questi racconti in presa diretta e andando a verificare le diverse segnalazioni indirette, ho potuto ricavare una manciata di riscontri sulla presenza o assenza femminile tra il pubblico di questi spettacoli. Il quadro che ne emerge ripete in forma più evidente e “certificata” quanto si è visto per gli spettacoli di piazza del Quattro-Cinquecento: la presenza delle donne è eccezionale e, in un certo senso, scandalosa (interessante, da questo punto di vista, la completa assenza di un pubblico femminile infantile, mentre, anche se pensati per gli adulti, gli spettacoli dell’opera dei pupi attraggono da sempre un affascinato uditorio di bambini di sesso maschile). Ne è testimonianza emblematica il racconto di Pitrè, che descrive, nel dicembre 1875, l’ingresso di un sia pur ridottissimo contingente femminile (tra l’altro, rigorosamente accompagnato da esponenti maschili della famiglia) come una sorta di colpo di teatro nel teatro:

Si andava stivati, non c’entrava neppure un ago, per esprimermi alla siciliana. Era d’inverno forte, e si sudava maledettamente dal caldo. Nel palchetto a sinistra erano due donne in compagnia de’ loro mariti o fratelli che fossero, fatto ben raro, che chiamava l’attenzione di duecentotrentotto spettatori, me compreso.²⁰

La presenza di queste due donne potrebbe, mi sembra, essere collegata all’occasione: è la sera di uno spettacolo d’eccezione, quello della Rotta di Roncisvalle – episodio sì molto sanguinoso, ma anche dalla chiara valenza religiosa. Circa cent’anni più tardi, nei primi anni Settanta del Novecento, il ricordo di uno spettatore di Catania ripropone la stessa situazione per la stessa tipologia di spettacoli – spettacoli che mettono in scena la nascita o la morte degli eroi (Orlando in testa), cioè un equivalente della Natività e della Passione cristiane:

¹⁹ Cfr. in primo luogo PITRÈ 1889 e PASQUALINO 1989.

²⁰ PITRÈ 1889: 144 sta qui descrivendo lo spettacolo visto a Palermo, a Piazza Nuova, il 12 dicembre 1875. Altrove specifica che la composizione del pubblico varia a seconda della collocazione del teatro, con la costante, però, dell’assenza femminile: «Tutto dipende dal sestiere, dalla contrada dell’opra; dove, però, non si vede mai, o rare volte, una donna» (ivi: 148).

Pochissime, pochissime donne. Doveva esserci una serata eccezionale e allora [...] qualche volta... Allora lì c'erano queste serate particolari, c'erano queste donne che venivano anche loro... [...] per esempio la morte di Orlando, la nascita di Orlando nella grotta, la nascita di Carlomagno...²¹

In alternativa a queste serate d'eccezione, la presenza di figure femminili è segnalata – ancora più sporadicamente – nei teatri di maggiori dimensioni rispetto al canonico modello del “teatrino” palermitano, costruiti con palchi o addirittura con una sorta di galleria sopraelevata dove potevano prendere posto le donne. È quanto testimonia Henry Festing Jones (1851-1928) a inizio Novecento, in una situazione che però fa gruppo a sé perché si tratta del teatro di un «privato», «un gentiluomo che aveva comprato i pupi per suo diletto» e che quindi non obbedisce alle regole non scritte – ma severissime – della mes-scena tradizionale: a differenza di tutti gli altri che ha frequentato, nota con grande sorpresa Jones, in questo teatro trapanese «non ci si poteva lamentare né della posizione dei posti né della ventilazione. Sul pavimento c'erano panche che lasciavano libero un passaggio al centro; i posti delle prime file, a dieci centesimi l'uno, erano riservati ai ragazzi, mentre all'estremità opposta del locale c'era una piccola galleria per le signore, con posti a venti centesimi». ²² È anche quanto sembra accadesse a Roma, dove l'opera dei pupi scompare già sul finire del XIX secolo, ma dove abbiamo anche le tracce più consistenti della presenza delle donne tra il pubblico – sia pure sempre assolutamente minoritaria e in certa misura eccezionale. La fonte in questo caso è romanzesca: il libro *Edmondo, o dei costumi del popolo romano* di padre Antonio Bresciani, pubblicato nel 1859, che offre anche una testimonianza della passione del pubblico popolare di Roma per le storie dei paladini: questo pubblico, si dice infatti, «ama poco le commedie d'amorazzi e di matrimoni: vuol duelli, vuol buglie, vuol capiglie di guerrieri e di scherani; vuole incioccamenti di spade, scagliamenti di dardi, accoltellamenti e mucchia di feriti e di morti». ²³ A parlare, nel passo che ci interessa, è una trasteverina di nome Lucrezia, «una donna colle mani in sul fianco», «rossa in viso e tutta galluzza», che racconta «con baldanza»:

²¹ Giuseppe Fiorito, intervista rilasciata a Bernadette Majorana il 30 dicembre 2004, in MAJORANA 2008: 458-459.

²² JONES 1987: 26-27.

²³ BRESCIANI, *Edmondo*: I, 111.

Iersera, per togliere un po' di dosso la mestizia alla mia Chiaretta, che piange perché il suo amante ha un poco d'indisposizione, la condussi meco e con essa la Ceccarella al teatro delle Muse, ove facevansi i *Paladini di Francia*, che in virtù delle loro spade salvarono la figliuola d'un Re, che aveano rubata li Saracini. Un battibuglio, vi dico, da tremare; ma Orlando ne ammazzò dodici: eh che mucchio? ed uscì fuori con quella reginetta, ch'era pallida come una pezza lavata.

Mentre dunque noi eravamo nel palchettone (perché la *Lucrezia, quando ha seco le giovinotte, la non va mai giù in platea*), io vedeva girare di panca in panca un caldarrostaro...²⁴

Nel venditore di caldarroste viene identificato un «giudeo» che ha creato disordini a Trastevere e picchiato un ragazzo del gruppo; ma, prima che si possa pensare a una vendetta, l'uomo approfitta della ripresa dello spettacolo e dell'immediata distrazione generale per fuggire:

Appena risceso Renzo in platea, cercò dell'occhio ove si fosse rannicchiato il caldarrostaio; ma nol trovando per ogni lato, ne domandò, la sua brigata, la quale rispose: Era qui ora; che vuoi? Mentre tu salisti nel loggione si alzò il sipario; uscì Orlando, e cominciò a menare la *Durlindana: tutti i nostri occhi eran pur volti là; intanto colui s'è dileguato come un razzo.*

Torna, da un lato, la capacità di questi spettacoli, con la loro carica di *suspense*, di distrarre da qualsiasi altra cosa, dalle pene d'amore fino alla risoluzione di un conto in sospeso; dall'altro, l'eccezionalità dell'evento, per cui le donne, e soprattutto le giovani, non si recano spesso all'opera dei pupi, e se lo fanno è bene che siedano in posti separati – un elemento da mettere senz'altro in rapporto anche con la forzata intimità fisica dei teatrini e degli spettacoli di piazza, in cui il pubblico, in piedi e sulle panche, formava un vero «anfiteatro [...] di carne umana».²⁵

Questa situazione, in cui pure Roma sembra rappresentare il caso estremo, non cambia neanche nel pieno Novecento: Pina Patti, poi destinata a diventare un punto di riferimento per l'opera dei pupi palermitana, dichiara che, al momento del fidanzamento, nel 1941, il futuro marito Giacomo Cuticchio «mi disse che faceva il puparo... ma io non

²⁴ Ivi: II, 23, corsivi miei.

²⁵ FUCCHINI 1878: 148; è un'altra descrizione di un cantarinaldo.

sapevo neanche che cosa erano i pupi...»; e analoga è la testimonianza di Italia Chiesa, dal 1945 moglie di Natale Napoli, che pure era figlia di attori e frequentava gli spettacoli con gli attori “di carne”; del resto la presenza di donne del popolo è attestata in altri tipi di rappresentazione, ad esempio negli spettacoli di teatro dialettale romano o napoletano: «Ma non andavo a vedere i pupi: no, no. [...] Allora le donne non ci andavano all’opera dei pupi (ora ci vanno, è giusto, eccome!)».²⁶ Il quadro resta lo stesso anche per gli spettacoli all’aperto, i più vicini agli spettacoli di piazza quattro-cinquecenteschi e per i quali, in teoria, dovrebbe essere più facile immaginare la presenza magari casuale di qualche spettatrice. Invece, sottolinea Rajna parlando dei cantarinaldi,

Il pubblico è tutto quanto mascolino, come alla rappresentazione della commedia greca. E invero la popolana di Napoli è casalinga per eccellenza. Che se ne stia il giorno, ed anche fino a notte tarda nella sua strada, non dice nulla in contrario; o non è forse la strada la parte essenziale della casa sua? Ma quand’anche essa frequentasse i luoghi pubblici, che farebbe mai qui, dove quasi non si parla d’altro che di colpi di spada e di lancia, di giostre e di battaglie sanguinose?²⁷

5. La considerazione che Rajna applica alla «popolana di Napoli» del tardo Ottocento, e che si potrebbe estendere alle donne della stessa condizione sociale di altri luoghi e altre epoche, permette di chiudere il cerchio riprendendo una questione già evocata in queste pagine: a cosa si deve l’assenza quasi totale di donne tra il pubblico popolare, quattro-cinquecentesco come otto-novecentesco? In altre parole, è una situazione ascrivibile semplicemente alla divisione dei ruoli in una società di impostazione tradizionale, oppure è un fattore da mettere in relazione con la materia stessa della narrazione, e dunque con il racconto epico?

Naturalmente, è radicatissima l’idea che questo tipo di racconto possa corrompere – con le storie d’amore che inciterebbero a comportamenti “disonesti”, ma anche con le storie di guerra – e che dunque la donna debba essere allontanata e protetta da questa influenza nociva: nel condannare il *Furioso* come libro moralmente pericoloso, viene in-

²⁶ Le parole di Pina Patti Cuticchio (1926-2013) e Italia Chiesa Napoli (1924-2018) provengono da due interviste, rispettivamente del luglio 2004 e dell’aprile 2008, ora in MARIANI 2014: 19; e MAJORANA 2008: 418.

²⁷ RAJNA 1878: 6.

fatti sottolineato non solo che tutte le donne desiderano «haver sempre l'Ariosto nelle mani» ma, come ulteriore aggravante, il fatto che preferiscano «quella parte più sovente leggere che d'arme tratta»;²⁸ e il giudizio passa dalle fruitrici delle storie alle loro protagoniste, perché «quelle antiche donne cotanto valorose nell'arme, col voler calzare le brache e vestir i corsaletti appropriati a' cavalieri, fecero atti d'ermafroditi e trapassarono i segni di quella mansuetudine e modestia che è propria del sesso loro».²⁹ Eppure non sembra agire soltanto il pericolo della corruzione morale, né soltanto l'idea che i luoghi pubblici deputati alla fruizione di queste storie potessero essere inappropriati per le donne: non soltanto, insomma, una questione di “onore” e “decoro” sociale, ma un sentimento quasi di pudore legato ai fortissimi meccanismi di coinvolgimento e identificazione alla base del successo delle narrazioni cavalleresche. È in questa direzione che si muove ad esempio Laura Mariani quando argomenta:

poiché [nell'opera dei pupi] vi si rappresentavano passioni intense ed esplicite viene da pensare che in questo spazio gli uomini potessero manifestare una 'libertà' sentimentale solitamente concessa alle donne. Tornano in mente immagini antiche di uomini del sud che ballano con uomini: un modo di riconoscere ed esprimere il proprio lato femminile a partire da una riaffermazione della mascolinità. E viene in mente una domanda: pure per questo, per una forma di pudore e non solo per questioni d'onore, gli uomini di solito lasciavano a casa le donne?³⁰

C'è di certo la sensazione che lo spazio del racconto epico fosse uno spazio – condiviso ma anche “esclusivo” – di maggior libertà maschile, che gli uomini sentissero il bisogno di tenere per sé, per proteggere sé stessi più che le proprie donne. Sembrano confermarlo implicitamente anche osservazioni di figure interne al mondo della narrazione cavalleresca, come quelle di Pina Patti Cuticchio quando racconta che la sua presenza ufficiale nella sala del teatro, dietro la cassa, in quanto moglie del puparo, imponeva una differenza di atteggiamento non solo tra il pubblico ma anche all'interno della recitazione, ad esempio nelle parti comiche che accompagnavano regolarmente il racconto epico: «[i pupari] tutti

²⁸ LANDO [?], *Una breve essortazione*; cit. in LUCIOLI 2024: 81.

²⁹ GUAZZO, *Dialoghi*: 466; cit. in LUCIOLI 2024: 81.

³⁰ MARIANI 2014: 4.

maschi erano, le mogli non se le portavano, difatti si parlava più sporco nelle farsette. [...] Gli altri pupari quando facevano le comiche parlavano sporcaccione e invece mio marito faceva ridere ma senza sporcare le acque perché c'è la serietà nel teatro». ³¹ In questa stessa direzione sembra andare anche il fatto che, quando i pupari, complice la crescente crisi dell'opera dei pupi, cominciano a mettere in scena anche le cosiddette "serate per famiglia", aperte a un pubblico misto (Giacomo Cuticchio addirittura, per incoraggiare una più ampia partecipazione, fa una sorta di "uno più uno", annunciando «L'uomo paga e la donna gratis»), non scelgono il repertorio epico, ma un tipo diverso di spettacoli: storie di santi (tra cui la celeberrima Santa Rosalia), storie bibliche, Giulietta e Romeo. Vicende insomma che non solo potevano essere messe in scena in un'unica rappresentazione, ma che obbedivano a un codice narrativo patetico-sentimentale, del tutto distinto da quello epico-cavalleresco. ³² Bisogna anche considerare – dettaglio pratico che però evidenzia allo stesso tempo una delle forme inaspettate dell'esclusione delle donne – che il racconto epico-cavalleresco si basa su una continuità narrativa, una conoscenza pregressa della storia, che implica anche una disponibilità di tempo degli spettatori: e qui le parole di Rajna tornano ancora una volta utili, perché come avrebbe fatto una «popolana» ad allontanarsi per varie ore al giorno dalla propria «casa»?

Là dove invece Rajna sbaglia, e si mostrano assai più perspicaci i severi censori del tardo Cinquecento, è nella sua fiduciosa convinzione che una donna del popolo non avrebbe potuto interessarsi a narrazioni come quelle dei cantarinaldi, «dove quasi non si parla d'altro che di colpi di spada e di lancia, di giostre e di battaglie sanguinose». Al contrario: nell'Ottocento e nel Novecento – come, ancora una volta, tra XV e XVI secolo – le donne, non appena avevano occasione di conoscerle, amavano queste storie. E le amavano per motivi affini a quelli del pubblico maschile: coinvolgimento narrativo, ma anche appagamento di un sentimento di rivalsa e giustizia sociale. Lo dicono con chiarezza le due

³¹ Ivi: 27.

³² Sulle serate per famiglia, che ho scelto come titolo di quest'intervento per il loro statuto distinto rispetto agli spettacoli di argomento cavalleresco, cfr. PASQUALINO 1889: 51 e 1992: 285; e, per Cuticchio, MARIANI 2014: 27. Tali spettacoli, tratti dai riassunti shakespeariani o da pubblicazioni storico-romanzesche popolari, non sono da confondere con le cosiddette serate autoconcluse, in cui alcuni episodi del ciclo carolingio vengono scorciati e adattati per un pubblico occasionale, di turisti, ignaro della storia nella sua interezza, e che prendono piede a partire dagli anni Sessanta con la dispersione del pubblico tradizionale.

già citate figure di Pina Cuticchio e Italia Napoli, che scoprono il racconto cavalleresco attraverso il matrimonio e poi di questo racconto fanno il loro mestiere: Pina Patti Cuticchio, che quando si è sposata non conosce né l'opera dei pupi né i suoi argomenti, ascoltando dal marito questa «bella storia, vera, umana», «mi entusiasma, ogni sera era una puntata nuova. [...] A me piacevano tanto le storie che certe volte io le volevo raccontate di giorno, sapere da mio marito che cosa veniva di sera»; analogamente Italia Chiesa Napoli si appassiona al punto che non solo chiede al marito di poter tornare a più riprese ad assistere allo spettacolo, ma, quando la “parlatrice” che fa le voci dei personaggi femminili risulta assente, si offre di sostituirla – ed è l'inizio di una lunga, fortunatissima carriera.³³

In effetti, le donne amavano queste storie al punto che, appena possibile, se ne appropriavano attraverso una fruizione attiva – non di spettatrici ma di artiste. Se tra gli spettatori dell'opera dei pupi la presenza femminile è quasi pari a zero, tra i creatori e gli artisti di questa forma di teatro le donne svolgono invece un ruolo proporzionalmente molto forte. Fin dalla prima ora, abbiamo notizie di teatri creati e diretti da donne, in Italia e perfino all'estero;³⁴ nel corso del tempo, ci sono testimonianze di donne in una pluralità di posizioni artistiche e amministrative che va a ricoprire di fatto tutte le possibilità di queste forme di spettacolo – donne che muovono i pupi, danno loro la voce, creano i costumi, dipingono i cartelli, addirittura, in tempi recenti, si dedicano al *cunto*;³⁵ e la presenza fissa e indispensabile delle donne si fa poi ufficiale, almeno nella tradizione catanese,

³³ Cfr. MARIANI 2014: 21; MAJORANA 2008: 412-414.

³⁴ È possibile che a Napoli, già negli anni Cinquanta dell'Ottocento, “Donna Peppa” (Giuseppina D'Errico) gestisse un teatro di marionette oltre che di attori in carne e ossa (cfr. LO PRESTI 1927: 36-37; RAK 1981: 57 n. 27); sempre in area napoletana, a cavallo tra Otto e Novecento, una figlia d'arte, Giuseppina Buonandi, «ebbe tanto successo che ‘armò’ diversi teatri e li affidò ai figli che gireranno i paesi della provincia» (PASQUALINO 1995: 25); nel Novecento questi casi si fanno più numerosi: Carolina Li Gotti, dopo aver lasciato il marito Achille Greco, gestisce un teatro a Buenos Aires dagli anni dieci agli anni quaranta (cfr. *Sul filo del racconto* 2011: 187-193; VENTURINI 2018: 190-195), mentre in Puglia Anna Dell'Aquila gestisce l'omonima compagnia (PASQUALINO 1995) e, nel 1980, Anna Cuticchio, figlia di Pina e Giacomo, apre un proprio teatro, il Teatro Bradamante; dopo la morte del marito nel 1985, inoltre, Pina Patti Cuticchio si assume il compito dell'amministrazione del teatro (MARIANI 2014: 12). Sul ruolo delle donne nell'opera dei pupi, soprattutto di secondo Novecento, cfr. in generale VIBAËK 2000.

³⁵ Sappiamo ad esempio che Carolina Li Gotti si occupava sia delle voci che della messa dei pupi, e c'è poi tutta la grande tradizione delle “parlatrici” catanesi; Pina Patti Cuticchio si specializza come costumista e artista di cartelli e fondali, mentre diverse donne della famiglia Napoli si occupano anche dell'amministrazione; Anna Cuticchio è la prima donna ad aver imparato l'arte del *cunto*.

dall'ultimo ventennio dell'Ottocento, quando comincia la distinzione tra “parlatori” e “parlatrici” dei pupi. In tutti questi casi, le donne riescono anche ad ottenere il riconoscimento e il rispetto di quella società maschile che le voleva “esterne”, se non estranee, allo spettacolo epico: secondo le ricerche di Bernadette Majorana, ad esempio, «la parlatrice gode, in proporzione, di un riconoscimento persino superiore» rispetto al suo corrispondente maschile;³⁶ e in questo senso è interessante la testimonianza di uno spettatore che ha sentito Italia Napoli da bambino. La voce femminile è forse per lui la componente più forte di un ricordo indimenticabile:

... le storie, le trame coinvolgono anche la fantasia e la curiosità di un ragazzino di dieci anni. E tra queste cose ricordo tantissimo questa voce femminile, che all'improvviso iniziava a parlare [...] e tutti, di colpo, quando parlava Berta o Bradamante o Angelica, di colpo, la sala, silenzio totale. Le parole si ascoltavano in un silenzio totale, generale... Cosa che non succedeva quando per esempio parlava Orlando o parlava Carlomagno: c'era qualche brusio in sottofondo...³⁷

A permettere a queste donne l'accesso al mondo del racconto epico è sempre il rapporto familiare – essere le mogli o le figlie degli artisti. Ma, una volta entrate in contatto con questo mondo, lo abbracciano con entusiasmo e lo fanno loro, anche attraverso un meccanismo di appropriazione narrativa, in cui da un lato continuano ad agire gli stessi principi di identificazione, giustizia e senso del riscatto che cementano la passione di tanti artisti e spettatori del racconto cavalleresco di sesso maschile, ma che dall'altro passa anche per il modo personale in cui raccontano e interpretano la storia. Ricorrente, ad esempio, la predilezione per Bradamante e il disprezzo per Angelica.³⁸ Oppure si prenda un esempio di dettaglio, il modo in cui Pina Patti Cuticchio riferisce la storia di Berta e Milone nella sua intervista con Laura Mariani: non solo dà alla vicenda un taglio nettamente femminile,

³⁶ MAJORANA 2008: 343.

³⁷ Giuseppe Fiorito, in MAJORANA 2008: 469; ma cfr. anche Pitrè sull'apprezzamento del pubblico per «le voci femminili [...] proprio di donna» (PITRÈ 1884: 127).

³⁸ Cfr. ad es. MAJORANA 2008: 401, 419, anche per i riferimenti ad altri casi oltre a quello di Italia Napoli; sulle tipologie femminili messe in scena dall'opera dei pupi, e in particolare sulla distinzione di artisti e spettatori tra donne rassicuranti (le mogli, Bradamante compresa) e pericolose (Angelica in testa), cfr. PASQUALINO - VIBEAK 1987.

privilegiando il punto di vista di Berta e il suo ruolo di madre di un bambino fortissimo ma del tutto inconsapevole come Orlando («...allora ha ucciso questo serpente e glielo portò a sua madre e le disse: “Mamma, mamma ti ho portato il pesce grosso grosso così lo mangiamo”. “Cosa hai fatto? Questo non si mangia, è velenoso”, e Orlando: “e lui perché non me lo diceva?”»), ma sottolinea anche che «il Signore aiuta sempre le buone persone», e che quindi, se anche il sogno d'amore di Berta e Milone non ha il miglior esito possibile, riesce comunque a raggiungere l'obiettivo fondamentale di garantire la sopravvivenza della donna e la nascita dell'eroe:³⁹ la certezza insomma del lieto fine, se non per la protagonista stessa, almeno per la sua discendenza. Che è poi uno dei meccanismi su cui si basa l'appassionata predilezione di spettatori e spettatrici di tutti i tempi per il racconto epico.

³⁹ MARIANI 2014: 21.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- AGOSTINI, *Quarto, Quinto e Sesto libro* = Niccolò degli Agostini, *Quarto, Quinto e Sesto libro*, in Matteo Maria Boiardo - Niccolò degli Agostini, *Orlando innamorato. [...] Con molte stanze aggiunte del proprio autore, quali gli mancauano. Insieme con gli altri tre libri compidi*, Venezia, Nicolini da Sabbio, 1534.
- ARETINO, *Ragionamento; Dialogo* = Pietro Aretino, *Ragionamento; Dialogo*, introduzione di Giorgio Bàrberi Squarotti, commento di Carla Forno, Milano, BUR, 1988.
- BENDIDIO, *Del viaggio* = Marco Antonio Bendidio, *Del viaggio fatto dalla marchesa Isabella d'Este Gonzaga a Cavriana ed al lago di Garda nel 1535. Lettere descrittive*, Mantova, Tipografia Balbiani e Donelli, 1878.
- BOCCACCIO, *Corbaccio* = Giovanni Boccaccio, *Elegia di madonna Fiammetta, Corbaccio*, introduzione e note di Francesco Erbani, Milano, Garzanti, 2007.
- BRESCIANI, *Edmondo* = Antonio Bresciani, *Edmondo, o dei costumi del popolo romano*, Roma, coi tipi della Civiltà cattolica, 1859.
- Cantari novellistici 2002* = *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a cura di Elisabetta Benucci - Roberta Manetti - Franco Zabagli, introduzione di Domenico De Robertis, Roma, Salerno editrice, 2002.
- CRISTOFORO FIORENTINO, *Reali* = Cristoforo Fiorentino detto l'Altissimo, *Il primo libro de' Reali*, a cura di Luca Degl'Innocenti, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.
- DANTE, *Inferno* = Dante Alighieri, *Inferno*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2016.
- GROTO, *Emilia* = Luigi Groto, *La Emilia, comedia nova*, Venezia, Ziletti, 1579.
- GUAZZO, *Dialoghi* = Stefano Guazzo, *Dialoghi piacevoli*, a cura di Angelo Pagliardini, Roma, Aracne, 2022.

- LANDO [?], *Una brieve essortatione* = Ortensio Lando [?], *Una brieve essortatione a gli huomini perché si rivestino dell'antico valore né dalle donne si lascino superare*, in Vincenzo Maggi, *Un brieve trattato dell'eccellentia delle donne*, Brescia, Maestro Damiano de' Turlini, 1545.
- LODICO, *Storia dei paladini* = Giusto Lodico, *Storia dei paladini di Francia, cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, 4 voll., Palermo, stamperia di Giov. Batt. Guadiano, 1858-1860.
- MALATESTA, *Della nuova poesia* = Giuseppe Malatesta, *Della nuova poesia, ovvero delle difese del Furioso*, Verona, Sebastiano delle Donne, 1589.
- REYBAUD, *Jérôme Paturôt* = Louis Reybaud, *Jérôme Paturôt: à la recherche d'une position sociale*, Paris, Paulin, 1842 (trad. it. *Gerolamo Paturot: alla ricerca di una posizione sociale: romanzo satirico*, Milano, Garzanti, 1941).
- SABADINO DEGLI ARIENTI, *Gynevra* = Giovanni Sabadino degli Arienti, *Gynevra de le clare donne*, Bologna, Romagnoli dell'Acqua, 1888.
- TASSO, *Delle lettere* = Bernardo Tasso, *Delle lettere [...] secondo volume*, Venezia, Giolito, 1560.
- ZOPPINO, *Barzoleta* = Niccolò Zoppino, *Barzoleta novamente composta de la mossa facta per venetiani contra alo ilustrissimo. Signore Alphonso duca terzo de Ferrara*, Ferrara, s.n.t., ca. 1509.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- CASADEI 2016 = Alberto Casadei, *Ariosto: i metodi e i mondi possibili*, Venezia, Marsilio, 2016.
- CAROCCI 2018 = Anna Carocci, *La lezione di Boiardo. Il poema cavalleresco dopo l'“Innamoramento de Orlando” (1483-1521)*, Roma, Vecchiarelli, 2018.
- CAROCCI 2019 = Anna Carocci, *Il poema che cammina. La letteratura cavalleresca nell'opera dei pupi*, Palermo, Edizioni del Museo Pasqualino, 2019.
- CATALANO 1930-1931 = Michele Catalano, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Firenze, Olschki, 1930-1931.

- CAVALLO 2002-2004 = Jo Ann Cavallo, *L'Opera dei Pupi e il Maggio epico: due tradizioni a confronto*, in «Archivio antropologico mediterraneo», V-VII (2002-2004), 157-170.
- CAVALLO 2018 = Jo Ann Cavallo, *Boiardo and Ariosto in Contemporary Sicilian Puppet Theater and the Tuscan-Emilian Epic Maggio*, in «Modern Language Notes», 133 (2018), 48-63.
- DEGL'INNOCENTI 2008 = Luca Degl'Innocenti, *I Reali dell'Altissimo: un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.
- DEGL'INNOCENTI 2017 = Luca Degl'Innocenti, *I cantari in ottava rima tra Medio Evo e primo Rinascimento: i cantimpanca e la piazza*, in *Cantar ottave: per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, a cura di Maurizio Agamenzone, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017, 3-24.
- DEGL'INNOCENTI 2019 = Luca Degl'Innocenti, *Cantar di gesta in rima. L'Ariosto, i cantimpanca e la diffusione a Ferrara*, in «Schifanoia», 56-57 (2019), 47-54.
- DORIGATTI 2019 = Marco Dorigatti, *The first 500 years of "Orlando furioso"*, in *"Dreaming again on things already dreamed": 500 years of "Orlando furioso" (1516-2016)*, ed. by Marco Dorigatti - Maria Pavlova, Oxford - New York, Peter Lang, 2019, 285-323.
- EVERSON 1983 = Jane E. Everson, *The Identity of Francesco Cieco da Ferrara*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XLV (1983), 487-502.
- FUCCINI 1878 = Renato Fuccini, *Napoli a occhio nudo. Lettere ad un amico*, Firenze, Le Monnier, 1878.
- GEEKIE 2022 = Christopher Geekie, *La feccia del popolazzo: il tema della classe sociale e la decanonizzazione dell'"Orlando furioso"*, in *L'"Orlando furioso" oltre i cinquecento anni. Nuove prospettive critiche*, a cura di Christian Rivoletti, Bologna, il Mulino, 2022, 215-232.
- GOTTSCHALL 2014 = Jonathan Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, traduzione di Giuliana Maria Oliviero, Torino, Bollati Boringhieri, 2022.
- JONES 1987 = Henry Festing Jones, *Un inglese all'opera dei pupi*, a cura di Attilio Carapezza - Antonio Pasqualino, Palermo, Sellerio, 1987.

- LO PRESTI 1927 = Salvatore Lo Presti, *I pupi*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1927.
- LUCIOLI 2024 = Francesco Luciola, *“Il Furioso si ritrova per tutto”. Un secolo di letture e riscritture (1545-1645)*, Roma, Carocci, 2024.
- MAJORANA 2008 = Bernadette Majorana, *Pupi e attori ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 2008.
- MARIANI 2014 = Laura Mariani, *“Quelle dei Pupi erano belle storie”. Vita nell'arte di Pina Patti Cuticchio*, Napoli, Liguori, 2014.
- MONNIER 1861 = Marc Monnier, *Naples et les Napolitains*, in «Le Tour du Monde. Nouveau journal des voyages», 4 (1861), 209-224.
- NAPOLI 2002 = Alessandro Napoli, *Il racconto e i colori: “storie” e “cartelli” dell'Opera dei pupi catanese*, Palermo, Sellerio, 2002.
- PASQUALINO 1889 = Antonio Pasqualino, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio, 1889.
- PASQUALINO 1992 = Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere*, Milano, Bompiani, 1992.
- PASQUALINO 1995 = Antonio Pasqualino, *L'opera dei pupi a Roma a Napoli e in Puglia*, Palermo, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, 1995.
- PASQUALINO 2018 = Antonio Pasqualino, *Rerum palatinorum fragmenta*, a cura di Alessandro Napoli, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2018.
- PASQUALINO - VIBEAK 1987 = Antonio Pasqualino - Jeanne Vibæk, *Donne rassicuranti e donne pericolose nella narrativa cavalleresca popolare*, in *Donna e società*, «Quaderni del Circolo semiologico siciliano», 26-27 (1987), 281-294.
- PITRÈ 1884 = Giuseppe Pitrè, *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia*, Parigi, F. Vieweg, 1884.
- PITRÈ 1889 = Giuseppe Pitrè, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Palermo, Lauriel, 1889.
- RAJNA 1878 = Pio Rajna, *I Rinaldi o cantastorie di Napoli*, Roma, Tipografia del Senato, 1878, Estr. da «Nuova Antologia», fasc. 24 (15 dicembre 1878).
- RAK 1981 = Michele Rak, *Il teatro meccanico. Piaceri e forme della tradizione dei pupi in area napoletana*, in «Quaderni di teatro», 13 (1981), 46-59.
- RICHARDSON 2020 = Brian Richardson, *Women and the circulation of texts in Renaissance Italy*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 2020.

- RIPARI 2011 = Edoardo Ripari, *Monnier, Marc-Charles-François*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 75, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011.
- ROGGERO 2006 = Marina Roggero, *Le carte piene di sogni: testi e lettori in età moderna*, Bologna, il Mulino, 2006.
- ROSPOCHER 2013 = Massimo Rospocher, *Dall'oralità alla stampa: rivoluzione o transizione? I cantastorie nel sistema multimediale del Cinquecento*, in *La transizione come problema storiografico. Le fasi critiche dello sviluppo della modernità (1494-1973)*, a cura di Paolo Pombeni - Heinz-Gerhard Haupt, Bologna, il Mulino, 2013, 151-171.
- ROSPOCHER 2014 = Massimo Rospocher, "In vituperium status Veneti". The case of Nicolò Zoppino, in «The Italianist», 34, 3 (2014), 349-361.
- SMORTI 2014 = Andrea Smorti, *Storytelling. Perché non possiamo fare a meno delle storie*, Bologna, il Mulino, 2014.
- Sul filo del racconto* 2011 = *Sul filo del racconto: Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino*, a cura di Selima Giorgia Giuliano - Orietta Sorgi - Janne Vibæk, Palermo, CRICD, 2011.
- VENTURINI 2018 = Valentina Venturini, *Il teatro di Gaetano Greco*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2018.
- VIBÆK 2000 = Jeanne Vibæk, *Le donne dell'opera dei pupi*, in *Pina Patti Cuticchio: una vita con l'opera dei pupi*, a cura dell'Associazione Figli d'Arte Cuticchio, Palermo, Pezzino, 2000, 9-15.
- Voices and Texts* 2019 = *Voices and texts in early modern Italian society*, ed. by Stefano Dall'Aglio - Brian Richardson - Massimo Rospocher, London - New York, Routledge, 2019.