
Di qua e di là dal mondo
Umani e non umani nei
burattini di Bepe Pastrello

*A cura di Cristina Grazioli
e Matteo Melchiorre*



Comune di Castelfranco Veneto
Assessorato alla Cultura



Museo Casa Giorgione
Biblioteca comunale

Tutti i diritti riservati.
Vietata la riproduzione
di testi e fotografie.

© Copyright 2020
Città di Castelfranco Veneto

Il Comune di Castelfranco
Veneto rimane a
disposizione nei confronti
di terzi per eventuali diritti
sulle immagini utilizzate
nella presente opera.

Finito di stampare
nel mese di agosto 2020

**Di qua e di là dal mondo
Umani e non umani
nei burattini di Bepe Pastrello**

A cura di

Cristina Grazioli
Matteo Melchiorre

**Direzione creativa
e impaginazione**

Otium

Introduzione

Franco Pivotti

Testi di

Clara Peranetti
Alfonso Cipolla
Alberto Raise
Cristina Grazioli
Elisa Bellato
Anna Passarella
Paolo Papparotto
Gigio Brunello
Francesca Cecconi
Fernando Marchiori
Giuliano Scabia
Matteo Melchiorre

Diario a cura di

Matteo Melchiorre
Marta Favaron

Scheda biografica

Chiara Foscaro

Fotografie di

Otium / Filippo Guerra
Claudio Carraro
Giulio Favotto

Stampa

Tipografia Sartore

Editore Otium
ISBN 9788894225310

La mostra dedicata a Bepe Pastrello è stata un avvenimento di grande spessore culturale che ha voluto ricordare l'opera del nostro grande concittadino che ha donato, alla sua morte, alla Città di Castelfranco Veneto burattini, fondali, oggetti di scena, copioni, scritti, a testimonianza della sua straordinaria opera di artigiano e artista.

La mostra "Di qua e di là dal mondo Umani e non umani nei burattini di Bepe Pastrello" è stata anche un momento significativo che ha gettato uno sguardo su tutto il fantastico Teatro di Figura. Con l'occasione, per la salvaguardia del fondo, sono state avviate e concluse anche tutte le operazioni di conservazione, restauro e catalogazione dei materiali.

La mostra è la storia, il racconto di una vita, umile, difficile, ma vissuta per esprimere la sua passione, la sua arte e per portare avanti nelle piazze, al cospetto della gente comune, dei ragazzi, dei bambini, storie senza tempo ma capaci di incantare e affascinare grandi e piccini.

Fascino che deriva dal linguaggio dei burattini e del Teatro di Figura che dialoga direttamente con il nostro inconscio, trasmettendo l'incanto come sentimento dominante. Quell'incanto che ha accompagnato tutti noi da bambini quando giocavamo e trasognati immaginavamo che i nostri giochi diventassero realtà.

In un progetto di tale importanza non poteva mancare una pubblicazione che riassume tutte le iniziative messe in atto per l'occasione e fornisce al più vasto pubblico ma anche ai cultori del Teatro di Figura, foto dei burattini e della mostra e gli scritti del diario di Pastrello che più di altri testimoniano della sua profondità umana e artistica. Molto densi, inoltre e soprattutto, i saggi di quanti hanno contribuito a vario titolo alla realizzazione delle diverse iniziative messe in atto in occasione della mostra.

A tutti loro va il ringraziamento mio personale e di tutta la Città, per il contributo dato nel ricordare la figura di Pastrello e le relazioni con tutto il mondo del Teatro di Figura.

Un ultimo doveroso pensiero di gratitudine va ai familiari di Bepe Pastrello e a tutti coloro che in questi anni, hanno, a vario titolo, portato avanti il ricordo e l'opera dell'artista.

*L'Assessore alla Cultura
Franco Pivotti*

**Di qua e di là dal mondo.
Umani e non umani
nei burattini di Bepe Pastrello**

Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione
8 dicembre 2019 – 30 giugno 2020

Promossa e organizzata da
Comune di Castelfranco Veneto
Assessorato alla Cultura
Museo Casa Giorgione
Biblioteca comunale

Con il patrocinio di
Regione Veneto
Provincia di Treviso
Comune di Parma
Università degli Studi di Padova,
Dipartimento dei Beni Culturali Archeologia,
Storia dell'Arte, del Cinema, della Musica,
Corsi di Laurea DAMS-SPM
UNIMA Italia - Unione Internazionale della Marionetta
Museo Giordano Ferrari di Parma, Il Castello dei Burattini
Istituto per i Beni marionettistici e
il Teatro popolare di Grugliasco
Museo La Casa delle Marionette di Ravenna

A cura di
Cristina Grazioli

Gruppo di Lavoro
Clara Peranetti - coordinamento
Elisa Bellato
Loriana Caon
Marta Favaron
Chiara Foscaro
Alessandro Fraccaro
Cristina Grazioli
Matteo Melchiorre
Paolo Papparotto

Progetto di allestimento, grafica e comunicazione
Otium Srl

Catalogazione Fondo Pastrello
Elisa Bellato

Attività di ricerca
Chiara Foscaro

Restauro
Ditta Giordano Passarella

Realizzazione dell'allestimento
Imaging pro
3DZ – Print the future
Gu&Gi equipe
Print Materia
Bio House

Assicurazioni
Assicurazioni Generali

Trasporti e traslochi
Fabbian Trasporti e Servizi
Cooperativa Via Vai

Enti prestatori e prestatori privati
Istituto per i Beni marionettistici
e il Teatro popolare – Grugliasco
La Casa delle Marionette, Collezione Famiglia d'Arte
Monticelli – Ravenna
Biblioteca Civica – Verona
Marco Campedelli – Verona
Renato Mariuz – Castelfranco Veneto
Elena Magoga – Castelfranco Veneto
Paolo Papparotto – Treviso
Giuliano Scabia – Firenze

Attività didattiche, laboratoriali e di formazione
Compagnia L'Aprisogni
Cooperativa N.O.I.
La Casa di Arlecchino
La Scuola del Fare

Spettacoli teatrali (compagnie e artisti)
L'Aprisogni
Gigio Brunello
La Casa di Arlecchino
Compagnia Paolo Papparotto Burattinaio
Alberto De Bastiani
Gianluca Di Matteo
Giorgio Gabrielli
Paolo Rech
Teatro Alegre
Teatro del Drago
Teatro Medico Ipnocito

Incontri di approfondimento (studiosi e relatori)
Elisa Bellato
Gigio Brunello
Francesca Ceccoli
Alfonso Cipolla
Danila Dal Pos
Cristina Grazioli
Fernando Marchiori
Matteo Melchiorre
Anna Passarella
Alberto Raise
Giuliano Scabia
Livio Vianello

Ringraziamenti:
La realizzazione di questa iniziativa si deve al contributo dei molti che a vario titolo hanno offerto generosa collaborazione. A tutti loro va la riconoscenza del Comune e del Gruppo di Lavoro: Giancarlo Baggio, Albert Bagno, Cesare Bertozzi, Mario Bianchi, Luca Bortolato, Alfonso Cipolla, Giacinto Cecchetto, Roberta Colombo, Alessandro Gatto, Elia Gazzola, Filippo Guerra, Danila Dal Pos, Selene De Marchi, Claudio Masiero, Veronica Olmi, Anna e Giordano Passarella, Lisa Rebellato, Donata Sartor, Giuliano Scabia, Carlo Simioni, Massimo Stangherlin, Matteo Turchetto, Elia Zardo.

Un particolare ringraziamento a Rina Favaro Pastrello e a Maria Pia Pastrello per l'accesso ai materiali personali di Luigi "Bepe" Pastrello; al gruppo di lavoro "Baracca e burattini", che ha custodito e valorizzato con precedenti iniziative la memoria di Luigi "Bepe" Pastrello; al personale del Museo Casa Giorgione e della Biblioteca comunale di Castelfranco Veneto che ha lavorato alla realizzazione di questa iniziativa con impegno e passione.

Indice

- 9 *Clara Peranetti*
**Un progetto culturale:
quale valore per la comunità?**
- 13 *Alfonso Cipolla*
**Brevi considerazioni sul
Teatro di Burattini in Italia**
- 21 *Alberto Raise*
**Il patrimonio culturale del
Teatro Mondo Piccino di Nino Pozzo**
Come evolve il ruolo della biblioteca pubblica
- 27 *Cristina Grazioli*
**Di qua e di là dal mondo:
umani e non umani nei
burattini di Bepe Pastrello**
- 49 *Elisa Bellato*
Il Fondo Pastrello
Un patrimonio culturale
raccontato dalla catalogazione
- 57 *Anna Passarella*
L'opera di Bepe Pastrello sottosopra
- 65 *Paolo Papparotto*
Di mestiere faccio il burattinaio
- 73 *Gigio Brunello*
Dar testate alle quinte
- 79 *Francesca Cecconi*
Nino Pozzo
Il burattinaio di Verona
- 85 *Fernando Marchiori*
Al di là del Teatro di Figura
- 93 *Giuliano Scabia*
**Teatro nello spazio degli scontri
e della Gentilezza**
- 103 *Matteo Melchiorre*
Al di là del mito e dell'aneddoto
Il *Diario* di Bepe Pastrello
- 113 **«Un po' della mia vita».**
Il *Diario* di Bepe Pastrello
a cura di *Marta Favaron e Matteo Melchiorre*

*A pagina 6, scheda biografica
a cura di Chiara Foscaro.*

*Da pagina 129 sezione fotografica
Di qua e di là dal mondo
**Umani e non umani nei
burattini di Bepe Pastrello**
Museo Casa Giorgione
Dicembre 2019 – Giugno 2020*

***I Burattini di Bepe Pastrello**
Un racconto per immagini*

Scheda Biografica

10 luglio 1906

Luigi "Bepe" Pastrello nasce a Villarazzo (Castelfranco Veneto – TV).

Fino al 1918

Impiegato presso il materassificio della coppia che lui chiamerà "Pippo" e "Pippa".

1918

Inizio dell'attività lavorativa come garzone presso il convitto "Spessa" Aldo Masieri.

1920 (periodo di Carnevale)

Primo approccio al mondo dei burattini presso il convitto Aldo Masieri.

1933

Matrimonio con Angela Miotto.

1933

Inizio dell'attività lavorativa presso una fabbrica di ordigni bellici.

1958 e 1963

Lo contatta l'azienda autonoma di cura e soggiorno Casciana Terme.

1964

Licenza per esercitare il Teatro viaggiante (per l'anno 1965, presso le città venete di Camposampiero, Castelfranco Veneto, Cittadella, Piombino Dese e San Martino di Lupari).

1964 -1965

Contatti con Giuseppe Gambarutti.

1966

Lo contatta la Fondazione Carlo Collodi.

1970-1976

Contatti con Giordano Ferrari.

1974

Diploma con medaglia di bronzo in *El Sil - Treviso, Amissi de la poesia de la Marca*.

1975

Abbonamento «Il Cantastorie».

Cristina Grazioli

**Di qua e di là dal mondo:
umani e non umani nei
burattini di Bepe Pastrello**

1. Premessa

Afferrare le forme viventi del teatro: esibire reliquie o rimettere in vita?

Che cosa si espone quando si allestisce una mostra che ha per oggetto il teatro - il teatro come spettacolo, forma effimera per definizione? Così come gli studiosi di storia dello spettacolo si confrontano con il paradosso di studiare un oggetto inesistente perché transeunte, chi si trovi di fronte al compito di 'mostrare' una realtà che è stata 'spettacolo' accetta la sfida di far parlare gli oggetti di qualche cosa di irrevocabilmente perduto.

Chi ama il teatro e con esso il Teatro di Figura non può sopportare l'immobilità, la prigione di una teca, magari con vetro di protezione. Eppure, sin dai primi decenni del secolo scorso non si contano i progetti mossi dal desiderio di adunare collezioni, di concepire e realizzare musei ed esposizioni di marionette. E come non rimanere affascinati da sguardi ed espressioni di tante figure, anche quando non 'in azione'?

Certamente divengono 'altro', ma non muoiono, quanto non sono morte una scultura di Melotti o una figura di Giacometti. Insomma non è vero che le Figure quando non animate siano lì mute. Perché hanno vissuto, ci trasmettono la loro storia e sono investite della relazione che instaurano con l'osservatore. Così come le "Cose" investite dall'affetto degli umani delle quali ci dice Rilke; ma potremmo citare anche le 'cose' di La Cecla-Vitone citate da Fernando Marchiori in questo stesso volume. Lo studioso ricorda anche il legame con immagini di morte e di corpi senza vita, ma non senza precisare che «il disagio che proviamo di fronte all'inerzia dei fantocci – un tempo così vivi in scena! – diventa un riconoscimento della loro presenza al mondo»¹.

Un confronto con la morte che riscatta la vita; sulla soglia che separa e unisce 'di qua' e 'di là', la fascinazione per la dimensione dell'Oltre risuona nelle tradizioni di questi generi.

Nel 1980 Francesco Bartoli tracciava in poche battute l'arco di esistenza della Figura:

Può accadere che la marionetta si ponga in alternativa al corpo vivente come astrazione e ombra dell'essenza, o precipiti viceversa nelle materie pesanti dell'esistenza per rigenerarle dall'interno, facendo sprizzare la scintilla del meraviglioso dall'opacità del quotidiano: che si identifichi con la Morte, l'immobile, o si laicizzi nella convivenza col tecnologico².

In tutto questo il nostro sguardo, se invitato alla danza, ha una capacità 'vivificatrice'. E dunque: esponiamo marionette e figure, rovesciamo la sfida di Medusa...

¹ Cfr. Marchiori, p. 79 di questo volume.

² F. Bartoli, *Teorie della Marionetta*, in A. Attisani, *Enciclopedia del teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 445.

2.

Conservare, preservare, ri-animare

In un volume edito da UNIMA in concomitanza con la celebrazione dei cinquant'anni dalla sua fondazione (1929), Rolf Mäser interveniva sull'importanza delle collezioni di marionette, sottolineando il valore della conservazione di tutto quanto sia appartenuto all'arte di un marionettista. Marionettista lui stesso ma anche fotografo che ci ha lasciato una quantità di scatti preziosi con l'intento di trasmettere tali tradizioni, Mäser sottolineava l'urgenza di salvare questo patrimonio facendolo migrare dalle collezioni private, ad alto rischio di dispersione, a collezioni pubbliche³.

La fondazione di UNIMA aveva incoraggiato e favorito la consapevolezza del valore di tali patrimoni, materiali e immateriali. Sin dall'inizio degli anni Venti si susseguono progetti espositivi sorprendenti per ampiezza di vedute. Nello Statuto del 1929 della stessa associazione si menzionano tra le varie finalità le collezioni, considerate parte integrante dello studio, della memoria, della vita stessa di questi fenomeni culturali e artistici. Non è un caso che a quegli anni risalga l'origine di molte collezioni divenute punti di riferimento a livello internazionale.

È un momento storicamente importante, nel quale si coniugano la comprensione delle forme dello spettacolo come oggetto di studio e l'esigenza di definirne le fonti. Lungo tutto il Novecento la grande famiglia delle figure è oggetto di un processo di riconoscimento in quanto patrimonio immateriale; contemporaneamente si aspira a tutelarne la materialità: da conservare, preservare e trasmettere. A questo doppio statuto sono connesse anche le tante problematiche circa le diverse possibilità di restauro necessarie e i modelli di catalogazione⁴.

Nonostante le fondamenta poste dai maestri d'inizio Novecento, solo in tempi relativamente recenti si è diffusa un'attenzione scientifica verso questi 'manufatti'.

L'occasione di collaborare al progetto che vede al suo centro la valorizzazione e l'esposizione del fondo Bepe Pastrello è coincisa con l'incarico di curatrice della mostra che avrebbe celebrato i 90 anni di UNIMA Internazionale⁵. I due progetti, paralleli, si sono illuminati a vicenda. Da un lato una storia 'mondiale' per definizione; dall'altro un caso strettamente legato a uno specifico contesto locale.

Questo punto di incontro è stato importante nella concezione del progetto, che sin dal suo sorgere ha messo a fuoco la relazione tra la 'microstoria' di Pastrello e la storia o le storie dei teatri di figure.

Nelle pubblicazioni dedicate a questi generi (in anni non senza importanza per la storia di Pastrello) ricorrono l'avversione al pregiudizio che li considera 'minori' e il dito puntato contro il fraintendimento circa lo spettacolo 'relegato' all'infanzia, ma anche contro l'idea che si tratti di generi esclusivamente 'popolari'. Scriveva Leydi nel 1980:

³ R. Mäser, *Über die Bedeutung des Sammelns und der Sammlungen*, in *Puppentheater International. 50 Jahre UNIMA* (Union International de la Marionnette) Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1980, pp. 78-81.

⁴ Sulle problematiche legate al restauro, cfr. G. Spinella, *Introduzione*, in A. Cipolla (a cura di), *Il teatro delle meraviglie*, Cividale del Friuli, Centro Internazionale Vittorio Podrecca Maria Signorelli, 2019, pp. 131-132; in merito al Fondo Pastrello, cfr. Bellato e Passarella.

⁵ *People and Puppets*, Musée de l'Ardenne, Charleville-Mézières luglio-dicembre 2019.

Un equivoco più sottile e pericoloso: esser cioè l'intero teatro con le marionette e dei burattini un teatro 'popolare', senza più distinguere i momenti differenti e le occasioni differenti nelle quali marionette e burattini si son trovati ad agire, lungo almeno quattro secoli, ora a corte, ora in piazza, ora nelle città e ora nelle campagne, innanzi a fasce sociali e culturali diverse, con stili diversi e repertori diversi, equivoco che nasce dall'ignoranza e dal fascino pericoloso dell'astratta idea di 'popolare' ⁶.

Posizioni del tutto condivisibili che tuttavia talvolta generano altri, opposti fraintendimenti, come l'insidia di intendere il teatro per l'infanzia qualche cosa di riduttivo o la difesa di questi generi spesso accompagnata dall'appello ai grandi del teatro che li hanno apprezzati (Petrolini, Bragaglia, Sand, Vitez, Goldoni, Strehler...), come se essi avessero bisogno di un 'garante'.

Si tratta piuttosto di considerarli prima di tutto 'teatro'; senza limitazioni di generi, di pubblico, di linguaggi.

Lungi dalla pretesa di ripercorrere qui le tappe di una storia che si è snodata lungo tutto il secolo scorso, sarà utile richiamare alcuni momenti che possono disegnare uno sfondo allo studio dell'opera di Pastrello, citando pochissimi riferimenti in merito alle mostre dedicate ai teatri delle figure.

Al 1967 data una mostra tenutasi al Museo Teatrale Alla Scala, *Burattini e marionette italiani* ⁷. Nel 1980 è la volta della grande mostra *Burattini, marionette, pupi*, a Palazzo Reale a Milano, un progetto di Roberto Leydi, affiancato da importanti nomi di specialisti ⁸, il cui catalogo testimonia l'enorme interesse di quel momento. Nello stesso anno, Roma ospita *Burattini e marionette in Italia dal Cinquecento ai nostri giorni. Testimonianze storiche artistiche letterarie* ⁹.

Mostre caratterizzate da uno sguardo molto ampio, che abbraccia percorsi di secoli, così come sarà per la meritoria mostra del 1984 a Castelfranco, figlia di quel momento.

Le iniziative degli ultimi decenni invece mettono a fuoco e approfondiscono momenti e collezioni specifiche, come avviene d'altronde per tutto quanto è oggetto di studio storico-teatrale.

Le questioni legate all'esporre, conservare, valorizzare sono strettamente legate alla possibilità di studiare il Teatro di Figura.

Scriva ancora Leydi:

Tanti e importanti sono i problemi non risolti [...] anche a ragione di una letteratura informativa e critica che solo eccezionalmente esce dalla superficialità, dalla letterarietà e, nel migliore dei casi, dall'attenzione localistica;

e ancora nel 1990:

è complesso impostare una ricerca storiografica del teatro dei burattini e delle marionette su basi scientifiche perché un'indagine filologica di questo genere non è stata affrontata. I testi critico-specifici che esistono sono superficiali e frammentari. [...] si può affermare che questo teatro è pressoché tutto da studiare ¹⁰.

6 *Marionette, burattini, pupi*, Palazzo Reale, 25 giugno – 2 novembre 1980, Milano, Silvana editoriale, 1980; redazione catalogo D. Cecchi, p. 13.

7 M. Signorelli (a cura di), *Burattini e marionette italiani*, Milano, Museo Teatrale Alla Scala, 4 marzo – 2 aprile 1967.

8 Tra gli altri Tinin Mantegazza, Eugenio Monti, Remo Melloni, Giovanni Moretti, Antonio Pasqualino. Tra i tanti prestatori, Nino Pozzo. La mostra presentava 1570 pezzi e tuttavia non offriva «che un'immagine parziale del nostro patrimonio, antico e moderno, di teatro di burattini, marionette e pupi», *Marionette, burattini, pupi*, cit. p. 20.

9 *Burattini e marionette in Italia dal Cinquecento ai nostri giorni. Testimonianze storiche artistiche letterarie*, Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea Roma, Palazzo Antici Mattei, 14 febbraio – 14 marzo 1980.

10 R. Leydi *Il repertorio del teatro dei burattini e delle marionette della tradizione italiana: problemi di storiografia del teatro di burattini e marionette*, in «Linea teatrale», n. 13, anno VI, n. 1, 1990, p. 4.

11 Rinvio al mio «*Une histoire d'amour*»: la rivista "Puck" e le intersezioni tra le arti. Un omaggio a Brunella Eruli, in *Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione*, Atti del convegno, Verona 22-23 novembre 2012, Bari, Ed. di Pagina, 2013, pp. 119-135.

12 Non si contano le iniziative internazionali negli stessi anni, basi per i progetti oggi in atto.

13 Per la biografia di Pastrello si vedano il contributo di Matteo Melchiorre e la *scheda* di Chiara Foscaro, in questo volume.

14 Cfr. l'intervento di Matteo Melchiorre, in questo volume.

15 Il tema ha radici lontane, nei diavoli e nelle morti delle 'macchine della meraviglia' dei misteri medievali; viaggi agli inferi sono inoltre ricorrenti in testi e canovacci dei repertori di questi generi.

Ma cos'è successo da allora? Tra anni Settanta e Ottanta si sono incrociati gli sguardi di antropologi, teatrologi, performer; l'attenzione alle tradizioni popolari, la sperimentazione del Nuovo Teatro, la reinvenzione della tradizione hanno disegnato un nuovo paesaggio. Nel 1978 nasce la collezione della Civica Scuola d'arte drammatica Paolo Grassi, alla fine degli anni Settanta viene coniata l'espressione Teatro di Figura¹¹, nel 1980 nasce Unima Italia¹², per citarne solo alcuni momenti.

3.

I burattini, la morte e il diavolo: il percorso espositivo e le sue articolazioni

Come ha preso forma il progetto, quali le priorità, il perimetro, i limiti?

Sin dalla prima fase ideativa le coordinate, proposte e condivise dal gruppo di lavoro, sono state la necessità di rivolgersi contemporaneamente a fruitori diversi per età, formazione, professione, interessi, e la volontà di costruire un progetto articolato intorno al centro ideale della mostra. La finalità: tutelare e valorizzare il Fondo Bepe Pastrello facendone l'occasione di un caso di studio d'interesse, attirando l'attenzione su di un genere delle arti performative spesso trascurato.

Data l'inscindibilità della sfera esistenziale da quella artistica, si è deciso¹³ di far emergere il modo di esistere di Pastrello dal percorso che racconta il mestiere di burattinaio. Così dall'itinerario che segue il 'performer' emergono momenti della biografia: i disegni dei bambini ai quali faceva conoscere la propria arte, la commovente lettera al Comune che offre il lascito al fine di poter provvedere al loculo suo e della moglie, l'attività di artigiano e poeta, fino al burattino Bepe, autoritratto in dialogo con una testa di Arlecchino e con la poesia dai riflessi fortemente autobiografici sul 'povaro Arlechin'¹⁴.

Il progetto ha messo a fuoco un tema specifico concentrandosi sul teatro dei burattini, nell'urgenza di proporre un discorso mirato, per quanto aperto e flessibile, evitando un approccio generico al vastissimo territorio delle figure.

Nel contesto della Commedia dell'Arte e dei suoi miti il tema 'infero' rievoca un documento eloquente, la pubblicazione che Tristano Martinelli ("inventore" della maschera di Arlecchino) dedica ai Reali di Francia nel 1601, le *Compositions de rhétorique*, dove la 'retorica' è tutta affidata alle immagini della celebre maschera. La genialità di Martinelli è quella di lasciar scoprire al lettore, varcata la soglia della dedica e del bellissimo frontespizio, un libro dalle pagine completamente bianche; questa 'eccentricità' viene pubblicata a Lione, nella stamperia "De là le bout du monde": un'indicazione a mezzo tra storia e invenzione, luogo fisico ed evocazione del mito d'origine della maschera (le leggende nordiche di Herla King alla guida di una masnada infernale)¹⁵.

La soglia tra dimensione terrena e ultraterrena, reale e fiabesca è elemento connaturato all'universo delle figure, dove l'umano si confron-

ta con uno statuto differente, non umano, insito nel rapporto tra il corpo vivente del manipolatore e l'oggetto inanimato al quale infonde vita: immagine parlante del rapporto tra la vita e la morte.

Centro tematico della mostra è una variazione sul tema del Diavolo, contrappuntato dalla Morte: figure trasversali presenti in qualsiasi declinazione regionale o nazionale del genere dei burattini.

Abbiamo voluto immaginare questi spazi come la scena in cui si intrecciano dialoghi tra i personaggi umani, attinti dalla realtà e dalla natura, e quelli mitici o fantastici. Il loro 'movimento' è suggerito dalle relazioni con i burattini creati da altri artisti, scelti sulla base di assonanze e contesti che in qualche modo rientrano nel raggio biografico di Pastrello; dinamismo aiutato dall'allestimento che ha sfruttato teche 'double face', sorta di teatrini senza quinte e fondali, dove la visione muta con il movimento dell'osservatore.

I burattini chiesti all'esterno offrono aspetti diversi di questo mondo. Una *Morte dal mantello rosso* e il *Diavolo Biribi*¹⁶ appartenuti a Nino Pozzo, burattinaio della stessa generazione di Pastrello, ci dicono per esempio che non sempre i burattinai sono i costruttori dei loro 'attori'; in questo caso la Morte è attribuita a Umberto Pighi o ad Antonio Avanzi; il burattino, utilizzato da Pozzo in *Fagiolino Barbier dei morti* testimonia la circolazione di un repertorio comune sottoposto a varianti (Pastrello mette in scena *Arlecchino Barbier dei morti*). Il Diavolo appartenuto al 'maestro' di Pozzo, Francesco Campogalliani, ci dice come i burattini possano passare, letteralmente, di mano in mano. Un tramite materiale del dialogo tra generazioni, punto d'incontro di pratiche e stili affini ma diversi.

Per la scelta dalle collezioni dell'Istituto Beni marionettistici di Torino ci si è avvalsi della consulenza e della competenza di Alfonso Cipolla, coinvolto anche nella rassegna di incontri di approfondimento: alcuni Diavoli di Umberto Brunelli, Emilio Frabboni, Erio Maletti, una Morte di Anonimo. Così come la Casa delle Marionette di Ravenna è stata implicata sia nella rassegna degli spettacoli, portando la tradizione vivente della Famiglia Monticelli, sia nella collaborazione alla mostra con il prestito di una Morte appartenuta a Otello Monticelli (1905-1991) e di un Diavolo di anonimo d'epoca coeva.

Questi pochi esempi mettono in risalto la condizione artistica di Pastrello rispetto a quella delle Famiglie d'arte: unico artefice e interprete dei suoi spettacoli, autore di burattini, teatrino, fondali e fondalini, oggetti di scena, copioni, scelta delle musiche.

La schiera di diavoli e morti *di là dal mondo* guarda verso la grande famiglia dell'Arte, incontrando le due maschere più celebri della nostra tradizione, entrambe legate al regno degli inferi nei loro miti d'origine: da un lato Pulcinella, dall'altro Arlecchino (che rimbalzano sul sipario con il ponte di Rialto, ora restaurato). Nel primo caso si è scelto di evocare uno dei tanti 'miti' di origine della maschera napoletana, accostando ai Pulcinella burattini le statuine in cartapesta e alcuni suggestivi volatili, a richiamare l'ipotesi di un'origine 'piumata' (dalla derivazione etimologica da 'pulcino' alle grottesche e fantasiose immagini secentesche di Callot, uno dei veicoli più fortunati dei miti dell'Arte).

¹⁶ Su Nino Pozzo cfr. P. Conti, *Nino Pozzo: l'arte di un burattinaio veronese del Novecento*, in *Teatri di figura. La poesia di burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione*, cit., pp. 77-89 e F. Ceconi in questo volume.

17 Facanapa o Facanappa; Pastrello scrive nei copioni Fracanapa omologandoli. Si tratta in realtà di due maschere diverse, seppure legate: la prima veneziana e ottocentesca, la seconda veronese e probabilmente secentesca; la maschera di Pastrello è la prima; cfr. R. Leydi, R. Mezzanotte, *Marionette e Burattini, testi dal repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini* con introduzione informazioni note, Milano, Collana del "Gallo Grande", 1958, p. 82.

18 Ci sembra curiosa la presenza di Gioppino, maschera bergamasca, ne *La Foresta misteriosa*, copione che ne mantiene la parlata bergamasca.

19 Pubblicate da Gian Francesco Malipiero, *Maschere delle Commedia dell'Arte*, con le incisioni di Maurice Sand, Bologna, Capitol, 1969, ma diffuse anche dalle tavole edite da una casa farmaceutica (Milano, Maestretti, 1954).

20 Il gruppo di lavoro ha fatto tesoro delle attività precedenti di coloro che ne hanno appassionatamente preservato la memoria e raccolto le tracce; si sono inoltre potuti sfruttare i materiali, non propriamente parte del Fondo, contenuti in una valigia e facenti parte dell'Archivio personale di Bepe Pastrello (cfr. Matteo Melchiorre, in questo volume).

Simmetricamente, Arlecchino porta con sé nella sua teca un paio di diavoli e introduce la propria famiglia: ritrova i suoi fratelli migrati in varie collezioni e fa da *trait d'union* con altre maschere di Commedia dell'Arte; amplificate queste dai burattini creati da Gigio Brunello per *Il bugiardo* da Goldoni (qui Arlecchino, Brighella, Pantalone), allestito con Paolo Papparotto. Anche in questo caso due artisti coinvolti in varie vesti nel progetto. Risuona così la tradizione vivente di burattinai del territorio che costantemente rinnovano i linguaggi di quest'arte.

Un altro gruppo comprende maschere di burattini da tradizioni regionali – gli emiliani Fagiolino e Sandrone, il veneto Facanappa¹⁷. Maschere di tradizioni vicine, che evidentemente Pastrello conosceva per averne visti gli spettacoli transitati nella piazza di Castelfranco¹⁸ e dalle quali probabilmente mutua anche parte del suo repertorio. Ai burattini vengono accostati altri materiali, per esempio i 'modellati' conservati dall'artista come le immagini da *Masques et Bouffons* di Maurice Sand, probabilmente attinte da tavole diffuse negli anni Cinquanta¹⁹.

Altre figure di varia umanità, attinte dalla realtà locale o da un immaginario narrativo proprio al repertorio del genere, come i Briganti o i Carabinieri, accompagnano gli esseri a mezzo tra naturale e sovranaturale: Maghe, Streghe e Stregoni.

Alcuni burattini di Pastrello sono stati messi a disposizione da privati: da un lato segno di continuità con un precedente importante progetto²⁰ e in linea con i presupposti del nuovo (omaggiare l'arte del burattinaio 'di Castelfranco'); dall'altro un modo per estendere la ricerca. Una sorpresa è venuta nello scoprire che, "fuori le mura", alcuni burattini di Bepe Pastrello hanno trovato dimora da Giuliano Scabia.

Infine un gruppo di animali, inclusi due Draghi, sbuca dai cassoni di Pastrello, così come usano fare nel mestiere dello spettacolo viaggiante. Abbiamo qui unito i burattini agli oggetti in cartapesta dai colori sgargianti creati da Pastrello, che meritano qualche considerazione. Se essi non sono stati creati per il teatro – e sarebbe una forzatura pensare ad una concezione di teatro consapevolmente 'estesa' – oggi ai nostri occhi mutano statuto. Pensiamo a quanti oggetti vengono utilizzati sulle scene (tavole o 'tavoli' del Teatro di Figura) ma anche alle fantastiche (naturali) creature di Giuliano Scabia, che abitano il suo 'albero dei poeti', opera d'arte e di vita che non permette distinzioni tra poesia, opera plastica, performance. Così gli animali di Bepe ci sono apparsi come un'estensione naturale, organica dei burattini e degli oggetti di scena. Si pensi anche alla lista di personaggi del copione *La foresta misteriosa*: tra i personaggi, «la Scoppa cavalla», «la Squire fatata».

Nell'allestimento li abbiamo immaginati intrattenere silenziosi dialoghi con i burattini, così come fanno tutti gli animali nelle fiabe: umano e non umano, semplicità dell'esistere e apertura all'invenzione fantastica.

Gli spazi del Museo che introducono il visitatore al mondo di Pastrello aprono uno squarcio sul suo universo, componendo tante diverse tracce evocative.

In primo luogo l'arsenale della 'fabbrica' dello spettacolo: la bottega di Bepe, aperta sulla suggestione del mito di 'creazione' di Pinocchio. Mobilio, strumenti di lavoro, grembiule e altri oggetti appartenenti al fondo insieme all'emblematica 'licenza di spettacolo viaggiante', fotografie, disegni e rassegna stampa. Il prezioso audiovisivo estratto dal film documentario di Ermanno Olmi *Artigiani veneti* viene ricostruito nello spazio grazie agli oggetti riconoscibili nel film. Apparati illustrativi sulle tecniche di costruzione e di manipolazione illustrano le specificità dell'arte di Pastrello.

In questo sguardo 'intimo' tra le pieghe del mondo di Pastrello rientra anche la relazione con la sua città. In un luogo emblematico e prestigioso, la Sala del Fregio di Giorgione, si guardano l'un l'altra la tela tardosettecentesca e il teatrino di Bepe. Un quadro accostabile ad altri, più noti, che evocano il vasto repertorio stilato da Garzoni due secoli prima nella *Piazza Universale*²¹ raffigurando insieme ambulanti, ciarlatani, buffoni e saltimbanchi, bagattellieri. Il "Castello dei burattini" di Bepe si specchia così nelle mura animate dall'intrattenimento dei 'castellani'.

Al piano superiore (che ospita la parte centrale 'infera' sopra descritta) si dispiega la variegata e poetica attività artistica di Pastrello, in particolare vengono rievocate le modalità di esecuzione musicale (simili a quelle di Nino Pozzo), a partire da oggetti del fondo che restituiscono l'atmosfera degli spettacoli. I dischi in vinile, il giradischi, le casse materializzano un 'ascolto' dell'epoca, un po' demodé e allo stesso tempo 'moderno' rispetto alle tradizioni secolari dei burattini. Chiude il percorso espositivo uno spazio più raccolto, dove un *ritratto dell'artista da burattino* dialoga con una bella testa di Arlecchino (prestito Mariuz) e con i materiali di carattere autobiografico, cui fanno eco tracce della ricezione dell'artista. L'autoritratto rimbalza nella gigantografia che campeggia al di fuori dello spazio museale.

4.

Il 'caso' Pastrello

Pastrello incontra l'arte dei burattini nel corso dell'infanzia²² e tale dimensione accompagnerà tutta la sua vita e le sue figure che potremmo definire "brut", con tutte le implicazioni di questa categoria artistica: la spontaneità, l'ingenuità, l'autodidattismo, l'immediatezza, la vicinanza ad un mondo incontaminato.

Da ragazzino lavora presso una coppia di materassai e come garzone al Convitto Aldo Masieri di Castelfranco: qui alla fine degli anni Dieci collabora alla costruzione di un teatrino di burattini per una festa del collegio. È la scintilla di una vocazione: Bepe sceglie di fare il burattinaio, da autodidatta, ma con un bagaglio di spettatore: assiste probabilmente agli spettacoli dei burattinai di giro della sua epoca²³; con lo spirito di un ragazzino curioso e ingegnoso si inventa un mestiere.

21 T. Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili et ignobili*, Venezia, Somasco, 1585 (ed. moderna a cura di P. Cherchi e B. Collina, Torino, Einaudi, 1996, 2 voll.).

22 Cfr. scheda biografica di Chiara Foscaro, in questo volume.

23 Braga, Campogalliani, Gorno-Dall'Acqua, Lazzarini, Salici-Stignani, cfr. D. Dal Pos, *Burattinai e marionettisti a Castelfranco e nella Marca Trivigiana*, introduzione di G. Calendoli, Venezia, Corbo & Fiore Editori, 1984, pp. 59-132.

I suoi burattini rispondono all'esigenza di una manipolazione immediata e vivace, dove al dinamismo delle evoluzioni corrispondono la mobilità degli arti delle figure e la leggerezza della cartapesta. Le tipologie sono fondamentalmente due (oltre a qualche *marottes*), burattini a guanto e burattini a bastone dotati di meccanismi: un anello che aziona fili collegati alle braccia, una molla che consente alla figura di piegarsi in avanti, alzare e abbassare la testa (talvolta anche il cappello), muovere le braccia o sguainare la spada. Singolare l'uso di coni in cartone infilati alla base delle braccia dei burattini a guanto; occhi e mento possono essere mobili: entrambi azionati solo dal movimento del braccio del burattinaio, verso l'alto o verso il basso, verso destra o sinistra.

Un tratto delle figure di Pastrello è la maschera nera dipinta sul volto, meno frequente della più consueta maschera modellata o scolpita.

Nell'arte delle figure, la tecnica varia a seconda delle esigenze, così come il materiale utilizzato. Ogni burattinaio o marionettista possiede una personale 'ricetta' elaborata secondo gli equilibri che mette a punto tra tecnica, materiali, drammaturgia²⁴.

Consapevole della propria estrazione semplice e della genuinità del proprio fare artistico, Bepe Pastrello ha instaurato relazioni anche fuori dalla sua cittadina.

Giordano Ferrari sembra costituire il giunto di tante linee che attraversano il progetto e, inconsapevolmente, è colui che ha provocato la memoria, la traccia del 'disegno' che in età avanzata Pastrello ci lascia della propria biografia.

«[...] Lei vuole sapere sul mio conto qualche cosa: per prima le dirò che non sono di famiglia burattinai o di marionette, di questi grandi artisti che io apprezzo molto ma un semplice uomo senza cultura»²⁵. Esordisce così nella lettera inviata a Ferrari, risposta di Pastrello nella quale promette un dono per il Museo, a partire dalla quale si sono potuti individuare due suoi burattini presenti nella collezione del Museo di Parma, Pippo (il nome risulta dalle foto pubblicate nel volume di Dal Pos) e un'altra figura (forse un Principe).

Il burattino Pippo, tenuto così amorevolmente tra le braccia in una delle tante fotografie conservate, fa scattare associazioni con il racconto del quaderno: «Pippo lui, Pippa lei, due anziani con quattro figli, [...] e tutti della stessa professione, cioè matterassai e tappezzieri, sì signor Ferrari [...]. Forse perché fumavano una grande pippa tutti due e così veniva il soprannome»²⁶. Non si può evitare di notare che Pippo è diminutivo di Beppe, quindi una figura nella quale sembrano precipitare diversi riflessi autobiografici. Ma interessa qui evidenziare che a fronte di un'immagine di Pastrello legata esclusivamente al contesto castellano, questa strada sposta leggermente la prospettiva e dischiude forse un diverso orizzonte.

Sulla medesima linea ci ha positivamente sorpreso ritrovare nel catalogo della sopramenzionata mostra di Milano la pur scarna voce *Bepe Pastrello*: «PASTRELLO, Beppe, burattinaio (attivo nel Novecento). Presenta i suoi spettacoli, dietro invito, nelle città del Veneto, con un repertorio di farse comiche»²⁷. Compare nell'apparato del volume,

²⁴ Otello Sarzi per esempio sosteneva che i burattini più pesanti fossero in realtà più agili da manipolare, cfr. D. Cecchi, *I materiali del teatro di animazione*, in *Burattini Marionette Pupi*, cit., pp. 49-51: 50.

²⁵ Bepe Pastrello, *Lettera in risposta a Giordano Ferrari*, [1970], prima redazione in *Diario*.

²⁶ Ivi.

²⁷ *Burattini, Marionette, Pupi*, cit., p. 304.

Primo saggio di un dizionario biografico dei burattinai, marionettisti, pupari italiani XV-XX secolo. Schede di lavoro del Laboratorio dello spettacolo popolare e del teatro di animazione delle Civica Scuola d'Arte drammatica di Milano.

Il progetto viene ripreso nel *Dizionario Biografico e bibliografia dei burattinai, marionettisti e pupari della tradizione italiana*²⁸ del 1985, di Alessandra Litta Modignani, dove la voce ritorna tale quale. Nella premessa Leydi ricorda il ricco fiorire di iniziative di quegli anni, che ha iniziato a portare alla luce nomi e vicende del “teatro di animazione”. Immane lamente, lamenta la «scarsa attendibilità storica» e la mancanza di serietà scientifica, auspicando ricerche sui repertori, le fonti dei testi, l'editoria popolare. Oltre che strumento di lavoro, continua Leydi riferendosi al dizionario,

un omaggio non retorico e non occasionale a quanti hanno lavorato, lungo i decenni a far vivere un genere di teatro che ha costituito, per tanti italiani, il solo teatro, [...]. I nomi di molti escono dall'oblio, pur nella schematicità di una voce di dizionario. In attesa che altri nomi possano far rivivere, risalendo dalle loro umane vicende, alle loro avventure artistiche²⁹.

Nelle ricerche avviate circa una possibile collocazione di Pastrello nella rete dell'universo delle figure “fuori le mura” castellane, sono emersi pochi ma significativi punti di riferimento, e ci auguriamo che le ricerche proseguano, non tanto per snaturare la figura di Bepe Pastrello, indubbiamente parte di un contesto locale, quanto perché lo sguardo sul burattinaio castellano diventi occasione per ricostruire un fine tessuto di relazioni e di confronti.

Il primo, in ordine cronologico, è il contatto con Giuseppe Gambarutti (1909-1974), il creatore di Baciccia, che come testimoniano alcune cartoline (1964-1965) gli commissionò due teste.

Rispetto al legame con i Ferrari, in un volume dedicato al Museo, Marzio Dall'Acqua ricordava l'«eccezionale raccolta creata nel corso di una vita da Giordano Ferrari con il proposito di togliere molti artisti del passato dall'oblio, di conservare tutto ciò che era possibile di un'arte autenticamente popolare» e definiva la collezione «il più bel segno d'amore che questa famiglia ha saputo costruire nel tempo verso una forma di teatro in passato spesso derisa, ghezzata, censurata e perseguitata»³⁰. L'idea di Giordano fu già di Italo Ferrari, come scrive Cesare Bertozzi³¹.

Troviamo altre tracce di Pastrello nella documentazione del Festival *Marionette e burattini* di Parma del 1976, dove è documentato tra i presenti.

Il catalogo di un'altra mostra, tenutasi a Verona nel 1983 e coordinata da Maria Signorelli, Maestra burattinaia e grande signora del panorama artistico novecentesco, riporta il nome di Bepe Pastrello tra i numerosi ringraziamenti. L'intervento di Bruno De Cesco sulla storia dei burattini è corredato da una serie di immagini: tra queste, due teste ‘diaboliche’ di Pastrello³². La mostra ospitò un laboratorio sulle tecniche costruttive e un teatrino animato da Tony Bogoni, collabo-

²⁸ *Dizionario Biografico e bibliografia dei burattinai, marionettisti e pupari della tradizione italiana*, Bologna, CLUEB, 1985, p. 106.

²⁹ *Ivi*, p. 5.

³⁰ [Marzio dall'Acqua et al.] *La realtà della fantasia, ovvero il Museo Giordano Ferrari. Burattini marionette fantocci pupazzi ombre dal 1500 ad oggi*, comune di Fidenza Palazzo delle Orsoline 4 aprile 2 maggio 1981, 1981, p. 130.

³¹ C. Bertozzi, *Le château des marionnettes. Le Musée Giordano Ferrari à Parme*, in «Puck. La Marionnette et les autres Arts, Collections et Collectionneurs», éd. par B. Eruli, n. 19, 2012, pp. 99-106: 100.

³² *Fra marionette e burattini. Itinerario nella civiltà veneta*, Palazzo della Gran Guardia, Verona, Piazza Bra 8 maggio - 19 giugno 1983; a cura di M. Signorelli con la collaborazione di R. Chiarelli e B. de Cesco, p. 23.

33 S. Young, *Shakespeare manipulated. The use of the dramatic works of Shakespeare in teatro di figura in Italy*, London-Cranbury, NJ, 1996, pp. 98-100, 152.

34 L'elenco sarebbe lungo; citiamo le marionette di Casa Grimani ai Servi, i Lupi, i Salici-Stignani, i Piccoli di Podrecca con una celebre *Tempesta* del 1921, la *Tempesta* dei Colla del 1985, nell'adattamento napoletano di Eduardo.

35 Cfr. S. Young, *Shakespeare manipulated*, cit., pp. 95-96.

36 Cfr. A. Cervellati, *Storia dei burattini e burattinai bolognesi (Fagiolino & C.)*, testo e disegni di A. Cervellati, Bologna, Cappelli, 1964, p. 284.

37 S. Young, *Shakespeare manipulated*, cit., pp. 98-99.

38 *Amleto, ovvero Arlecchino principe di Danimarca*, dramma tragico in tre atti, Trieste-Fiume, G. Chiopris, [1899?] (Trieste, Tipografia G. Balestra) (Raccolta di commedie per marionette ; 2); una copia è presente alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. La copia visionata mi è stata messa a disposizione da A. Cipolla.

ratore e allievo di Nino Pozzo, e un *Festival delle Marionette e dei Burattini*, come tutte le mostre che intendono 'animarsi' (da notare *en passant* i titoli di questi festival, sempre molto generici).

Le uniche tracce postume si trovano, sorprendentemente, nel volume sulla drammaturgia shakespeariana nel Teatro di Figura italiano di una studiosa neozelandese, Susan Young, del 1996, dove sfilano anche i copioni del nostro Bepe³³.

4.1

Il repertorio. Pastrello e Shakespeare

Che cosa 'recitavano' questi burattini?

Marionettisti e burattinai non hanno limiti in quanto a rifacimenti, pastiches, riscritture.

Il repertorio del teatro di Pastrello è composto da riscritture di classici (tragedie sottoposte al consueto rovesciamento parodico), da fiabe e da una gran quantità di farse, perlopiù ispirate ai meccanismi della Commedia dell'Arte, spesso aggiornate con riferimenti all'attualità, in particolare al mondo dell'intrattenimento.

Numerosi i copioni, preziosi documenti del lascito che richiederebbero prima di tutto di essere comparati con i loro modelli di riferimento, per farne emergere le peculiarità.

Scorrendo il repertorio di Pastrello, possiamo individuare una gran parte di titoli appartenenti alla tradizione. Ma da chi e da dove li assume? Ricordiamo la pratica usuale per i burattinai di passarsi i copioni (nel fondo Pastrello esiste tra l'altro una lettera di Rinaldo Striuli, nipote di burattinai, che nel 1984, dopo aver visto il volume di Danila Dal Pos, chiede i copioni di *Genoveffa* e *L'amore delle tre melarance*, dicendo che erano nel repertorio dei suoi parenti).

Cogliendo l'occasione offerta dallo studio di Young, che prende in esame spettacoli dal 1831 agli anni Novanta del Novecento, ricordiamo che gli adattamenti da Shakespeare costituiscono un riferimento tale da formare una "tradizione"; che è prima di tutto scenica (e possiamo ipotizzare che anche il nostro Pastrello l'abbia conosciuta).

Entro questa tradizione gli adattamenti per marionette³⁴ sembrano essere relativamente più vicini, a livello drammaturgico, ai loro modelli tratti dal teatro d'attori. I burattini nella loro forza immaginativa e trasfiguratrice sono invece più invasivi, più inclini al sovvertimento, alla deformazione: così nel *Romeo e Giulietta* degli anni Cinquanta di Benedetto Ravasio, Romeo è Arlecchino, il suo servitore è Gioppino. Tra i vari burattinai che hanno in repertorio adattamenti da Shakespeare, citiamo Preti, Campogalliani, Enrico Ponti³⁵, Pirro Gozzi³⁶.

Young include nei suoi casi di studio anche l'*Amleto* di Bepe Pastrello³⁷. Va detto che l'attribuzione della studiosa a Pastrello non è del tutto corretta; cita da quello che è certamente il modello, ma evidentemente non vede il copione di Bepe che, rispetto a quel modello, apporta significative modifiche (come da consuetudine, e non solo nel Teatro di Figura). Si tratta di un testo pubblicato nella collana *Raccolta di Commedie per Marionette* edita da G. Chiopris a Trieste³⁸ di

autore anonimo, a sottolineare la caratteristica di patrimonio collettivo di questi copioni, fuori del concetto di 'autorialità'.

Non è questa la sede per una puntuale comparazione, ma qualche esempio delle varianti introdotte da Pastrello (non, ovviamente, sul testo shakespeariano ma sull'adattamento "Chiopris") può lasciarci immaginare qualcosa di più dei suoi spettacoli.

Nel mondo dei burattini le maschere dell'Arte non affiancano, ma sostituiscono i personaggi; così qui Arlecchino è Amleto, Brighella Polonio, Facanappa Orazio. La preoccupazione maggiore di Arlecchino, persino nell'aldilà, è soddisfare l'appetito, e Pastrello in alcuni casi raffina i riferimenti alle pietanze. I procedimenti sono quelli consueti del teatro dei burattini, la declinazione è originale.

Bepe pigia il pedale sulla reiterazione delle battute, sulle sonorità e pastosità della lingua, con un effetto estremamente musicale, percepibile anche alla sola lettura; offre varianti personali come l'appellativo, tipico dei suoi personaggi, di "Mostricio", quasi un'interiezione che connota fortemente il carattere; inserisce nella scena dei becchini una versione ad hoc di *Maramao perché sei morto* (inserto del tutto in linea, tra l'altro, con i gusti musicali testimoniati dai vinili). Leggiamo in Chiopris:

Becchino (cantando, getta fuori da una fossa teschi umani). *In gioventù quando amavo e amavo, parevami fosse così dolce cosa; ma al matrimonio feci sempre viso dell'armi e proprio buono a nulla lo riputavo*

in Pastrello diventa:

Becchino (cantando, getta fuori da una tomba delle ossa) (cantando). *Maramao perché sei morto sul forno c'era il rosto, pane e vino non ti mancava, della reggia il buffone tu eri, e il re allegro stava.*³⁹

Dal punto di vista 'sonoro' sostituzioni significative sono per esempio «Vu andé in malorassa» anziché «Vu andé a ramengo»; «sbusà le sbuele» anziché «sbusà le buele».

Altre varianti conferiscono maggior dinamismo alle figure (per esempio aggiunte nelle didascalie come «cadono a terra» o simili); e poi espressioni più 'colorite' («lo cuco» anziché «lo beco»).

Oltre che a incidere su ritmo e musicalità, le reiterazioni giungono a modifiche significative. In Chiopris, Arlecchino allo Spettro:

Oh Santi del Paradiso! Angeli e arcangeli e cherubini! Aiuteme! Me vien voglia de baterme la testa in tei muri! O mio cor, no far tic tac cussi forte! Me par che me cominzia girar le carrozzete. Sior pare! El xe andà via da bon! Oh, va in malora, cossa ch'el me gà contà! El velen in t'una recia! E mi ghe le taiarò tute do, a quel birbante de mio zio e ghe le farò magnar e po' ghe tajarò la testa e ghe la farò magnar anca quella. Oh, che bela figura ch'el farà!

Facanappa (di fuori). *Arlechin! Ciò, digo, ti xe morto? Marcello Oh, mio principe!*⁴⁰

³⁹ B. Pastrello, *Amleto*, copione, Archivio personale Bepe Pastrello, p. 24.

⁴⁰ *Amleto*, ovvero *Arlecchino principe di Danimarca*, cit., p. 12.

In Pastrello (efficacissima, tra l'altro, l'idea di far agire lo Spettro del padre solo come voce («Solo voce», annota):

Ob Birbante, canaia, assasin! Perfido zio! El ga vu el coraio da buttarghe el velen su na recia; ma mi ghe taierò tute do e po' ghe farò magnar! Po' ghe farò taiar a testa e ghe a farò magnar anca quea. Così el sarà un re senza testa.

VOCE Spetro: *Arlecchino! Ricordati l'anima del tuo povero padre! Addio!*
Arlecchino. *No ste dubitar pare che appena lo cuco ghe tiro el colo!*

Facanappa. *Arlecchin non ti è ancora morto mostricio?*

Marcello. *Ob mio principe hai terminato il colocchio col povero padre?*

Arlecchino. *Tasi se lo cuco ghe cavo tiro el colo fin che el vien lungo come el compagnie de san marco - ghe tiro el colo, ghe tiro el colo*⁴¹

⁴¹ *Amleto*, copione di B. Pastrello.

«Ghe tiro el colo», viene reiterato anche in altri passaggi, con effetto che viene spontaneo associare alla testimonianza audiovisiva del documentario di Manuel De Sica del 1978, dove i burattini si azzuffano e la voce acuta di Bepe dà un tono che si fa da comico inquietante⁴².

Ancora, circa le varianti che introducono una sorta di ritornello: «Monaca» diventa: «Monaca monachina monichella», anch'esso ripetuto in più passaggi.

Ancora, leggiamo nel celebre monologo (con varianti rispetto a Chiopris):

Arlecchino [Amleto]: *Esser o no esser? Magnar o no magnar? Cantar o no cantar? Bastonar o ciapar bote? Xe meio darghele magari un per de sacchi che ciaparle? andar in galera o restar con la panssa svoda? No, ostrega voio magnar e vendicar l'anima de mio pare la me fa paura con quei oci senza oci con quea bocca senza bocca con quel naso senza naso e tutto el resto ... brr brr e chi me sa adir se dopo morti se magna o no? se magna? Si perché morto, no voio morir de fame.*

Pensiamo all'immagine della Morte del burattino esposto in mostra, con le cavità degli occhi senza fondo («oci senza oci»).

Nel finale, Pastrello interviene massicciamente; rinuncia al più facile, di sicuro effetto: «Andemo da la siora polenta – *indicando i morti*: vara che bea fritada... pecà che no la se pol magnar»⁴³ per un finale 'musicale' e lieve:

Arlecchino. *Andemo... andemo*

Facanapa. *Andemo.. andemo...*

Arlecchino. *E trallarala e tralarala e tralarala e viva la polenta e viva la polenta e viva el bacalà*

Facanapa. *E trallarala e tralarala e viva la polenta e viva la polenta e tralarala e tralarala e viva la polenta eviva el bacalà.* (giù il sipario)

È evidente come la parola scritta non possa restituire l'effetto visivo e sonoro: possiamo immaginare un ritmo accelerato, a ripetizione, fino alla chiusura del sipario.

Non sarà forse superfluo rammentare un punto sul quale la storio-

⁴² Esposto nella mostra, si può visionare al sito www.bepepastrello.it/portfolio/nellanno-del-giorgione-1478-1978.

⁴³ *Amleto*, ovvero *Arlecchino principe di Danimarca*, cit., p. 35.

grafia ha insistito, l'essere le maschere dell'Arte 'addomesticate' nelle marionette, anche per il filtro goldoniano, e come invece esse mantengano una carica più aggressiva nei burattini in qualche modo più vicini alle origini di questi archetipi; scriveva Leydi che le maschere dei burattini "sanno di stalla", vedono e si esprimono come 'paesani'⁴⁴. Crediamo che l'arte di Pastrello si ponga su di un piano ancora diverso: una *naïveté*, al di là di connotazioni sociali, sempre tesa ad esprimersi sul piano di una poesia 'ingenua', elementare e musicale.

⁴⁴ Cfr. *Burattini, Marionette, Pupi*, cit., p. 16.



Taoista, Burattino
a Bastone, Cina, Museo
Topic, Tolosa (S)
foto Cristina Grazioli.

L'armadio appartenuto
a Maria Signorelli, Roma,
Studio Signorelli, casa
Maria Letizia Volpicelli.



Giuliano Scabia,
L'albero dei poeti, Firenze,
laboratorio dell'artista,
novembre 2019.



Arlecchino, con maschera
dipinta, appartenuto a
Giovanni Schivini. tradizione
bergamasca, inizio '900,
Collezione Roberto Leydi.



Mezzo di trasporto
Il teatrino ambulante dei
burattini di Werner Suchy,
Oesinger (Hannover),
cartolina, 1930 ca.
Monaco di Baviera, Archiv
Puppentheatermuseum.

Tristano Martinelli,
*Compositions de
rhétorique*, De M. Don
Arlequin, Comicozum
de Civitate Novalensis,
1601, frontespizio, Parigi,
Bibliothèque Nationale
de France.

Mezzo di trasporto
delle tournées del
Marionettentheater
Münchener Künstler,
1921 ca.; Monaco
di Baviera, Archiv
Puppentheatermuseum.



26-8-76

caro Giordano Ferrarini
 Riguardo a tua richiesta, sono d'accordo
 e sono entusiasta, solo voglio sapere la data
 di questo mostra a Treviso, così potrei venire
 io di persona a portarti i "burattini"
 oppure portarli da mie figlie a Treviso.
 ogni modo ti assicuro che non metterò
 squisiti se ho tardato.
 Con questo è il mio nuovo indirizzo
 Bepe Pastrello, Vicolo Montebelluna N. 18
 Castel Franco Veneto
 Treviso
 Attendo subito
 tanti cari saluti da me
 e mia moglie, e un forte abbraccio
 da me Bepe

La foresta misteriosa
 Personaggi
 bezebù
 principe
 strega
 Giopino
 principessa
 fata
 nano
 la squire patata
 la scoppa cavalla

Bepe Pastrello, copione
La foresta misteriosa,
 elenco dei personaggi;
 archivio personale
 Bepe Pastrello.

Lettera a Giordano Ferrari,
 26 agosto 1976, Archivio
 personale Bepe Pastrello.

Illustrazione appartenuta
a Bepe Pastrello, Fondo
Bepe Pastrello.



Preavvisato d'urgenza Meraghino,
raggiungono Milano in aeroplano.
Pulcinella, prendendo ad Arlecchino
e Balancon, col revolver in mano.

Avvistato il marciò presso il sagrato
del più solenne antico ambasciatario
il lordo vase in borse ammassate
e, qui vedute, si ribella invano.

Da Balancon la punta con preme
essenziale, nella le mani.
Per Pulcinella ha fine la sventura
e finalmente il cuore suo l'allela.



Amleto, ovvero Arlecchino
principe di Danimarca,
dramma tragico
in tre atti, Trieste-Fiume,
G. Chiopris, [1899?]

Emilio Frabboni, scultore
burattinaio della tradizione
bolognese nel suo
laboratorio, da A. Cervellati,
*Storia dei burattini e
burattinai bolognesi*, cit.
(un Diavolo di Emilio
Frabboni, proveniente
dalla collezione dell'Istituto
per i Beni marionettistici
e il Teatro popolare
di Grugliasco, è stato
esposto in mostra).



Cristina Grazioli



Cristina Grazioli

Dall'allestimento della mostra: da sinistra, un *Diavolo* di Bepe Pastrello (prestito Elena Magoga), la *Morte* di Otello Monticelli (La Casa delle Marionette, collezione Monticelli), il *Diavolo Biribi* di Nino Pozzo (Fondo Pozzo Campedelli), un altro *Diavolo* di Pastrello (prestito Giuliano Scabia).

Dall'allestimento della mostra: i vinili utilizzati da Pastrello negli spettacoli e il gruppo di Pulcinella accostati ai piumati in cartapesta.



Anonimo, *Morte*, burattino della tradizione padana, [inizio sec. XX] Istituto per i Beni marionettistici e il Teatro popolare, Grugliasco (TO); esposto nella mostra dedicata a Pastrello.



Bepe Pastrello, *Figura con giacca rossa [Pippo]*, Parma, Il Castello dei burattini - Museo Giordano Ferrari.



Bepe Pastrello, *Arlecchino*, burattino a guanto, 1980/1990, Collezione privata Giuliano Scabia, Firenze (dall'allestimento della mostra).