

I Beni demo-etnoantropologici nelle collezioni di Casa Cuseni
Documenti e testimonianze di cultura popolare

Premessa

I Beni Demo-etnoantropografici rappresentano un grande patrimonio museografico che vede proprio in Sicilia la sua pionieristica codificazione scientifica ad opera di Giuseppe Pitrè che pubblica, tra il 1875 e il 1897, una monumentale opera in venticinque volumi intitolata “Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane”. Sempre al Pitrè si dovrà poi l’allestimento della mostra etnografica tenuta durante l’esposizione universale di Palermo del 1891-92 e la fondazione del museo etnografico di Palermo inaugurato nel 1910. Nel 1911 fu chiamato dall’Università di Palermo a tenere la prima cattedra di “demopsicologia”.

Nonostante un così significativo fermento scientifico il riconoscimento del valore culturale degli oggetti e delle collezioni etnografiche venne sancito solo nel 1939 con la cosiddetta legge Bottai la n. 1089 del 1939. Per la prima volta si puntava alla protezione di oggetti che di per sè (almeno allora) non avevano un valore monetario intrinseco derivante dall’essere sul mercato dei collezionisti e dei mercanti d’arte. Il valore che il legislatore gli riconosceva era , in prevalenza, culturale: Occasione di studio, formazione e conoscenza. Al di là delle iniziative pionieristiche di inizio Novecento e il riconoscimento contenuto nella legge Bottai, la scarsa attenzione di cui furono destinatari per lungo tempo i beni DEA su base nazionale, ha inevitabilmente ricondotto la disciplina all’ambito regionale e locale, cioè agli stessi territori di produzione, rendendo possibile a partire dagli anni Sessanta dello scorso secolo, una importante stagione di studi sul campo, avviata come salvaguardia del mondo preindustriale. Studi e ricerche che hanno consentito la raccolta di vastissime collezioni, molte delle quali poi confluite, nei quasi musei DEA presenti oggi sul territorio italiano.

Il dibattito scientifico etnografico del tempo ebbe l’indubbio merito, almeno in Sicilia, di influenzare positivamente anche gli organi politici che, nel 1977, nella legge istitutiva dell’Assessorato regionale ai BB.CC., individuarono tra i beni culturali anche quelli etnoantropologici. La successiva legge regionale n.116 del 1980, oltre a prevedere nell’organico delle soprintendenze le figure di dirigente tecnico etnologo e antropologo, autorizzava l’acquisto di collezioni private allo scopo di “pervenire alla formazione di musei regionali di beni naturali e naturalistici e di beni antropologici e della scienza, del lavoro e del territorio”. Atti legislativi importanti che furono il frutto di un lavoro di stretta collaborazione tra il neo costituito Assessorato ai BB.CC e l’Istituto di Scienze antropologiche e geografiche dell’Università di Palermo con la promozione, già dagli anni Settanta, di convegni e corsi volti specificatamente alla formazione di operatori nell’ambito dei beni etnoantropologici. La Fondazione di Casa Cuseni, nell’ambito del progetto generale di valorizzazione della cultura popolare, materiale ed immateriale, del territorio, ha completato il lavoro di inventario e catalogazione della sezione

“demoetnoantropologica” del Museo di Casa Cuseni ” finalizzato ad individuare quei manufatti di cui, attraverso la dichiarazione d’interesse culturale (art. 14 del Codice dei BB.CC.), si deve evitare la dispersione e renderlo disponibile agli studiosi, alla cittadinanza e ai visitatori attraverso convegni, mostre e pubblicazioni.

Relazione del Presidente sui Beni Demo-Etno-antropologici custoditi nel nostro Museo.

Il Museo di Casa Cuseni, conosciuto anche come *Museo delle Belle Arti e del Grand Tour della Città di Taormina*, oltre a importanti collezioni di grande interesse storico ed artistico, già riconosciuti di eccezionale interesse culturali, conserva ed espone reperti della cultura figurativa e dell’artigianato artistico siciliano compresi tra il XVI e il XX secolo. Qui stanno in esposizione diverse sculture lignee devozionali, presepi, ceramiche antropomorfe, elaborati pezzi di carretto, un intero carretto siciliano, completo ed originale, cartelloni dell’*opra* dei pupi ed altre testimonianze della vita e della cultura popolare siciliana che costituiscono oggi un vero e proprio giacimento culturale.

Albarelli e *bombole* raffiguranti angeli e santi, profili femminili e stemmi di vario genere, pregevoli lucerne antropomorfe e maioliche con decorazioni in smalto blu turchino proprio dell’areale calatino; sono ancora da segnalare preziosi pavimenti maiolicati, mattonelle segnaporta smaltate e grandi vasi ornamentali in maiolica.

Esemplari eccezionali sono costituiti dalle ceramiche d’autore e reperti dell’antica tradizione ceramica di Santo Stefano di Camastra, oggetti d’uso quotidiano legati alle esigenze della famiglia e del lavoro: Piastrelle antiche, giare dipinte a mano, fiaschi di terracotta, boccali per il vino e l’acqua (cannati), brocche alte e strette con due manici (lanceddi e bùmuli), contenitori con coperchio per olive ed alimentari vari (burnii), grandi piatti decorati con motivi semplici (fanguotti), un’anforetta a due manici e con una membrana d’argilla forata all’interno per mantenere fresca l’acqua scodelle di diverse dimensioni screziate verderame o blu (lemmi), contenitori d’acqua (quartari), giare per olio o cereali

Questa sezione esplora una parte di arte devozionale e popolare. Si riassume in un breve indice:

Indice

Gli ex voto.

L'arte dei pincisanti, la pittura su vetro.

L'arte dei pastori, i collari.

Le attività di cestinerai.

Le formelle di terracotta per la cotognata.

Il carretto siciliano.

Parti di carretti siciliani (chiavi, cascie di fuso, sponde e posteriori di carretto)

Lecture consigliate

Alcune riflessioni sulla *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo* del maestro Don Giusto Lo Dico

L'Opra dei pupi: memoria, tradizione e innovazione di un patrimonio artistico e culturale

- I pupi siciliani: tecniche di manovra e di costruzione.
- I teatri e le rappresentazioni.
- Il pubblico e i modi della fruizione.
- Dal rito al teatro, dal teatro al rito.
- L'opra oggi.

I cartelli dell'Opra dei Pupi.

- I Cartelli di tipo Palermitano.
- I Cartelli di tipo Catanese.

Emanuele Macrì il « paladino » che difese e nobilitò l'opera dei pupi, ad Acireale

Arte devozionale e popolare

Gli ex voto.

L'*ex voto* è la forma abbreviata dell'espressione latina *ex voto suscepto* che in senso letterale significa *a seguito di un voto* fatto a una divinità o, in ambito cristiano, a un santo. Si attribuivano ai santi, infatti, diversi miracoli concessi per intercessione divina. In casi di pericolo, disgrazie, malattie o bisogni in genere ci si raccomandava ai santi affinché intercedessero per esaudire speciali richieste e, ricevuta la grazia, il devoto *scioglieva* il voto con l'offerta di un dono, generalmente una raffigurazione dell'evento miracoloso con trascritto un acronimo di quattro lettere: V.F.G.A. (*Voto Fatto Grazia Avuta*).

Realizzati in diversi materiali (latta, legno, argento), gli *ex voto* oltre a rappresentare la fede e la devozione testimoniava la realtà sociale ed economica della comunità cui apparteneva il devoto, usi e costumi, mali endemici del luogo, criticità della vita quotidiana come i naufragi in mare, incidenti sul lavoro, cadute dai carretti, imboscate tese dai briganti o i frequenti duelli rustici.

Un profondo senso devozionale pervade il quadretto votivo che voleva testimoniare la presenza della Madonna nella vita quotidiana, quasi come una sicurezza spirituale che tutti cerchiamo ancora oggi.

Gli *ex voto* presenti nella nostra collezione sono stati realizzati tra la metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. I più antichi sono stati realizzati su legno mentre i più recenti sono stati intarsiati e intagliati con maestria artigiana da orafi e argentieri.

L'arte dei pincisanti, la pittura su vetro.

Derivante dall'arte della vetrata e della decorazione a freddo di superfici vitree, la pittura su vetro nasce nella forma che conosciamo, solo verso la fine del XIV secolo. Già nella produzione cinquecentesca i contenuti di tale pittura comprendevano episodi evangelici visti in chiave devota, tuttavia gran parte dei dipinti su vetro continuava a lungo a favorire soggetti profani. Alla fine del XVI secolo si registrava una dominanza di soggetti religiosi.

La nostra piccola collezione è costituita da tre pitture provenienti da botteghe siciliane ed una di bottega veneta, di genere *più colta*. I tre dipinti di scuola siciliana ci riconducono all'attività dei cosiddetti *pincisanti* e si caratterizzano per colori più accesi, rosso acceso, giallo carico e azzurro.

Le pitture su vetro venivano acquistate localmente, in occasione di feste o più spesso nel corso di pellegrinaggi. I centri di maggiore produzione erano l'area palermitana e l'area etnea.

I vetri di scuola veneta giungevano nella nostra isola attraverso il piccolo arcipelago delle Isole Eolie.

I nostri vetri sono tutti di soggetto devozionale e raffigurano due *Sacra famiglia*, e sembrano di scuola etnea, ed una *Madonna delle lettere* che è chiaramente di origine messinese. La pittura su vetro della bottega veneta è di squisita fattura e non pensiamo possa essere stata acquistata durante feste popolari e/o pellegrinaggi.

Le pitture erano realizzate al contrario, ossia dipingendo le immagini sul *verso* del vetro in modo speculare rispetto a come si desiderava che esse apparissero guardando il *suo recto*. Parimenti, essendo la stesura dei colori cronologicamente invertita nelle sue fasi, essa doveva necessariamente prevedere la resa immediata di ciò che nei dipinti su supporto è realizzato dopo (occhi, naso, bocca, chiaroscuri, particolari della figura e del paesaggio etc.) e che viceversa è qui oggetto di prima stesura per non essere cancellato dagli strati successivi (incarnati, sfondi). Dal necessario impiego di tale tecnica deriva l'incantevole caratteristica di essere totalmente prive di qualunque perfezionismo: una volta dati i colori, è impossibile per l'artista mutare il quadro e ciò conferisce un grande valore all'opera pittorica.

Le pitture su vetro continuano a costituire uno dei segni più elettivi attraverso cui l'arte popolare siciliana ha declinato, nel corso degli ultimi tre secoli, la propria identità.

L'Identità Siciliana è un Patrimonio Culturale che è stato fortemente depauperato da antiquari e i turisti ma che invece andrebbe difeso come i *Paladini di Francia* difendevano il loro onore.

L'arte dei pastori, i collari.

Tra le molte forme di espressione artistica di origine rurale e pastorale è interessantissima la costruzione dei collari destinati a mucche e pecore.

"Nella stalla - scriveva nel 1972 l'etnologo Antonino Uccello - si sogliono conservare i campanacci per le mucche e le pecore, uno appresso all'altro, infilati in un bastone disposto in senso orizzontale.

Attendono le prime giornate d'incipiente primavera, l'erba novella che verza di febbraio, quando le mucche vengono 'incampanate' - come dicono i contadini - e lasciano le stalle per i verdi pascoli.

Il campano è opera di esperti fabbri, e viene venduto nelle fiere in occasione di sagre paesane.

I piccoli collari per gli ovini, ovviamente più piccoli, sono incisi con motivi decorativi a cellette, a cuori, a fiori, ecc. ecc., che costituiscono un vero e proprio ricamo al collo della pecora: non si dimentichi, d'altronde, che l'incisione del collare è detta in dialetto 'arraccamu', cioè ricamo...".

Il collare veniva eseguito dagli stessi contadini o pastori utilizzando il legno di bagolaro ('favarâgghiu' o 'minniccu'); l'albero veniva abbattuto in agosto o in gennaio, in fase di luna crescente, perché non si tarlasse; veniva poi ridotto in strisce e successivamente ripiegate con acqua calda o siero di ricotta.

I collari molto spesso non avevano decorazioni, a parte le iniziali o il marchio di proprietà del padrone, ma c'erano tipi riccamente intagliati e decorati cui si faceva ricorso quando si andava alle fiere di maggio o di settembre, oppure in particolari giornate di festa. Nelle lunghe giornate di pioggia o durante la custodia dell'armento o del gregge, il contadino, o il pastore, incideva personalmente sul collare l'immagine desiderata. A volte i collari venivano dipinti con una mano di colore oppure con una sapiente policromia: questi manufatti rappresentavano l'orgoglio dell'artista popolare e del fortunato massaro che riusciva a venirne in possesso. Il pastore spesso sceglieva la vacca più bella e le affidava un collare con la 'campana dominante'. A più vacche venivano assegnate delle campane di qualità e dimensioni diverse, capaci di emettere suoni particolari accuratamente scelti dai pastori più attenti che, appesi al collo degli animali, consentivano al pastore-guardiano di seguire gli spostamenti attraverso le tracce acustiche che le greggi lasciavano sui pianori quando si sottraevano alla vista.

Gli anziani raccontano che dall'armonia dei suoni degli animali al pascolo riuscivano a percepire il loro stato di benessere. Nell'arte pastorale prevalevano due tipi di ornamentazione: la prima era di carattere figurativo, la seconda di carattere decorativo. Duelli, episodi del teatro dei pupi, scene della Passione, ritratti di santi protettori, stemmi delle case regnanti e figure di eroi popolari come Giuseppe Garibaldi erano i temi tradizionalmente raffigurati assieme ad ornamenti dallo sviluppo geometrico semplice, costituiti per la gran parte da linee rette o

spezzate, accostate a punti, cerchi o rosoni. Talvolta era rappresentato il genere floreale. Nel complesso, però, il decorativo ricorreva con una frequenza maggiore rispetto al tipo figurativo. La collezione di Casa Cuseni è costituita da tre collari, uno di bovino e due di ovini.

Il collare da bovino della raccolta di Casa Cuseni ricorda *Lo Sposalizio della Vergine*, un dipinto di Raffaello Sanzio del 1504, conservato oggi nella Pinacoteca di Brera a Milano.

La scena: Lo sposalizio di Maria e Giuseppe. Al centro un sacerdote che, tenendo le mani di entrambi, officia la funzione. Maria è sulla sinistra, con alcune altre donne. Giuseppe è sulla destra. Maria era stata cresciuta nel *Tempio di Gerusalemme*, con uno stile di vita casto e puro e quando raggiunse l'età del matrimonio, venne dato a ognuno dei pretendenti un ramo secco, in attesa di un segno divino: l'unico che fiorì fu quello di Giuseppe che ebbe, pertanto, Maria in sposa.

Il collare della collezione di Casa Cuseni è, pertanto, molto raro per l'immagine raffigurata. Sono evidenti una semplicità e una grande ingenuità di esecuzione che attesta un tentativo d'imitazione delle classi ricche e colte da parte dell'azienda pastorale che l'ha realizzato.

Le attività di cestineria.

La cestineria non dava origine a figure professionali ma in ogni paese era nota l'abilità di certi contadini a confezionare ceste e canestri. I veloci processi di modernizzazione hanno comportato oggi la quasi scomparsa del cestaio (*cartiddaru*) e del relativo sapere tecnico. Non era un mestiere ma una delle molteplici forme di lavoro artigiano tradizionale, a modesto contenuto tecnologico, con una sua ben identificabile funzione utilitaria ed un modo per sfruttare i tempi morti del ciclo agrario, per rendere produttivi perfino i momenti di pausa e di riposo: un'occupazione integrativa e saltuaria che si conformava al volgere delle stagioni, allo scorrere delle ore della giornata, ai bisogni occasionali e domestici. Nel confezionare ceste e panieri le materie prime cui il cestaio faceva più ricorso erano le verghe e le canne; le verghe erano costituite da virgulti o ramoscelli di olivo selvatico (*agghiastru*), di olmo (*urmu*) e di frassino o salice rosso; le canne erano recise alla base e stagionate al sole, defogliate, prima di essere divise longitudinalmente in strisce lunghe e sottili (*sbitti*). Le fasi della lavorazione partivano dall'orditura del fondo con le sole verghe variamente intrecciate, per proseguire con l'armatura delle pareti (con nuove verghe infisse alla base) e l'intreccio delle stesse con strisce di canna incrocianti le verghe; l'intreccio si concludeva con l'esecuzione attenta del bordo superiore, mentre erano realizzati a parte i manici, diversi per ceste e panieri. Nel corso del suo lavoro il cestaio sedeva in genere su una panchetta, non entro locali appositi (del resto superflui data l'occasionalità della prestazione e la povertà dell'attrezzatura), ma sull'uscio di casa o anche per strada, approfittando di tutta la luce diurna disponibile. La tipologia dei manufatti di cestineria era molto limitata, anche se consentiva tutta una ricca serie di varianti dipendenti dalle abilità del cestaio.

Le formelle di terracotta per la cotognata

Le formelle di terracotta per la cotognata evocano il ricordo degli usi e dei costumi della società agricola siciliana, capace un tempo di sostentarsi - spesso per necessità - grazie al consumo dei prodotti della propria terra.

La raccolta delle melecotogne, ad esempio, si ripeteva ogni anno dopo le prime piogge di agosto. Quelle piccole, ancora acerbe e maculate di giallastro, venivano scelte per produrre un dolce da portare a tavola nei giorni di festa: la cotognata. La preparazione era semplice e poco dispendiosa:

I frutti si mettevano a bollire in una pentola di acqua, quindi si sbucciavano e si liberavano dei torsoli.

Passata al setaccio, la polpa veniva mescolata a una dose di zucchero pari al suo stesso peso; il tutto, veniva impastato sino a formare un composto denso e dorato.

Dopo una bollitura di un paio di minuti, la cotognata veniva versata nelle formelle di terracotta sino a raffreddarsi.

Oggi gli stampini di questa specialità dolciaria non si conservano più nei cassetti delle cucine ed il loro utilizzo è perlopiù di tipo decorativo.

A ricordare le origini di questi oggetti fu un testo dell'etnografo siracusano Antonino Uccello (1922-1979) intitolato "La cotognata dolce d'autunno" pubblicato sulla rivista mensile "Sicilia" edita sino agli Ottanta da Flaccovio a Palermo da cui prendiamo spunto. L'intero articolo si conserva nel nostro museo.

"Il primo documento su queste forme di terracotta risale al 1779, e fu portato alla luce dall'infaticabile Antonino Ragona.

Si tratta di un singolare ricorso fatto dal maestro maiolicaro di Caltagirone, Vito Blandini, al Vescovo di Siracusa, tendente a ottenere giustizia contro le prepotenze che il sacerdote Salvatore Panacia, della città di Vittoria, aveva perpetrato contro il vecchio padre del Blandini per una fornitura di mattonelle per la pavimentazione di un salone.

Il muratore chiamato dal Panacia per la messa in opera delle mattonelle, per imperizia ne ruppe 150, sicchè il maiolicaro caltagirone fu costretto a fornirgli le mattonelle ch'erano andate rotte, e altre ancora ne dovette rifare senza alcun compenso.

Il Blandini, nel recarsi a Vittoria per la consegna del materiale, 'sulla certa speranza di ottenere il prezzo dei mattoni rotti', portò in regalo al Panacia 'trenta forme di bianco, cioè trenta formelle per mostarda e cotognata smaltate in bianco.

Ma a nulla valse, chè il povero Blandini, giunto a Vittoria, ebbe fermati da parte del prete i muli e venne privato di alcuni indumenti personali per 'prestar mallevaria'.

Non sappiamo come andò a finire la controversia, ma certo il documento ci fornisce tra l'altro una data precisa, l'anno 1799, epoca in cui queste formelle dovevano avere larga diffusione.

D'altronde ogni famiglia in Sicilia ha avuto sempre il suo corredo di formelle di terracotta che venivano utilizzate puntualmente a ogni autunno: erano i venditori di stoviglie che venivano a venderle nelle fiere in occasione di sagre paesane.

Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo

del maestro Don Giusto Lo Dico, *quasi un'inventario delle storie dei paladini di Francia*

In via Celso una fiumana di popolo sosta davanti a una modesta bottega. Siamo nell'aprile del 1856. Ed è appena l'alba. La gente si accalca, grida, è impaziente. Che cosa succede dunque? Nella modesta bottega di Via Celso ha sede la tipografia Gaudiano, in quel giorno si distribuiva la prima puntata della *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*.

Autore di tale storia era Don Giusto Lo Dico. Tre editori ne avevano assunto la stampa presso il Gaudiano. Tremila persone si erano sottoscritte per averla. E l'opera, dal '58 al '60, usciva quindicinalmente a puntate di 40 pagine l'una: ogni puntata un tarì. Raccolta, poi, in volume risultò di quattro parti: la prima di pagine 583, la seconda di 580, la terza di 728, l'ultima di 900. In tutto quasi tremila pagine, al prezzo complessivo di lire 10 (allora una dote).

Le vicende di questa storia sono state narrate dal Pitrè nel saggio su *le tradizioni cavalleresche in Sicilia*, edito nel quattordicesimo volume della sua *biblioteca: usi e costumi del popolo siciliano*. Il Pitrè ne parla come una delle fonti principali di cui si sono avvalsi i pupari della seconda metà dell'Ottocento per dar vita al repertorio dei loro teatrini. Egli la pone, diciamo così, fra i cantastorie e il teatrino dei pupi, vale a dire fra l'opera di un individuo, qual è il cantastorie, e quella di un'organizzazione artigianale, quale il teatro dei pupi, che inizia con la costruzione di un pupo e si conclude con la rappresentazione "operata" dal puparo.

Don Giusto Lo Dico, in un'epoca in cui gli ideali dell'antica cavalleria si erano trasformati in Sicilia, si mise a leggere Turpino, Berni, Boiardo, Ariosto. Compresse le difficoltà altrui di procurarseli stampati o manoscritti. E volle porvi riparo componendo un'opera "di grande mole che molti comprendessero de' lavori del ciclo di Carlomagno, d'Orlando e via discorrendo, non indocili di legame tra loro".

Cos' egli sgobbò, chissà per quanti anni "finché un bel giorno del 1858 cominciò a dar fuori la celebre *Storia dei paladini di Francia*, la quale divenne la *storia delle storie*, il *libro dei libri*, tanto che un valoroso puparo, don Gaetano Greco, si sottoscrisse per cinque esemplari, temendo che un giorno o l'altro si perdesse *la forma* (i tipi) di tale lavoro.

Di esso Pitrè cercò di rintracciare le fonti. L'opera del Lo Dico, egli pertanto afferma, si apre con le prime imprese di *Orlando* di Ludovico Dolce, segue con l'*Orlando* di Teofilo Folengo; continua con l'*Orlando innamorato* fatto dal Berni e con l'*Orlando Furioso*. Il Pitrè, inoltre, non trascurò di evidenziare che soltanto uno studio accurato della *Storia* del Lo Dico potrebbe condurre a risultati preziosi e dare delle vere rivelazioni mettendo in luce la parte tradizionale conservataci dal Lo Dico.

Non v'è dubbio, comunque, che nella sua *Storia dei paladini di Francia* il Lo Dico ha sminuzzato, sezionato e rielaborato il ciclo di Carlo Magno.

Chi legge, oggi, quel libro non può non notare un'esasperante prolissità imbottita di particolari. La scrittura è lenta, faticosa, monotona. C'è, però, in tutta la *Storia* un andamento popolareesco, nel quale v'è ricercato il successo ch'essa ottenne. L'autore par che reciti. Ciascuna pagina potrebbe essere declamata da un cantastorie o da un puparo. Le figure prendono vita da sfondi che sembrano i fondali dell'*Opra*. Tutto è colore; ma lo stesso colore è quello dei cartelloni, dove i paladini si muovono e si agitano.

Nella prefazione con la quale s'apre l'edizione del 1858-1860 (e che è stata soppressa nelle edizioni successive) il Lo Dico ci fa conoscere di "aver scritto una storia in cui si tratta di quanto soffrì la Francia allorché governava Carlo Magno e delle avventure singolari che dovettero superare i paladini, i quali non furono mai perduti. Ed eziando di tutti i tradimenti che ordì il conte Gano di Magonza contro Carlo e la sua corte, tenendo occulta corrispondenza con i Saraceni, per abbattere la grandezza di lui e dei suoi eroi, nonché quel che Malagigi operò con la sua magica potenza a pro' dello invitto Carlo, onde l'inferno tutto egli comanda per la salute dei Chiaramonte e Montalbano".

"Io" egli quindi dunque afferma " non ho scritto (tale storia) per far pompa del mio debole ingegno; ma per il passatempo di tutti coloro che vanno in traccia di udir cose piacevoli o che (sic) la loro mente non sia tanto (sic) da poter aprite i libri dei dotti".

E aggiunge: "La descrizione che io intraprendo non è mio parto, né moderna l'invenzione di quanto essa racchiude, ma è quella che da più secoli s'è raccontata. Infatti chi non ha udito strepitare le armi di Orlando e di Rinando? E quanti traggono il vivere, narrando le grani imprese di sì fatti eroi?"

Il pensiero del Lo Dico si rivolge dunque ai cantastorie ed egli, come uno di loro, inizia il suo racconto: " Dimostrano le istorie che Pepino re di Francia e imperatore di Roma era giunto in età molto avanzata e non aveva tolto moglie, causa che pensava che i suoi parenti erano stati uccisi per causa delle donne, come Ottaviano di Leone, Bovetto, Guidone e Buovo D'Antona".

Il Lo Dico, felice, narra quelle storie che i cantastorie recitano a Piazza Castello, i *pupura* rappresentano nei loro teatrini e i pittori popolari dipingono sulle sponde dei carretti. Verissimo. Ma nella recita, nelle rappresentazioni, nei disegni, egli, il Lo Dico, non è che un suggeritore, diciamo un intermediario il quale, però, non ha offerto una materia ma l'ha inventariata. Con il gusto del popolo: anch'egli paladino fra i paladini

Tratto da *I Pupi*, di Giuseppe Cocchiara. Pag. 13. Sicilia, nr 25, anno 1960.

L'Opra dei pupi: memoria, tradizione e innovazione di un patrimonio artistico e culturale

Tra le principali tematiche trattate dall'*Opra* occorre ricordare che quella prevalente è la trattazione di soggetti cavallereschi. Le fonti principali per questo tema sono le *Chansons de Geste* ed il romanzo arturiano. Dalle *Chansons de Geste* deriva il *Ciclo Caroligo* che abbraccia un periodo storico che va dalla morte di Pipino il Breve a quella dell'Imperatore Carlo Magno. Il Ciclo di Carlo Magno prevede una sua particolare suddivisione: "La storia di Ettore e dei suoi discendenti", "I Reali di Francia da Costantino a Carlo Magno", "Storia dei Paladini di Francia", "Guido Santo e i discendenti di Carlo Magno". Questo ciclo, insieme a "La storia dell'Imperatore Trabazio" e "Il Guerin Meschino", sono stati rappresentati in tutta la Sicilia. Gli *opranti*, in una prima fase, per rappresentare gli episodi dei paladini, attinsero a piene mani dalla *Chanson de Roland*, dai Poemi Cavallereschi e da *I Reali di Francia* di A. Barberino, riconducendo i diversi episodi ad un'unica storia che partendo da Milone conte d'Anglante si concludeva con la morte di Rinaldo.

Nel 1858, Giusto Lodico, un ripetitore, quasi un maestro elementare, diede vita ad una poderosa opera in quattro volumi, intrecciando i vari poemi epico-cavallereschi del '400 e del '500 ed ordinandoli cronologicamente. Tale fantastica operazione editoriale, pubblicata in diverse edizioni, anche a dispense dal titolo *Storia dei Paladini di Francia*, rappresenta il fondamento dell'opera dei pupi.

L'opera Giusto Lo Dico è considerata la Bibbia degli *opranti*, essa è stata utilizzata come riferimento alla stesura delle sceneggiature utilizzate nelle rappresentazioni da tutti i pupari siciliani.

Descrivere la *Storia dei Paladini di Francia* non è stata una facile impresa e, nell'introduzione al secondo volume, l'autore ringraziava per la benevolenza con cui era stato accolto il primo volume. Impresa difficile, resa ardua dal mito che spesso superava la realtà e faceva sì che avvenimenti storici, come l'episodio di Roncisvalle, perdevano le loro connotazioni reali per sfociare nella leggenda.

La linea di demarcazione tra storia e leggenda si assottigliava a partire dalla *Chanson de Roland*, dove l'idealizzazione e l'esaltazione dell'eroe cristiano raggiungevano l'apice, per scomparire definitivamente ad opera dei poemi epico-cavallereschi del 1500, quali il *Morgante* di Luigi Pulci prima, l'*Orlando Innamorato* di Matteo M. Boiardo, l'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto e la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso che, aggiungendo nuovi episodi e nuovi personaggi alla realtà storica, consegnavano l'epopea alla leggenda.

Sostanzialmente la *Storia dei paladini di Francia* narra le innumerevoli battaglie tra cristiani e mori nella Spagna dell'VIII secolo d.C. ed in particolare racconta della dolorosa sconfitta di Roncisvalle, in cui persero la vita, vittime di un'imboscata, le più valorose "spade" cristiane e

fra tutte le prode Orlando ed il saggio Oliviero. Il repertorio, in qualche caso, si discostava dalle programmazioni classiche per raccontare l'attualità, utilizzando spesso storie di vario genere tra le quali quella del brigantaggio. All'epoca uno dei primi fu Don Liberto Canino (come ci racconta Giuseppe Pitrè) che portò sulla scena temi come: "vita e morte di Giordano Bruno" ricavata da un racconto di Dumas, "vita e morte di Antonio Di Blasi Testa Longa" che suscitò a quel tempo grande entusiasmo ed infine i "Beati Paoli" tratti dal Linares. Don Liberto incluse anche nel suo repertorio spunti di due opere di Shakespeare: il Macbeth e Giulietta e Romeo.

Il 18 maggio 2001 una giuria internazionale nominata dall'UNESCO proclamava l'"*Opra dei pupi*", il teatro delle marionette siciliano, "capolavoro del patrimonio orale e immateriale dell'umanità".

"Se e quanto piaccia al popolo siciliano l'*opra de' paladini*, può ben rilevarsi dal numero dei teatrini in tutta l'isola. Non meno di venticinque io ne conosco finora, di cui due in Messina, tre in Catania, nove nella sola Palermo, la città santa della cavalleria romanzesca, dove nascono e donde partono quasi tutti gli *opranti* di Sicilia. Carini, Balestrate, Alcamo, Trapani, Marsala, Girgenti, Terranova, Caltanissetta, Termini, Trabia, hanno ciascuna la sua *opra* stabile. Tre o quattro *opranti* passano da paese a paese fermandovisi quanto giova a' loro interessi" (tratto da uno scritto del 1889 di Giuseppe Pitrè).

I pupi siciliani: tecniche di manovra e di costruzione.

I pupi siciliani presentano efficaci accorgimenti tecnici che consentono di imprimergli movimenti più rapidi, diretti e decisi particolarmente idonei a mettere in scena duelli e combattimenti. Tra pupi palermitani e catanesi sussistono delle significative differenze inerenti la meccanica e le tecniche di manovra. Il pupo palermitano misura tra 80 cm e 1 m di altezza, pesa circa 8 kg e ha le braccia e le gambe snodabili. I pupi armati, inoltre, recano la spada infoderata che, all'occorrenza, viene estratta e attraverso un'apposita cordicella portata nel pugno della mano destra. I pupari, posti dietro le quinte ai lati del palcoscenico, con i piedi poggiati sullo stesso piano di calpestio dei pupi, muovono i pupi in scena a braccio teso, scaricando parte del peso del pupo su una braga di tela, pendente dal tetto, entro la quale posizionano il braccio. La necessità dei pupari di porgersi i pupi da un lato all'altro del palcoscenico, senza essere visti dal pubblico, impone che il boccascena sia di limitata larghezza. Nel teatro palermitano il maestro puparo è il perno attorno al quale ruota lo spettacolo. Questi dà indicazioni ai suoi aiutanti, improvvisa i dialoghi eseguendo tutte le parti recitate (sia le voci maschili che quelle femminili), realizza gli effetti sonori e manovra i pupi che rappresentano i personaggi più importanti.

Il pupo catanese, a sua volta, presenta un'altezza tra 1,20 e 1,30 m, arriva a pesare oltre 20 kg, ha le gambe rigide (non può articolare le ginocchia) e porta la spada permanentemente innestata nel pugno della mano destra. I pupi catanesi sono posti in scena dall'alto di un ponte posto dietro i fondali. I *manianti*, cioè gli animatori, reggono i pupi poggiando i piedi su una spessa tavola di legno sospesa a circa un metro da terra. "Il differente sistema di animazione dei pupi catanesi rispetto a quelli palermitani, conseguenza dell'altezza delle marionette e del loro notevole peso, spiega anche il motivo dell'adozione del ginocchio rigido, che può essere datata agli anni Cinquanta - Sessanta dell'Ottocento: per alleggerire un poco la fatica del braccio dell'animatore e scaricare in qualche modo il peso dei pupi, fu necessario renderne rigide le gambe". Da qui la famosa frase (campanilistica) che " i cavalieri catanesi non si inginocchiano mai!

Il teatro catanese è meno profondo di quello palermitano ma assai più largo. Va infine rilevato che il grande peso ed il sistema di manovra dei pupi catanesi ha fatto sì che a Catania il ruolo di *maniante* non coincide mai con la stessa persona che dà la voce ai pupi. Questi parlano per bocca del *parlaturi* (e/o *parlatrici*), il quale non manovra le marionette e si occupa esclusivamente della recitazione.

Le tecniche di manovra del pupo siciliano impongono ovviamente che esso abbia una struttura solida, idonea a resistere alle sollecitazioni dei movimenti da compiersi in scena. Costruire un pupo è, dunque, un'operazione complessa che richiede competenze tecniche qualificate e capacità inventive volte alla caratterizzazione dei diversi personaggi nonché all'esibizione della

personale “cifra” artigiana (che consente, tutt’oggi, l’attribuzione di un pupo e/o delle diverse parti di un pupo a uno specifico autore). La realizzazione dei pupi non era e non è, pertanto, necessariamente curata dagli *opranti*: la costruzione dell’ossatura (il busto, le mani, le teste) con legno e stoffa, l’intaglio e la pittura delle teste, la cucitura degli abiti, il taglio e la lavorazione delle parti metalliche (le armature), l’assemblaggio delle diverse parti richiedono delle competenze artigianali specifiche. Intorno all’*opra* si andrà, non a caso, formando a partire da metà Ottocento una classe di artigiani specializzati nella realizzazione delle diverse componenti.

Il pupo di tipo palermitano:

Il corpo, generalmente realizzato in legno di faggio, consta del busto, degli arti inferiori, composti da tre pezzi assemblati, e degli arti superiori costituiti dai soli avambracci collegati alla spalla con strisce di solida tela. La mano destra si presenta chiusa a pugno e forata al centro (per impugnare, all'occorrenza, la spada) mentre la sinistra è aperta. Alla parte inferiore del busto sono incernierate le cosce libere di oscillare in avanti. L'articolazione del ginocchio è realizzata in modo di lasciar libera la gamba di ripiegarsi all'indietro di 90°. Particolare cura richiedono la scultura e la coloritura delle teste (in genere di legno di cipresso), che devono presentare volti espressivi e ben caratterizzati (talora con occhi in vetro), e la fabbricazione delle armature, autentico frutto di perizia tecnica e marcatori di identità del pupo: realizzate in rame, le armature presentano un ricco repertorio ornamentale a sbalzo, a bulino e/o ottenuto mediante la sovrapposizione di parti in metallo di diverso colore intagliate e stagnate. Le decorazioni sono, in genere, di tipo geometrico con ricorrenti inserti fitomorfi, borchie (*bbuttuna*), losanghe e arabeschi (*rrabbischi*) in filo o a impressione. Ciascuna armatura si completa dell'emblema del casato, proprio a ciascun paladino, che ricorre anche sullo scudo: Orlando si riconosce per l'aquila, Rinaldo per il leone, Oliviero per il sole, Carlo Magno per il fiore, Gano di Magonza per l'H e così via. Per la realizzazione del pupo si parte dall'ossatura: i pezzi costituenti il busto e gli arti vengono assemblati e rivestiti con un'imbottitura che è successivamente coperta con abiti (personaggi femminili, il mago, il vescovo, etc.), con tela dipinta (mostri, draghi, sirene, ecc.) ovvero con l'armatura (i paladini, i guerrieri mori, etc.). Sul corpo è successivamente innestata la testa, guarnita dei capelli, di specifici copricapo o dell'elmo. I pupi sono manovrati attraverso due robusti ferri, uno che attraversa il capo agganciandosi al busto e l'altro che manovra la mano destra. La mano sinistra del pupo è invece manovrata con una funicella. Sempre attraverso funicelle viene alzata e abbassata la visiera dell'elmo e estratta la spada. In alcune marionette il ferro di manovra della testa è "a snodo". In questo caso la stecca metallica non attraversa la testa collegandosi direttamente al busto ma è connessa a un anello, posto sul capo del pupo, con cui termina la corta asta metallica che si aggancia al busto. Questa soluzione è più adatta per i personaggi che non hanno mimica e andatura marziale: nel caso delle dame, ad esempio, questo sistema risulta più consona perché fa sì che si muovano sulla scena sfiorando appena il pavimento; se i pupi rappresentano invece angeli e demoni, il ferro a snodo permette di sospenderli in posizione orizzontale così da simularne il volo. L'armatura è realizzata in più pezzi saldati a stagno e assemblati con cerniere. La costruzione delle diverse parti dell'armatura presenta diversi livelli di difficoltà: il costruttore utilizza fogli di rame o sue leghe ritagliandone le parti da lavorare con l'ausilio di modelli di latta. Per la costruzione dell'elmo, oltre al cimiero, occorrono la calotta in due pezzi, il sottogola, il collare e la visiera. Ciascuno di questi, una volta che è stato modellato e rifinito, viene saldato o incernierato. La parte anteriore della corazza si compone

di due pezzi. Questi, perfettamente simmetrici, devono essere bombati dando prominenza al torace e stringendo sui fianchi. Il profilo che ne risulterà sarà, infatti, decisivo per dare imponenza al personaggio. Gli spallacci contribuiscono a disegnare la figura e la loro accurata realizzazione accentua il valore estetico del pupo. Sono realizzati in più pezzi saldati che possono variare da un minimo di due a un massimo di cinque. Lo scudo con la sua forma (a *pizzu*, a *cori i Gesù*, ovali, *tunnu*, a *stiddra* e a *guantera*) e le sue elaborate decorazioni, come anticipato, svolgono un ruolo fondamentale per l'identificazione del personaggio. Ai paladini armati si aggiungono una serie di personaggi generici e di soldati, cristiani o saraceni. Una parte di questi ultimi, con piccoli accorgimenti costruttivi, è predisposta per perdere teste e braccia o per spaccarsi a metà sotto i colpi di spada dei paladini di Francia.

I teatri e le rappresentazioni.

Il classici teatri dell'*opra* palermitana erano, più spesso, magazzini riadattati o baracche in legno appositamente realizzate che potevano ospitare un limitato numero di spettatori i quali prendevano posto su panche di legno. A Catania, invece, erano diffuse vere e proprie sale che potevano contenere fino a 200 spettatori. Le diverse dimensioni e peso dei pupi siciliani e catanesi richiedono, come accennato, oltre a specifiche tecniche di manovra anche diversi spazi scenici e un diverso numero di operatori. A Palermo il boccascena si presenta attorniato da un'elaborata decorazione dipinta che simula panneggi e stucchi. Il sipario principale, che si chiude tra un atto e il successivo, presenta scene di battaglia o di torneo. Oltre a questo si utilizza un siparietto, il "fondino", che si chiude tra una scena e l'altra per consentire la rimozione dei pupi (per es. quelli che restano accatastati al suolo dopo una battaglia) o di oggetti scenici (tavolini, letti, etc.). Il palcoscenico è diviso da quinte in tre o più spazi tali da consentire la presenza in scena di più file di pupi. Dietro le quinte prendono posto gli *opranti* per la manovra dei pupi. Questi, oltre che muovere i pupi sulla scena, gli danno voce con recitazioni che variano notevolmente per intensità e qualità: un bravo *oprante*, oltre che possedere dei bei pupi, deve essere anche un abile manovratore e un valente attore in grado di interpretare, nel corso di un unico spettacolo, personaggi maschili e femminili, re, guerrieri e felloni.

Scriva Pitrè: «La parola è ora di un solo, ora di due, modificata a seconda del sesso, della condizione sociale, della dignità, della religione del personaggio medesimo; e però voci forti e concitate e voci deboli e calme, con tutte le gradazioni che possono immaginarsi. Le donne hanno vocine sottili, contrapposto dei vocioni stentorei di qualche gigante come Ferraù, o grossi e cupi di qualche infedele». Ogni spettacolo si fonda su un copione contenente indicazioni sulla trama che l'*oprante*, di volta in volta, interpreta liberamente facendo ricorso anche a testi formulari. Le rappresentazioni dell'*opra* avevano, in origine, una cadenza regolare e svolgevano, sera per sera, nel corso di diverse settimane, un intero ciclo narrativo a puntate collegate attraverso un sapiente meccanismo di interruzione dell'azione ereditato dal *cuntu* dei cuntastorie e finalizzato ad incatenare il pubblico per farlo tornare l'indomani. Nel corso delle pause tra un atto e l'altro, una scena e la successiva o per enfatizzare un particolare episodio della rappresentazione si esegue tutt'oggi della musica con l'ausilio di un pianino meccanico. Si alternano melodie tradizionali, quali "la battaglia" o "il lamento" con arie tratte da opere.

Il pubblico e i modi della fruizione.

I pupari creavano, adattando e modificando tradizioni orali e testuali, e mettevano in scena delle storie alle quali “il pubblico potesse non solo appassionarsi, ma anche consentire, condividendo con i personaggi in cui si identificava e riconosceva sistemi di attese e rappresentazioni del mondo e della vita.

Da questo punto di vista l'opera dei pupi non costituisce soltanto una importante testimonianza delle tradizioni teatrali, artistiche e artigianali ma anche uno spazio di conoscenza storica e socio-antropologica sull'organizzazione e sull'ideologia della società siciliana, e sui loro processi di trasformazione, tra Ottocento e metà del Novecento.

Nel corso di un secolo di vita l'*opera* dei pupi ha solo apparentemente mantenuto una sua unitarietà espressiva. In realtà sia i temi narrativi che le modalità interpretative hanno subito misurabili aggiustamenti in relazione all'esigenza dei pupari di andare incontro ai gusti e alle aspettative del loro nuovo e mutevole pubblico. Dalle origini ottocentesche fino alla crisi di metà Novecento nelle vicende narrate dall'*opera* e nella forma con cui venivano esposte, enfatizzando certi episodi e certi tratti caratteriali dei personaggi, il pubblico trasponeva il proprio vissuto ricercandovi soluzione e soddisfazione ai problemi che si trovava ad affrontare nella propria quotidianità.

L'*opera* era un teatro della vita, la sua cristallizzazione mitica ove ritrovarsi e trovare risposte; quasi una *biblia pauperum*, un elementare enciclopedia etica da affiancare a quel poco che giungeva delle sacre scritture alle classi subalterne attraverso la partecipazione alle sacre funzioni e i sermoni dei predicatori. Ciò comportava un alto livello di partecipazione empatica che giungeva, talora, a una vera e propria trasposizione del sé nei personaggi in scena.

Osserva Pitrè: “L'uditorio è tutto orecchi per sentire, tutto occhi per vedere chi entra e chi esce dal palcoscenico, seguendo l'azione e prendendo parte per uno dei personaggi. Questo interesse per un paladino, per un eroe, è uno dei fatti caratteristici dell'*opera*; e rivela le tendenze e le inclinazioni del pubblico. Questi s'appassiona per uno, quegli per un altro; i seguaci, gli amici, i vassalli di questo paladino sono simpatici; ostili i seguaci, gli amici, i vassalli del personaggio contrario. La simpatia è per l'eroe, o per il debole che subisce la forza del prepotente, o che, indocile di freno, gli si ribella. Rinaldo con le sue audacie è sempre l'eroe ben accetto. Il suo apparir sulla scena è un avvenimento [...]. Quando egli ottiene un trionfo, lo si applaude con frenetico scoppiettar di mani, e clamorosi evviva.

La generosità cavalleresca di Orlando, che corre in soccorso del cugino, la nobiltà di Rinaldo, che in un istante dimentica un passato doloroso e lo abbraccia, riscuote battimani che fanno cader la volta del teatro. Ma, dopo Rinaldo, ben pochi godono la stima dell'uditorio. Piace Orlando per la forza soprannaturale che lo rende straordinario. Si ammira nella sua sovranità imperiale Carlomagno, ma non si ama, perché non può amarsi un sovrano che bandì Rinaldo e

lo costrinse a mendicare, un sovrano che in certe storie fa la figura d'un rimbambito; si detesta Gano di Magonza per le sue arti subdole e per le infamie di cui è capace". I pupi erano amati o odiati come fossero personaggi reali e la forte partecipazione emotiva del pubblico portava, talora, al verificarsi di episodi parossistici.

Due episodi, tra i tanti serbati nelle cronache e nella memoria dei più anziani bastano a dimostrarlo: a Porto Empedocle un puparo fu svegliato alle due di notte da uno spettatore che non aveva potuto prender sonno pensando a Rinaldo che nell'episodio della sera precedente era stato incatenato e gettato in un buio carcere. Il puparo fu dunque costretto a mettere in scena, per l'unico astante, la liberazione dell'eroe; a Partinico, durante la rappresentazione, uno spettatore sparò con una pistola su Gano di Magonza, l'infame traditore, peraltro regolarmente accolto da urla di disapprovazione al suo apparire in scena e fatto oggetto del lancio di scarpe, bottiglie ed altri oggetti quale evidente riscatto dalla condizione oppressione e marginalità delle plebi urbane e rurali.

L'Opra dei pupi nei ricordi di Leonardo Sciascia.

All'*opra* dei pupi bisogna credere! Non è una finzione: è una celebrazione, un rito, vi si esalta il coraggio e la lealtà; vi si condanna il tradimento” ebbe a scrivere Leonardo Sciascia, il più importante narratore siciliano del Novecento, recensendo uno spettacolo del puparo acese Sebastiano Caramanna.

Il pubblico tradizionale dell'*opra*, come s'è visto, era prevalentemente composto da appartenenti alle “classi subalterne”, da contadini e da piccoli artigiani ai quali, nei centri urbani, veniva ad aggiungersi il proletariato e il sottoproletariato. Essi, collettivamente, costituivano un gruppo culturalmente omogeneo riunito dalla condivisione di esperienze (la fruizione dell'*opra*), di saperi (le storie dei paladini e degli eroi) specifici e di una comune etica sociale. Il seguire assiduamente la serie completa della *Storia dei paladini di Francia*, permetteva al neofita di conseguire l'iniziazione e gli iniziati volentieri contribuivano al suo indottrinamento con spiegazioni. Le conversazioni e le discussioni costituivano d'altronde per gli iniziati il modo di riaffermare e testimoniare la propria appartenenza al gruppo. L'andamento ciclico (le recite avevano carattere quotidiano e potevano durare anche un intero anno), la struttura conflittuale del racconto (i cristiani contro i mori, il bene vs il male), la forte caratterizzazione dei personaggi che consentiva al pubblico di immedesimarsi, lo stesso coinvolgimento sinestetico degli spettatori, rafforzato dalle svariate strategie sceniche (luci, rumori, musiche) e dagli scontri armati (vere e proprie danze cadenzate dal cozzare di spade, scudi e corazze) e, specialmente, i modi di partecipazione del pubblico, il sistema di valori sotteso alla narrazione (il codice d'onore, la fedeltà, la fede, etc.) e il correlato paradigma relazionale utilizzato per classificare fatti e persone, erano tutti elementi che contribuivano a conferire all'*opra* funzioni che esondavano ampiamente dal puro godimento estetico-ludico pure presente.

Lo stesso Pitrè doveva aver intuito il valore rituale dell'*opra*. Così scrive, infatti, a proposito dell'afflato emotivo che accompagnava la messa in scena della Morte dei paladini: “Non ho mai visto la Morte de' paladini senza ricevere una viva impressione del contegno degli spettatori. È raro, estremamente raro, che l'uditorio serbi mai tanto silenzio e tanto raccoglimento quanto in questa sera. La tristezza è sul volto di tutti; le stesse parole che l'un l'altro gli spettatori si barattano sono sommesse per riverenza al luogo ed al momento sacro e solenne. [...] All'apparir dell'angelo a Rinaldo, al benedir che fa Turpino il conte Orlando, tutti si scoprono il capo come a sera del *Venerdì santo* rappresentandosi il Mortorio di Cristo. Anzi tra il Mortorio di Cristo e la Morte de' paladini c'è tale riscontro, tale identità d'impressioni negli spettatori che mai è stata maggiore. Le due rappresentazioni sono egualmente grandi, luttuose, lagrimevoli. Il suono del corno d'Orlando scuote le fibre di chicchessia, lo squillo della tromba che chiama all'ultima battaglia è orribile quale non fu mai durante l'anno.

- *Io chi cci pozzu fari* (diceva una sera [14 ottobre 1877] tra un crocchio di amici uscendo dall'*opra* un operaio) *quantu voti haju 'ntisu sunari lu cornu d' Orlannu pi la morti di li paladini, m'haju 'ntisu arrizzari li carn!* - E io (soggiungea un altro) *'un sugnu lu stissu! A videri lu ciuri di li paladini ddà, 'nta ddu 'nciarru, macari mi veni di chiànciri!* Eppure tutti questi guerrieri, chi per molto e chi per poco sono stati in mezzo a sbaragli e ad imprese d' ogni genere; eppure in tutto il corso della storia quante volte non s'è udito quel corno! Ma in veruna sera tanti eroi tutti conosciuti, tutti illustri, tutti benamati, sono stati insieme per correre, infamemente traditi, a morte sicura”.

L'accenno di Pitrè alla passione del Cristo e l'osservazione dei comportamenti e sentimenti analoghi che accompagnano tanto l'esecuzione del dramma sacro quanto quella della morte dei paladini, contribuiscono a chiarire il valore ideologico che la rappresentazione dell'*opra* aveva per i suoi fruitori. Non diversamente dalla Settimana Santa che segna, nel ciclo dell'anno, il passaggio dal *caos* al *cosmos* attraverso la ripetizione rituale della morte e della resurrezione del Cristo, avvenuta in *illo tempore*, ma ripetuta e riattualizzata ogni anno, la rappresentazione delle gesta dei paladini, la loro morte a Roncisvalle seguita dalla riscossa (dalla vendetta) e dal trionfo delle milizie di Carlo su Gano, il traditore, e i saraceni, quindi dal trionfo dei valori positivi, riequilibrava ritualmente, a livello mitico le situazioni di squilibrio della prassi, «conducendo a misura razionale un orizzonte esistenziale permanentemente insidiato dall'emergere dell'irrazionale».

L'Opra oggi.

La progressiva perdita di questa dimensione mitico-rituale solutoria della crisi e il disgregarsi della ciclicità temporale che portava ordine nella quotidianità, che hanno segnato il declinare dell'*opra* nella fruizione del suo pubblico tradizionale. Le condizioni di cui essa rappresentava le mitiche soluzioni infatti, andarono mutando e ad esse si accompagnò il sorgere di nuovi miti, di nuovi riti, di nuovi eroi.

L'adattamento dell'opera dei pupi al pubblico contemporaneo ha previsto, essenzialmente, due operazioni: costruire spettacoli che presentano in una sola sera una vicenda già conclusa, rinunciando alla fruizione ciclica tradizionale; "calibrare" i codici tradizionali della messinscena col gusto di un pubblico che guardava all'*opra* come a una forma di teatro divertente e/o esotica. Tale lavoro necessitava la «conoscenza approfondita degli intrecci delle storie e la piena padronanza dei codici di messinscena: il codice linguistico, i codici delle qualità della voce, il codice dei rumori e dei suoni vocali inarticolati, il codice della musica, il codice cinesico (o dei movimenti e dei gesti), i codici figurativi dei luoghi e dei personaggi». L'*opra* è potuta dunque rinascere, risorgere dal suo glorioso passato, solo acquisendo una nuova identità, ricavando nuovi spazi e proponendo soddisfazione a nuove esigenze. Da teatro delle passioni, da luogo della risoluzione mitica dei conflitti essa s'è fatta ora esotica rappresentazione dell'anima del popolo siciliano per il turista, ora monumento (mistificato e idillizzato) della memoria e della identità storico-culturale per l'intelligenza borghese, ora intrattenimento ludico per i ragazzini delle scuole. Ha perso la sua scansione ciclica, ha selezionato dal suo repertorio gli episodi più appariscenti e chiassosi (le battaglie, i duelli, gli amori contrastati, ecc.), quelli cioè che possono meglio rispondere alle aspettative del nuovo pubblico.

I cartelli dell'Opra dei Pupi.

I cartelli sono i manifesti con cui i pupari pubblicizzavano lo spettacolo serale che avrebbero rappresentato. Essi introducevano ad uno spettacolo inteso e sentito come metafora della vita; non erano quindi soltanto delle semplici locandine ma simboliche porte d'accesso a quel mondo fantastico nei cui protagonisti il pubblico si immedesimava. Per tal ragione le scene illustrate, pur pubblicizzando uno spettacolo di marionette, non sono una riproduzione della storia rappresentata in teatro, ma la vivificazione dell'ambiente immaginario in cui il pittore-artigiano collocava le avventure degli Eroi, simboli di lotta contro la sopraffazione.

Il linguaggio pittorico quindi si bilancia con quello teatrale, per dare concretezza al comune sogno di rivalsa e di giustizia sociale. Non sappiamo con precisione quando, né in che forme, iniziò a diffondersi l'uso di questi manifesti. La prima testimonianza riferibile ad un cartello di questo tipo la deriviamo indirettamente da una recensione teatrale apparsa, il 15 giugno 1841, sul periodico palermitano «Fata Galante». In tale articolo, sorpreso dalla vista di un manifesto che pubblicizzava lo spettacolo Burattini a Toledo tratto dalle avventure del Guerin Meschino, il recensore si poneva con un atteggiamento ostile, peraltro comune tra gli intellettuali siciliani del tempo, nei confronti di questo nuovo genere teatrale per il popolo. A parte tale testimonianza scritta, tuttavia, i più antichi esemplari attualmente conosciuti e conservati risalgono solamente alla fine del XIX secolo. Tali cartelli, che rappresentano alcuni dei prodotti più significativi dell'arte e della cultura popolare siciliana, dovevano assolvere ad una duplice necessità: attirare l'attenzione dei passanti occasionali e informare lo spettatore abituale in merito al quotidiano succedersi delle storie rappresentate che, nel caso del ciclo dei *Paladini di Francia*, potevano dilungarsi per oltre un anno. Come qualsiasi altro manufatto di arte popolare anche la decorazione dei cartelli risponde ad esigenze pratico-funzionali e non all'arbitrarietà inventiva dell'artista. Pertanto, al fine di soddisfare tale necessità di comunicazione collettiva, la scelta delle scene raffigurate, dei colori accesi e dei netti contrasti cromatici, aveva come unico scopo quello di sollecitare l'emotività ed i sentimenti degli spettatori. A volte, al fine di rendere il manifesto ancor più didascalico, si usava affiggere sul cartello un foglio, detto "ricordino", riportante il riassunto della puntata serale e redatto seguendo un repertorio codificato di frasi convenzionali. Tali manifesti venivano esposti all'aperto in delle apposite bacheche di legno dipinto, collocate nei pressi del teatro, e protetti solamente da una rete metallica a larghe maglie esagonali. Vista la collocazione cui erano destinati, essi non richiedevano un'esecuzione accurata né tanto meno l'utilizzo di materiali costosi. Inoltre, non appena la leggibilità di questi manufatti veniva meno, a causa dei fattori atmosferici o ai metodi di conservazione cui erano sottoposti, il proprietario non esitava a 'ritoccarli' o a commissionarne di nuovi, senza mostrare eccessive preoccupazioni per il fatto di intervenire sull'opera di un altro artista. I cartelli adottati dalla scuola palermitana e da quella

catanese differiscono sensibilmente tra loro, sia per la tecnica esecutiva ed il supporto utilizzato sia per lo stile, a tal punto da rappresentare due generi a se stanti di pittura popolare. Due generi che, nella concezione complessiva dell'immagine, sembrano rispecchiare l'aspetto estetico delle due città: più simili a miniature medievali i cartelli della bizantina Palermo; ricchi di un animato spirito barocco, quelli della nuova Catania post terremoto. Tale distinta concezione dell'immagine appare riscontrabile, non solo sui cartelli, ma anche nelle diverse scelte dei modelli iconografici.

I Cartelli di tipo palermitano.

I cartelli palermitani, di norma orientati verticalmente e misuranti 180 x 250/300 cm. circa, sono dipinti a tempera o a olio su tela ed inchiodati a due bastoni, attorno ai quali si arrotolano per conservarli. Essi illustrano le scene salienti degli episodi rappresentati in teatro nel corso di una settimana circa. A tal fine, i cartelli sono strutturati in riquadri detti “scacchi” il cui numero varia normalmente da sei ad otto. Ogni scacco corrisponde ad una serata e generalmente raffigura la vicenda più importante inscenata durante lo spettacolo. Solitamente questi riquadri sono divisi, sia in orizzontale che in verticale, da linee nere; più raramente presentano cornici giallo-oro con decorazioni floreali o i ritratti dei personaggi principali racchiusi in medaglioni. Inoltre orizzontalmente alla superficie della tela sono tracciate anche delle righe bianche riportanti i titoli delle scene. La sequenza giornaliera con cui venivano rappresentate le storie era indicata tramite l'affissione, sotto il rispettivo scacco, di un targhetta recante la scritta “oggi”. A seguito della strutturazione spaziale a scacchi, che costringeva a figure piccole e poco dettagliate, per attirare l'attenzione dello spettatore i pittori di cartelli palermitani puntavano maggiormente su un effetto d'insieme, ottenuto per mezzo dell'intenso cromatismo, della ricercatezza decorativa e della pluralità degli scenari. In questi cartelli, più schematici di quelli catanesi, i personaggi non hanno una caratterizzazione psicologico-fisionomica. Le figure, accennate con pochi tratti essenziali e con l'uso di colori vivaci dati a larghe pennellate, rimandano alle rigide immagini delle xilografie ottocentesche a fruizione popolare. Tuttavia, per un pubblico abituale, la sommaria esecuzione delle scene non pregiudicava la lettura iconografica, garantita dall'impiego dei simboli tradizionali caratterizzanti i personaggi. Considerando la durata delle storie rappresentate, si ritiene che mediamente un teatro palermitano possedesse circa 70 - 80 cartelli, quantitativo nettamente inferiore a quello dei teatri catanesi.

I Cartelli di tipo catanese.

I cartelli catanesi, orientati in senso orizzontale (in gergo, *abbattuti*) e misuranti 200 x 150 cm. circa, sono dipinti a tempera su fogli di carta da imballaggio e raffigurano in un unico grande riquadro la scena centrale dello spettacolo di ogni serata. Le figure, grandi tanto da dominare solitamente lo sfondo, sono dipinte con rapide pennellate dai colori caldi ed intensi, e disegnate in modo più dettagliato di quelle dei cartelli palermitani.

Tali manifesti venivano conservati ripiegandoli su se stessi (motivo per cui oggi molti esemplari risultano strappati, bucati e lacunosi) e poi impilati l'uno sull'altro all'interno degli spazi del teatro o della bottega. Ai fini di un'agevole identificazione, generalmente veniva scritto sul verso del cartello il titolo dell'episodio ed il numero progressivo di rappresentazione. A causa di questo metodo di conservazione, tali manufatti erano soggetti a un veloce deperimento. Per rattoppare i cartelli deteriorati si usavano frammenti di carta di ogni specie come ritagli di giornale, fogli di quaderni, frammenti di canovacci, ricordini, etc.; gli stessi cartelli vecchi, se non venivano buttati o venduti, erano riciclati a tal fine.

In ambito catanese, tenuto conto della consuetudine di raffigurare un unico episodio per ogni cartello e che il repertorio scenico è molto più ampio di quello palermitano, si ritiene che un teatro possedesse dai 200 ai 700 cartelli circa. A seguito di un numero di esemplari talmente vasto è possibile distinguere diverse tipologie di cartelli: - Cartelli specifici, realizzati per illustrare determinati episodi. - Cartelli generici, prodotti intenzionalmente (con vantaggi sia economici che di spazio conservativo) con funzione "polivalente" per reclamizzare vicende simili, come battaglie, consigli, duelli, stragi, etc., di storie diverse o persino della medesima. - Cartelli truccati, originariamente prodotti come specifici ma in seguito riutilizzati, previa modifica, per reclamizzare altri episodi. Si distinguono tre maniere diverse di 'truccare' un cartello, di cui la prima definitiva e le altre reversibili, che potevano anche essere combinate insieme. Nel primo caso si interveniva direttamente sull'immagine per mezzo di pennellate volte a cancellare alcuni particolari o ad aggiungere e cambiare dei dettagli, mentre negli altri due si sfruttava l'applicazione a spillo di elementi cartacei sulla superficie (il *ricordino* o eventuali iscrizioni supplementari nel primo o vere e proprie "toppe" nel secondo) per occultare o modificare le caratteristiche tipologiche individuali dei personaggi. Quest'ultimo procedimento, consentendo modifiche anche totali dei personaggi, ampliava all'infinito la possibilità di riutilizzo dei manifesti. - Cartelli a riquadri, rari casi (anche in ambito catanese esistono dei cartelli suddivisi in due o tre riquadri), generalmente dovuti all'esigenza di raffigurare più momenti ritenuti egualmente significativi all'interno di una stessa serata, oppure a quella di riunire in un medesimo cartello episodi di diverse serate ma imprescindibilmente correlati tra loro.

Emanuele Macrì il « paladino » che difese e nobilitò l'opera dei pupi, ad Acireale

Venerdì, 1° febbraio 1974. Muore Emanuele Macrì.

L'ultima sua fatica aveva coinciso, la sera della domenica precedente, 27 di gennaio, ottava della festa del Compatrono San Sebastiano, con la rappresentazione di uno degli episodi più drammatici e toccanti della storia dei Paladini: la Rotta di Roncisvalle. Preso dai brividi della febbre, grondante di sudore, la voce spezzata dalla commozione intensa e dallo sforzo spasmodico delle robuste corde vocali, messe a dura prova, oltre che dalla fatica, anche dal male, che non perdona, da qualche tempo subdolamente in agguato, con la caparbia ostinazione del puparo di razza, Macrì volle, lo stesso, portare a compimento lo spettacolo, fino alla consumazione del dramma della terribile strage dei Paladini.

Il corno di Orlando aveva suonato a lungo, ossessionante, premonitore di una immane sciagura. Con la invocazione di Orlando a Dio Onnipotente e Misericordioso, che stronca i superbi e innalza gli umili, Macrì si apprestava a prendere congedo dalla vita terrena. Aveva 68 anni.

La Rotta di Roncisvalle era stato sempre il suo «cavallo di battaglia». L'ultima volta, addirittura, superò se stesso. Fu il canto del cigno d'un puparo morente.

Nell'accorato addio del Paladino alla sua fedele durlindana, straziante e patetico, c'era quasi un presentimento. Di lì a pochissimi giorni, infatti, Macrì se ne sarebbe andato per sempre.

Negli ultimi tempi, di amarezze e di delusioni non gliene erano, davvero, mancate. Avvertiva come un vuoto profondo tra la realtà e gli ideali che aveva fatto suoi in una scelta di vita.

E se ne crucciava. Si sentiva a disagio. Andava ripetendo che non c'era più poesia, più gusto, più lealtà, non c'era più disinteresse. L'egoismo appannava tutto. Egli si stringeva, allora, attorno ai suoi pupi, cui parlava con quel linguaggio schietto che gli uomini complicati e difficili, insofferenti e intolleranti, stentavano ormai a capire. I lusinghieri successi riportati in tanti paesi della vecchia Europa, lo rincuoravano, tuttavia, aiutandolo a vivere, ma non potevano, certo, distoglierlo dalla

convincimento che qualcosa se ne stesse andando per sempre. Era troppo abbarbicato al suo piccolo mondo antico per accettare di buon grado i segni dei tempi nuovi.

A renderlo insofferente bastava solo accennare agli urlatori e ai loro «fans», alle stravaganze della moda, a certe avanguardie, alle trasformazioni, o deformazioni, nei rapporti e nel comportamento. La parola «Contestazione» lo infastidiva; soprattutto quando venisse messa in discussione l'autorità del padre, o fossero scalfiti valori fino ad allora ritenuti intoccabili. Venerava

la memoria di don Mariano, suo padre adottivo e fondatore dell'Opera dei Pupi di Acireale nel noto e famoso teatrino di Via Tono, uomo all'antica, severo, ma non padrepadrone. «Vede, quella è la sua foto, sta accanto al palcoscenico, ci guarda, soffre con noi, gioisce con noi... Io ci credo. L'anima dell'uomo continua a vivere. Checché se ne possa pensare ... », mi disse la sera del 10 dicembre 1967, 80° del Teatro «Mariano Pennisi». Macrì viveva da poeta. E «vivere poeticamente non è di tutti. Può essere un bene o un male per se stessi e per la società ... ». Questo dilemma Carlo Muscetta se lo poneva nel ricordo commosso di Antonino Uccello, che visse la sua esistenza poeticamente, raccogliendo, con intelletto d'amore, i resti di una civiltà contadina da custodire nella sua Casa-museo di Palazzolo Acreide, la «Casa di Icaro». Con altrettanto intelletto d'amore, Macrì cercava disperatamente di strappare i pupi alla tormenta dei tempi moderni e alla avanzata inarrestabile dei «mass-media».

«Prima della guerra, l'Opera dei Pupi era nel pieno della attività. Il puparo era considerato alla stessa stregua di un regista cinematografico e teatrale. Il film muto concorreva a tener viva questa tradizione. Quello parlato preparò il patibolo. La televisione sferrò il colpo di grazia», diceva conversando con il professore Giuseppe Berretta e i suoi studenti di III B dell'Istituto Magistrale «Lombardo Radice» di Catania, che lo intervistavano. La crisi appariva già abbastanza grave. Si era appena agli inizi degli anni sessanta. Sarebbero venuti tempi ancor più difficili per questo «straordinario marionettista, forse l'ultimo grande e completo puparo, attivo, irrequieto, geniale, generoso e impareggiabile» (C. Alberti).

Anni '50 - '60.

Quando la dolceria del Cavaliere Venerando Grasso offriva, d'inverno, tepore e buon odore di caffè, e, nelle calde sere d'estate, un tavolo all'aperto con un gelato di ottima fattura, di fronte allo scenario suggestivo della Piazza, mi accadeva di incontrare in questo «storico» locale, un tempo di Donna Niriana (tolto via impietosamente e precipitosamente per far posto ad un freddo ufficio di banca), don Emanuele Macrì, il Cavaliere per antonomasia. Il simpatico amico, puparo principe, legato ad una sicura tradizione epico-cavalleresca, si avvicinava per raccontarmi, dopo la rituale stretta di mano e un saluto caloroso, dei suoi «trionfi» in Belgio, dove gli era toccato l'altissimo onore di essere complimentato dalle Loro Maestà Baldovino e Fabiola e dalle Loro Altezze Reali i Principi Alberto e Paola di Liegi, o al prestigioso Festival Internazionale di Salisburgo, durante il quale le sue «Creature» avevano strappato applausi a scena aperta a uomini tanto diversi da noi per lingua, tradizioni e costumi. Non mancava, però, di manifestare disappunto: avrebbe voluto in Sicilia una partecipazione più viva agli spettacoli da lui preparati con amore; avrebbe desiderato che nel suo teatro ci fossero meno stranieri, ma più accesi e che lo spettacolo non fosse soltanto manifestazione turistica organizzata, ma anche, e soprattutto, partecipazione sentita, sofferta: se per i

forestieri i pupi potevano rappresentare una curiosità fugace (ma non sempre: «i pupi si fanno capire e amare da tutti»), per i siciliani avrebbero dovuto essere affetto vivo, palpitante.

Rievocando le gesta dei suoi prodi paladini, che riuscivano a commuoverlo per qualche atto di generosità e di fierezza, o a indispettarlo per il nero tradimento, Macrì era mosso da forte carica emozionale: novello aedo, aveva nel sangue la passione per una tradizione fatta di alte idealità. Come i Crimi, i Grasso, i Greco, i Canino, gli Zappalà ...

I nostri incontri si concludevano spesso in Via Alessi 15.

Un giorno «pretese» che facessi assieme a lui gli onori di casa, in occasione di una visita al suo teatro del pubblicista e scrittore catanese Salvatore Lo Presti, impegnato, da qualche tempo, a preparare una nuova monografia sui pupi, più completa del pregevolissimo saggio apparso, nel lontano 1927, per i tipi dell'Istituto Editoriale Moderno di Catania, da affiancare al libro sul carretto nella storia e nell'arte, vero fiore all'occhiello dell'editore Flaccovio.

In attesa dell'arrivo del Lo Presti, volle presentarmi, ancora una volta, uno per uno, tutti i suoi personaggi schierati in bell'ordine dietro le quinte, illustrarmi esaustivamente le tele che servivano da fondale, e mostrarmi la piccola officina, attrezzatissima, dove venivano ricoverati i «feriti» per le opportune cure, prima di essere rimandati in combattimento.

Tante volte, mi invitò nella sua casa di Via Cosentini, tra l'antica Strada Atanasia e Via Cavour, a pochi passi dal Teatro, per farmi vedere i trofei, i cimeli, le medaglie, i diplomi, una cassa colma di lettere, di missive, di biglietti, di telegrammi, e gli album con i chirografi di illustri visitatori. Orio Vergani, Antongiulio Bragaglia, Massimo Bontempelli, Salvatore Quasimodo, Carlo Levi, Luchino Visconti, Paolo Toschi, Riccardo Bacchelli, Ettore Li Gotti, Guido Piovene, Giacinto Spagnoletti, Mario Soldati, l'Ambasciatore Scammacca, Luigi Russo, Frances Toor, Renata Serra, Giuseppe Cocchiara, Cesare Zavattini, e tante altre personalità, italiane e straniere, della politica, della diplomazia, della letteratura, dell'arte, dello spettacolo e dello sport.

Mentre sfogliava lentamente le pagine di questi ponderosi «de viris illustribus», egli andava ricordando, via via, fatti e vicende, uomini e cose, circostanze e momenti irripetibili della sua vita. Tra gli innumerevoli autografi, un giorno adocchiai quelli di Abbe Lane e di Xavier Cugat. Accortasene, Macrì cominciò, ammiccando maliziosamente, a raccontarmi, con gusto, del frenetico cha cha cha, eseguito, sul palcoscenico del teatro, da Abbe Lane. «Un numero eccezionale, fuori programma, favoloso, da capogiro ... », mi disse compiaciuto.

Orgoglioso fino al parossismo come il più spagnolo degli spagnoli, Macrì non montava in superbia per i riconoscimenti avuti. Ben diversa dalla fierezza e dal legittimo orgoglio, la superbia è al bando nel mondo cavalleresco.

Ogni vittoria, «*quaesita meritis*», egli la attribuiva alla tradizione paladinesca, auspicando che potesse sempre trionfare. In certi sfoghi fatti a cuore aperto all'indirizzo della apatia più disarmante e di talune manifestazioni, a dir poco, «*profanatrici*», Macrì dimostrava il giusto risentimento di chi, credendo profondamente in quel che fa, non considera mestiere, nella accezione deteriore del termine, la sua attività, bensì professione. Di professionalità Macrì ne aveva tanta. Era solito dirmi che, prima di ogni rappresentazione, aveva quasi la stessa paura dei momenti terribili del suo esordio, in anni lontani. Il puparo russo Serghey Obraszov, in un suo libro, racconta che, la sera, arrivando in teatro per la rappresentazione, innanzi tutto, prima di cominciare, spia dal piccolo foro del suo sipario, cercando di comprendere chi sia il suo spettatore, il suo critico. Macrì amava passionatamente i suoi pupi. Non tollerava le battute gratuite, che scalfissero, seppur minimamente, il significato del loro «*messaggio*». Dava del «*tapino*», o del «*meschino*», a chiunque avesse osato comportarsi con leggerezza.

Per nulla disposto a compatire, considerava i malcapitati «*gaffeurs*» stupidi «*dissacratori*» da mettere a posto subito, senzamezzi termini, o eufemismi di sorta. Voleva che i pupi, che per lui costituivano autentica aristocrazia, mantenessero un decoro che si confacesse al loro rango.

Non riuscì mai - nemmeno a distanza di anni - a dimenticare alcune frasi (a dire il vero, non tanto felici) di un noto esponente del mondo politico e culturale, a proposito del posto da assegnare ai pupi in una mostra di un certo rilievo. Riproduceva fedelmente, nella voce e nel modo di gestire, l'affettazione di quell'autorevole personaggio. «*Caro Macrì, devi metterti in testa che il folklore sta alle camere riservate alle persone di servizio come la cultura sta alle sale di rappresentanza. Messi*

lì, i tuoi pupi costituirebbero, senz'altro, una stonatura, un pugno in un occhio, come se i servizi si trovassero accanto al salotto buono. Mi capisci? Dolente, dolentissimo, ma non posso accontentarti. Credimi...». Dopo questa esibizione mimetica, dettata più da risentimento che da humour, del quale Macrì difettava, la sua maschera facciale subiva forti contrazioni; il tono della voce si incrinava, come quella di persona molto contrariata. «*Ora, come allora, e più di allora, mi sento scoppiare il cuore, come Orlando preso dalla mattana. Solo chi ha sangue nelle vene, non acqua fresca, può intendermi. Anton Giulio Bragaglia diceva che, quando occorre, lo sfogo è essenziale. Senza sfogo, l'uomo crepa di infarto. Preferivo che questo signore mi colpiva con un fendente anziché con la sua superbia luciferina. Non ti curar di loro ... ».* Se ne era fatto un cruccio. Certi suoi giudizi erano taglienti come lama di durlindana; sarcastici come invettiva che nasca da profonda indignazione; violenti come bufera. Talora, andava un po' oltre la giusta misura, lasciandosi trascinare dall'ondata di piena. Gli mancava la capacità di far decantare le cose nel momento giusto. Questo uno dei suoi limiti.

Mentre motteggiava, ne seguivo attentamente le parole, icastiche, corpose, accompagnate da gesti efficaci, espressivi, eloquentissimi. Per nulla stereotipa, o banalmente convenzionale, come avrebbe potuto sembrare, la sua parlata non era un mosaico di frasi fatte, tipiche di un gergo - il puparese, diremmo oggi -, ma un insieme organico, con tratti genuinamente «macriani», a base di iperboli, di anacoluti e di un impasto di linguaggio epico-cavalleresco, aulico e solenne, e di quel tipo di italiano che il linguista Giovanni Tropea chiama «italiano di Sicilia». I suoi esplosivi sfoghi verbali erano, per lo più, determinati da uno «Sgarbo» fatto ai pupi, «creature di sangue, di carne, di cuore», da individui tanto malevoli quanto «paurosamente incompetenti», o da quegli spettacoli gestiti, all'insegna della improvvisazione e della sciatteria, da maldestri sedicenti pupari, che, a suo dire, gli facevano salire le fiamme al viso per la rabbia e la vergogna.

Difendeva, intanto, a spada tratta l'uso della lingua italiana nelle rappresentazioni. Su questo punto era intransigente, irriducibile, quale che fosse il risultato. Con piglio fortemente polemico, all'insigne professore Giuseppe Cocchiara disse più volte, senza soggezione, che non sarebbe stato mai disposto a mettere in bocca ai pupi il dialetto siciliano, che pure amava come lingua della sua terra, ma che non riteneva rispondente a quella precisa espressione artistica che è l'opera dei pupi della più genuina tradizione di questa parte della Sicilia.

«Carlo Magno deve parlare l'idioma italiano. Alla Corte del Sacro Romano Impero ci si esprime in lingua. In questo mi sostiene il professore Paolo Toschi, dell'Università di Roma, un gentiluomo autentico, che mi onora della sua amicizia. Di fronte alla cultura del professore Cocchiara faccio tanto di cappello, ma non posso accettarne i pressanti suggerimenti. Anche se mi sento un verme rispetto alla scienza di quell'uomo, ho il diritto di sostenere le mie idee, senza complessi. I palermitani facciano parlare i pupi come vogliono. Io intendo battermi per la nostra tradizione ... ». Avevo l'impressione che non fosse granché attratto da simpatia per il Cocchiara, di origini messinesi come lui. Di Ettore Li Gotti apprezzava, invece, soprattutto le qualità umane. Commosso, ripeteva a memoria la suggestiva pagina di apertura della monografia che l'illustre filologo romano, prematuramente scomparso nel dicembre del 1956, aveva dedicato ai pupi in una delle «Piccole storie illustrate» dell'editore Sansoni, apparsa postuma nel 1957, e ripubblicata da Flaccovio nel 1978.

Lo intristiva profondamente quello che Giovanni Gentile aveva chiamato «tramonto della cultura siciliana», travolta dai tempi nuovi, certo non più felici di quelli andati, anche se portatori di benessere (ma di quale benessere? Di quello del consumismo?). Subito dopo, in una improvvisa, quasi rabbiosa, impennata di orgoglio, afferratomi per un braccio, fino a farmi male, esclamava con tono deciso, ripetendosi nel suo atroce cruccio: «No, professore mio caro, queste creature non debbono morire, perché il giorno in cui ciò dovesse, malauguratamente, verificarsi, sarebbe la fine dei sentimenti, della poesia, dell'anima.

Intendiamoci, parliamoci chiaramente. La poesia è passione, non coca-cola, o acqua gasata, che si perde in tante bollicine. Il poeta è come un innamorato: si commuove, soffre, gioisce ...

Chiedo perdono, se, nella mia crassa ignoranza, mi esprimo male ... ». Allora, sollevando la testa, quasi profferisse un solenne giuramento, ripeteva le medesime parole che aveva detto alla giornalista americana Frances Toor, una donna esile, ma di forte temperamento, appassionata delle nostre tradizioni: «I pupi non si piegano mai. Hanno le gambe rigide e non si sognano nemmeno lontanamente di accettare compromessi di alcun genere ... ».

Voce della coscienza popolare (la definizione è di Lorenzo Gigli), Macrì continuò a restare, seppur malinconicamente, sulla breccia: si avviliava di fronte ai capovolgimenti, alla caduta di taluni ideali, alla ingratitudine umana, al declino del suo teatro, che poteva essere chiuso da un momento all'altro. Era suo vivo desiderio consegnare il testimone ai ragazzi che volessero apprendere l'arte trasmessagli dal padre. Non si rassegnava alla idea che, al suo ritiro, il caro Teatro «Pennisi» rimanesse chiuso per sempre, o, peggio ancora, ridottosi ai limiti estremi della fatiscenza, scadesse, per l'incuria degli uomini, al vile rango di magazzino. Il termine «chiusura» gli bruciava le labbra. Perché la tradizione dei pupi continuasse, costituì un bel vivaio. Esigente com'era, addestrava le nuove leve, trattando tutti con severità e fermezza, cui una buona scuola non deve affatto rinunciare, se non intende perdere in efficienza e in credibilità. Alcuni dei ragazzi di allora - Fabrizio Busà, Giovanni Lo Giudice, Sara Privitera e altri - oggi sono apprezzati suoi epigoni. Anche il figlio Toruccio si formò alla scuola del padre. Macrì junior vive negli Stati Uniti. L'altra sera, l'avvocato Mariano Grassi mi parlava dei lusinghieri giudizi espressi recentemente dalla stampa americana nei confronti della Compagnia d'arte dei pupi di Acireale, ambasciatrice a Philadelphia di italianità, di sicilianità e di acitanità (cito testualmente) nel cuore storico della grande nazione americana.

«I pupi debbono varcare l'Oceano», diceva Macrì. Il suo sogno si è, finalmente, avverato, proprio in questi giorni. A dieci anni dalla morte.

La sua didattica si fondava su alcuni principi basilari. Condizione essenziale per una buona riuscita è la passione. Tutto si acquisisce con l'impegno, non con la superficialità, il pressapochismo, la svogliatezza. La tecnica non basta, se non si è capaci di dar vita alla materia. Il puparo è interprete vivo, sensibile, aderente all'etica e ai sentimenti dei suoi personaggi.

Non è ripetitore del testo di un copione. Arte e vita sono un tutt'uno. Ai suoi ragazzi Macrì parlava con profondo rispetto di Mariano Pennisi, soprannominato «Nasca», padre adottivo e maestro, additandolo ad esempio di attaccamento al lavoro e di tenacia, in tempi molto duri per i pupari costretti ad affrontare una vita certo non invidiabile. La fanciullezza grama gli aveva insegnato ad essere parsimonioso, a non sciupare i pochi

guadagni, frutto di tanti sacrifici. Ancora adolescente, Emanuele pendeva dalle labbra del padre - puparo, anima di quelle rappresentazioni, per lui indimenticabili, nel corso delle quali don Mariano dava il meglio di sé, cercando di tenere avvinti gli irrequieti spettatori con l'esaltazione della bella Angelica, il ghigno beffardo per gli uomini senza qualità e spina dorsale, il disprezzo per i traditori, la pietas per le vittime, la risata schietta per l'indiavolato Peppenino, scudiero di Rinaldo, che lo storico del teatro siciliano Francesco De Felice definisce «un progenitore di Musco in legno».

In uno dei suoi «Scorci di vita acese», apparso, il 3 agosto del lontano 1938, su «Il Popolo di Sicilia», Alfio Fichera osservava che «il pupo non è che il mezzo di trasmissione di una emozione che sgorga dall'animo di un uomo che crede nei suoi pupi, emozione che è espressa dalla parola ed è accolta dal pubblico, che ascolta e si entusiasma. Il primo-puparo deve avere tempra di artista, estro e temperamento. L'eroe vero, l'autentico attore, è il primo-puparo, quel tale Emanuele Macrì...».

I pupi sono leali, agiscono da uomini, pagano di persona, non si imboscano mai. Il loro comportamento scaturisce da un preciso codice di vita.

Allorché il Preside dell'Istituto Magistrale «Regina Elena» di Acireale, Carmelo Librizzi, che godeva della fama di uomo severo, ebbe a lamentarsi di alcuni studenti, tra i quali il figlio dello stesso Macrì, il puparo andò dal Preside per chiarire e chiedere scusa, non senza aver prima indotto, con una reprimenda e una buona lavata di capo, i giovani a riconoscere il loro torto, come si addice a individui perfettamente responsabili con la testa sulle spalle, con un carattere e una spina dorsale. Il professore Librizzi apprezzò la lealtà di Emanuele Macrì.

Dopo lungo e cordiale colloquio, all'atto di accomiarsi il Cavaliere chiese all'Illustrissimo Signor Preside di concedergli l'alto onore di abbracciarlo nel ricordo imperituro dei loro genitori.

Macrì concepiva il teatro dei pupi non come svago, ma come mezzo di formazione del popolo. Non ammetteva assolutamente schiamazzi, sberleffi, battute estemporanee e spiritosaggini con

relativi doppi sensi pepati a dovere, calembours e boutades, che fanno tanto colore, ma nociono alla dignità di uno spettacolo, facendolo inevitabilmente scadere di tono. Era severissimo. Strapazzava i cosiddetti «interruttori», mortificandoli, giacché credeva nel valore delle rappresentazioni. «Scherza coi fanti e lascia stare i Santi ... L'opera dei pupi è cosa abbastanza seria. Non è fatta per te ... », diceva scuro in viso. Non voleva che l'opera dei pupi fosse giudicata spettacolo di rango inferiore. Lo urtavano tremendamente espressioni del tipo «troppo rossa, don Marianu ... », in risposta al tono reboante e alle affermazioni evidentemente iperboliche, cui, non di rado, ricorreva il suo patrigno Mariano Pennisi, per accendere gli entusiasmi di un pubblico costituito prevalentemente di ragazzi del popolo, e sempre pronto a intervenire con le frasi colorite del suo

inesauribile repertorio. Con voce appassionata, Macrì lanciava «messaggi» volti a stamparsi nell'animo dello spettatore: per lui, maestro del popolo, ogni rappresentazione diventava mezzo insostituibile di educazione. «Il mio teatro è nato per il popolo. Debbo essere costretto, o preso per la gola, per io aumentare di una sola lira il prezzo del biglietto ... ».

Non avrebbe mai chiesto nulla per sé. Ma, quando si trattava dei pupi, si faceva insistente come il «tafano», di socratica memoria. «L'ossigeno per il teatro popolare, boccheggiate, deve essere fornito dagli enti pubblici. Non è giusto pesare sul popolo. Stanno strozzando i pupi, non respirano più queste povere creature ... ». Di fronte a tante porte, che gli si chiudevano alle spalle, più o meno garbatamente, e alla freddezza di politici e di amministratori, che lo rimandavano a casa con una stretta di mano epidermica, accompagnata da un sorriso stereotipo, di circostanza, e dalla assicurazione che sarebbe stata loro cura tenerlo costantemente informato dell'iter della pratica, Macrì rimaneva avvilito. E qui, un vibrante appello agli uomini di cultura. Il manifesto di Macrì agli intellettuali. Così lo chiamavo. «Voi intellettuali, fate qualche cosa, muovetevi, non state seduti solo a ponzare, uscite in campo aperto, parlate, gridate, denunziate lo stato pietoso in cui si è ridotto il folklore. Non ci deve essere una nuova Rotta di Roncisvalle. Non la dovete permettere. Altrimenti, ne sarete anche voi responsabili. Non venite poi a versare lacrime di coccodrillo, dopo la sconfitta che suonerà vergogna per tutti...».

Continuò a lottare caparbiamente, con grinta, fino all'ultimo, deciso a non mollare. Il mio ricordo di Macrì rimane legato al Caffè Grasso, un piccolo Aragno di provincia. «Con Macrì se ne andava per sempre la vecchia Acireale ottocentesca di Mariano Pennisi .. », dell'ovattato silenzio di Piazza Duomo, che ospitava caffè discreti e circoli dalle poltrone di velluto rosso... Con lui scompariva

un uomo semplice e cordiale, simpatico, ma anche imprevedibile nelle reazioni orgogliose e, alle volte, fuori misura, perché senza misura è spesso chi ha in sé il genio autentico ... L'ultimo spagnolo lasciato in eredità da una dominazione straniera, che ad Acireale dette nome e prestigio ... » (Vito Finocchiaro). La sera del 27 di gennaio del 1974 fu proprio il canto del cigno di un puparo morente. Così Tommaso Papandrea ha immortalato quei momenti:

«Al seguito d'Orlando a Carcassonne / nelle Asturie ferrigne / e alla gola assetata / livida Roncisvalle / dove si compì la giornata dell'Eroe / e col sangue fedele / si saldò la vergogna dell'odio. / E tu c'eri / col sudore della battaglia / e quello della morte; / e quando velò il cielo il suo sguardo / la tua voce guizzò / come la lama della folgore / e quella improvvisa del vento.

Il carretto siciliano.

Il carretto siciliano, oggi simbolo dell'Isola, nasce come semplice e funzionale mezzo di trasporto. Nel tempo, tuttavia, le sue tipiche decorazioni pittoriche l'hanno reso una vera opera d'arte. Nato come semplice mezzo di trasporto, adatto per via della sua struttura ad attraversare le antiche e impervie strade isolane, oggi esso può essere considerato, non a torto, un'autentica opera d'arte, che non stanca di affascinare.

Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, il sistema viario della Sicilia era costituito quasi esclusivamente da sentieri impervi che richiedevano giorni di viaggio per spostarsi da una provincia all'altra e che potevano essere percorsi solo da muli o da cavalli.

A partire dalla fine del Settecento, l'Amministrazione borbonica diede l'avvio alla realizzazione delle "Regie trazzere", strade che, per quanto ancora arretrate, potevano essere percorse da piccoli carri trainati da muli, asini o cavalli; in un tale contesto entra in scena il carretto siciliano che nasce, quindi, come mezzo funzionale alla situazione viaria dell'epoca, poiché piccolo, leggero e trasportabile da un solo mulo. Al suo interno potevano essere caricati diversi varietà merceologiche, dal frumento alla sabbia, dalla legna alle pietre e, non di rado, su di esso si vedevano viaggiare anche intere famiglie. A bordo del carretto, i contadini, i manovali e gli operai potevano spostarsi lungo brevi distanze, consentendo loro di viaggiare anche tra provincia a provincia.

La realizzazione di un carretto e le sue decorazioni

Nel museo di Casa Cuseni è presente un carretto siciliano costruito a Vittoria (RG), appartenuto ad un contadino che immaginiamo con la fronte segnata da anni spesi nella fatica del lavoro nelle campagne e che di questo mestiere rivendica, con orgoglio e dedizione, una vita poeticamente verghiana, consacrata alla famiglia e alla cura della terra. Il carretto siciliano un “libro con le ruote”, è stata un formidabile fonte di sapere. In un tempo in cui il sapere era a portata di pochi, come in un libro illustrato, il carretto siciliano raccontava le storie epiche dell’Orlando Furioso, dell’Iliade, le vicende siciliane della Baronessa di Carini e del bandito Giuliano grazie alle illustrazioni e agli ornamenti dei carretti. Molto diffuse sono anche le rappresentazioni di devozione religiosa. Gli ultimi carretti irridono Mussolini e il fascismo. Il carretto racconta, soprattutto, la storia di chi l’ha costruito. Il carradore lavora la struttura portante in legno. Il fabbro, tramite la forgia, arroventa il ferro e con l’incudine e il martello lo modella per realizzare “l’arabisco”. È il contadino a scegliere la storia che deve essere narrata dal carretto. I finimenti sono realizzati dal “siddaro”, come i “crocchi”, il “pittorale” e le catene dei tiri.

Per quanto di piccole dimensioni, la realizzazione di un carretto siciliano richiedeva moltissimo lavoro e diverse figure professionali. La prima parte del lavoro spettava agli intagliatori, che si occupava della costruzione degli elementi di base, per poi lasciare il posto ai fabbri, che realizzavano le parti in ferro. Realizzate le componenti necessarie, intervenivano, quindi, i “carradori”, coloro che procedevano all’assemblaggio delle parti e alla costruzione del carretto vero e proprio.

La vernice con la quale si procedeva a dipingere i carretti proteggeva il legno, di cui erano costituiti, dall’usura del tempo e dall’umidità. Ma la pitturazione non aveva un semplice scopo funzionale, come viene spesso affermato, ne quello di ostentare la perizia e l’arte dei mastri pittori quanto l’orgoglio del proprietario del carretto che dimostrava il proprio stato sociale con un ricco e decorato carretto, ad imitazione delle classi egemoni.

Dal punto di vista strutturale, il carretto è composto dal *funnu i cascìa*, pianale di carico prolungato davanti e dietro da due *tavulazzi*; su questo vengono montati in parallelo due *masciddàri*, le sponde laterali del carretto, e un *puittieddu*, portello posteriore removibile per le operazioni di carico e scarico. Ogni *masciddaru* è suddiviso in due scacchi, riquadri in cui vengono dipinte le scene, mentre il *puittieddu* ne presenta uno al centro fra due più piccoli. Questi e quelli sono divisi da barre verticali che congiungono i pannelli al *funnu i cascìa*: sei sono di legno e sono chiamati *barruni*, due sono di metallo e sono detti *centuni*. La sezione destinata a contenere derrate sta sopra il gruppo portante chiamato *trainu* e comprendente aste e *cascìa i fusu*, questa costituita da una sezione di legno intagliato sormontata da un arabesco di metallo. Nei carretti meno pregiati la *cascìa i fusu* viene sostituita dalle balestre.

Proseguendo si nota che fra le aste e al di sotto dei *tavulazzi* stanno montate davanti e dietro due parti in legno dette *chiavi*: la prima è una semplice barra ricurva, la seconda è un bassorilievo intagliato che rappresenta scene cavalleresche. Restano per ultime le due ruote, ognuna composta di dodici raggi detti *ammuzzi* le quali congiungono il mozzo al cerchione, raggi con intagli a fitte sezioni parallele scolpiti con soggetti che vanno dai fiori alle aquile, dalle sirene alle teste di paladino. Il carretto assume stili diversi in dipendenza della zona dell'Isola in cui viene lavorato. Nel Palermitano presenta sponde trapezoidali, tinta di fondo gialla e decorazioni geometriche: i temi disegnati sugli scacchi vanno dai cavallereschi ai religiosi e sono realizzati in tonalità di rosso, verde, giallo e blu con sfumature ridotte all'essenziale; sono preferite le balestre con intagli e pitture proprie del carretto siciliano.

Nel Catanese invece presenta sponde rettangolari, tinta di fondo rossa e intagli e decorazioni molto meglio rifiniti alla ricerca di uno stile più raffinato.

Il carretto della nostra collezione è di stile ragusano, realizzato a Vittoria: la struttura è simile al catanese, riprendendo il rosso come fondo, ma le tonalità si distinguono per la gradazione scura; le pennellate sono caratterizzate da tratti netti che si contrappongono a quelle sfumate del carretto catanese.

Esiste anche un carretto di stile trapanese che però non ha mai raggiunto la diffusione degli altri tre. Alla realizzazione del carretto prendono parte numerosi artigiani di diverso mestiere: la prima fase del lavoro è affidata al *carradore* che costruisce il carretto, ne intaglia i fregi e passa quindi a ferrare le ruote; la seconda è affidata al fabbro che forgia parti metalliche come i *centuni*, le estremità delle aste, e l'arabesco della *cascia i fusu*; ultimata la costruzione del carretto il lavoro passa al pittore, che riveste il carretto di una grande varietà di disegni e di colori completando i quadri che rappresentano gesta cavalleresche o mitologiche, storiche o romanzesche.

Oggi giorno il carretto ha ceduto il suo primitivo ruolo funzionale per farsi carico di un valore ben più alto e significativo, di una forma d'arte, tutelata e promossa: Gli incisori, i falegnami, i pittori e i "carradori" vengono considerati alla stregua di veri artisti, e i loro carretti sono esposti come opere d'arte che si possono ancora ammirare durante sfilate ed esposizioni nelle sagre di paese o nelle feste popolari, o nei numerosi musei dedicati al carretto siciliano.

Il carretto siciliano di Casa Cuseni

Completata la costruzione nel 1961, questo carretto siciliano è uno degli ultimi costruiti in Sicilia. Il maestro carradore è stato Giovanni Riggio di Vittoria che completò questo carretto il 28 giugno del 1961, dipinto da Raimondo Russo, di Aci Sant'Antonio, uno dei pittori più celebri dell'isola ed allievo del Deus ex machina Domenico Di Mauro.

Il tema pittorico che decora il carretto è conosciuto come “ la prussiana” e racconta della capitolazione dell'esercito francese a Metz con la conseguente cattura di Napoleone Bonaparte III re di Francia che, consegnatosi a Guglielmo I re di Prussia, venne portato in una breve cattività a Wilhelmshoehe, nei pressi di Kassel, da dove proseguirà per il suo esilio inglese, per morirvi il 9 gennaio 1873

Contesto storico:

L'assedio di Metz

L'assedio di Metz ebbe luogo fra il 3 settembre ed il 23 ottobre 1870 e si concluse con la resa completa delle ingenti forze francesi al comando del maresciallo di Francia François Achille Bazaine.

Nell'agosto del 1870 l'esercito francese era diviso in due corpi principali: l'armata del maresciallo di Francia Patrice de Mac-Mahon, concentrata a Châlons-en-Champagne (presso la quale si era trasferito lo stesso Napoleone III) e l'armata del Reno, guidata da un secondo maresciallo di Francia François Achille Bazaine.

Dopo aver impedito l'accerchiamento il 16 agosto (battaglia di Mars-la-Tour), il Bazaine rifiutò di impegnare l'inezienza delle proprie truppe (composta da oltre la metà dell'esercito francese , circa 155.000 uomini, nella successiva azione prussiana il 18 agosto (battaglia di Gravelotte), venendo così spinto, pur disponendo ancora di forze ingenti, in una posizione strettamente difensiva nella piazzaforte di Metz costringendo i vertici militari di Parigi a progettare il ricongiungimento dell'altra metà, quella comandata dal Mac-Mahon e forte di circa 130.000 uomini, con quella del Bazaine.

Lasciata la propria posizione il 21 agosto, Mac-Mahon venne però battuto il 30 agosto alla battaglia di Beaumont e con i passaggi sulla Mosa preclusi a qualsiasi tentativo di attraversamento, venne a sua volta stretto dai germanici in Sedan, da dove venne impegnato nella disastrosa battaglia di Sedan (dal 31 agosto al 1° settembre) da due armate germaniche forti di 240.0000 uomini e 700 cannoni.

L'armata di Mac-Mahon, costretta alla resa il 2 settembre, andò quasi completamente distrutta o fatta prigioniera.

Napoleone III, consegnatosi a Guglielmo I, venne portato in una breve cattività a Wilhelmshoehe, nei pressi di Kassel, da dove proseguirà per il suo esilio inglese, per morirvi il 9 gennaio 1873.

Le operazioni dell'assedio furono comandate dal principe Federico Carlo di Prussia, a capo della II armata prussiana. Il maresciallo Bazaine forte ancora di un'armata imponente si arrese, inopinatamente, il 23 ottobre 1870, consegnando praticamente l'intero est della Francia ai prussiani. Gli effetti della resa apparirono subito dirompenti: Federico Carlo di Prussia e la sua II armata furono liberi di affrettarsi verso la valle della Loira, con lo scopo di agganciare l'ultima armata francese, la qual cosa, in effetti, accadde nei dintorni di Orléans pochi giorni dopo.

Nell'opinione degli storici militari francesi, se l'armata del Reno avesse resistito una o due settimane in più, l'Armata della Loira avrebbe potuto battere le deboli forze schierate dai prussiani a sud di Parigi e liberare la capitale dal suo assedio.

La caduta di Metz causò uno shock terribile in tutta la Francia. Quasi subito il Bazaine venne accusato di tradimento, in un proclama emesso dal ministro Léon Gambetta. Per tradimento egli venne, comunque, condannato, al suo ritorno dalla prigionia nel 1873. A posteriori, gli storici francesi tendono oggi a sostenere che la resa si spieghi con un rifiuto a sostenere l'azione di un governo che corrispondeva assai poco con le sue idee politiche: Forse immaginava di non tradire la Francia tradendo la Repubblica.

Oggetti per la casa

Il ferro da stiro a piastra.

Questo metodo di riscaldamento della piastra presentava un inconveniente: il calore si esauriva presto e bisognava scaldare la piastra in continuazione. Questa tecnica perdurò fino al XVIII secolo

quando fu introdotto l'uso di un nuovo ferro da stiro a carbone.

Fu merito di Isaac Wilkinson se nel 1737 si poté avere un ferro da stiro costituito non più solo dalla piastra e dal manico, ma da una piastra, sulla quale era costruito un contenitore, sormontato da un coperchio che si poteva aprire e chiudere, che lasciava degli spazi tra la sua parte inferiore e la parte superiore della caldaia e, a sua volta, era completato da un manico in legno e da un gancio che consentiva di fissare il coperchio .

La conca

le antiche conche sono bracieri di uso domestico dove veniva messo del carbone. Le donne lo accendevano al mattino e quasi mai veniva spento. Spesso veniva posizionato nella stanza frequentata e rimaneva per tutta la giornata, a disposizione di tutti.

In tante case siciliane prive di riscaldamenti la *conca o cunculina* con la brace ravvivata ma coperta di cenere era collocava sotto le coperte del letto dei più piccoli o nel letto dei genitori, mediante l'utilizzo del *circu*, un attrezzo fatto di assi di legno ricurve a forma di cupola. Era il mezzo per tenere sollevate le coperte permettendo al calore di diffondersi dentro il letto. Questo esempio di *conca* è stato utilizzato dal personale di Casa Cuseni sino agli anni Cinquanta al di fuori dell'edificio principale serviti da comodi camini a legna.

La maida

La *maida*, in italiano *madia*, è un contenitore di legno, di forma rettangolare, con i bordi rialzati, in cui veniva impastato il pane nelle abitazioni di campagna, oggi prevalentemente utilizzato come elemento decorativo nelle case di villeggiatura come fioriera o portariviste. Nel passato fare il pane era un rituale che si ripeteva ogni 15 giorni, il capofamiglia si recava al mulino per comprare il sacco di farina che doveva essere macinata fresca, e la figlia femmina più piccola aveva invece il compito di andare a prendere il “crescente” (lievito madre) dalla vicina di casa che per ultima aveva fatto il pane. Il contenitore del lievito madre era condiviso da tutte le famiglie del quartiere, e girava di casa in casa da anni per mantenere sempre vivo con le nuove “prese” rigeneranti il suo prezioso e delicato contenuto.

Nel giorno prefissato per la preparazione del pane, durante la colazione, la famiglia riunita organizzava il lavoro per preparare 20 kg tra *Vastedde* (tipica pagnotta siciliana) e *Cucciddati* (ciambelle) che in genere bastavano per circa 15 giorni. Nel passato il pane era uno degli alimenti principali nelle tavole dei siciliani e veniva utilizzato in molti modi sia nel salato che nel dolce, all'insegna dell'economia e di un'alimentazione fatta di poche cose semplici ma genuine.

La cucina durante la preparazione delle pagnotte diventava un campo di battaglia, e “a maidda” guadagnava il centro della scena. Dopo aver fatto cadere setacciata a pioggia la farina al suo interno, si metteva il sale miscelato a secco per non compromettere il buon esito della lievitazione, reazione purtroppo abbastanza comune quando il sale entrava a contatto diretto con il lievito madre cagionandone il rallentamento della crescita. Infine si faceva una fontana al cui interno si aggiungevano il lievito e l'acqua tiepida dando il via alla lavorazione dell'impasto che richiedeva un ritmo sostenuto ed una presa energica effettuata da almeno due persone alla volta. La pasta veniva appallottolata, sollevata in aria e poi sbattuta con grande forza, al fine di fargli incorporare aria per ottenere una migliore lievitazione. Quando poi sulla superficie dell'impasto cominciarono a comparire le bolle, era pronto per essere frazionato in panetti che venivano adagiati a riposare su un tavolo appositamente abbigliato con coperte e due tovaglie bianche infarinate. A *maidda* rimaneva pulita, completamente priva di residui attaccati se la lavorazione era stata ben fatta, e questo era motivo di orgoglio di molte esperte massaie. In ultimo si procedeva con la cottura del pane nel forno a legna. Quando non era utilizzata per la lavorazione dell'impasto, a *maidda* aveva la funzione di contenitore per il pane ma anche di altri alimenti. Forse ancora oggi in qualche paese c'è qualcuno che l'adopera, ma nella maggior parte delle case le vecchie o antiche *maidde* sono diventate solo un pezzo d'arredamento a ricordo di un passato che purtroppo non tornerà più.

Note di catalogazione:Testimonianze presenti a Casa Cuseni: *Gli ex voto*

Ex voto in argento	
Ex voto in legno	

Testimonianze presenti a Casa Cuseni: *Pittura su vetro*

Sacra Famiglia	due
Madonna della lettera	una
Vescovo	Uno con cornice lavorata

Testimonianze presenti a Casa Cuseni: *i collari*

Collare per bovino	uno
Collare per ovino	due

Testimonianze presenti a Casa Cuseni: *i cestini*

Cestini di varie dimensioni	
Cestini per lavori in muratura	Uno, utilizzato per la costruzione di Casa Cuseni

Formelle di terracotta per la cotognata

Formelle antiche	4
Formelle anni cinquanta	?

Testimonianze presenti a Casa Cuseni: *Il carretto*

Carretto siciliano	1
--------------------	---

Testimonianze presenti a Casa Cuseni: *parti di carretto*

Sponde di carretto Palermo	
Sponde di carretto Catania	

Testimonianze presenti a Casa Cuseni: *I Pupi*

Pupo di Palermo	
Pupo di Catania	
Teste	

Testimonianze presenti a Casa Cuseni: *i cartelloni dell'Opra*

Cartelloni di tipo catanese	quattro

Testimonianze presenti a Casa Cuseni: *i cartelloni dell'Opra*

Libro di Giusto Lo Dico	Uno. Volume secondo, 1890.