

Kenneth Gross, *Puppet: An Essay on Uncanny Life*, capitolo secondo, tradotto da Donatella Stocchi-Perucchio

*Una conversazione a Roma*

Quando giungo alla galleria di Giuliano, lo trovo spesso intento a fare sculture di cartapesta, seduto al tavolo vicino all'ingresso mentre attacca strisce bagnate del *Corriere della Sera* su una forma grezza per fare qualcosa che sembra un cavallo altissimo o una testa umana allungata. Ci troviamo alla Galleria Don Chisciotte, quindi non c'è da meravigliarsi se tra le opere compiute sparse in questo luogo ci siano più versioni dell'eroe di Cervantes, inquietantemente allungato, crudo e fragile, a volte in piedi da solo con l'elmo e la lancia o a cavallo in equilibrio precario sulla groppa di un Rocinante fatto di carta. Vi è anche un re con lo sguardo fisso e attonito, un demone e un gatto con i denti seghettati. Vi è un Pinocchio dagli occhi selvaggi e il naso sottile e allungato e un minaccioso Mangiafuoco dalla barba appuntita--l'impresario della compagnia di burattini che, quando Pinocchio gli interrompe lo spettacolo, minaccia di gettarlo nel fuoco del cammino per contribuire alla cena. Tutti sembrano un po' morti di fame e solitari eppure immensamente giocosi. Mi scuso con Giuliano per averlo interrotto mentre lavorava, ma egli, con la sua sottile sigaretta nera in mano, sembra contento di lasciar asciugare la colla di farina mentre parliamo.

Sono venuto fin qui a piedi dalla vicina Piazza del Popolo col suo vasto spazio ovale e la fontana al centro sormontata da un enorme obelisco – antica spoglia romana proveniente dall'Egitto – circondato da quattro leoni di granito

che sputano acqua. La piazza è appena dentro le mura del centro storico, nel punto dove comincia l'antica via Flaminia fiancheggiata a est dalla collina scoscesa del Pincio dalla cui sommità si vedono i pini romani di Villa Borghese. Sul lato nord della piazza si trova Santa Maria del Popolo, una delle poche chiese rimaste a Roma del primo Rinascimento. È un luogo che conosco bene: in una cappella appena a sinistra dell'abside vi sono due dipinti di Caravaggio che vado spesso a vedere: immagini di un martirio grottesco e di una conversione violenta. Sulla parete sinistra della cappella vi è un quadro di San Pietro che viene crocifisso a testa in giù. Si vede la croce nell'atto di essere innalzata e tenuta su con sforzo da tre operai – uno che ne afferra la base, un altro che la tira con una corda e un terzo chinato, con il braccio principale della croce su una spalla. Pietro si sporge in avanti e si volta col collo e le spalle robuste tese nello sforzo di intravedere quegli operai. Piuttosto che straziato dal dolore, sembra svegliarsi dal sonno o essere in procinto di addormentarsi. Dirimpetto a quest'immagine si trova la conversione di San Paolo che raffigura in primo piano il persecutore dei Cristiani caduto dal cavallo, a terra sul dorso, le braccia alzate con naturalezza verso una chiazza di luce. Vicino, incombente su di lui, a riempire quasi tutto lo spazio restante del dipinto, è il cavallo bellissimo e immobile, la cui pelle maculata di bianco e marrone è inondata dalla stessa luce che investe Paolo mentre la grande testa pendula guarda tranquillamente in terra. Mi ritrovo a guardare e riguardare con intensità crescente, cercando di individuare un qualche rapporto tra i due dipinti: i moti verso l'alto e verso il basso, la direzione delle membra, la forma curva del corpo di Pietro che si piega e si torce per vedere la sua crocifissione e il collo e la testa curva del cavallo rivolti in giù a guardare Paolo. Le due opere formano tra loro una specie di campo magnetico che spinge

l'occhio dello spettatore da un quadro all'altro, facendogli avvertire la gravità, pur rendendola sempre più strana.

Una rete di strade a zampa di gallina conduce fuori dalla piazza. Il Corso, elegantemente fiancheggiato da chiese barocche gemelle, costituisce il dito centrale che mena giù oltrepassando la colonna Traiana verso lo slargo pacchiano del monumento a Vittorio Emanuele con dietro i ruderi del foro romano. Per arrivare alla galleria invece si prende la strada sulla destra, la Via Ripetta e si cammina verso sud per due isolati dove fa angolo con Via Angelo Brunetti, e si trova subito a destra il numero 21. Ero venuto la prima volta perché un amico mi aveva detto che la galleria vendeva vecchi burattini e giocattoli.

Molte delle figure in mostra sono piccole e semplici marionette dell'Ottocento, con barre di controllo di ferro infilate verticalmente nella testa e alcuni fili per muovere le braccia e il torso. Giaccono lì tutte insieme, senza alcun riguardo per il rango sociale: re, principesse, mariuoli, contadini, pagliacci, diavoli, maghi, cavalieri, giganti e pigmei. Pendono lungo le pareti, con gli occhi fissi e spalancati, e le piccole mani di legno, versioni più o meno distorte dell'umano, con i costumi che mostrano spesso i segni del tempo. Queste opere d'artefice popolare non sembrano del tutto complete. Richiedono infatti qualcosa di più dell'occhio dello spettatore per farle vivere. Nella loro immobilità sembrano fatte tanto per uno spazio pubblico quanto privato, impassibili e insieme vulnerabili, nell'atto di fare appello a qualche interno teatro dei sentimenti, dal momento che non vi sia nessuno che le tiri giù dai ganci per improvvisare con loro uno spettacolo. (I burattini non hanno pensieri; sono piuttosto *simili* ai nostri pensieri, immagini dei nostri pensieri, come se la nostra mente fosse popolata dai residui delle storie più vecchie e stereotipate che noi

manipoliamo e che a loro volta ci manipolano). Ci sono anche burattini a mano ottocenteschi, personaggi anch'essi diversi, con teste di legno più grandi e scolpite più grossolanamente, vernice sbiadita e a chiazze, costumi informi con le braccia vuote della mano che da vita a loro. Anche questi hanno gli occhi fissi e spalancati – inevitabili in questa tradizione – che ti guardano esigendo una risposta, ma senza partecipazione emotiva e senza interiorità. Tra loro ci sono molti esempi di Pulcinella, col suo costume bianco da pagliaccio e la maschera col naso nero a punta.

Sugli scaffali ci sono anche dei bei teatrini in miniatura—quelle forme ritagliate di carta così in voga nell'Ottocento, immagini incise e colorate di teatri veri, con i loro elaborati prosceni, sipari e scenari dipinti nonché figurine di carta in costume. Tali teatrini davano ai bambini la possibilità, nello spazio privato della loro casa, di rimettere in scena e reinventare opere rappresentate sui palcoscenici pubblici: dall'*Otello* all'*Aida* a *Jack the Giant Killer* e *Barbablu*. (I teatri in miniatura solevano affascinare tra gli altri il giovane Ingmar Bergman. “Questa è la grande magia. Ti farà venire i brividi,” dichiarava in un documentario girato mentre filmava una scena per l'apertura di *Fanny and Alexander*, in cui un bambino tormentato—l'alter ego di Bergman—solo in una casa vuota, gioca distrattamente con i suoi attori di carta.) Vecchi giocattoli riempiono altre vetrine della galleria, la maggior parte della prima metà del Novecento e di varia origine – tedesca, giapponese e americana: automobiline di metallo a carica, trenini meccanici che girano su strette rotaie circolari, scimmie dagli occhi spalancati che suonano incessantemente dei minuscoli tamburi, pagliacci di metallo in equilibrio sulla testa, file di motociclisti a carica, un acrobata bambino che gira su un trapezio di metallo, e una minuscola ballerina in

tutù che fa piroette sulla groppa di un cavallo di metallo. Non si tratta di giocattoli rari, fatti a mano, ma di oggetti senza pretese, prodotti industrialmente, fatti di cartoncino, plastica stampata e latta litografata, molti di loro macchiati o leggermente arrugginiti. Sono reliquie, ricordi dell'infanzia di qualcun altro, e perciò un po' privi di senso, fuori fase, abbandonati, in attesa di essere ripresi, con il sorriso fisso che porta un altro sapere, muti ma stranamente chiaroveggenti. Parte del fascino di questi giocattoli sta nel loro potenziale nascosto per il moto e nella sensazione che, per quanto siano diversi in stile, forma, e origine, sono tutti membri di un circo itinerante o di una famiglia *ad hoc* di attori anch'essi itineranti in attesa di recitare. Ancora un'altra vetrina della galleria è popolata da diverse varianti delle solite figure verdi e rosse di Pinocchio che si trovano nei negozi di tutta Italia, grandi e piccole, vecchie e nuove. A eccezione della patina causato dal tempo, quelle che risalgono agli anni Trenta sono virtualmente identiche a quelle moderne. Sono membri di una famiglia di eterni bambini che ne conteranno centinaia di migliaia—tutti con lunghe membra snodate, mani e piedi smussati, occhi e sorrisi fissi, cappellini verdi a cono e il naso appuntito lungo solo quanto basta per ricordare la sua misteriosa inclinazione a crescere in risposta a bugie e favole. Nessuno di loro sembra capace di far compagnia agli altri.

Situati su altri scaffali si trovano sculture in miniatura di cherubini insieme a immagini di Gesù Bambino che sorride benevolmente. Accanto a loro si trovano statuette femminili di legno alte due o tre piedi, con braccia spalancate, teste e mani accuratamente scolpite e dipinte, ma con busti e gambe più rozzamente formati come quelli di una marionetta grezza. Furono originariamente prodotte come oggetti di culto per uso privato da italiani

cattolici, da vestire con abiti ornati come quelli della Madonna o di qualche santa. Nel loro essere svestite, offrono qui uno spettacolo misterioso e vagamente sconcertante. Insieme a queste reliquie di devozione laica, si possono vedere nelle vetrine file su file di soldatini di piombo dipinti, figure che appartengono a vari periodi, luoghi ed eserciti—figure in armatura medievale che indossano la divisa delle guerre napoleoniche, figure della Prima e della Seconda Guerra Mondiale, compresi i soldati dell’Italia fascista e della Germania nazista. Tra questi ultimi ci sono parecchie figure di Hitler sull’attenti, col braccio teso o seduto in un’auto di rappresentanza. Saranno appartenuti una volta a un bambino del tutto comune.

Questa mancanza di sistematicità nella collezione di Giuliano è parte della sua attrattiva e anche della sua intelligenza storica ed estetica. Questi oggetti evocano una popolazione misteriosa, reliquia di case dimenticate, profughi da giochi abbandonati, tracce di ogni sorta di attività e forme di intrattenimento, pratiche devozionali e pacchianerie ormai perdute. Giuliano non ha composto scene o tableaux tra i giocattoli sugli scaffali; l’improvvisazione dei rapporti familiari e narrativi fra i diversi oggetti è lasciato allo spettatore. A Roma, più frequentemente che altrove, la storia è segnata da ruderi di templi e terme pubbliche, archi trionfali, enormi teste e mani di pietra e informi escrescenze di laterizio e conglomerati che sembrano fenomeni geologici come il mausoleo di Augusto situato non lontano dalla Via Ripetta. Eppure questi oggetti più piccoli, più familiari, non meno segreti, incorporano la storia e segnano la sopravvivenza in modo diverso.

Giuliano de Marsanich è un vecchio romano dalla faccia barbata, sottile e consunta, piena di piccole rughe, una faccia mobile ed espressiva che manifesta

acutamente e a momenti alterni gioia, rabbia, tristezza, serietà, per poi fermarsi spesso su un'espressione di quiete e riflessione intercalata da sorrisi e piccole risate. Qualcuno ha detto che sembra un burattino lui stesso, ma in realtà assomiglia più a Don Chisciotte. Dal 1961 gestisce la galleria dove inizialmente esponeva soprattutto quadri. Alcuni erano di artisti ben noti – Giorgio Morandi, Joan Mirò, Giorgio de Chirico, Alberto Savinio (l'interessante fratello minore di de Chirico) e Salvador Dalì – anche se Giuliano mette sempre in mostra talenti più giovani, essendo il suo occhio attratto da opere di soggetto fantastico contrastato da una esecuzione precisa e raffinata. Nei primi anni Giuliano aveva fatto della galleria un luogo dove artisti, attori, registi e scrittori si riunivano la sera e dove gli scrittori leggevano spesso dei brani dalle loro opere. Di questo gruppo facevano parte Leonardo Sciascia, Giorgio Bassani e Alberto Moravia, cugino di primo grado di Giuliano. "Erano –dice lui – indimenticabili serate di poesia." Molti dei suoi amici sono morti ed egli mi dice che spesso sogna i morti, scomparsi non solo da anni ma da decenni.

La galleria ha di nuovo cominciato a esporre quadri—durante la mia permanenza a Roma nel 2008 una bella mostra presenta opere su commissione basate sul tema di Don Chisciotte—ma sono i burattini che sono venuto a vedere e dei quali voglio parlare. Giuliano parla dei burattini come se parlasse di vecchi amici o parenti. Essi sono per lui oggetti d'amore ma anche di un minuzioso e affascinato esame. Fa un gesto che indica un nuovo acquisto, una grande marionetta svestita senza fili dell'Ottocento con le membra di legno grossolanamente collegate, il busto tozzo e la testa calva dipinta, occhi sbarrati e labbra rosse. Nonostante che giaccia immobile, Giuliano la sente misteriosamente viva, colma di una sorta di presenza inquietante che non ha bisogno di

manipolatori per destarsi alla vita. Dice che, contrariamente a questi, i burattini mossi a mano sono più semplici, per quanto grossolana sia la loro manifattura, non sono altro che pezzi di legno e stoffa senza vita finché non ci sia una mano umana dentro i loro corpi. Giuliano conosce il potere drammatico di tali attori non umani e lamenta di frequente il declino di un serio teatro popolare di burattini fin dall'Ottocento. Roma, come altre città d'Italia, e d'Europa più in generale, vantava a quell'epoca un buon numero di teatri di marionette permanenti e anche molte compagnie itineranti più piccole. Questi teatri mettevano in scena qualsiasi cosa che si potesse trovare sul palcoscenico umano, melodrammi quali il *Conte di Monte Cristo*, *Ruy Blas*, *Ernani il bandito* e *I fratelli corsi*, adattamenti di *Romeo e Giulietta* e *Amleto*, versioni di *Faust* e *Don Giovanni*, opere di Mozart e Verdi, insieme a rappresentazioni popolari di Adamo ed Eva, della Natività, della Passione, del Figliuol Prodigo o della tentazione di Sant'Antonio accanto alla grande tradizione dello spettacolo di marionette basate sui poemi cavallereschi come *l'Orlando furioso* dell'Ariosto. Burattini a mano più semplici, che spesso recitavano su palcoscenici portatili in strade e piazze, mettevano in scena farse meno raffinati e improvvisati drammi, molti dei quali avevano come protagonista principale il Pulcinella col manganello, beffardo e ribelle imbrogliatore, che tramava qualche tipo di "giustizia selvaggia." Sia i palcoscenici stabili che quelli itineranti, mostravano la propensione tipica del teatro dei burattini all'umorismo, alla parodia e la volontà dei burattini di inserire il loro naso comico anche nelle commedie drammatiche.

In un'entusiastica descrizione di spettacoli di marionette romane, nel suo libro di viaggio *Roma, Napoli, e Firenze* (1826), Stendhal ne lodava lo spirito di satira acuta e mordace. Egli paragonava la loro forza derisoria alla tradizione

romana della *pasquinata*, un genere di poesia che prende il nome da un frammento deforme e senza volto di un'antica statua soprannominata Pasquino che si trova in una piccola piazza omonima nel Centro Storico vicino a Piazza Navona. Le *pasquinate* erano delle satire in versi spesso volgari e popolari e sempre anonime che attaccavano la corruzione, l'ingiustizia e la stupidità delle autorità religiose e politiche. Secondo una consuetudine che era cominciata nel quindicesimo secolo, queste poesie venivano affisse segretamente di notte alla base della statua, rendendo questo inespessivo ma drammatico blocco di marmo (che Bernini aveva definito la più bella statua di Roma) un portavoce di pensieri altrimenti non detti o troppo pericolosi per associarvi un nome. Anche ai burattini è stato spesso chiesto di dire o mostrare cose altrimenti non permesse. La loro è una modalità teatrale le cui parole e azioni sfuggono al radar della censura ufficiale: qualcosa di troppo futile per essere prese seriamente dalle autorità (anche se in realtà il teatro dei burattini potrebbe essere soggetto alle stesse restrizioni di quello degli attori umani). Un aspetto dei burattini che piace a Giuliano, credo, è il fatto che questi formano una sorta di società segreta e, con tutta la loro franchezza e schiettezza, sono eroi e vittime di una storia nascosta di resistenza alla Chiesa e allo Stato. Essi trasmettono in coro, con la forte vena anticlericale di Giuliano, peraltro comune a molti romani, l'odio per i vescovi e per i cardinali e la sua grande antipatia per il Vaticano che considera essere un centro di potere crudele, una forma terribile di teatro.

È giusto che una galleria di burattini e giocattoli prenda il nome da Don Chisciotte, anche se Giuliano l'aveva battezzata ben prima di dedicarla alla esposizione di queste creature. Quando gli chiedo del *cavaliere folle* lui risponde, "Don Chisciotte era una grande marionetta, no? Una pura creatura del teatro."

Egli è infatti una figura messa in moto dal burattinaio-incantatore Cervantes, come pure dagli altri uomini che incontra, dal suo proprio desiderio e dalla sua immaginazione. Spesso viene crudelmente maltrattato e sbattuto qua e là come lo sono i burattini, ma sopravvive per continuare le sue avventure. Nelle illusioni del cavaliere c'è una certa nobiltà mista alla beffa, essendo il romanzo articolato fra scetticismo e fede folle, capace di far intravedere la follia di quelli che appaiono essere sani. In un episodio Don Chisciotte scambia dei burattini per esseri umani, rendendo quelli più veri (e se stesso più simile ad un burattino) nel farli a pezzi. Giuliano mi dice, che gli piace particolarmente la scena alla fine del romanzo, dove Sancho cerca di convincere Alonzo Quixana morente, che ha rinunciato al suo ruolo di cavaliere, a riprendere la fantasticheria.

Anche quell'altro ben noto personaggio ironico che è Pinocchio, emerge spesso nelle nostre conversazioni. Non il Pinocchio edulcorato di Walt Disney, ma la figura a tinte fosche plasmata nel racconto originario che Carlo Collodi pubblicò nel 1881 e che sembra una sorta di ossessione italiana. Giuliano parla del burattino di Collodi con consueto affetto, come di qualcosa che è stato per lungo tempo parte della sua memoria e del suo immaginario. Lo stesso Collodi – giornalista liberale, massone e giocatore d'azzardo – intendeva chiudere il suo romanzo, originariamente a puntate, con la scena del burattino Pinocchio impiccato dai suoi nemici, il Gatto e la Volpe, per aver rifiutato loro i suoi zecchini. Ma il pubblico, non potendo sopportare che il burattino morisse, pretese la continuazione della storia. Nel libro si avverte un senso di gioco perturbante e grottesco. Pinocchio nelle sue azioni è un essere passionale e perseguitato e, secondo Giuliano, la vena satirica del libro si fonde con qualcosa di raro nella letteratura italiana, "un mondo gotico" pervaso di morte e di

pericolo, di ombre e di fantasmi, un mondo alla Hoffman, Hawthorne, o Poe. (Giuliano è convinto che gli Italiani non capiscano lo spirito gotico.) Nel libro, qualsiasi impulso morale di vergogna o anche di affetto filiale che troviamo in Pinocchio è breve e discontinuo. Il più delle volte Pinocchio diventa l'incarnazione dell'ambiguità del burattino fedele alla sua origine di pezzo di legno, che altrimenti avrebbe potuto servire a far fuoco per scaldarsi, ma che scatena gli impulsi più selvaggi. La sua lingua si appunta alla realtà inaspettatamente, ma sempre con beffarda precisione. Secondo Giorgio Manganelli, autore del bellissimo studio *Pinocchio: Un libro parallelo*, il burattino è spesso consapevole di cose che non dovrebbe sapere – soprannomi, storie private, luoghi lontani – anche quando le sue parole evocano le verità arbitrarie, tenaci e vuote della fantasia e del linguaggio umano o il potere delle cose assenti. Tuttavia il romanzo di Collodi fa sempre vedere l'affinità del burattino con il mondo degli oggetti comuni, la loro malinconia e il loro potenziale malefico.

Il ragazzo di legno di Collodi è tutt'altro che una creatura dolce e amabile. Per tutto il libro egli è codardo, impaziente, incurante degli altri, pronto alla menzogna, subdolo ma anche testardo e facile da imbrogliare. Spesso percosso e maltrattato – come Don Chisciotte sopravvive sempre a questi attacchi – Pinocchio è lui stesso non poco incline alla violenza. Ad esempio, la sua immediata risposta alle critiche di un grillo parlante è di spiacciare la creatura sul muro con un martello. Perfino nel suo essere sovversivo Pinocchio è, agli occhi di Giuliano, una specie di fascista.

Il paragone non è infondato per un Italiano della generazione di Giuliano (nato nel 1929). Dopo molte conversazioni non sono più sorpreso di quanto Giuliano passi in poco tempo da un discorso sui burattini a un discorso sulla

storia e la politica Italiana e specialmente sull'eredità di Mussolini. Ambedue gli argomenti suscitano in lui lo stesso fascino irresistibile che si manifesta con esplosioni d'ira e di malinconia. Da giovane negli anni cinquanta e sessanta egli era stato membro di circoli intellettuali e politici di sinistra unendosi a vari gruppi prima socialisti e poi comunisti. Aveva anche appoggiato la militanza politica prima di perdere qualsiasi illusione su ogni tipo di politica (una disillusione di cui il caos sottile che regna nella sua collezione è subitaneo riflesso ed emblema). Questa ricerca politica incessante era un po' una reazione all'essere cresciuto con un padre che era membro del partito fascista e uno zio in posizione altolocata nello stato mussoliniano. Mussolini rimane un punto interrogativo. Giuliano definisce il Duce "un pezzo di merda," un vile e un opportunista, un pagliaccio, un grasso burattino. (C'erano leggi nell'Italia fascista che bandivano il teatro dei burattini perché, come diceva un contemporaneo, "qualsiasi burattino può atteggiare il mento alla Mussolini.") Ciò nonostante egli continua a ricordare la forza della presenza fisica di Mussolini e della sua retorica, il fascino che lui e il suo movimento ebbero per molti dentro e fuori d'Italia. E mentre rievoca le perfidie e la violenza dello stato fascista, tiene a ricordare quanto il suo potere dipendesse dalla complicità del popolo italiano, compresi alcuni spiriti politicamente radicali e un gran numero di ebrei italiani che rimasero membri fedeli del partito fino al 1938 quando un programma di leggi razziali fu imposto per la prima volta dal governo – una storia dolorosa che è stata documentata dallo storico Renzo De Felice. Con vigore comico misto a una strana ferocia Giuliano mima Benito nel suo modo di atteggiare la testa e la mascella, di aprire la bocca e battere il pugno.

Egli ammette senza difficoltà che, come molti altri ragazzi della sua età

negli anni trenta e agli inizi degli anni quaranta, era stato membro dell'organizzazione giovanile paramilitare fascista dei Balilla. Mi tornano in mente i soldatini fascisti e nazisti nella vetrina circondati com'erano da quei santi abbandonati, insieme ai burattini degli eroi e dei furfanti, alle automobiline di latta e alle motociclette in miniatura. Egli indica una brillante marionetta fatta da un artista di sua conoscenza—la figura ha un sorriso leggero e il naso a punta come Pinocchio, ma gli sono state date sopracciglia particolarmente minacciose e indossa l'uniforme da Balilla con un minuscolo fez e bandoliere bianche incrociate sul petto. Con un sorriso lievemente ironico Giuliano dice, "è mio fratello." Si tratta di una battuta a suo uso e consumo ma, quanto al burattino, lo prende sul serio. Sembra un'opera ispirata di arguzia visiva – ci vuole così poco a far acquisire un'aria minacciosa al burattino innocente! Il Pinocchio–fascista richiama e interpreta una storia dolorosa; in questo ci ricorda i piaceri perversi del travestimento dei fascisti e il loro carattere claunesco. E poi c'è il pericolo implicito del burattino che, come Pinocchio, ha davvero una vita tutta sua e ha addirittura ambizione di diventare lui stesso un burattinaio.

Tra così tanti tipi di giocattoli, burattini e manichini, non ci sono bambole tradizionali. Quando gliene chiedo la ragione, Giuliano spiega che queste bambole dai volti lisci, le guance paffute e gli occhi di vetro, con la loro statica, pacchiana innocenza, lo disturbano troppo. Si portano dietro un'aria di morte troppo intensa. Egli spiega che bambole di questo genere erano state create originariamente nell'Ottocento come ritratti commemorativi di bambini morti. "Nascono dalla tomba," dice con quieta enfasi. "Non le voglio in questo posto." Io non sono certo di credere a questa storia di bambole, ma capisco il suo pensiero. Parte del senso di morte che le caratterizza viene dalla loro decisa

negazione della morte come pure da questa loro puerilità graziosa e insistente. Ciò si avverte guardando la vetrina del piccolo negozio dove si riparano bambole e oggetti decorativi chiamato "Ospedale delle Bambole," proprio di fronte alla Galleria Don Chisciotte dove, densamente appilate una sopra l'altra contro il vetro, giacciono innumerevoli teste di bambole rotte e recise, tutte di un rosa inquietante.

Ma anche i burattini e i giocattoli della galleria hanno in sé un'aura di tormentoso mistero. Sono figure evocative di mondi perduti, capaci di far apparire come per magia fantasmi di bambini che hanno abbandonato quei giocattoli. Certi sembrano loro stessi dei bambini che si sono arrestati nel tempo, che hanno smesso di crescere, mentre altri sono figure adulte di dimensioni infantili. I burattini e i giocattoli evocano un'intera gamma di vite interrotte, letteralizzate e colte nelle loro ossessioni pur avendo una vita segreta nascosta dentro di loro in attesa di attenzione da parte nostra. Quei Gesù Bambini e quelle Madonne svestite evocano l'aspetto magico, quasi pagano presente nella devozione cattolica tradizionale. Tra le sculture eseguite dallo stesso Giuliano c'è un teschio di cartapesta dal collo allungato, il volto dipinto di un bel colore tra il violaceo e il grigio, denti serrati atteggiati al sorriso e occhi rivolti all'insù, con un gran fiore rosso in bocca. Se anche questo possa contare, il legame dei burattini con la morte non è dovuto solo al fatto che non hanno nessuno che li muove e li usa per fare una commedia. Anche questi frammenti di strani oggetti che rassomigliano a giocattoli mi ricordano che nelle loro più antiche manifestazioni, e tuttora in certe tradizioni asiatiche in Giappone o a Giava, i burattini venivano animati proprio per dare una casa alle anime dei morti; servivano a compensare la perdita della vita o a mantenere in vita gli spiriti degli antenati per dar loro

modo di parlare ai vivi. Il burattino può anche fare da medium agli spiriti o veicolare energie creative e distruttive.

In realtà la morte ha un ruolo in molte storie sull'origine del teatro dei burattini. In un mito cinese, il primo burattino è l'ombra di una donna creata da un mago di corte per convincere un imperatore addolorato che la sua amata concubina viveva ancora. Lo schermo di cotone nel teatro cinese delle ombre si chiama ancora "schermo della morte." Il rozzo, comico burattino Karagioz o Karagiozis – primo attore nel teatro turco e greco delle ombre si diceva fosse stato inventato per la prima volta per ordine di un Sultano pieno di rimorsi per aver fatto irosamente giustiziare un operaio con quel nome, le cui storie umoristiche distraevano gli altri uomini dal costruire il suo palazzo.

In una leggenda sull'origine del teatro dei burattini giapponese Awaji, il primo burattino fu fatto per rimpiazzare un prete morto, l'unica persona che era stata in grado di placare una divinità inquietante, il Bambino Sanguisuga, mezzo neonato e mezzo vecchio che era giunto al tempio del prete come trovatello.

Deforme, menomato, ermafrodito e affamato, il Bambino Sanguisuga è immagine del caos, della creazione fallita o di un'entità separata dalla creazione che, come spiega Jane Marie Law, è un qualcosa di vicino ad un burattino ma anche un essere che deve essere dominato da un burattino. Questo legame con la morte, con il regno del perturbante, quel regno liminale delle cose ignote o represses e tuttavia parzialmente svelate, si avverte nel più comune dei burattini, in quel senso di vita "morta," di volontà e di potere che essi mantengono pur essendo oggetti fatti per essere manipolati da altri. Tutto questo è palpabile in questi strani giocattoli e burattini della Galleria Don Chisciotte data la loro leggerezza e quella loro aria di star lì in attesa di qualche visitatore che li afferri e improvvisi

con loro uno spettacolo.

Questo senso del perturbante nel burattino, affiora in una figura che ho comprato da Giuliano quando ho visitato la galleria per la prima volta e che mi ha accompagnato nei miei viaggi. È una marionetta dell'Ottocento o dell'inizio del Novecento di semplice costruzione, alta appena venticinque centimetri. Ha la testa di gesso dipinta appesa ad una barra di metallo a uncino dalla sommità della quale scendono due stringhe nere con i capi inferiori legati alle mani del burattino, mentre le gambe pendono liberamente.

Il burattino indossa una toga arcaica di un arancione rossastro, con una fascia rossa da prete o da mago. Anche lui ha gli stessi occhi spalancati delle altre marionette. La testa è ben proporzionata ma dall'aspetto assai ambiguo, una testa calva, barbata, leggermente appuntita in cima, con la faccia dipinta di un marrone scuro rossiccio e con grandi orecchie a sventola appuntite come quelle di un pipistrello. Strani ciuffi da ogni lato della barba svolazzano sulle guance assumendo forme che rispecchiano con precisione quelle delle orecchie appuntite. Le piccole mani di legno sono dello stesso color sangue secco della faccia. Nell'insieme fa pensare a un demone, ma con un che di ferino e di sensuale, con quelle orecchie appuntite che ricordano anche un satiro beffardo. Tuttavia la nobile barba e la toga cerimoniale conferiscono alla figura l'aspetto di un profeta o di un patriarca, di un cugino del Mosè di Michelangelo, anche lui con le corna da satiro. Si tratta, in ultima analisi, di una combinazione paradossale in cui Yahweh o Mosè, visti sotto le spoglie di un demone, sono uniti insieme in questo essere in miniatura. Un amico lo soprannomina immediatamente profeta-demonio e questa è l'etichetta che mi rimane impressa nella mente.

Questa piccola cosa continua a lasciarmi perplesso. Veramente non ho ancora trovato una voce che gli si confaccia nonostante il suo talento per certi gesti eloquenti e per la danza frenetica. Immagino che possa trovar posto in molte trame diverse. Potrebbe essere una versione del mago Faust o del suo compagno Mefistofele, se vogliamo immaginare un Mefistofele con in sé qualcosa di Pulcinella. Potrebbe interpretare il pazzo Re Lear, il fantasma dell'Amleto, o il subdolo nano Rumpelstiltskin, come pure qualche patriarca più garbato e comico, finanche Falstaff (se corredato di un po' di imbottitura in più). Il burattino continua a mutare aspetto. La cosa sorprendente è che, come lo guardo, questo oggetto idiosincratico comincia a diventare tipico. Mi pare di riconoscere in lui altri generi di burattini e comincio anche a pensare che tutti i burattini siano a modo loro dei profeti-demoni. Ogni burattino, dal più rozzo Pulcinella alla più delicata marionetta danzante, ha il potenziale di essere nel contempo diavolo e mago, beffeggiatore e maestro. Il potere del burattino sta in questo suo unire tali diverse identità, nella sua capacità di muoversi rapidamente dall'una all'altra, di unire il frivolo e il serio, il quotidiano e il meraviglioso, l'umano e il disumano, come pure la vita e la morte, l'impertinenza e la violenza. Sembra gravitare verso i poli opposti delle storie, sempre pronto alla metamorfosi.

Questo burattino è di autore ignoto, senza pregio artistico, un'opera d'arte popolare che evoca un teatro fortemente legato alla tradizione orale. Non richiede un piedistallo e si sentirebbe a disagio se ne avesse uno come si sentirebbero a disagio molti degli oggetti nella galleria di Giuliano. Anche il fatto di metterlo in risalto in questo modo, sarebbe eccessivo. Ha senso soprattutto come membro di una comunità di burattini del genere: diversi, rozzamente

lavorati, cose più prossime a oggetti d'uso comune che a opere d'arte. In questa figura, il gioco delle diverse prospettive o delle diverse tonalità di carattere che ho descritto sta in superficie. Non si può dire quanto ciò sia voluto. Certo questa figura non incarna ne' contiene in se stessa una lotta tra opposti come una scultura di Michelangelo o di Giacometti. Non ci attira nella sua interiorità ne' ci induce a esplorare la vita interiore del suo autore. Non è bella, anzi sembra perfettamente soddisfatta della sua bruttezza. L'ho osservata a lungo. Ma il mio occhio non si sofferma sulle sue forme ne' considera attentamente ogni curva o segmento per cercare di interpretarli come potrei fare con un'opera d'arte più seria. Eppure gli occhi fissi del burattino mi guardano con un candore e un'insistente richiesta di attenzione che non posso ignorare. Lui è lì che aspetta pazientemente qualcosa.