

ANNUNZIATA ACANFORA

La riscrittura nella letteratura teatrale siculo-napoletana. Romanzi, fiabe, leggende e cunti

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANNUNZIATA ACANFORA

La riscrittura nella letteratura teatrale siculo-napoletana. Romanzi, fiabe, leggende e cunti

Il lavoro focalizza l'attenzione su una particolare area geo-teatrale, quella siculo-napoletana, con l'obiettivo di evidenziare come la riscrittura teatrale nella sua forma drammaturgica più diffusa, ovvero il passaggio di genere, e nelle sue varie sottoforme, nello specifico la riscrittura delle leggende e delle fiabe, sia una pratica drammaturgica molto frequente nella produzione del Novecento e nel primo decennio del Duemila. Nella prima parte, attraverso due esempi interessanti, ci si sofferma sulla riscrittura di testi letterari per il teatro, in particolare due capolavori della letteratura italiana rielaborati in forma di teatro: Il Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Il marchese di Roccaverdina di Luigi Capuana, trasposti rispettivamente nell'oratorio profano Desideri mortali di Ruggero Cappuccio (1996) e nell'adattamento teatrale di Manlio Santanelli (2001). La seconda parte dell'intervento indaga alcune sottoforme di riscrittura a partire dalle leggende, con l'analisi della leggenda siculo-napoletana di Colapesce o di Niccolò Pesce narrata a teatro da numerosi autori: da Ignazio Buttitta a Raffaele Viviani fino alla rilettura di Francesco Silvestri (La triste Historia di Nicolò Pesce detto Colapesce). Mentre per la riscrittura della fiaba si prenderà in esame la recente rivisitazione della celebre fiaba di Cenerentola proposta da Emma Dante nello spettacolo Anastasia, Genoveffa e Cenerentola. Accanto a queste due forme di riscrittura si analizzerà un'altra tipologia, che è la trasposizione a teatro di un personaggio ripreso dalla tradizione, Giufà, che nella trilogia I tesori della Zisa di Vincenzo Pirrotta subisce una vera e propria evoluzione da personaggio della tradizione popolare a carattere teatrale.

La prassi della riscrittura caratterizza la letteratura teatrale occidentale sin dalle origini, sicuramente, la prima forma di riscrittura è quella del Mito¹ e della Storia: la tragedia greca – com'è noto – attinge i suoi soggetti dalla mitologia e dagli eventi storici proponendo una rielaborazione drammaturgica della mitologia classica e della storia antica. Nel corso del tempo a questa tipologia si affianca la prassi della riscrittura di un testo come passaggio di genere con la trasposizione dal testo narrativo (romanzo, novella o racconto) al testo teatrale.

In una particolarissima area geo-teatrale, quella siculo-napoletana,² la riscrittura nella sua forma drammaturgica più diffusa, ovvero il passaggio di genere, e nelle sue varie sottoforme, nello specifico la riscrittura di Fiabe, Leggende e Cunti in forma di teatro, è una pratica di scrittura molto frequente nella produzione del Novecento e nel primo decennio del Duemila.³

Tra le riscritture dalla narrativa al teatro inerenti alla linea teatrale siculo-napoletana si rivela particolarmente interessante la rielaborazione drammaturgica di due capolavori della letteratura italiana: *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa e *Il marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana, trasposti rispettivamente nell'oratorio profano *Desideri mortali* di Ruggero Cappuccio (1996) e nell'adattamento teatrale in due parti e un prologo di Manlio Santanelli (2001).

In entrambi i casi si tratta di un passaggio dal romanzo al teatro, ma con un *modus operandi* assai diverso, in quanto *Desideri mortali* più che una riscrittura canonica è una

¹ A proposito della riscrittura del Mito, degna di nota è la collana “Grandi classici. Variazioni sul mito” che la casa editrice Marsilio dedica ad alcune celebri rielaborazioni dei miti classici (Alceste, Anfirione, Antigone, Edipo, Elena, Elettra, Fedra, Filottete, Medea, Orfeo, Persefone, Prometeo) e moderni (Don Giovanni, Romeo e Giulietta).

² Per la definizione della linea teatrale siculo-napoletana si veda: A. ACANFORA, *Forme e testi teatrali tra fine Ottocento e Novecento. Collaborazioni, riscritture, traduzioni a Napoli e in Sicilia*, Tesi di dottorato in ‘Italianistica. La letteratura tra ambiti storico-geografici e interferenze disciplinari’, Tutor Prof.ssa Antonia Lezza, Università degli Studi di Salerno (2003-2006).

³ In realtà già a partire dal tardo Ottocento nella linea teatrale siculo-napoletana si contano numerosi esempi di riscritture teatrali di testi narrativi, basti pensare alla produzione drammaturgica dei maggiori rappresentanti del Verismo siciliano e napoletano: Capuana, Verga, De Roberto, Di Giacomo, Serao e Bracco.

rievocazione di personaggi e temi de *Il Gattopardo* in cui confluiscono rielaborazioni e montaggi di citazioni tratte dal romanzo, da *I Racconti*, dalla *Letteratura Inglese e Francese* di Tomasi di Lampedusa, nonché suggestioni derivate da testimonianze e ricordi biografici.⁴ In *Desideri mortali* Cappuccio immagina che Tomasi di Lampedusa, rinchiuso nella sua tomba nel cimitero dei Cappuccini di Palermo, scopra la possibilità di desiderare dopo la morte, di provare nostalgia, di sognare di desiderare. L'ambientazione, quindi, è quella di un 'sogno *post-mortem*', che si svolge in un ipotetico aldilà; qui Tomasi ritrova i fantasmi della sua vita reale e del suo universo narrativo, che si incarnano negli undici personaggi del testo di Cappuccio: Principe, Padre Pirrone, Marianna, Beatrice, Angelica, Concetta, Caterina, Carolina, Antonia, Anne, Chiara.⁵

De *Il Gattopardo* l'oratorio di Cappuccio conserva temi ed episodi salienti attraverso lunghe citazioni e rievocazioni dal romanzo, quali l'udienza reale, il ballo, l'incontro con l'uomo nuovo (Calogero Sedàra), il Plebiscito e la morte del Principe. Il drammaturgo napoletano rievoca anche quella che è la visione storica e ideologica del Principe di Salina, richiamando alla mente la staticità che connota da sempre il Sud e la mancata volontà della Sicilia di migliorare per la convinzione dei suoi abitanti di essere dèi: «Sono venuti tutti ad insegnarci le buone creanze, ma non lo potranno fare... Perché siamo dèi».⁶ In una battuta del Principe Cappuccio riscrive una delle pagine più suggestive del romanzo, quando Don Fabrizio Corbèra, rifiutando la nomina a senatore del nuovo Regno d'Italia (offertaagli dal piemontese Chevalley), esprime la sua personale valutazione della Sicilia e dei siciliani che ritiene fortemente segnati dalla vicenda millenaria di dominazioni straniere e dalle particolari condizioni climatiche e naturali dell'isola:

PRINCIPE: Il sonno è ciò che i siciliani vogliono, ed essi odieranno sempre chi li vorrà svegliare, sia pure per portar loro i più bei regali... Tutte le nostre manifestazioni sono manifestazioni oniriche... Oniriche... Anche le più violente: la nostra sensualità è desiderio di oblio, le schioppettate e le coltellate nostre, desiderio di morte; desiderio di immobilità voluttuosa, cioè ancora di morte... Le novità ci attraggono soltanto quando le sentiamo defunte, incapaci di dar luogo a correnti vitali... Lo vedete il mare? [...] Questo mare è il nostro passato. E in questo mare ci piace rituffarci... Perché è morto...⁷

Ma del romanzo l'oratorio di Cappuccio rievoca soprattutto il senso di morte, quel desiderio di morte che aleggia in tutta l'opera e che spesso il Principe invoca come

⁴ Per il suo oratorio profano, Cappuccio attinge anche dalle pagine dei *Racconti* di Tomasi; si registrano, infatti, citazioni dai *Ricordi d'infanzia* e da *Lighea* intrecciati con la biografia dello scrittore siciliano, come il bombardamento americano su Palermo del 5 aprile 1943 (che danneggia gravemente l'antico palazzo Lampedusa) e la volontà dell'autore di non pubblicare il romanzo postumo a spese dei familiari.

⁵ Gli undici spettri hanno un'identità dinamica e si trasformano da un personaggio in un altro: il Principe, ad esempio, impersona in un'unica figura Don Fabrizio Corbèra, Tancredi Falconeri e Giuseppe Tomasi di Lampedusa; Beatrice incarna sia la madre del romanziere siciliano, Beatrice Tasca Filangeri di Cutò, che la moglie di Don Fabrizio, Maria-Stella, Principessa di Salina. È quasi come se i personaggi del romanzo e le persone realmente esistite diventassero tutt'uno. Le molteplici identità assunte da un unico personaggio sono chiaramente delineate in una battuta di Concetta: «[...] Ccà nun se capisce niente cchiù! Chella era 'a mamma 'e Giuseppe Lampedusa, ca mò è addiventata comme fosse 'a mugliera d''o principe 'e Salina, quindi la zia di Tancredi Falconeri, ca po' fosse chillu llà ca fa tutto cose aunite anzime cu 'a 'nzalata: Tancredi, Don Fabrizio, Lampedusa e anche Giuseppe. Chisto, fa 'o prevate ma è pure Don Calogero Sedara, Don Ciccio Tumeo, Chevalley, e si le dice 'a capa se mette a fa' pur''o rinale a per''o lietto 'e Ferdinando IV! Io nun ero cammerera e m'avite fatto addiventà cammerera [...]», R. CAPPUCIO, *Desideri mortali*, Roma, Gremese, 1998, 42.

⁶ Ivi, 33-34.

⁷ Ivi, 32.

liberazione dalle preoccupazioni della vita. Il lungo corteggiamento della morte fatto dal Principe è pieno di autobiografismo, Tomasi – com'è noto – riversa in Fabrizio Corbèra quel suo desiderio sfacciato e segreto della morte. Scrive Cappuccio nella Prefazione al testo:

Ed era probabilmente la morte, la morte come categoria della conoscenza, come ostinata indagine superiore della fine di tutto, la morte come indomabile madre dei mille cicli risibili e transitori innescati nel mondo, a generare la straordinaria teoria del desiderio sospesa con spossante meraviglia su tutta l'opera di Tomasi. La morte e il desiderio, la vita di un uomo che aveva fatto del fragore del silenzio la fertilissima sabbia dalla quale setacciare parole, hanno fecondato la scrittura di *Desideri mortali*. [...] Una traversata nei silenzi della memoria, dove uno scrittore che durante tutta l'esistenza aveva ricercato intorno alla morte spiando dall'angolo della vita, osserva ora la sua vita, quella delle sue creature letterarie e di tutti gli umani universi possibili, attraverso il monocolo disincantato della morte.⁸

Questa commistione di «desiderio» e «morte», di memoria e nostalgia è simbolicamente racchiusa nella battuta-chiave del testo di Cappuccio pronunciata dal Principe: «Ero vivo e desideravo la mia morte... Sono morto e desidero il ricordo di me quando ero vivo e desideravo morire [...] Non è di me che ho nostalgia... Ma solo delle cose...».⁹ Nell'oratorio di Cappuccio, accanto alle convinzioni e alle persone che hanno segnato la vita del Principe di Salina, confluiscono anche le «cose»: i giardini, i cani, l'osservatorio e gli strumenti astronomici.

C'è in *Desideri mortali* anche una forte tendenza al travestitismo come è dimostrato dal collage di citazioni; il testo, infatti, è inframmezzato da brani tratti da Tomasi raccolti sotto la titolazione de *L'indicibile*, che è una presenza puramente testuale, in quanto queste citazioni non rientrano nella partitura recitativa degli attori perché sono «dedicate alla pienezza immortale del silenzio».¹⁰ I brani assegnati al fantomatico personaggio de *L'indicibile* sono accompagnati da indicazioni surreali tra musica e poesia: «Andante con nostalgia tagliente e mossa»; «Mosso e nero con Eros»; «Lentissimo e amaro con presagio»; «Allegretto con inganno e disinganno cupo»; «Allegro con morte; Con brio molto mosso e stracciato»; «Andante odoroso sinistro».

Se *Desideri mortali* è una rievocazione del capolavoro di Tomasi, *Il marchese di Roccaverdina* di Santanelli è una riscrittura-letterale del testo di partenza, con l'evidente volontà del drammaturgo di rimanere fedele al romanzo di Capuana per l'intreccio, l'ambientazione e le molteplici tematiche. Nella *Nota dello spettacolo* Santanelli espone la sua difficoltà nell'operazione di trasposizione da un genere all'altro:

Ridurre per le scene *Il marchese di Roccaverdina* è stato per me come sparare ad un obiettivo mobile. Il romanzo di Luigi Capuana, infatti, appartiene a quel tipo di opere che per la genialità dell'impianto e la sapienza della scrittura mal sopportano di essere collocati in un genere ben definito [...] è mia intenzione farvi riflettere sulla natura alquanto inafferrabile di questo libro, che si vuole costituisca un caposaldo della narrativa "verista", e invece, ad un'esplorazione più attenta e capillare, non è soltanto questo ma molto di più.

⁸ Ivi, 6.

⁹ Ivi, 64.

¹⁰ Ivi, 8.

Opera che al principio non disdegna di venire imparentato in qualche maniera con il giallo di mestiere, col progredire dell'azione assume sempre più le dimensioni di un severo e impietoso ritratto di un'epoca e dei suoi protagonisti.¹¹

Infatti, la riscrittura di Santanelli non presenta modifiche strutturali di rilievo rispetto al romanzo a eccezione dello spazio: nel passaggio dal romanzo al dramma gli spazi si chiudono, gli scenari sono costituiti per la maggior parte dalle pareti domestiche (salotto, stanza da pranzo, camera da letto) o dagli ambienti sociali (il salottino del Casino di conversazione), ossia da quelle stanze che delimitano la vita dei personaggi. Soltanto due sono i luoghi esterni: lo spazio aperto, in cui si svolge la conversazione tra il marchese e il cavaliere Pergola, e il bivacco contadino, che ospita la veglia in seguito al ritrovamento del cadavere di Santi Dimauro.

D'altronde la prevalenza degli interni rispetto agli esterni nell'adattamento di Santanelli è coerente alle sue scelte drammaturgiche; spesso le sue commedie sono ambientate in luoghi chiusi, in piccole stanze più o meno desolanti, che spesso costituiscono una sorta di covo, un vero e proprio *bunker*. In tal senso un esempio significativo è costituito dalla sua commedia più celebre, *Uscita d'emergenza*: qui l'azione dei personaggi si definisce in uno spazio chiuso, in una stanza piccola e spoglia di un palazzo di Pozzuoli situato in una zona interessata dal fenomeno del bradisismo.

Nella versione teatrale de *Il marchese di Roccaverdina* Santanelli inserisce poche informazioni relative all'ambiente, utilizzando didascalie brevi e rapidamente descrittive, come avviene nella didascalia d'apertura:

Casa Marchese, sera.
Una finestra alla parete... un tavolo al centro della scena... sul tavolo una lampada a olio.
Fuori, tuoni e lampi...
Il Marchese, alla finestra, segue l'evoluzione del temporale...
Entra ciabattando mamma Grazia (vecchia nutrice).¹²

In altri casi l'autore elimina la descrizione dell'ambiente, basti pensare alla didascalia relativa al salotto della baronessa di Lagomorto: «*Salotto baronessa...*».¹³ Quindi, le poche ma significative digressioni di tipo descrittivo presenti nel romanzo scompaiono nella riscrittura, in cui l'attenzione del drammaturgo napoletano è concentrata sui dialoghi. Tuttavia, nel testo teatrale sono presenti alcune indicazioni ambientali che rievocano la Sicilia, come la ricorrente citazione dei fichi d'India, oppure gli evidenti richiami allo scenario locale – assenti nel romanzo – quali i limoni, i sorbetti e le cassate,¹⁴ nonché i nomi dei personaggi di Turi e Ntoni, derivati dall'onomastica siciliana.

Nella linea teatrale siculo-napoletana si registrano anche significativi esempi di alcune sottoforme di riscrittura quali rielaborazioni di Leggende, Fiabe e Cunti. Per quanto riguarda le Leggende si rivela interessante l'analisi della leggenda siculo-napoletana di Colapesce o Pesce Cola o Niccolò Pesce narrata a teatro da numerosi autori: da Raffaele Viviani a Ignazio Buttitta fino alla rilettura di Francesco Silvestri e di Teresa Pinto.

¹¹M. SANTANELLI, *Nota dello spettacolo "Il marchese di Roccaverdina"*, volume disponibile sul sito http://www.manliosantanelli.it/teatrografia/prod_lista.asp?id=7.

¹²M. SANTANELLI, *Il marchese di Roccaverdina*, dattiloscritto, Archivio privato dell'autore, 2001, 2.

¹³Ivi, 7.

¹⁴La cassata, dolce tipico siciliano, nella riscrittura è inserita in un modo di dire: «Cassate alla siciliana che si spartiscono in famiglia». Ivi, 18.

La leggenda di Colapesce, ricostruita e documentata capillarmente da Giuseppe Pietrè,¹⁵ è stata narrata – come già ricorda Benedetto Croce nel suo celebre volume *Storie e leggende napoletane*¹⁶ – in diversi drammi, fiabe, liriche, poemi e racconti, cui occorre aggiungere le rielaborazioni in musica e nelle arti figurative.¹⁷

Della leggenda si contano diverse versioni (Pitrè ne trascrive diciotto!) con varianti relative alla provenienza geografica, alle origini di Niccolò e alla prova finale richiesta dal sovrano. Le quattro riscritture della leggenda realizzate da Viviani e da Buttitta nel Novecento e da Silvestri e dalla Pinto agli inizi del Duemila meritano un'attenzione particolare per il diverso punto di vista utilizzato nel raccontare la vicenda di Colapesce.

Nella lirica *'O pesce Niccolò* (1936) di Viviani la leggenda – come annota Antonia Lezza – è riscritta secondo «il suo specialissimo stile»;¹⁸ quella di Viviani è «la malinconica contemplazione di un ragazzo (“nu guaglione”) dalla pelle scura che nuota nel porto, noncurante del freddo».¹⁹ La riscrittura di Viviani focalizza l'attenzione sulla singolare fisicità del personaggio che spicca già nel celebre *incipit* della lirica:

Guaglione
d' 'a pelle abbronzata
ca sfile natanno
p' 'o mare d' 'o puorto;

padrone,
cummanne 'a vracciata,
t'avuote sbuffanno,
te miette a ffa' 'o muorto;
[...].²⁰

Tale fisicità è ulteriormente sottolineata nella quarta strofa della lirica con l'accostamento di Nicolò a un pesce attraverso la paronomasia «sparenno e apparenno» e la similitudine «sputanno 'o zampillo / me pare 'o delfino».²¹ Anche Paolo Ricci – critico d'arte e attento vivianista – nell'analizzare il Colapesce di Viviani, si sofferma sul ritratto del personaggio che ricorda «un'immagine gemitiana, scattante e nervosa»²² e, allo stesso tempo, «sembra richiamare la classicità popolaresca e naturale dei piccoli bronzi ellenistici di Ercolano».²³

È opportuno precisare che il Colapesce di Viviani nonostante la sua identità testuale sia poetica, si tratta di una canzone di trentasei versi, è stato uno dei testi base del repertorio teatrale di Viviani, che egli amava interpretare in occasione delle cosiddette 'serate'.²⁴ Un esempio interessante è ricordato da Antonia Lezza a proposito della serata

¹⁵ G. PITRÈ, *Studi di leggende popolari in Sicilia*, Torino, Clausen, 1904, 1-173.

¹⁶ B. CROCE, *Storie e leggende napoletane*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1990, 298-305.

¹⁷ Per la pittura è doveroso ricordare la leggenda di Colapesce illustrata da Renato Guttuso nella volta del Teatro Vittorio Emanuele II di Messina.

¹⁸ A. LEZZA, *Introduzione*, in R. VIVIANI, *Poesie. Opera completa*, a cura di Antonia Lezza, Napoli, Guida, 2010, 38.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ VIVIANI, *Poesie...*, 229.

²¹ *Ibidem*.

²² P. RICCI, *Ritorno a Viviani*, Prefazione di Carlo Bernari, Roma, Editori Riuniti, 1979, 55.

²³ P. RICCI, *Note*, in R. VIVIANI, *Poesie*, a cura di Vasco Pratolini e Paolo Ricci, Firenze, Vallecchi, 1956, 244.

²⁴ Sulle 'serate' di Viviani cfr. A. LEZZA - P. SCIALÒ, *Viviani. L'autore, l'interprete, il cantastorie urbano*, Napoli, Colonnese, 2000, 23-26. Celebre è la partecipazione di Viviani alla 'serata' futurista svoltasi a Napoli, il 24 maggio 1914, presso la Galleria in via dei Mille, ivi, 30.

in via Crispi a Napoli, il 12 aprile 1938, alla Compagnia degli Artisti, dove Viviani interpreta alcune delle sue più belle prove d'autore, tra cui *'O pesce Niccolò*.²⁵

Nel testo teatrale in due tempi, in dialetto siciliano, di Ignazio Buttitta, intitolato *Colapesce* (1986), la leggenda diventa l'occasione per una riflessione socio-politica, infatti se Viviani si sofferma sulla fisicità di Cola, Buttitta ne approfondisce l'ideologia. Qui viene denunciato l'operato dei potenti che ingannano gli uomini con la promessa del progresso:

Pi ngannari a cu travagghia
tutti i Re di l'universu
cu paroli nvirniciati
vi prumettinu u progressu.²⁶

Mentre i Re «Vonnu guerri a non finiri / pi ristari a lu cumannu»²⁷ Colapesce «voli libira a Sicilia», si oppone alla guerra, alla mafia e al ponte sullo Stretto, egli chiede istruzione, lavoro, una casa dignitosa, il carcere per i ladri e gli assassini e il ritorno a casa dei «figghi emigrati»:

Voli scoli e lu travagghiu
e li casi dignitusi
cu li latri e l'assassini
carzarati e boni chiusi.
Voli i figghi emigrati
chi ritornanu o paisi
unni i matri i nutricàru
nni la ventri novi misi.²⁸

Nella riscrittura di Buttitta c'è l'inserimento di un personaggio singolare il «contastorie», dietro il quale si nasconde il poeta siciliano con la sua volontà di denuncia politica e sociale. Altrettanto singolare è la presenza del «gruppo folcloristico», i cui interventi hanno un indiscutibile effetto musicale all'interno del testo, un esempio calzante è dato dal *refrain* che caratterizza l'intervento iniziale «E olè e olè e la pecura fa mmè!».²⁹ Elemento fortemente caratterizzante la riscrittura di Buttitta è proprio la musicalità raggiunta anche attraverso la presenza delle voci dei venditori ambulanti («Carameli, carameli, / pi li ziti e li muggheri!»;³⁰ «Gazzusa, gazzusa / Jnchi a panza e nforza i push!»³¹) e la *cialoma*, il canto intonato dai pescatori in apertura del secondo tempo.

La riscrittura di Francesco Silvestri, dal titolo *La triste Historia di Nicolò Pesce detto Colapesce* (2000), è un dialogo tra due personaggi, una Madre e un Re, che narrano la leggenda riferendosi a due momenti diversi; si legge nella didascalia d'apertura:

*I personaggi sono una Madre e un Re.
La donna vive nel presente.*

²⁵ Ivi, 25.

²⁶ I. BUTTITTA, *Colapesce*, Prefazione di Melo Freni, Messina, Edizioni P.&M., 1986, 26.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, 27.

²⁹ Ivi, 11-12.

³⁰ Ivi, 11.

³¹ Ivi, 12.

*Il Re, invece, ricorda un avvenimento accaduto circa venti anni prima.*³²

Nella rielaborazione della leggenda operata da Silvestri alla madre di Nicolò, che parla in romanesco, viene affidato il racconto della nascita marina di Nicolò su una barca in mezzo al mare: la madre rivela che il bambino subito dopo la nascita muore, allora decide di immergerlo nel mare, tenendolo per il cordone ombelicale, e il bambino riprende a vivere e nuota. Silvestri si sofferma sulla nascita di Nicolò con la volontà di riconoscere a questo personaggio origini marine quasi divine, d'altronde la madre afferma:

MADRE: Lo sapete che quann'era pupo Nicolò diceva che er mare era su' padre?
Sì... cioè, che su' padre s'era trasformato in mare.³³

Al Re invece è affidato il racconto della figura leggendaria di Nicolò:

RE: [...] quel corpo che leggenda voleva capace di trasformarsi in pesce, capace di respirare sott'acqua, capace di resistere giorni e giorni interi tra i flutti [...].³⁴

Tra l'altro il Re in una battuta precedente sembra quasi individuare in Nicolò la volontà di diventare una leggenda: «In principio credetti che Nicolò volesse trasformarsi in leggenda».³⁵ In effetti anche attraverso il personaggio del Re Silvestri insiste sulla descrizione di Nicolò come figura divina: «la folla aspettava. Lo chiamava dio, dio del mare, e, fin qui, nulla da eccepire».³⁶ D'altronde la battuta che pronuncia il Re, poco prima di lanciare la sfida a Nicolò, preannuncia da un lato il ricongiungimento definitivo di Nicolò al mare, confermando la sua natura di divinità marina, dall'altro va oltre presentandolo come un Messia:

RE: [...] Sarebbe bastato, molto più semplicemente, farlo tornare ad essere... un dio!
[...] Anzi, meglio: un Messia! Un Messia che un giorno non molto lontano da questo sarebbe tornato a mondare i puri di cuore dalle pene terrene [...].³⁷

La riscrittura di Silvestri presenta una particolare struttura stilistica e linguistica: il testo non è propriamente un dialogo in quanto si tratta di due monologhi affidati alla Madre e al Re che assumono la forma di dialogo soltanto per l'alternanza della recitazione, ma in realtà non avviene uno scambio di battute tra i due personaggi. Da un punto di vista linguistico al romanesco della Madre si contrappone l'italiano del Re, a volte alternato con il napoletano quando il sovrano canta alcuni versi di celebri canzoni napoletane, come le barcarole *'O mare 'e Margellina* di Raffaele Viviani e *Santa Lucia* di Teodoro Cottrau, o quando interpreta la voce più nota delle *fronne 'e limone*: «'O mare e 'a rena, / e 'a bonasera a chi rimmane».³⁸

³² F. SILVESTRI, *La triste Historia di Nicolò Pesce detto Colapesce*, in ID., *Tre pezzi d'amore*, Napoli, Dante&Descartes, 2000, 7.

³³ Ivi, 8.

³⁴ Ivi, 10.

³⁵ Ivi, 8-9.

³⁶ Ivi, 9.

³⁷ Ivi, 11-12.

³⁸ Ivi, 14.

Nella tragedia in tre atti in dialetto messinese *Colapesce. L'angelo dello Stretto* (2001) di Teresa Pinto – come si evince dal sottotitolo della tragedia – Colapesce è amato da tutto il popolo perché è considerato un angelo, l'angelo dello Stretto di Messina in quanto ha salvato dal naufragio tante vite umane:

...E di quanti naufraggi di navigghi,
barchi, galei di cunterranei,
di populi custeri...
cunsidirannu sulu 'i viti umani,
'u sulu Colapisci n'ha sarvatu
Cchiù di tutti i succursi dà Marina!³⁹

Infatti il Coro così commenta:

Stu figghiu di lu Strittu, ginirusu,
havi passatu 'a vita mari mari
ripiscannu cchiù omini chi pisci!⁴⁰

Anche Maredda, la fidanzata di Colapesce, quando supplica il sovrano di non far compiere a Cola l'insuperabile prova, lo definisce un angelo: «Chi mali havi fattu / l'anciulu custodi di lu Strittu?».⁴¹

Nel testo della Pinto è, poi, interessante scoprire come il personaggio della madre di Cola sia sostituito dalla fidanzata Maredda, una figura femminile forte e passionale, un'eroina tragica pronta a difendere la sua libertà. Infatti quando è insidiata dal Governatore di Messina si difende strenuamente:

MAREDDA :
Iò non sugnu un so beni, un so pussedimentu,
'na tinuta, un palazzu...
sugnu un essiri umanu, 'na cristiana
chi sapi 'a leggi 'i Diu!
No, na canciu 'a me vita, chi si rispetta
chidda c'attocca d'ogni vita, sorti;
e ppi ccu l'havi, canciari vita... è morti!
Mi si teni i so aneddi; n'haiu unu priziusu
e a mia mi basta: è chiddu
chi ppi sempri mpegna 'a fidi
quannu si voli onestamenti beni.⁴²

La tragedia della Pinto pone in primo piano il percorso che trasforma Colapesce da figura angelica, salvatore dei naufraghi, a eroe nazionale dell'isola in quanto sorregge la colonna danneggiata per impedire che essa crolli, evitando di conseguenza lo sprofondamento della Sicilia.⁴³

LETTERIO:
[...] E a te, Colapisci,

³⁹ T. PINTO, *Colapesce. L'angelo dello Stretto*, Messina, Armando Siciliano Editore, 2001, 96.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, 89.

⁴² Ivi, 42.

⁴³ Secondo la leggenda, Colapesce scendendo nelle profondità marine vede che l'isola di Sicilia poggia su tre colonne, della quali una è spezzata.

c'ora sini nt'on palazzu di curaddu
e sureggi 'a culonna martoriata,
Missina ti ringrazia. Missina...
pi sempri ti cummemura.⁴⁴

Fin qui la Leggenda, per il genere della Fiaba un caso veramente interessante è la recente rivisitazione di *Cenerentola*, la celebre fiaba di Perrault, proposta da Emma Dante nello spettacolo *Anastasia, Genoveffa e Cenerentola* (2011). Pur rispettando l'intreccio della fiaba di partenza, un aspetto fondamentale che caratterizza l'originale riscrittura della Dante è, senza dubbio, l'ambientazione siciliana,⁴⁵ infatti, la sua Cenerentola si chiama Angelina e vive in una palazzina «nel centro di Rodìo Miliciò, un paesino del sud della Sicilia circondato da cave di tufo e alberi di melograno».⁴⁶ Inoltre, la Dante colloca la sua Cenerentola siciliana in un contesto contemporaneo, con riferimenti a elettrodomestici (il frigorifero e la lavatrice) ed a un tipico elemento della contemporaneità: la televisione, infatti, è dalla TV che la voce dello speaker di un telegiornale annuncia che il principe di Barcellona Pozzo di Gotto sta organizzando «un gran ballo a Corte» durante il quale spera di conoscere la fanciulla adatta per divenire la sua sposa.

Un altro elemento che ancora la riscrittura della Dante alla contemporaneità è la citazione di canzoni d'epoca da *Il cielo in una stanza* di Gino Paoli al videoclip *Billie Jean* di Michael Jackson. L'utilizzo degli oggetti della vita quotidiana contemporanea e l'inserimento della musica operato dalla Dante nella sua riscrittura richiamano alla mente la drammaturgia di Annibale Ruccello in cui la presenza, ad esempio, della radio e della televisione occupano un ruolo centrale come anelli di connessione alla contemporaneità malata.⁴⁷

Interessante, poi, è la lingua teatrale del testo e il particolarissimo rapporto lingua-dialetto, in cui il dialetto è la lingua del privato e della verità, è la lingua che non deve essere esibita pubblicamente, mentre l'italiano è la lingua della comunicazione ufficiale. La matrigna e le due sorellastre, per esempio, nella vita privata sono malvestite e trascurate e comunicano tra loro in un dialetto palermitano viscerale, volgare, ma quando entrano in contatto con personaggi appartenenti all'aristocrazia utilizzano un italiano ridicolo contaminato con francesismi grotteschi. Basti pensare alla lingua utilizzata dalla Madre quando il Principe entra nella loro casa alla ricerca della proprietaria della scarpetta di cristallo:

MADRE: Attendenz un moment, s'il vous plaît! E così... su la gamba e... petit changement... pas de bourrée... jeté, coupé... assemblé... et voilà! Perdonatemi signore, ma questa è l'ora più dura per le mie figlie... La danza è una forma espressiva rigorosa, si

⁴⁴ PINTO, *Colapesce...*, 106.

⁴⁵ A proposito dell'ambientazione siciliana occorre ricordare che nella raccolta *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* Pitre trascrive una versione siciliana di Cenerentola, dal titolo *Gràttula-beddàttula*, ovvero la fiaba dei datteri, in cui però non è conservato il motivo della pantofola smarrita e la protagonista si chiama Ninetta. Cfr. G. PITRÈ, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Bologna, Forni editore, vol. I, 1968, 368-380. Calvino, poi, inserisce nelle *Fiabe italiane* la traduzione della versione siciliana proposta da Pitre. Cfr. I. CALVINO, *Fiabe italiane*, Milano, Mondadori, 1993, vol. III, 762-769; 1104-1105.

⁴⁶ E. DANTE, *Anastasia, Genoveffa e Cenerentola*, Illustrazioni di Maria Cristina Costa, Milano, La Tartaruga edizioni, 2011, 7.

⁴⁷ Cfr. E. FIORE, *Il rito, l'esilio e la peste. Percorsi nel nuovo teatro napoletano: Manlio Santanelli, Annibale Ruccello, Enzo Moscato*, Milano, Ubulibri, 2002, 55-59; M. D'AMORA, *Se cantar mi fai d'amore... La drammaturgia di Annibale Ruccello*, Introduzione di Antonia Lezza, Roma, Bulzoni, 2011, 32.

deve soffrire se si vuole diventare una ragazza di buona educazione pronta a sposare il miglior partito del regno. [...].⁴⁸

Anche per il personaggio del Principe la Dante ricorre a una forte caratterizzazione linguistica: il Principe utilizza il dialetto per esprimere il suo sconforto perché non riesce a trovare la moglie ideale, mentre usa l'italiano nella vita pubblica:

PRINCIPE: Sugnu un povero principe mischino! Mai troverò la moglie giusta per me. Tutte larie e antipatiche sunnu. Com'hau a fari? Mè patri vuole ca mi sposo ma unn'è cunttu ca mi pozzu mettere dintra un'estranea, una che non mi piace! Ahi me tapino! Ahi me mischino! Ahi me...! Vulissi 'na picciotta saggia ma pure 'na picca graziusella. Non pretendo assai, un po' di bontà e un po' di beltà! Ma 'na stu paisi sunnu tutte basse e occhialute... coi baffi... e ignoranti... e maleducate e arroganti... e cretine... duecentoundici damigelle di iccari ci sono nel grande salone da ballo! Nessuna di loro ha rapito il mio cuore. Nessuna! Ahi me tapino! Ahi me mischino! Ahi me...!⁴⁹

Questo particolare utilizzo del rapporto lingua-dialetto in realtà caratterizza fortemente la lingua teatrale di numerosi testi tra Otto e Novecento, come è stato ampiamente dimostrato negli studi relativi alla lingua di scena, soprattutto nei contributi di Stefania Stefanelli, Pietro Trifone e Manlio Cortellazzo.⁵⁰

Un'altra tipologia di riscrittura assai particolare è la trasposizione a teatro di un personaggio ripreso dalla tradizione, basti pensare al personaggio di Giufà che nella trilogia *I tesori della Zisa* del cuntista, regista e drammaturgo siciliano Vincenzo Pirrotta subisce una vera e propria evoluzione da personaggio della tradizione popolare a 'carattere teatrale'.

Personaggio di origine araba risalente al IX secolo d. C., Giufà – com'è noto – è il protagonista di numerosi racconti orali della tradizione siciliana, che nell'Ottocento sono stati trascritti da Pitrè nei quattro volumi *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*⁵¹ e nelle *Fiabe e leggende popolari siciliane*.⁵² In seguito i racconti di Giufà sono stati ripresi anche da Calvino nella raccolta *Fiabe italiane*, in cui, a proposito delle storie di Giufà, si legge:

Il gran ciclo dello sciocco, anche se non è fiaba, è troppo importante nella narrativa popolare anche italiana perché lo si lasci fuori. Viene dal mondo arabo ed è giusto che scelga a rappresentarlo la Sicilia, che dagli Arabi direttamente deve averlo appreso. L'origine araba è anche nel nome del suo personaggio: Giufà (talora Giucà, anche nei luoghi di dialetto albanese), lo sciocco a cui tutte finiscono per andar bene.⁵³

⁴⁸ DANTE, *Anastasia...*, 40.

⁴⁹ Ivi, 31.

⁵⁰ Cfr. S. STEFANELLI, *Lingua e teatro, oggi*, in *La lingua italiana in movimento*, Incontri del Centro di Studi di grammatica italiana, Firenze, Accademia della Crusca, 1982, 161-179; P. TRIFONE, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa, Istituti editoriali poligrafici internazionali, 2000; M. CORTELAZZO, *Dialetto e teatro*, in Manlio Cortellazzo, Carla Marcato, Nicola De Blasi, Gianrenzo P. Clivio (a cura di), *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, Torino, UTET, 2002, 1029-1034; S. STEFANELLI (a cura di), *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, Pisa, Edizioni della Normale, 2009. Per quest'aspetto si veda anche *Lingua e lingue nel teatro italiano*, a cura di Paolo Puppa, Roma, Bulzoni, 2007. In particolare sulla lingua teatrale di Emma Dante si veda: A. BARSOTTI, *Donna di scena, donna di libro. La lingua teatrale di Emma Dante*, volume disponibile sul sito <http://www.drammaturgia.it/saggi/saggio.php?id=3546>; ID., *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia*, Pisa, Edizioni ETS, 2009.

⁵¹ PITRÈ, *Fiabe...*, vol. III, 353-379.

⁵² G. PITRÈ, *Fiabe e leggende popolari siciliane*, Palermo, L. Pedone Lauriel, 1888, 317-319.

⁵³ CALVINO, *Fiabe...*, 1122.

Secondo l'etimologia araba del suo nome ('Guhà' in arabo significa 'deviare dalla retta via') Giufà è privo di furbizia, è un credulone e un sempliciotto; «è una maschera – come scrive Calvino nel saggio *Sulla fiaba* – fuori dallo spazio e dal tempo cui si fa assumere tutta la stoltezza universale per allontanarla dalla comunità».⁵⁴

Pirrotta compie su questo personaggio un'operazione di notevole interesse, recuperando dalla tradizione mediterranea una «maschera» di cui si era persa memoria. Infatti, se nella tradizione teatrale di alcune regioni italiane, nel corso dei secoli, le maschere dell'Arte sono sopravvissute sintonizzandosi con lo spirito del tempo e rimodellandosi sulla nuova tipologia sociale, nella cultura teatrale siciliana non è avvenuta la stessa cosa per la maschera tragicomica di Giufà. Nella trilogia *I tesori della Zisa*, che comprende i testi *N'gnanzou'*, *La fuga di Enea* e *La morte di Giufà*,⁵⁵ Pirrotta fa rivivere Giufà e, pur conservandone la tipologia del personaggio ingenuo e puro, dà vita a storie nuove che affrontano tematiche contemporanee; ad esempio, nel monologo con la luna Giufà si esprime in merito a un tema difficile e sempre attuale come quello della guerra, a cui è strettamente correlato quello della pace.⁵⁶

Però ne *I tesori della Zisa* Pirrotta non solo propone l'attualizzazione delle tematiche delle storie tragicomiche che hanno Giufà per protagonista – diffuse dalla narrativa popolare mediterranea – ma riplasma l'immagine di Giufà, compiendo un recupero graduale di questo personaggio. Pirrotta rielabora i materiali della tradizione attraverso un'antichissima forma di narrazione orale qual è il cunto siciliano: nei primi due testi *N'gnanzou'* e *La fuga di Enea* la figura di Giufà è introdotta attraverso la tecnica del cunto nel cunto ed è una sorta di segmento all'interno del monologo-cunto, mentre nel terzo testo *La morte di Giufà*, di stampo fortemente metateatrale, si assiste alla consacrazione teatrale di questa maschera/carattere. Qui il protagonista del testo è un Giufà vecchio e stanco, che ripensa e racconta le sue avventure, ravvisando nel teatro il suo mondo naturale. Per Giufà il teatro è il luogo della libertà, è una stanza scura dove incontra persone bizzarre vestite in modo strano, che cantano, gridano o ridono, alcuni indossano la maschera, ma soprattutto nessuno lo deride, considerandolo un babbeo. A teatro è felice perché si sente simile a loro e avverte di appartenere a quel mondo.

Nel terzo testo della trilogia la consacrazione della maschera di Giufà avviene attraverso una singolare conversazione con alcuni celebri personaggi teatrali: Edipo, Truffaldino e Amleto, proprio dal personaggio shakespeariano Giufà è riconosciuto *personaggio teatrale*:

⁵⁴ I. CALVINO, *Sulla fiaba*, Milano, Mondadori, 1996, 111. D'altronde nel registro linguistico dei siciliani con l'appellativo Giufà si designa una persona priva d'intelligenza e d'iniziativa, ad esempio, anche Verga ne *I Malavoglia* impiega la maschera di Giufà come tipo dello sciocco: «del lumaio che rubava l'olio, di don Silvestro che chiudeva un occhio, e del sindaco Giufà, che si lasciava menare per il naso»; «mastro Croce Callà Baco da seta detto anche Giufà»; «Don Silvestro gli fa fare quel che vuole, a quel Giufà del sindaco»; «Guarda che ti sei lasciato cascare il vino sui calzoni, Giufà!»; «ed era sempre là intorno, a gironzolare colle braccia penzoloni, il naso in aria e la bocca aperta, come Giufà».

⁵⁵ Dei testi della trilogia attualmente è pubblicato soltanto il primo: V. PIRROTTA, *N'gnanzou', storie di mare e di pescatori*, Prefazione di Antonia Lezza, Salerno, Plectica, 2005.

⁵⁶ Nel monologo, contenuto ne *La morte di Giufà*, l'ingenuità con cui Giufà si rivolge alla luna ricorda il tono comico-teatrale del *Dialogo della Terra e della Luna* di Giacomo Leopardi. Cfr. G. LEOPARDI, *Dialogo della Terra e della Luna*, in ID., *Operette morali*, Introduzione di Antonio Prete, Milano, Feltrinelli, 1983, 91-97.

[...] mio padre è uno scrittore, io sono un personaggio della fantasia, un personaggio teatrale, e se sei qui in questo palcoscenico anche tu lo sei.⁵⁷

Nel finale, poi, l'attore-raccontatore pronuncia la battuta-chiave, invitando Giufà a non lasciare il teatro perché il suo posto è lì:

ATTORE-RACCONTATORE: Giufà, picchè ti nni voi nesciri di lu postu dunnì si fa lu tiatru tu ccà hai a stari; n'tà lu postu dunnì sta lu tiatru, nun circari comu fari pi ghiritinni, picchè lu tò postu è ccà.⁵⁸

Pirrotta porta a compimento la sua riscrittura del personaggio popolare con il riconoscimento del teatro quale luogo elettivo di Giufà.

È opportuno precisare che Pirrotta non è il primo drammaturgo che riprende questo personaggio a teatro in quanto nella letteratura teatrale del Novecento esistono altri esempi illustri di testi teatrali in cui è presente Giufà, basti pensare alla commedia in tre atti in dialetto siciliano *Cappiddazzu paga tuttu* scritta nel 1917 da Pirandello in collaborazione con Nino Martoglio, senza dimenticare il *Giufà* (1997) di Marco Baliani⁵⁹ e quello di Ascanio Celestini (2006).⁶⁰ Però la riscrittura di Pirrotta è originale perché trasforma il personaggio della tradizione e, allo stesso tempo, la maschera dell'Arte in carattere teatrale; in pratica Pirrotta fa un'operazione di riscrittura del personaggio con un procedimento graduale simile a quello condotto da Goldoni nella sua Riforma con la trasformazione delle Maschere dell'Arte in caratteri universali. Pirrotta riprende lo schema comico goldoniano, però assume quale punto di partenza non la tradizione

⁵⁷ V. PIRROTTA, *La morte di Giufà*, dattiloscritto, Archivio privato dell'autore, 2002, 10.

⁵⁸ Ivi, 12.

⁵⁹ La rielaborazione di Giufà realizzata da Baliani si colloca nell'ambito del progetto *I porti del Mediterraneo* (1997), in cui Baliani ha presentato lo spettacolo *Giufà, Guhà, Giochà, Nasreddin Hoca*, scritto in collaborazione con Maria Maglietta. È un'antologia di situazioni giufanesche, con al centro Giufà maschera-simbolo del Mediterraneo. Sulla scelta di Giufà, spiega Baliani: «Cercavo una cosa che non fosse tematica sul Mediterraneo ma che lo attraversasse, ed è uscita la figura di Giufà, il diverso sempre stupito dalla pienezza del Creato, il capro espiatorio che però può diventare furbo e spietato. Insomma, una maschera piuttosto complessa». E. GARAMPELLI, *Marco Baliani mette in scena Giufà, il furbo-stolto la cui patria è il bacino del Mediterraneo*, «D Web - la Repubblica delle Donne», LXXIII (1997), 64.

⁶⁰ Celestini propone la sua trasposizione delle storie di Giufà nello spettacolo *Giufà. Una vita da scemo*, in cui smonta e rimonta a catena i racconti della tradizione orale, dando vita a una storia «fatta di frammenti accostati uno all'altro per assonanza come le piastrene del domino», da cui «emerge tutto un catalogo di destini che accomunano gli esseri umani e non solo gli stupidi delle fiabe». A. CELESTINI, *Nota dello spettacolo "Giufà. Una vita da scemo"*, disponibile sul sito <http://www.auditorium.com/eventi/4422726>. Anche nel volume di racconti dal titolo *Cecafumo* Celestini raccoglie alcune storie di Giufà riprese dalla tradizione. Nell'*Introduzione* Celestini spiega la singolare genesi del volume: «Nei racconti raccolti in questo libro ho cercato di riportare un lavoro iniziato a teatro e continuato alla radio. Ci sono storie conosciute, che appartengono alla tradizione popolare, come quelle legate ai personaggi di Giufà o di Cappuccetto Rosso. [...] E poi ci sono le storie che sono nate nei miei spettacoli. Queste ultime hanno in comune con il patrimonio della cultura orale soltanto il tentativo di arrivare a scrivere la parola "detta". In questi anni insieme ai due musicisti, Gianluca Zammarelli e Matteo D'Agostino, ho raccontato delle storie. Le prendevo dalla tradizione e le adattavo al mio modo di parlare. Queste storie allora cambiavano. Si allungavano e si accorciavano. Insomma si modificavano fino a diventare, a volte, molto diverse dalla fonte». A. CELESTINI, *Introduzione*, in ID., *Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce*, Illustrazioni di Raffaella Ligi, Roma, Donzelli editore, 2002, X-XI. Al volume è allegato un CD-audio con le storie di Giufà narrate da Ascanio Celestini, accompagnate dalle musiche di Matteo D'Agostino e Gianluca Zammarelli. *Giufà e Salomone*, uno dei racconti contenuti in *Cecafumo*, è stato ri-scritto da Celestini e pubblicato nel volume: A. CELESTINI, *Giufà e il re Salomone*, Illustrazioni di Maja Celija, Roma, Donzelli editore, 2009.

italica delle Maschere dell'Arte, ma la narrativa popolare mediterranea, per poi passare alla maschera e, infine, al carattere.

Invece nella commedia *Cappiddazzu paga tuttu* di Pirandello-Martoglio Giufà è ancora proposto come una maschera cristallizzata, tra l'altro la locandina dei personaggi è suddivisa in due gruppi: Personaggi e Le maschere,⁶¹ naturalmente Giufà appartiene al secondo gruppo e indossa il costume tradizionale. Infatti, si legge nella didascalia descrittiva:

GIUFÀ

*calzoni aderentissimi fino al ginocchio, di fustagno turchino; amplissima giacca della stessa stoffa, con capacissime tasche imbottite, lunga fin quasi ai ginocchi; camiciona di tela grossolana, spettorata, calzettoni di lana nera rivoltati alle ginocchia; zoccoli; berrettino tondo, senza falda e con nappa in cima; porta un sacco di tela d'Olanda, colmo e ricoperto di frasche; cammina con le gambe larghe.*⁶²

Diverso, poi, è il Giufà della bizzarria comica in tre atti *L'arte di Giufà* (1916) di Nino Martoglio, qui Giufà è il personaggio Pepè Moscardino soprannominato Giufà per il suo carattere estroso e bizzarro;⁶³ mentre Giuseppe Bonaviri nella fiaba teatrale *Giufà e Gesù* (2001), come opportunamente rileva Sarah Zappulla Muscarà,

mescida con singolare dinamismo elementi di sapienzialità arcaica siculo-araba con elementi della contemporaneità in una narrazione aperta, perennemente cangiante, popolata di scienziati, cartoni animati, paladini di Francia, apostoli, medici-biologi esperti in clonazione, dove passato e presente ancora una volta si fondono e confondono in un afflato etico-religioso-sociale.⁶⁴

In effetti nella fiaba di Bonaviri alla commistione di tempi e luoghi corrisponde una mescolanza di personaggi per tipologia e provenienza. Così accanto a Giufà incontriamo personaggi quali Gesù; la madre di Giufà; il cartone animato Lulù; lo scienziato Einstein; i paladini Orlando e Orlandino; i tre apostoli Matteo, Giovanni e Luca; il musicista Von Beethoven; il medico-biologo Joseph Linvigstone; il coro dei bambini e il narratore.

⁶¹ Nella commedia Giufà è affiancato da altre maschere siciliane della Commedia dell'Arte: Cappiddazzu paga tuttu; La Vecchia di l'Acitu; La Zi Vittula; Donna Tinnirina; Don Ninnaru; Don Sucasimula; Peppi Nnappa; Don Cola Mecciu.

⁶² L. PIRANDELLO - N. MARTOGLIO, *Cappiddazzu paga tuttu*, in L. PIRANDELLO, *Tutto il teatro in dialetto*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Milano, Bompiani, 2002, vol. II, 58.

⁶³ N. MARTOGLIO, *L'arte di Giufà*, Palermo, Edizioni Il Vespro, 1979. Il titolo scelto da Martoglio rimanda a un modo di dire siciliano. Di quest'espressione proverbiale appare calzante la definizione offerta da Leonardo Sciascia: «Si dice: "l'arte di Giufà", che è il non averne alcuna. Ma nel dialetto siciliano "arti" è sinonimo di mestiere manuale o, spregiativamente, di artificio, di inganno. [...] Tutt'altra è l'arte di Giufà: quella – suprema, assoluta – dell'ozio. Ed è appunto l'ozio che rende Giufà personaggio, che ce lo fa vedere nel contesto di una comunità, di un paese: lo stolto o il folle del paese (la stoltezza di Giufà è anche follia), di ogni paese siciliano. Strade, vicoli e cortili; palazzetti pretenziosi e stemmati, case terragne umide e oscure, gradinate di chiesa; palmizi, mandorleti, oliveti; campi di grano e prati di sulla; asini e capre; il mare qualche volta – si accampano dietro la sua figura, fanno di volta in volta sfondo al suo vagare, al suo estravagare. Ma si dice anche: "Giufà Giufà / fa' l'arti chi tu sa' "; e in nome di Giufà, che non ne ha alcuna, viene elargito il consiglio, prescritta la regola di praticare l'arte che meglio si conosce, il mestiere "che si ha nelle mani". Così, almeno, vien sempre pronunciata questa proverbiale espressione; che forse in origine, e ancora ambiguamente, voleva e ancora vuole esortare all'ineffabile arte dell'ozio». L. SCIASCIA, *L'arte di Giufà*, in *Le storie di Giufà*, a cura di Francesca Maria Corrao, Palermo, Sellerio, 2001, 18-19.

⁶⁴ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *L'incantevole mondo di Giuseppe Bonaviri*, in G. BONAVIRI, *Giufà e Gesù*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Catania, la Cantinella, 2001, 12.