

# antropologia e teatro

ARTICOLO

## Il teatro dei burattini in Italia e nel Nord-Est brasiliano: convergenze e divergenze

André Carrico

### Abstract – ITA

L'articolo presenta i primi risultati del progetto di ricerca *Italian Puppet Theatre and the Popular Glove-Puppet Theatre of Northeastern Brazil: Convergences and Inspirations*, condotto congiuntamente dall'Università Federale del Rio Grande do Norte (Brasile) e dall'Università di Bologna.

L'arte dei burattini a guanto attraversa numerosi confini, mantenendo caratteristiche simili, se non quasi identiche. I modelli presi in esame sono teatri di burattini a guanto con teste scolpite nel legno, originariamente ideati e sviluppati da artisti popolari. Queste pagine delineano quindi i principali punti di convergenza – il legame con l'identità comunitaria, la struttura drammaturgica e i temi, l'orientamento storicamente recente verso il pubblico infantile e l'impegno dei burattinai nel rinnovare il proprio linguaggio espressivo – oltre alle divergenze tra i modelli analizzati. I dati raccolti attraverso la ricerca bibliografica e sul campo vengono analizzati con un approccio etnografico.

### Abstract – ENG

The article presents the initial findings of the research project *Italian Puppet Theatre and the Popular Glove-Puppet Theatre of Northeastern Brazil: Convergences and Inspirations*, jointly conducted by the Federal University of Rio Grande do Norte (Brazil) and the University of Bologna.

The art of glove puppetry crosses multiple borders while maintaining features that are similar, if not almost identical. The models considered are glove-puppet theatres with wooden heads, originally conceived and developed by folk artists. These pages therefore outline the main points of convergence – community identity, dramaturgical structure and themes, a historically recent focus on child audiences, and puppeteers' efforts to renew their expressive language – as well as the divergences between the models examined. The data collected through bibliographic and field research are analyzed using an ethnographic approach.

## ARTICOLO

## Il teatro dei burattini in Italia e nel Nord-Est brasiliano: convergenze e divergenze<sup>1</sup>

André Carrico

### *Introduzione*

Il teatro tradizionale dei burattini, oltre ad essere una delle arti sceniche più antiche, rappresenta una viva espressione dei popoli e un prezioso strumento di trasmissione delle sue tradizioni, capace di mantenere vive le sue aspirazioni e il legame tra passato e presente. La ricerca *Il Teatro dei Burattini Italiano e il Teatro Popolare dei Burattini del Nord-Est Brasiliano: convergenze e ispirazioni*, realizzata congiuntamente tra Università Federale del Rio Grande do Norte (Brasile) e Università di Bologna (Italia), intende indagare le caratteristiche comuni tra il teatro dei burattini dell'Emilia-Romagna e il *Teatro de Bonecos Popular do Nordeste* del Brasile contemporaneo attraverso la bibliografia esistente e apposite ricerche sul campo mediante un approccio etnografico. Sebbene queste analogie non siano limitate al caso Brasile-Italia, potendo essere rinvenute anche in altri contesti, il presente articolo è espressamente dedicato a tale caso volendo presentare i dati raccolti durante la ricerca sul campo in questi due paesi e limitando la riflessione su di essi. Delineare la storia dell'incontro tra le tradizioni burattinesche italiane e brasiliane è un compito complesso. Ad oggi non esiste una storia del teatro di figura in Brasile pubblicata a stampa, e la bibliografia generale sulla storia del teatro brasiliano, che dedica scarsa attenzione al periodo precedente al XIX secolo, non affronta il tema del teatro di figura. Proporremo, quindi, pochi cenni di inquadramento prima di esaminare più in dettaglio i casi di studio posti al centro di questa indagine comparativa.

In Brasile si trovano testimonianze di rappresentazioni di teatro di burattini già a bordo delle caravelle portoghesi che invasero l'attuale Brasile nel XVII secolo (Moura 2000). Inoltre, alcuni viaggiatori stranieri nel Paese hanno segnalato, sia pure in modo indiretto, la presenza del teatro di figura nel XIX secolo. Tra questi, Henry Koster, che nel suo libro *Viagens ao Nordeste do Brasil [Viaggi nel Nordest del Brasile]* del 1816, citato da Gomes (2021), menziona anche la presenza di burattinai stranieri, senza tuttavia specificarne la nazionalità. Esiste inoltre la presenza documentata di rappresentazioni di comici e saltimbanchi di fiera e di strada europei

<sup>1</sup> Ringrazio Matteo Casari per la revisione linguistica del testo.

nel Brasile dei secoli XVIII e XIX (Faria 2012) che, tra gli altri numeri, presentavano scenette basate sui canovacci della commedia dell'arte italiana.

Considerando, in quell'epoca, gli scambi di temi e procedimenti tra il teatro di strada e il teatro di burattini europeo — e, per estensione, quello italiano, come vedremo più avanti — si può dedurre che i primi burattinai popolari brasiliani si siano ispirati a tali artisti. La somiglianza tra le caratteristiche dei due teatri di figura rappresenta un chiaro indizio di questa influenza.

La ricerca di Suzanita Freire (2000) sul marionettista João Baptista Avalle, benché riguardi il teatro di marionette e non quello di burattini a guanto, rappresenta la prima relazione documentata di scambio e influenza diretta del teatro di figura italiano su quello brasiliano. Nel 1878, il tipografo João Baptista Avalle fu assunto dal marionettista italiano Luigi Lupi, appena giunto a Rio de Janeiro con la sua prestigiosa compagnia di Torino, per sostituire un artista assente. Conosciuto per la sua abilità nell'imitare voci e suoni, Avalle diede voce alle figure di legno di Lupi e contribuì al successo della sua lunga stagione al teatro Brazilian-Garden. Quattro anni dopo fondò la propria compagnia di teatro di marionette, che durò meno di un decennio.

Questa scelta panoramica sull'incontro tra le tradizioni brasiliana e italiana può concludersi con il richiamo alla lunga e prestigiosa tournée in Brasile del *Teatro dei Piccoli* di Vittorio Podrecca, nel 1922 (McCormick, 2018), agli inizi del XX secolo.

### *Il teatro dei burattini in Italia*

Il teatro di figura in Italia è molto ampio e diversificato. Nel caso dei burattini a guanto, la tradizione specifica si sviluppò a partire dal XVI secolo, sulla base di pratiche di teatro di fantocci che risalivano già al Medioevo, quando ciarlatani, saltimbanchi e cantastorie animavano spesso storie con figure di legno per attirare l'attenzione dei clienti durante la vendita di rimedi nelle piazze pubbliche (Cipolla - Moretti 2011). Uno dei luoghi più significativi per la sua diffusione è stata la regione lungo il corso del Po, nel Nord del Paese. Il teatro dei burattini trovò la sua origine nei presupposti della commedia dell'arte. Alla fine del XVIII secolo, le principali maschere della commedia italiana cominciarono a scomparire dal teatro di prosa. In parte ciò avvenne perché, nel periodo napoleonico, fu vietato metterle in scena, in quanto i loro caratteri incarnavano idee contrarie a quelle illuministiche. Tuttavia, questi personaggi-tipo sopravvissero nel teatro di marionette di strada, soprattutto nei fantocci, fino ai giorni nostri (McCormick 2018).

Limitati nei loro spostamenti le compagnie dei burattinai, composte in genere da due persone, un tempo girovaghe, furono costrette a poco a poco a stabilirsi in città. In questo contesto, oltre alle figure tradizionali

della commedia dell'arte, vennero introdotte, soprattutto in epoca napoleonica, nuove figure proprie di ciascuna città (Pazzaglia 2018). Esempi di questi personaggi/burattini regionali sono Fagiolino (Bologna), Sandrone (Modena), Gerolamo (Milano), Gianduja (Torino), Gioppino (Bergamo). A questo processo di creazione di tipi specifici, finalizzato a un maggiore radicamento in ciascun centro urbano, contribuì l'uso del dialetto locale, come sottolineano Cipolla e Moretti:

I burattini, al pari della canzone popolare, sono la diretta manifestazione di una comunità. [...] Le maschere adottate dai burattinai, o per meglio dire i personaggi-tipo inclusi in ogni loro rappresentazione, da Pulcinella a Gianduja, da Sandrone a Gioppino, non sono altro che la personificazione di un legame diretto, di una condivisione totale che trova sulla scena un momento liberatorio d'eccellenza. In questa prospettiva l'uso del dialetto è il mezzo più immediato per dichiarare un'identità d'appartenenza (Cipolla - Moretti 2011: 55).

Nel corso del XIX secolo, le tradizioni specifiche di due poli centrali nella configurazione del genere, Bologna e Parma, furono progressivamente integrate, dando luogo alla conformazione di elementi comuni che finirono per caratterizzare la tradizione emiliana. Questo processo fu alimentato dalla creatività di artisti capaci di riorganizzare scenicamente i tratti distintivi di entrambe le correnti.

Per il pubblico popolare l'espressività agile, flessibile e diretta del dialetto si adattava perfettamente alla struttura drammatica del burattino, esaltando il ruolo della parola. Il teatro dei burattini cominciò a rivolgersi specificamente a pubblici appartenenti a sfere linguistiche locali e favorì lo sviluppo di un teatro dialettale (Melloni 2004).

La maggior parte dei burattinai, sebbene talvolta venisse ingaggiata per allestire le proprie baracche nei saloni aristocratici, si esibiva principalmente per il popolo, nelle fiere e nelle piazze delle città. Solo a partire dal XX secolo iniziarono a stabilirsi in spazi permanenti, con stagioni fisse (Pazzaglia 2018). Con la stabilità delle stagioni si rese necessario ampliare il repertorio delle commedie. Anche la fattura delle teste di legno si raffinò, così come il lusso delle scenografie e dei costumi. A metà del Novecento si verificò un lento declino del genere, che venne tuttavia rilanciato da nuove iniziative tra la fine di quel secolo e l'inizio del successivo. Margherita Cennamo, sulla quale torneremo più avanti, afferma: "Con gli anni 60, quando comincia ad esserci

la crisi del teatro dei burattini, i burattinai portano il loro repertorio su un target per l'infanzia, perché sono loro il nuovo pubblico”<sup>2</sup>.

Parte del repertorio del teatro di burattini italiano contemporaneo — in particolare di quei burattinai e compagnie che si rifanno a canoni e modelli tradizionali — è costituita da adattamenti per il teatro di figura di fiabe, testi classici della letteratura, dell'opera lirica o di drammi popolari di fine Ottocento. Questo ambito, che si collega alla tradizione del teatro di burattini popolare attivo fino alla metà del Novecento, continua oggi a essere praticato da artisti che custodiscono e reinterpretano il repertorio storico. Accanto a esso, tuttavia, la scena odierna presenta una notevole varietà: numerosi burattinai contemporanei — spesso autori dei propri testi — sviluppano linguaggi originali e sperimentali, che ampliano i confini del teatro di figura tradizionale. Nel contesto di questa ricerca, il riferimento principale è al lavoro dei burattinai che operano nell'area bolognese e gravitano intorno all'Associazione Burattini a Bologna, impegnata nella valorizzazione e nel rinnovamento della tradizione locale. Qui la maggior parte delle rappresentazioni si articola intorno a una commedia leggera, composta da sketch collegati da un personaggio protagonista — che varia a seconda della città o della regione. Ogni sketch rappresenta un'unità drammatica indipendente, può includere piccole canzoni e versi declamati e si conclude, di norma, con una danza dei burattini. Secondo Melloni (2004), i caratteri hanno principalmente due funzioni: “La prima quella di risolvere l'intreccio, la seconda quella di fungere da tramite, attraverso commenti e battute sagaci, tra la produzione e il pubblico che rappresenta e del quale è portavoce” (Melloni 2004: 30).

Nel caso del burattino dell'Emilia-Romagna, oggetto della nostra ricerca, protagonisti e presenza ineludibile nel repertorio dei tipi sono la coppia di zanni Fagiolino e Sganapino, insieme al Dottor Balanzone, il professore sapientone che parodia l'università bolognese e che, per estensione, divenne la mascotte del capolougo emiliano. A Bologna, Filippo (1806-1872) e Angelo Cuccoli (1834-1905), padre e figlio, furono, tra il XIX e l'inizio del XX secolo, i re dei casotti di piazza: fissarono i canoni del burattino classico e lasciarono il più ampio repertorio di commedie scritte per questo genere (Zanella - Pasqualini 2000). Alcuni manoscritti dei Cuccoli, con estratti delle loro commedie, sono conservati presso la biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna.

A Bologna, dopo un nuovo periodo di declino, Demetrio Presini (1918-2002), negli anni Sessanta, fu tra gli artisti che rivitalizzarono le recite, inserendo argomenti tratti dall'attualità e da eventi internazionali. Dal 1976 al 1990, insieme alla sua compagna Sara Sarti (1927-2007), ha stabilito le proprie stagioni presso l'ex Salaborsa, dove fondò il *Teatrein di Burattein*.

<sup>2</sup> Intervista a Margherita Cennamo, 03 giugno 2025, Bologna.

Attualmente i burattinai petroniani si riuniscono intorno all'Associazione Burattini a Bologna, registrata come associazione di promozione sociale e insignita del De.Co., cioè Denominazione Comunale D'Origine di Bologna. Per suo tramite organizzano stagioni collettive di spettacoli. La nostra ricerca segue il lavoro di tre di questi burattinai: Riccardo Pazzaglia, Margherita Cennamo e Mattia Zecchi.



Fig. 1 – Fagiolino di Riccardo Pazzaglia, Associazione Burattini a Bologna/Museo della Storia di Bologna, Bologna, 2025<sup>3</sup>

### *Cos'è il Teatro de Bonecos Popular do Nordeste*

*Teatro de bonecos popular do Nordeste* o *T.B.P.N.* è un termine generico che riunisce le diverse denominazioni che il burattino popolare a guanto assume nella macro regione del Nordest brasiliano, a seconda dello Stato in cui è presente. I termini specifici di ciascuna provincia sono: *João Redondo* o *Calunga* (Rio Grande do Norte),

<sup>3</sup> Tutte le foto di questo articolo sono state realizzate dall'autore.

*Mamulengo* (Pernambuco), *Casimiro Coco* (Ceará e Maranhão) e *Babau* (Paraíba). Il termine è stato coniato dall'Istituto del Patrimonio Storico e Artistico, IPHAN, ente federale del Ministero della Cultura, quando nel 2015 venne registrato come bene immateriale del patrimonio culturale del Brasile. Questo teatro si realizza principalmente attraverso la manipolazione di burattini a guanto. I fantocci sono utilizzati per le scene comiche all'interno di una baracca, organizzate intorno a una drammaturgia minimale, fondata su tipi fissi, derivata da un repertorio tradizionale peculiare e di almeno 300 anni. Le azioni e le battute dei personaggi sono parzialmente o totalmente improvvisate, a seconda delle reazioni del pubblico. Si tratta di una delle manifestazioni drammatiche più antiche del Brasile. Hermilo Borba Filho (1987) sostiene l'ipotesi, piuttosto plausibile, che l'origine del teatro di burattini nel Nordest risalga al teatro di catechizzazione realizzato dai gesuiti per tre secoli nei tempi della colonizzazione, dal secolo XVI al XVIII. Secondo l'autore, tale catechizzazione era spesso effettuata con fantocci. Un argomento che avvalorava questa ipotesi è il fatto che uno dei nomi usati per designare la rappresentazione con burattini in Brasile è *presepada* (presepe parlante), registrato da viaggiatori e giornalisti nel XIX secolo. Un altro nome dato ai burattini in Brasile era *bonifrates*, probabilmente in riferimento al fatto che i primi attori di questo teatro erano frati religiosi (Borba Filho, 1987). Era comune nel Nordest brasiliano, fino a tempi recenti, che burattini rappresentassero la nascita di Gesù con i loro burattini. In alcuni casi, durante il Natale, questi spettacoli vengono ancora realizzati. La genesi del genere con le rappresentazioni catechetiche, insomma, sembra assai probabile.

Tuttavia, in territorio brasiliano si osserva che il carattere ludico e irriverente della pratica ha prevalso sullo scopo religioso originario favorendo, in un tempo relativamente breve, la sua risignificazione come espressione prevalentemente profana. Tale riconfigurazione, segnata da procedimenti satirici, giocosi e di contestazione simbolica, si costituisce come matrice fondamentale di ciò che è venuto a conformare le sue specificità nell'ambito della cultura popolare brasiliana. Uno spettacolo di *T.B.P.N.* è chiamato *brincadeira*, parola senza corrispondenza nella lingua italiana che indica un'azione ludica e fantasiosa solitamente legata all'infanzia, qualcosa a metà tra la fantasia infantile e il gioco. Per estensione, un burattinaio popolare è denominato *brincante* e il suo allestimento *brinquedo*.

Il *T.B.P.N.* si è formato nell'ibridazione dei personaggi classici della commedia popolare italiana (Pulcinella, Arlecchino, Dottore, Pantalone, Zanni) con i tipi e le situazioni ancorate all'esperienza quotidiana delle classi popolari nordestine, generalmente dell'interno e del mondo rurale (Borba Filho, 1987). Ciò include, quindi, personaggi, animali, fantasmi, mostri, espressioni, gesti, canzoni, versi, proverbi, danze, aneddoti, cronache,

leggende e racconti di situazioni ereditati dalla cultura europea. Specialmente dalla lettura che la cultura popolare brasiliana ha fatto della cultura colta e della propria quotidianità, attraverso la rappresentazione artistica costruita di tale cultura mediante i burattini a guanto.

Sebbene abbia avuto origine nella regione brasiliana del Nordest, attualmente il genere si ritrova anche in altre parti del Brasile grazie alle migrazioni interne e agli scambi culturali tra artisti e costruttori di burattini, soprattutto dopo l'avvento dei social network.

Per quanto riguarda i legami identitari con la regione, il sentimento di appartenenza a una comunità culturale è un altro stato importante suscitato del *T.B.P.N.* Gestì, gerghi, parole ed espressioni culturali ancora presenti o come memoria collettiva, ereditata da madri, padri, nonne e nonni, sono rivissuti e riaffermati nelle situazioni drammatiche e nei dialoghi orchestrati del *mamulengo*. Dal punto di vista di chi recita, l'identificazione con i segni lì rappresentati, ritualizzati e rivissuti è innegabile. Sandro Roberto (2022) sintetizza chiaramente questa relazione affermando che il *brinquedo* “è l'identità sociale del *brincante*” (Carrico 2024: 29 – traduzione di chi scrive).



Fig. 2 – Presentazione di *T.B.P.N.* di Caçúá de Mamulengo, Currais Novos (RN), 2018

## *I burattinai bolognesi*

Riccardo Pazzaglia è uno degli artisti più coinvolti nella promozione del legame identitario tra il teatro dei burattini e Bologna, riaffermando e valorizzando l'importanza del capoluogo emiliano nella tradizione dei burattini italiani. Pazzaglia ha debuttato in questo teatro precocemente nel 1991, a 11 anni, accompagnato dal suo maestro Demetrio Presini, di cui è considerato successore ed erede artistico. Diplomato come scenografo maestro d'arte all'Accademia di Belle Arti di Bologna, si è dedicato alla ricerca sulla storia e sulle tecniche del teatro di figura. Nel corso dei suoi 35 anni di carriera, attraverso la sua compagnia *Burattini di Riccardo*, come burattinaio, scenografo, drammaturgo e scrittore, oltre a viaggiare per tutta Italia, si è esibito in Francia, Svizzera e Stati Uniti ed è uno dei pochi burattinai contemporanei che vive esclusivamente della propria arte.

Nel suo progetto di riavvicinamento del burattino tradizionale alla città, nel 2007 ha creato l'associazione Burattini a Bologna, coinvolgendo un gruppo di artisti e portando spettacoli a pubblici diversi, inclusi i più vulnerabili. Grazie all'associazione, a partire dal 2017 e tramite il patrocinio del Comune, è stato possibile ospitare nuovamente rassegne estive di burattini nel Cortile d'Onore di Palazzo d'Accursio (sede del Comune di Bologna), presentate coralmente dai burattinai della città. Secondo i dati dell'associazione, nella rassegna estiva 2025, la cui edizione ha omaggiato la famiglia Cuccoli e ha presentato 17 appuntamenti tra il 25 giugno e il 18 settembre, il pubblico stimato è stato di 2.500 persone. Tra burattinai, musicisti e tecnici, l'evento ha coinvolto 13 artisti e altri 22 volontari.

Con i collaboratori dell'associazione, Pazzaglia ha contribuito anche a creare, all'interno del Museo della Storia di Bologna, in Palazzo Pepoli, un grande spazio espositivo permanente dedicato alle teste di legno, composto da maschere, burattini, ritratti, video, oggetti, un piccolo negozio e il banco storico di costruzione appartenuto a Presini, nel quale è possibile, negli orari regolari delle visite guidate, seguire parte del processo di costruzione dei burattini, e avere una breve dimostrazione nel castello della sala spettacoli.

Pazzaglia, nel suo lavoro come artista e animatore culturale, ha cercato di elaborare un linguaggio performativo che possa essere comprensibile e significativo per il pubblico contemporaneo, secondo quanto afferma:

E quindi io prima di accettare certe cose, ho voluto per quello che ho potuto negli anni da più giovane, cercare anche di ricercare, cioè, di non accontentarmi di dire: 'facciamo così perché si è sempre fatto così'. E poi per la stragrande maggioranza delle cose dei canoni che mi aveva portato e passato Presini o altri

burattinai, ho effettivamente scoperto che c'erano anche delle motivazioni storiche, sociologiche, ma anche simboliche del teatro<sup>4</sup>.

Attualmente è uno dei burattinai più attivi nella zona emiliana e la sua attività incessante si deve alla coniugazione di tre caratteristiche: quella di artista, la perizia tecnica; quella di studioso, la dedizione intellettuale; quella di promotore, la vocazione imprenditoriale.

Mattia Zecchi, di Crevalcore (BO) e con venti anni di attività, ha iniziato il suo percorso burattinesco da autodidatta prima di incontrare il suo maestro, il burattinaio bolognese Romano Danielli (1937), con il quale ha sviluppato un rapporto di apprendimento diretto all'interno della baracca. Per lui le figure classiche, come Fagiolino e il *Doutor Balanzone*, essendo rappresentative di tipi sociali atemporali, sono uno specchio dei difetti e delle virtù umane, ed è in questa dimensione emblematica che Zecchi trova la massima forza di questo teatro, mantenendolo vivo attraverso i secoli. Secondo le sue parole, il dottor Balanzone:

fa tutti dei giri di parole, i finti saccenti, quelli che fanno finta di sapere tutto. Se noi ci andiamo alla televisione oggi, quanti finti saccenti ci sono? Prima c'erano i virologi, poi sono tutti bravi a calcio e poi sono tutti bravi in politica. Ecco, Balanzone rappresenta il finto saccente, quindi molto più attuale che mai<sup>5</sup>.

Zecchi, senza fornire esempi precisi o indicare casi specifici, ritiene la capacità di comunicazione degli esseri di legno e stoffa, soprattutto con i bambini, un'attitudine che gli attori in carne e ossa oggi hanno in larga parte perso. Nella sua presentazione al Giardino Emanuele Petri (Bologna, 13 giugno 2025) abbiamo visto circa quaranta bambini seduti sulle panchine e sull'erba davanti al casotto rispondere ai suoi burattini per un'ora. "Inconsciamente lo sanno che sono finti, però rispondono e fino a quando c'è questa magia, fino a quando c'è questa cosa, il burattino non può morire", afferma Zecchi. Per esibirsi in tutta Italia, il crevalcorese si sposta con il suo furgone, nel quale trasporta tutto il materiale scenico. Possiede tre teatrini, tutti teatrini classici: col frontone, il sipario, le quinte e i fondali, e di diverse dimensioni, dal più piccolo, che misura 1,60 metri per 1 metro di profondità, fino a quello che, secondo lui, è il classico, di 2 metri di larghezza, 1,50 di profondità e 3 metri di altezza. Per mantenersi, oltre all'attività nel casotto, lavora come educatore di bambini con disabilità.

<sup>4</sup> Intervista a Riccardo Pazzaglia, 25 maggio 2025, Bologna.

<sup>5</sup> Intervista a Mattia Zecchi, 13 giugno 2025, Bologna.

Margherita Cennamo fa questo mestiere dal 2002. Ha scoperto le fiabe nell'infanzia attraverso le storie raccontate da sua madre, ma il suo interesse per il burattino è stato tardivo. Ha trovato nei personaggi femminili delle fiabe forze d'azione archetipiche che indicano la potenza della donna come detentrice di saggezza. Dopo aver studiato al DAMS dell'Università di Bologna, ha deciso di cambiare percorso di studi e diplomarsi in Scienze della formazione primaria nella stessa istituzione. Ha studiato nella scuola per burattinai presso il Centro di teatro di figura *Arrivano dal Mare* di Cervia, nel 2002. Col passare del tempo, ha orientato la sua professione verso la direzione educativa e ha affinato la sua ricerca su come utilizzare il burattino per mettere in scena un repertorio fiabesco. Con questo intento ha recentemente inaugurato a Casalecchio di Reno, Bologna, la sede della sua compagnia *Burattinificio di Mammadraga* (già *Mangiafoco*), un microteatro che intende diventare una sorta di teatro-casa. È uno spazio accogliente che serve sia per i suoi laboratori sia per spettacoli per piccoli pubblici, adulti e bambini, nel quale, oltre ad assistere, il pubblico può anche mangiare, cucinare, convivere, "perché potessero assistere ad uno spettacolo di burattini come se fossero nel salotto di casa loro, richiamando l'idea del focolare delle fiabe", spiega.

Cennamo lavora, a volte, con i burattini a guanto partecipando a produzioni classiche collettive come quelle dell'Associazione Burattini a Bologna. Tuttavia, da sola, recita generalmente manipolando i burattini su piedistalli, dietro a un tavolo, rimanendo esposta in scena come fabulatrice. In questo modo, mescolando linguaggi del teatro di figura a guanto e da tavolo, sviluppa un teatro di burattini che può essere considerato sperimentale. In questo modo Margherita lavora tanto nel segno del mantenimento della tradizione quanto della sua rielaborazione. Sul limite tra rispetto della tradizione e ricreazione simbolica di quest'arte, la burattinaia crede che la tradizione possa essere rispettata in modi diversi. Per lei:

Il limite non c'è. Non c'è il limite. Il limite è dato dalla persona [...] cioè sei tu come persona che non riesci a trovare il superamento del limite, ma il fatto che tu non riesca a trovare il superamento del limite non vuol dire che il limite c'è, vuol dire che sei tu che te lo stai dando<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Intervista a Margherita Cennamo, 3 giugno 2025, Bologna.



Fig. 3 – Presentazione di burattino emiliano di Mattia Zecchi, Bologna, 2025

#### *Convergenze tra il teatro dei burattini dell'Emilia-Romagna e il Teatro de Bonecos Popular do Nordeste*

Nel XIX secolo e, nel caso del Nordest brasiliano, ancora fino al volgere di questo secolo, la popolazione povera aveva scarso o nessun accesso diretto sia alla programmazione dei teatri di repertorio colto sia alle pubblicazioni letterarie. Ciò ha fatto sì che gli adattamenti della cultura classica e colta del burattino popolare da piazza rappresentassero una forma di accesso al teatro per queste classi sociali.

La *brincadeira* nordestina brasiliana è estremamente legata ai costumi e alle tradizioni della sua comunità d'origine e articolata con le pratiche della vita sociale.

I discorsi, le pratiche, le condotte e le opinioni dei *brincantes* in relazione al loro *brinquedo* indicano strutture istituzionalizzate nella loro esperienza, riproducendo aspetti socioeconomici, storici e culturali. Rappresentazioni presenti nella loro vita, veicolate e apprese tramite parole, immagini, suoni e diversi media, che oggi si incorporano nella loro esperienza, nel loro corpo/memoria. Conoscenze che vengono apprese, assimilate, risificate, trasformate e trasmesse, attraverso le quali questo gruppo o comunità costruisce la propria visione del mondo, raccontando tramite i *burattini* storie di personaggi umani, sovrannaturali e animali, che parlano di sé stessi e della loro comunità (Brochado 2014: 160 – traduzione di chi scrive).

Lo stesso avviene, sebbene attualmente in maniera meno intensa, nel teatro dei burattini emiliano-romagnolo, come abbiamo potuto osservare. L'utilizzo del dialetto sembra essere il principale legame con la società locale. Oltre a questo legame, esiste il riferimento a costumi, cucina, strade e anche ai nomi, caratteristiche e battute di alcuni personaggi-tipo. Vediamo la presentazione versificata del suo protagonista bolognese, Fagiolino:

Eccomi qua! Io mi chiamo Fagiolino Fanfani e pago i debiti sempre... Domani! Abito in via del Pratello che nel mondo è il posto più bello! Ogni tanto a drôv il bastone contro chi vuole sempre ragione, ho un compare, il buon Sganapino, anche a lui glu-glu-glu piace molto il buon vino. Beviamo vino, sbafiam maccheroni, siam Bolognesi, siamo amiconi! (Pazzaglia 2023: 7)

Via del Pratello fa riferimento a una strada nota ai bolognesi, un antico *bas fond* dove un tempo vivevano prostitute, ruffiani e persone ai margini (Pazzaglia, 2018). Bologna, conosciuta tra altri epitetti come *la grassa*, è una delle capitali gastronomiche d'Italia e del mondo. Nella battuta sopra riportata, Fagiolino collega la sua apologia al mangiare e al bere alla propria identità bolognese: “Beviamo vino, sbafiam maccheroni, siam Bolognesi...”.

Oltre alle questioni di identità, stiamo trattando due tipi di teatro di burattini a guanto, quindi due filoni molto simili come linguaggio scenico. Pur essendo la loquacità quasi una condizione imprescindibile di questo tipo di teatro, il linguaggio non verbale occupa anche una parte considerevole nella poetica specifica dei due casi. Movimenti, gesti, ritmi, suoni, onomatopee, intonazioni, interiezioni impiegati in alcune scene comunicano più delle parole. Queste forme di espressione vanno oltre le differenze di lingua o dialetto, poiché raggiungono un livello più profondo nel coinvolgimento e nel mantenimento dell'interesse del pubblico per lo spettacolo.

D'altra parte, la verbosità è un complemento dell'espressione non verbale del burattino popolare, sebbene agisca in modi differenti nei due casi considerati. La parola assume una connotazione più letteraria e rigida nel burattino italiano, soprattutto nelle rappresentazioni basate sui copioni scritti del repertorio tradizionale. Per quanto riguarda le performance a soggetto, cioè improvvise, come nell'esibizione di Riccardo Pazzaglia vista alla Festa Multietnica nel Parco Comini (Bologna, 1° giugno 2025), pur utilizzando formule verbali, filastrocche, versi e alcune battute pronte, l'espressione verbale si è manifestata in modo più spontaneo e sciolto. Lo stesso avviene, in maniera permanente, nel *T.B.P.N.*, dove il parlato è sempre improvvisato e non esiste testo memorizzato o scritto.

La prolissità potrebbe essere storicamente collegata ai ciarlatani chiacchieroni che impugnavano burattini nelle piazze medievali come forma di pubblicità per la vendita di medicine e profumi. In Pernambuco, cento anni fa, uno dei *brincantes* più prestigiosi era il maestro di *mamulengo* Cheiroso<sup>7</sup>, produttore di *cheiros* (profumi, in portoghese), che usava lo stesso espediente per attirare la sua clientela (Borba 1987).

Il dialetto, codice orale ricorrente in molte altre culture burattinesche e utilizzato parzialmente da alcuni personaggi del teatro dei burattini, è a livello simbolico strumento di costruzione d'identità e costituisce un altro punto di convergenza tra le forme brasiliane e italiane qui in discussione. Tanto è vero che molti attori dei gruppi di teatro dialettale bolognese sono stati anche manipolatori di burattini, come ad esempio gli attori dialettali che si sono esibiti nella conferenza-spettacolo *Il Castello di Cenerentola: omaggio a Odete Righi*, che abbiamo seguito il 18 maggio 2025 a Palazzo Pepoli (Bologna). In quella performance, tutta l'enunciazione degli esseri di legno, effettuata dagli attori Fausto Carpani, Roberta Montanaro, Roberto Iotti, Lamberto Lodi e Riccardo Pazzaglia, è stata in dialetto. Ancora oggi, come abbiamo potuto constatare, le rassegne organizzate dall'Associazione Burattini a Bologna rientrano nello stesso ambito di sponsorizzazione di azioni pubbliche volte alla valorizzazione della cultura locale e sotto la responsabilità del consigliere delegato alla cultura popolare del Comune.

Il Nordest del Brasile non possiede ciò che si potrebbe considerare propriamente un dialetto, bensì una variazione della lingua portoghese parlata in tutto il Brasile. Le sue caratteristiche fonetiche e prosodiche si concretizzano in un accento, relativamente riconoscibile dai brasiliani di altre regioni. Tuttavia, se includiamo nel suo campo lessicale l'immenso glossario di parole regionali specifiche, il sentimento di identificazione che

<sup>7</sup> Borba Filho (1987) e gli altri autori che citano il maestro Cheiroso non forniscono alcuna indicazione in merito alle date di nascita e morte. Le fonti indicano soltanto che visse nella prima metà del XX secolo alla città di Recife.

suscitano nel pubblico è molto simile. Il pubblico nordestino si riconosce frequentemente nei suoi burattini e, per questo, le loro esibizioni talvolta fanno parte di programmi di feste civiche e regionali.

I burattini di entrambi i generi sono realizzati in legno e trasportati in bauli o in capienti valigie. Il Museo La Casa delle Marionette e Burattini di Ravenna, che custodisce la collezione Monticelli, espone le grandi valigie un tempo utilizzate dalla prestigiosa famiglia di burattinai. I burattini sono generalmente costruiti dai burattinai stessi. La differenza, in questo caso, è che quelli italiani sono scolpiti con un grande apparato di strumenti da falegname: raffetto, sega, scalpelli, sgorbie e un trapano per forare il collo, che garantisce maggiori dettagli, mentre in Brasile si usano solo coltelli e coltellino tascabile. Anche la tecnica, che influisce sulla modalità di costruzione, differisce. Nel laboratorio di Pazzaglia, abbiamo seguito parte della sequenza di costruzione di un burattino. Nella tradizione bolognese, la lavorazione inizia dal disegno su carta del profilo della testa, trasposto su un pezzo di pino che viene poi fissato in una morsa da banco e sgrossato. In Brasile, mentre con una mano il burattinaio sostiene il tronco di legno, con l'altra scolpisce la testa con il coltello. Sebbene esistano diverse dimensioni dei burattini, in generale le teste di quelli italiani sono più grandi di quelle brasiliene. Nelle mani dei fantocci nordestini, invece, c'è un tubo per inserire le dita del *brincante*, che permette maggiore chiarezza nei gesti delle sue creature.

Il nucleo base delle figure della tradizione burattinaia dell'Emilia-Romagna è formato da Fagiolino, Sganapino, Sandrone, i servi furbi; Balanzone, il dottore in legge; Brisabella, l'innamorata; il Capitano, il militare. Nel *T.B.P.N.*, i monelli sono Benedito, Baltazar o Simão, sempre neri; il padrone è chiamato Capitão João Redondo o Coronel; Quitéria e Minervina sono le donne, rispettivamente la vecchia e la giovane; ci sono anche il professore e il capo della polizia. Figura comune in entrambi i casi è anche un prete o vescovo.

Le funzioni drammatiche di queste figure sono, di regola, le stesse delle farse e della commedia popolare in generale sin dall'antichità: una coppia di servi, uno furbo e l'altro sciocco, un padrone perverso, un dottore sapientone, una vecchia e una fanciulla, spesso contesa da uno dei servi con lo spaccone e pavido rappresentante delle forze militari o di polizia. È importante sottolineare la rappresentazione dei protagonisti proletari come combattenti coraggiosi e intelligenti in tutti questi esempi (Allegri 1978). Le tre sfere del potere costituito – politica, militare e religiosa – sono satirizzate.

Anche per quanto riguarda i temi esiste una corrispondenza: satire della vita quotidiana, caricature di costumi e autorità, magia e fantasia, situazioni storiche e mitiche, avventure, argomenti di attualità. Essi si alternano tra l'universo della realtà immediata del proletariato e quello della sua immaginazione (Melloni - Bo 1990). Le

fonti del burattino italiano, tuttavia, sono più letterarie, come vedremo; quelle del *mamulengo* derivano dalla cultura orale nordestina del Brasile.

La somiglianza dei personaggi-tipo non riguarda solo le caratteristiche di personalità delle figure ma, in molti casi, anche la loro conformazione fisica. I personaggi femminili del *mamulengo*, spesso, non sono burattini a guanto, ma a bastone. Sono costituiti da un tronco completo di legno che enfatizza, sotto i vestiti, la sporgenza delle parti intime, come seni e glutei, molto pronunciati. Lo stesso avviene per le marotte del burattino dell'Emilia, eccetto che in questo caso i modelli a bastone sono riservati alla rappresentazione delle signore nobili, dame e fanciulle, mentre le vecchie del popolo sono burattini a guanto.



Fig. 4 – Figura femminile, Museo Il Castello dei Burattini Giordano Ferrari, Parma, 2025



Fig. 5 – Quitéria scolpita da Mestre Saúba e animata da Sandro Roberto, São Paulo, 2025

Nel Museo Il Castello dei Burattini Giordano Ferrari di Parma, abbiamo visto la figura di Vladimiro Falesi, detto Bargnoclà, introdotta dalla famiglia Ferrari e diventato a Parma personaggio tipico al pari di Sganapino a Bologna. Si tratta della figura grottesca di un ubriaco accanto a una miniatura di bottiglia di vino, dal nasone rosso, volto verdastro dall'alcolismo, capelli e baffi arruffati e cappello di paglia, quasi identico ai contadini sbronzì che ogni *brincante* brasiliano deve possedere nella sua valigia di burattini per le esibizioni. Nel Museo dei Burattini di Budrio – collezione Zanella-Pasqualini, sono esposti clown con cappelli a cono che tengono un piattino in ciascuna mano. Un tempo venivano utilizzati per annunciare l'inizio dello spettacolo. Attualmente, gli artisti emiliani suonano un campanellino per fare questo annuncio. Fa parte anche della tradizione del *mamulengo* pernambucano aprire le rappresentazioni con un pagliaccio denominato *janeiro*, che spesso compare suonando uno strumento stridente. Anche le streghe, come ad esempio la Borda di Margherita Cennamo, con il naso adunco, rughe marcate e aspetto minaccioso, hanno tratti simili alle guaritrici popolari nordestine e suscitano sentimenti oscillanti tra paura e protezione.

Allo stesso modo, abbiamo osservato in tutte le collezioni di burattini visitate un'altra figura frequente nelle manifestazioni drammatiche folkloriche brasiliane, il Diavolo. In una delle esibizioni di Pazzaglia per bambini a cui abbiamo assistito a Bologna, già citata, abbiamo visto una scenetta molto presente nelle performance del burattino popolare brasiliano, quella della Morte. In questo passaggio, essa viene a prendere l'anima di

# antropologia e teatro

N. 19 (2025)

Fagiolino – che sarebbe Baltazar nel caso brasiliano – ma, dopo un frenetico gioco di nascondino, finisce per essere scacciata a bastonate dall’eroe bolognese.



Fig. 6 – Diavoli, La Casa delle Marionette, Ravenna, 2025



Fig. 7 – Baltazar e Diavolo di Josivan de Daniel, Currais Novos (RN), 2017

Nel suo libro *Burattini a Bologna: la storia delle teste di legno*, Riccardo Pazzaglia mostra come, attraverso gli anni e l'oscillazione nell'interesse del pubblico, da un teatro pensato per adulti e bambini il burattino a guanto sia finito per essere erroneamente associato a un genere infantile; il che può portare a distorsioni nella comprensione della sua performance. Cennamo aggiunge una riflessione in merito:

Ma il fatto che molti burattinai l'abbiano fatto, è legato a un fatto di mercato, non perché abbiano un qualche interesse a lavorare davvero per l'infanzia, anzi, ad alcuni burattinai costa un grande sforzo fare questa cosa qua. Invece, su di me, proprio perché io ho avuto questa partenza più sul versante della letteratura per l'infanzia e per i ragazzi, per me, il campo è sempre stato quello, non è mai stato un ripiego<sup>8</sup>

Lo stesso è accaduto riguardo al *mamulengo* brasiliano che, da uno spettacolo di lascivie e derisioni per adulti, presentato nei bar della zona rurale del Nordeste, è diventato prevalentemente un teatro edulcorato e ben educato che raccoglie soprattutto bambini nel suo pubblico.

### *Le burattinaie*

Un altro punto in comune tra la tradizione burattinaia del Nordeste brasiliano e quella italiana è la questione della rappresentazione eseguita da burattinaie. Si tratta di un universo tradizionalmente maschile nella sua origine, in cui persistono ancora oggi pregiudizi di genere. Questo è uno dei punti chiave del lavoro creativo di Margherita Cennamo. Uno dei riflessi di questo panorama nel contesto italiano è la rarità di donne che lavorano in modo indipendente all'interno di un teatrino, cioè che non lavorano solo come partner di un capocomico. Secondo Cennamo, un tempo, le donne erano confinate a ruoli secondari nelle compagnie dei capocomici uomini; per questo motivo, nel repertorio classico dei burattini, a differenza di quello fiabesco, i personaggi maschili dominano.

Una delle sue iniziative più recenti è stata la produzione del podcast *Le donne raccontastorie: dal focolare delle fiabe allo spettacolo itinerante*, realizzato con il patrocinio del premio Tina Anselmi offerto a Margherita dall'UDI, Unione Donne in Italia<sup>9</sup>. Nel podcast, che vede la partecipazione della cantante Valentina Turrini, artiste come Maddalena Ricciardi, Cristina Cason, Maria Teresa Trentin, Sandra Pagliarani danno testimonianze sulle difficoltà incontrate dalle burattinaie in questo contesto.

<sup>8</sup> Intervista a Margherita Cennamo, 03 giugno 2025, Bologna.

<sup>9</sup> <https://www.udibologna.it/terza-edizione-2019> (01 ottobre 2025).

# antropologia e teatro

N. 19 (2025)

Su come, da donna, si è confrontata con i personaggi tradizionali nel portare avanti le proprie creazioni Cennamo ci racconta:

Io ho iniziato con Fagiolino e Sganapino, però volevo portarlo sul femminile, quindi adesso ho due personaggi che potrebbero essere corrispondenti a Fagiolino e Sganapino che sono due sorelle, la Carlotta e la Lucia che, più o meno, hanno sulla ventina d'anni. È una coppia comica che c'è sempre: una è quella astuta e al'altra è quella un po' più scema<sup>10</sup>

La burattinaia di Casalecchio di Reno non scolpisce le proprie figure; esse sono costruite dalla artigiana del teatro di figura Brina Babini, sua partner di lunga data, con cui condivide ogni dettaglio della conformazione fisica delle creature che animerà in scena. Per il ruolo di antagonisti, utilizza streghe e orchi. Borda, la sua creazione preferita, è una vecchia saggia ispirata alle leggende della pianura padana e può assumere diverse funzioni drammatiche, a seconda della storia che racconta. La vede non come una "schifosa grotesca", secondo le sue parole, ma come colei che nutre simbolicamente lo spettatore con le sue storie e la sua saggezza.

<sup>10</sup> Intervista a Margherita Cennamo, 03 giugno 2025, Bologna.



Fig. 8 – Margherita Cennamo con la sua Brida, Bologna, 2025

Ci sono molti copioni, a suo avviso, in cui le donne si limitano a lamentarsi dei mariti che vendono i loro gioielli per spenderli all'osteria, mentre lui risolve tutto picchiandola, e lei, a sua volta, provoca uno scandalo per farlo punire. Questo è uno dei motivi per cui l'artista si ispira alle fiabe come fonte per le sue storie, perché in esse le donne sono protagoniste e mostrano la loro proattività e intelligenza.

Cennamo ritiene che la femminilizzazione del personaggio maschile non sia una strada particolarmente valida, essendo necessario creare figure femminili autonome, con le proprie complessità e sfumature, altrimenti sarebbero solo ripetizioni dei caratteri maschili con nomi femminili. Sostiene Cennamo:

Se io ho un personaggio maschile e mi limito a convertirlo in donna, è un'operazione non so quanto buona perché in realtà il mio personaggio non può essere semplicemente il personaggio maschile, però gli ho cambiato, è diventato una donna. [...] Deve essere una donna con le sue sfaccettature femminili. Quello che manca molto è la presenza di personaggi femminili sfaccettati, poliedrici. Perché non si tratta solamente di

fare Gioppino che diventa Gioppina, Meneghino che diventa Meneghina, Fagiolino che diventa Fagiolina. Si tratta di creare dei personaggi femminili che abbiano una loro complessità<sup>11</sup>.

Dall'esperienza maturata con la ricerca condotta per la produzione del suo podcast, Cennamo ha constatato che è quasi impossibile realizzare un censimento sul numero esatto di donne burattinaie in Italia, dato che si tratta di un'arte marginale, ma è sicura che le burattinaie soliste siano in numero decisamente inferiore rispetto ai colleghi maschi. Afferma: "Penso peraltro che questa marginalità sia dovuta al fatto che per eccellenza la tecnica del burattino a guanto si rifà a repertori classici e molte donne invece fanno innovazione". Un'altra questione che sorge quando si tratta di maschilismo è l'uso del termine, di origine napoletana ma riscontrabile estensivamente nel mondo dei burattini italiani, di *cazzimma*. *Cazzimma* indica una furbizia accentuata e, nell'universo di questo teatro, il termine indica la malizia che il burattinaio deve possedere per cavarsela in ogni situazione durante la performance all'interno del casotto. Tuttavia, il termine ha una matrice maschilista e riflette un'espressione culturale determinata e dominata dagli uomini poiché collega l'organo genitale maschile alla qualità della performance.

Nel contesto storico del burattino brasiliano questo panorama non è diverso. Questo si nota persino nella resa estetica dei caratteri femminili, che fino a poco tempo fa erano rappresentati o da bambole di stoffa infantili, prive dei dettagli in legno presenti nei burattini dei ruoli maschili, o da silhouette prominenti con curve scolpite nel legno massiccio. I personaggi femminili erano relegati a partecipazioni innocue nell'evoluzione delle rappresentazioni. Quanto alle burattinaie, esse si limitavano a cucire i vestiti e dipingere i burattini e, quando entravano nei casotti, si limitavano a scuotere le teste di legno, mentre agli uomini spettava, di norma, dare le voci di streghe e vecchie.

Nel contesto brasiliano, la maggior parte delle iniziative relative al rinnovamento della *brincadeira* è stata promossa anche dal lavoro delle donne. La *brincante* Catarina Araújo de Medeiros, detta Catarina Calungueira, della città di Ipueira, nello stato del Rio Grande do Norte, insieme ad altre artiste donne, è una delle principali responsabili della rielaborazione simbolica della visibilità femminile nel *T.B.P.N.* E lei lo fa rispettando la tradizione della manifestazione culturale e garantendo che il pubblico si diverta e si identifichi con le fiabe e i personaggi presentati. I suoi spettacoli non sono rappresentati dall'autoritaria figura del Capitão João Redondo, come sarebbe nello standard della tradizione norderiograndense, ma narrati da una figura femminile, la Catirina, suo alter ego. Il suo capitano, invece, devasta e distrugge coltivazioni per piantare pali

<sup>11</sup> *Ibidem*.

per l'energia eolica nei suoi domini, in nome del progresso. Dopo aver tentato goffamente e senza successo di domare l'enorme figura del serpente, il capitano viene inghiottito dall'animale velenoso.



Fig. 9 – Catarina Calungueira con Catirina e il bue, Natal (RN), 2024

Fu in questa prospettiva femminista che, nel 2019, Catarina promosse la creazione della Rete di Burattinaie del Rio Grande do Norte e, successivamente, della Rete Brasiliana di Burattinaie, che riunisce più di una decina di donne. Il gruppo, che ha già organizzato due festival specifici dalla sua nascita, è uno spazio di accoglienza e sororità, e affronta questioni come la maternità, gli episodi di misoginia, il maschilismo e le molestie presenti in quest'arte. Altri eventi, come il Festival di *Mamulengo* di São Paulo, garantiscono spazi propri per rappresentazioni, discussioni e conferenze sui temi legati all'arte burattinaia femminile.

#### *Differenze tra il modello brasiliano e quello italiano*

Nel teatro di burattini tradizionale italiano, la struttura scenica è denominata castello o baracca se destinata a spazi chiusi o a rappresentazioni di lunga durata all'interno di teatri. È allestita quasi come una miniatura degli edifici teatrali italiani. Se si tratta di una presentazione più semplice o di una performance all'aperto, si chiama casotto. In questo caso, è più piccola e fatta a forma di cubo con il lato superiore aperto.

La struttura del castello è come una miniatura dei grandi edifici teatrali italiani, stabiliti a partire dal periodo Barocco e strutturati con: fondali che salgono e scendono, quinte per l'entrata e l'uscita dei burattini,

frontone, sipario, ribalta di luci e una lunga trave di legno sul boccascena dove i burattini battono la testa quando sono irritati. Queste grandi casse sceniche includono anche un ampio spazio per la conservazione di sedie e materiali. I loro scenari e ornamenti esterni indicano la continuità di una tradizione pittorica realista, che risale alla scenografia dei secoli XVII e XVIII, con fondali in prospettiva e *trompe l'oeil*.

Nel caso dei casotti del Nordest brasiliano, la maggior parte dei burattinai utilizza strutture semplici, fatte a forma di cubo con il lato superiore aperto, montate a partire dalla connessione di tubi o bastoni, rivestite di tessuto e senza fondale. Unicamente nel caso particolare dei *brincantes* della regione della Zona da Mata di Pernambuco, i teatrini vengono costruiti come miniature di case coperte da un tetto a due spioventi, ma non vi è l'intenzione di miniaturizzare la struttura del palcoscenico degli attori; il tetto, in questo caso, serve solo come copertura e il fondale è fisso. Questo è il caso degli artisti Tonho de Pombos e Cida Lopes. C'è tuttavia un'altra somiglianza in queste piccole case teatrali della Zona da Mata: un frontone con il nome del capocomico della compagnia.

Nel Nord Italia, i costumi dei burattini professionali sono rimovibili, a differenza di quelli brasiliani, il cui abbigliamento è permanente. Ciò permette al manipolatore italiano, mantenendo la testa e le mani di ogni figura, di alterarne i vestiti in base alla scena, allo spettacolo, al contesto di presentazione o persino all'usura. Inoltre, tra il costume del burattino e la mano del burattinaio c'è una tunica di tessuto spesso che serve a proteggere il costume. Un'altra differenza è che nella penisola italiana i costumi presentano molti dettagli, mentre quelli dei pupazzi brasiliani, con rare eccezioni, sono costituiti da tuniche lisce senza ornamenti.



Fig. 10 – Castello di burattini, Museo dei Burattini Leo Pretti, Crevalcore (BO), 2025

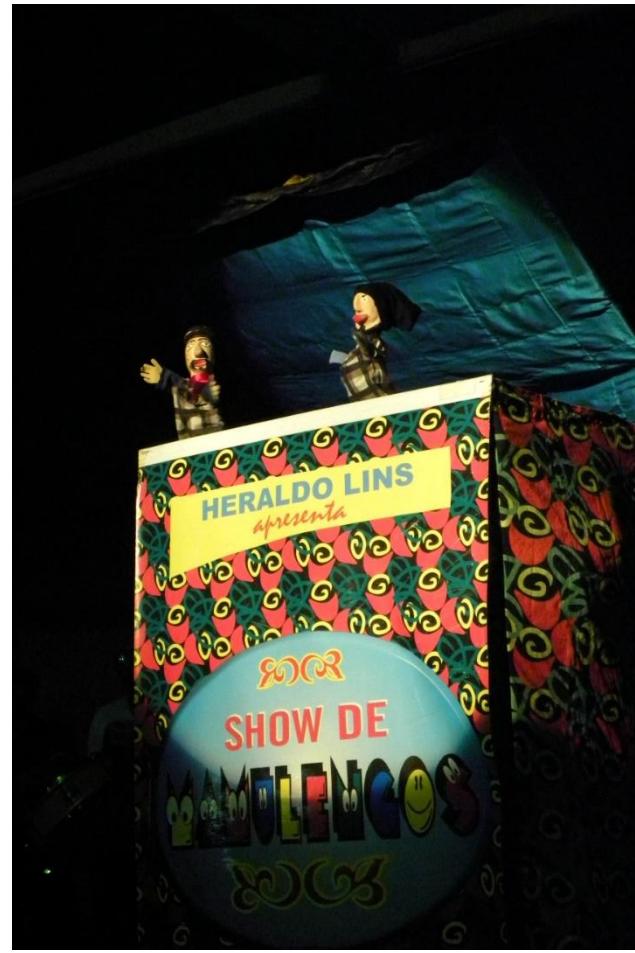


Fig. 10 – Casotto di Heraldo Lins, Currais Novos (RN), 2018

Nel nostro percorso attraverso l’Emilia-Romagna abbiamo incontrato burattini e materiali secolari così ben conservati che, volendolo, potrebbero essere utilizzati in scena ancora oggi. A maggio 2025, a Crevalcore, si è tenuta una rappresentazione in omaggio al grande burattinaio crevalcorese Léo Preti, morto nel 1969, in cui i suoi burattini originali, risalenti all’attività di suo padre Giulio nel XIX secolo, sono stati esposti e la sua baracca utilizzata dall’artista Mattia Zecchi.

Altra differenza è che il teatro dei burattini tradizionale emiliano considera la sua tradizione come un’ortodossia, essendo radicato in un insieme polisemico di tradizioni della cultura classica italiana: letteraria (drammi e romanzi), musicale (opera), linguistica (dialetto), architettonica (palcoscenico). Ciò rappresenta al tempo stesso una radice ricca di significati, una ampia fonte di tecniche e garanzia di riconoscimento da parte del pubblico; d’altra parte, può cristallizzare il lavoro degli artisti. La messa in scena del *mamulengo* si struttura invece sul gioco stabilito tra burattinaio e pubblico. A dimostrazione di ciò vi è la denominazione dello spettacolo di *brincadeira*, come abbiamo già visto. È comune, inoltre, che vi sia interazione diretta tra il

pubblico e il cast di legno. Gli spettatori, molte volte, parlano con i pupazzi danno ordini, rispondono a domande, sollevano altre questioni, insultano, applaudono, molestano, ballano sulle loro musiche, cantano insieme e, a volte, si avvicinano al casotto per toccarli o legarli, come succede con il burattino del bue, per esempio, che viene catturato dagli spettatori con un lazo. Più importante dello scenario predefinito è il materiale offerto dal pubblico durante il contesto della rappresentazione. Tutto ciò che accade attorno alla performance, dalla presenza di un'autorità al vestito o al movimento di uno spettatore, diventa pretesto per ciò che avviene nella baracca.

Oltre a questo fascino e all'umorismo contenuti nelle storie e nel profilo dei personaggi, il grande determinante dell'efficacia del *mamulengo* è il gioco stabilito tra il *brincante* e il pubblico. La maggiore abilità di un manipolatore di burattini risiede nel controllo della durata di ogni *sketch*, e tale durata è proporzionale al grado di interesse del pubblico. In questo modo, la costante misurazione del polso del pubblico è una competenza fondamentale per chi voglia recitare con il burattino popolare (Carrico 2024: 28 – traduzione di chi scrive).

Come qualsiasi espressione teatrale, anche il teatro dei burattini italiano si stabilisce come un gioco con il pubblico. Tuttavia, in questo caso, tale dimensione è meno preponderante. Forse perché in esso esiste una forte preoccupazione letteraria o una vocazione alla trasmissione della cultura classica. Alcuni dei musei che abbiamo visitato, come il Museo dei Burattini di Budrio, il Museo Leo Petri di Crevalcore e La Casa delle Marionette di Ravenna, per non citare la biblioteca dell'Archiginnasio del Comune di Bologna, conservano copioni e scenari manoscritti dagli stessi burattinai del passato. La *brincadeira* di *mamulengo*, pur avendo i loro sketch relativamente predefiniti e un repertorio di battute e frasi consolidate, sono eseguite a memoria o all'improvviso. La loro drammaturgia, anche quando basata su episodi della letteratura popolare, non è mai stata scritta, ma trasmessa oralmente tra le generazioni di burattinai. Ciò avviene poiché i primi maestri, fondatori della tradizione del genere, erano analfabeti o semianalfabeti e perché, come già affermato, il gioco prevale sulla forma drammatica rigorosa.

Nel *modus operandi* petroniano, la relazione con la stagione di rappresentazioni e la disposizione di un repertorio per occuparla è rilevante. La maggior parte dei burattinai si avvale di un'enorme varietà di commedie, provenienti dall'archivio di registrazioni scritte di un repertorio classico. Cioè, al contrario dei brasiliani, quando non si presentano a soggetto, gli italiani dispongono di un testo diverso per ogni rappresentazione. In una stessa stagione un solo burattinaio può presentare cinque, sei o anche più storie

diverse. Un *brincante*, invece, lavora con rappresentazioni singole e il suo repertorio, quando esiste, è formato da scenette indipendenti organizzate secondo la sessione e non da storie complete.

Nel teatro dei burattini emiliano i testi sono disposti su uno scaffale e letti dai burattinai. È stato il caso della rappresentazione di *Il rapimento della principessa Gisella* di Mattia Zecchi a cui ho assistito nel Giardino Emanuele Petri (Bologna, 13 giugno 2025). Un'altra differenza, tra l'altro, è che questa esibizione di Zecchi è durata un'ora, incluso un intervallo di dieci minuti dopo la prima parte. Ciò sarebbe impensabile nelle sessioni del burattino brasiliiano, dove attualmente i *brincantes* faticano a superare i 20 minuti di performance nei festival e negli eventi.

Nel caso del *T.B.P.N.*, nonostante la permanenza di un vasto repertorio drammaturgico ed estetico, la trasmissione è orale e la responsabilità della tradizione non rappresenta “un peso” per gli artisti. In questo caso, essa è presente in modo più fluido, molto più a partire da un insieme di temi, valori e sentimenti di appartenenza che dall'adesione a un canone o a regole fisse. Tanto che tra i *brincantes* delle nuove generazioni un concetto che comincia a diffondersi è quello dell'ancestralità, cioè la valorizzazione dell'uso di memorie e conoscenze delle generazioni passate, specialmente legate alle culture afro-amerindie. Questo uso è molto frequente nella poetica, tra gli altri, di *brincantes* come Sandro Roberto, Catarina Calungueira, Julin de Tia Lica.

### *Considerazioni finali*

Confrontare due generi di teatro di burattini parenti, ma geograficamente distanti, è un esercizio di analisi degli scambi culturali difficile e rischioso. I limiti che questo lavoro si è dato non consentono di affrontare puntualmente le origini storiche delle influenze del teatro di burattini italiano su quello brasiliiano, ma è bene sottolineare che nel confronto si è voluto evitare qualunque allusione a possibili gerarchie di valore tra i modelli presi in considerazione. Il nostro scopo è stato, invece, evidenziare le somiglianze e le differenze attuali tra queste due arti.

L'arte delle teste di legno attraversa generazioni e geografie mostrando la continuità di alcuni tratti, e ciò è evidente confrontando la secolare tradizione del burattino italiano con quella del Nordest del Brasile. Entrambi sono teatri di burattini a guanto e realizzati in legno, inventati e sviluppati da artisti del popolo, semianalfabeti, e che condividono elementi simili, quali: il legame a un'identità comunitaria attraverso l'uso di una lingua dialettale o di gerghi ed espressioni popolari; la struttura drammaturgica e tematica delle loro scene; l'orientamento, storicamente recente, di questo linguaggio scenico verso un pubblico infantile.

Si rileva, inoltre, tra le artiste e gli artisti contemporanei appartenenti a questi due ambiti burattineschi, un forte impegno nel superamento di pregiudizi e barriere sociali radicate, come il maschilismo. Parallelamente, la loro pratica artistica, in continuità con quella dei predecessori, è orientata a una costante reinvenzione del linguaggio al fine di dialogare con nuovi pubblici. Prafrasando Gustav Mahler, l'intenzione di mantenere vivo un teatro che sia fuoco piuttosto che mera adorazione delle proprie ceneri.



Fig. 11 – Baltazar scolpito da Raul do Mamulengo e animato da Mestre Felipe de Riachuelo, Riachuelo (RN),  
2017

## Bibliografia

ALLEGRI, LUIGI

1978 *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, Università di Parma, Parma.

BORBA FILHO, HERMILIO

1987 *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, Inacen, Rio de Janeiro.

BROCHADO, IZABELA COSTA

2005 *Mamulengo Puppet Theatre in the socio-cultural context of 21th century Brazil* (doctoral thesis), Trinity College, Dublin.

2014 *Dossiê Interpretativo: Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo como Patrimônio Cultural do Brasil*, MINC, IPHAN, UNB, ABTB, Brasília.

CARRICO, ANDRÉ

2024 *Teatro de Bonecos Popular Potiguar*, Escribas, Natal.

CECCONI, FRANCESCA

2025 *Il teatro di figura. Storia e tecniche*, Dino Audino Editore, Roma.

CERVELLATI, ALESSANDRO

1964 *Fagiolino & C: storia dei burattini e burattinai bolognese*, Capelli, Bologna.

CIPOLLA, A. - MORETTI, G.

2011 *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, Corazzano (Pisa).

COLOMBO, R. – MONTICELLI, M.

2012 *La casa delle marionette – Museo della Collezione Monticelli*, Provincia di Ravenna, Ravenna.

FARIA, JOÃO ROBERTO

2012 *História do Teatro Brasileiro Volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade da primeira metade do século XX*, Perspectiva-Edições SESCSP, São Paulo.

FREIRE, SUZANITA

2000 *O fim de um símbolo: Theatro João Minhoca Companhia Authomática*, Achiamê, Rio de Janeiro.

GOMES, JOSÉ BEZERRA

# antropologia e teatro

N. 19 (2025)

2021 *Teatro de João Redondo, Sebo Vermelho, Natal.*

MCCORMICK, JOHN

2018 *Puppet theatre in Italy* in «Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas», v. 1, n. 02, p. 33–52.

MOURA, CARLOS FRANCISCO

2000 *Teatro a bordo de naus portuguesas nos séc. XV, XVI, XVII e XVIII*, Instituto Luso-Brasileiro de História; Liceu Literário Português, Rio de Janeiro.

MELLONI, R. - BO, M.

1990 *Il repertorio del teatro dei burattini e delle marionette della tradizione italiana* in «Rivista Linea Teatrale», anno IV, n. 1., P.04-31

MELLONI, REMO

2004 *Il Castello dei Burattini/Museo Giordano Ferrari*, Mazzotta, Milano.

PAZZAGLIA, Riccardo

2018 *Burattini a Bologna: la storia delle teste di legno*, Edizioni Minerva, Bologna.

2023 *Tutti in baracca - recitare con i burattini: testi e manuale*, Edizioni Minerva, Bologna.

RUMBAU, TONI

2012 *Rutas de Polichinela: Títeres y ciudades de Europa*, Editorial Arola, Tarragona.

ZANELLA, V. – PASQUALINI, R.

2000 *Il Museo dei Burattini – collezione Zanella-Pasqualini*, Abacus Sevizi Museali, Bologna.

## *Sitografia*

*Le donne raccontastorie: dal focolare delle fiabe allo spettacolo itinerante* [Podcast]

<https://open.spotify.com/show/6INsSn2UsSiEVhID9tSuAR> (17 settembre 2025)

*The ERC PuppetPlays project: contribution for a non-linear history of the European Theatre*

<https://puppetplays.eu/en/publications-scientifiques/420740/the-erc-puppetplays-project-contribution-for-a-non-linear-history-of-the-european-theatre> (10 novembre 2025)

*PuppetPlays 2023: Retrato del titiritero como autor. Características del modelo oral: Paul Fournel, Alfonso Cipolla, Bruno Leone.*

<https://www.titeresante.es/2023/06/i-puppetplays-2023-retrato-del-titiritero-como-autor-caracteristicas-del-modelo-oral-paul-fournel-alfonso-cipolla-bruno-leone> (10 novembre 2025)