

L'oru dì Napoli: L'opira dì pupi siciliani oggi

*Di Jo Ann Cavallo
Columbia University*

Tradottu ntò sicilianu di Gaetano Cipolla

Oggi u tiatru dì pupi è vistu comu n'avanzu dû passatu, na rievucazioni folkloristica di na ebbica pritecnologica ca non si pò chiù aviri. Fu infatti, ntà l'anni cinquanta ca a tradiziunali classi di travagghiaturi cuminciau a abbannunari l'opira dì pupi ca pi chiù d'un seculu avia drammatizzatu storii pigghiati di la puisia epica dû medieuevu e dû Rinascimento. Tristamenti, i jorna unni i pupara facianu tricentu episodi dâ storia dâ paladini di Francia in sirati consecutivi pi tuttu l'annu scumpareru prima ca a cinepresa, ca fu rispunsabbili in parti pi la fini di l'opira dì pupi, putissi filmari e documentari u ciclu interu dî rappresentazioni.



Life-like Rinaldo from the A. Pasqualino collection. Museo Int. delle Marionette, Palermo.

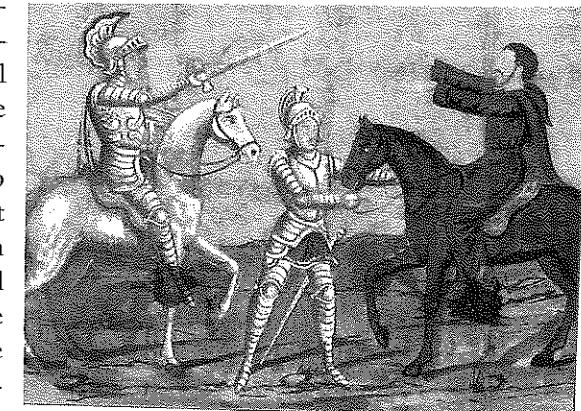
occasioni specifichi, mantinennusi cu altri attività. I rappresentazioni estivi ntè chiazzu dunanu a sti pupara a tempu parziali l'occasioni di elaburari i trami e i dialoghi, mantinennu in vita ddi pirsunaggi farsischi ca parranu dialettu. Cu tuttu chistu, u repertoriu è drasticamente

L'Oro dei Napoli: Sicilian Puppet Theater Today

*By Jo Ann Cavallo
Columbia University*

Sicilian puppet theater today is largely viewed as a relic of the past, a folkloristic re-evocation of an irretrievable, pre-technological age. It was, in fact, in the 1950's that the traditional working-class public began to abandon the opera dei pupi which for over a century had dramatized stories drawn from medieval and Renaissance romance epic. Sadly, the days in which pupari performed over three hundred episodes of the storia dei paladini di Francia during consecutive evenings throughout the year slipped away before the movie camera, which was partially responsible for the opera dei pupi's demise, could film and document the entire cycle of performances.

The puppeteers practicing today, almost all "figli" or "nipoti d'arte", have held out (or, in many cases, begun anew) against all odds, obstinate in their belief in the worth of their art form. Pupari who perform regularly for today's two principal audiences — tourists and school children — have found it necessary, however, to reduce the plot and dialogue on the one hand, and extend the battle scenes on the other. A few others carry on the family tradition by performing on specific occasions, while securing their livelihood through other means. Summertime performances in the piazza gives these part-time pupari the occasion to



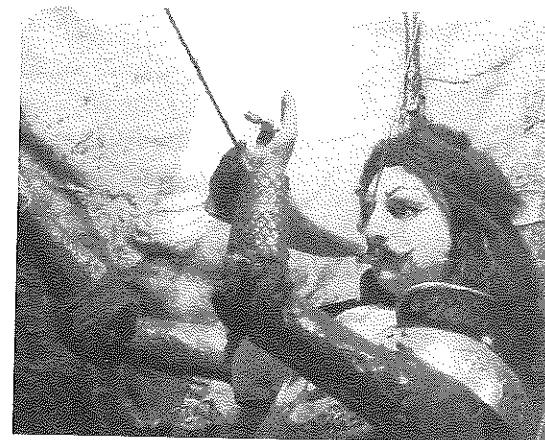
Cartelluni di l'opira di tipu catanisi (di n'articulu di Alessandro Napoli). /Poster of a Puppet Show from Catania/ Il Pitre, Quaderni del Museo Etnografico Siciliano

ridduciutu a quacchi pezzu seleziunatu ca ci pari appruppiatru pi teniri viva l'attenzioni dû pubblicu ca non canuscì u cuntestu chìù granni dà puisia cavalirisca. Duranti a staciuni passata truvau quattru cumpagnii ca davanu a "Battaglia di Orlando e Rinaldo pi Angelica" di *L'Orlando Innamorato* di Boiardo (a Palermu e ntâ Sicilia occidentali) e nautri tri ca rapprisintavanu a "Morti di Orlando a Roncisvalle" dà *Chanson de Roland* (a Acireali e ntâ Sicilia orientali). E' significativu ca u titulu dà rapprisintazioni non veni annunciatu prima dû spittaculu picchì si capisci ca u pubblicu non va a vidiri n'episodiu particolaru ca cci interessa ma l'opira dî pupi. Quacchi cumpagnia offri un repertoriu chìù variu cu titoli annunciati in anticipu, ma comunquì è chiaru ca hannu difficurtà a prisintari l'opira dî pupi tradiziunali annu dopu annu senza u sostegnu di l'istituzioni.

Accittannu a fini dû tiatru dî pupi tradiziunali e circannu di validari a so presenza ntô tiatru cuntempuraniu dû 1989, u puparu e cuntista Mimmo Cuticchiai cuminciau a cumminari pupi e atturi (ò principiu iddu stissu e so figghiu) ntâ stissa rappresintazioni. U tiatru dî pupi spirimentali di Cuticchiai fattu pi un pubblicu cuntempuraniu coltu ha ricivutu cummenti positivi dâ critica e ricanuscimenti internaziunali. Comunquì, iddu recita chiossai a l'estiru ca ntâ Sicilia, nu fattu chistu ca non pirmetti di essiri troppu ottimisti rispettu u futuru di sta forma d'arti.

A so cumeddia nova, *L'oru dî Napuli*, nasciù di na cunvirzazioni supra a storia dâ famigghia tra Fiorenzo Napuli e u scritturi Salvaturi Zinna ca dopu sviluppau nu testu basatu supra i mimorii di Fiorenzo. Sutta a direzioni di Elio Gimbo, i membri dâ famigghia Napuli recitanu i mumenti dâ so storia e agisciunu comu pupara o stissu tempu: manianti, parraturi e assistenti. I pirsanuggi sunu i novi membri dâ famigghia: Italia Chiesa, a vidua dû famusu puparu Natali Napuli, i so figghi, Fiorenzo, Giuseppi e Salvaturi; a muggheri di Fiorenzo, Agnese Torrisi, i so figghi Marco, Dario e Davide e so niputi Alissandru. I membri dâ famigghia rappresentanu se stissi, cu duu dî frati ca fannu a parti di so patri Natali e dû ziu Pippo.

Sin di l'iniziu a cumeddia stabilisci na currispunnenza tra a storia dâ famigghia Napuli e a puisia cavalirisca, opponennu ô sensu di crisi e di morti na determinazioni di ricuminciari dacapu. Ô principiu a famigghia arriva supra u palcu supra n'apparatu di lignu chî roti mentri i versi di



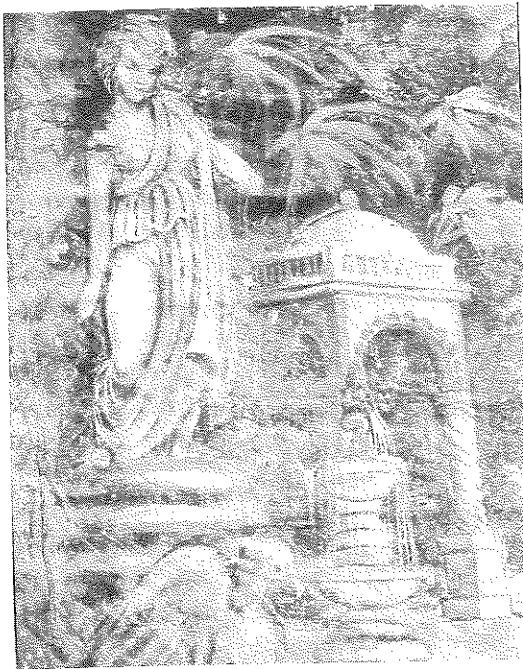
Orlando ca chiama Olifante a Roncisvalle/Orlando calling Olifante at Roncivalle Fron the Collection of the Napoli Brothers, Catania.

four companies performing the battle of Orlando and Rinaldo for Angelica from Boiardo's *Orlando Innamorato* (Palermo and western Sicily), and three others performing the death of Orlando at Roncivalle from the *Chanson de Roland* (Acireale and eastern Sicily). It is telling that in most cases the title of the piece is not announced ahead of time since it is understood that the public is going to see a puppet play rather than a particular episode of interest to them. A few companies offer a more varied repertory with titles announced in advance, but they nevertheless have difficulty carrying out traditional puppet theater year after year in the absence of institutional support.

Acknowledging the demise of the traditional opera dei pupi and at the same time seeking to validate its presence in contemporary theater in 1989, the puppeteer and cuntista Mimmo Cuticchio began creatively combining puppets and actors (initially himself and his son) in the same performance. Cuticchio's experimental puppet theater for a contemporary cultured public has received critical acclaim and international recognition. Nevertheless, he performs abroad more than in Sicily, a fact that prevents one from espousing a facile optimism with regards to the future of this art form.

In Catania, which once had a parallel tradition rivalling that of Palermo, the only remaining family of pupari are the Napoli.

elaborate plot and dialogue, even retaining the farcical characters who speak in dialect. Even so, the repertory is drastically reduced to a few select pieces believed to be most suited to hold the attention of a public unfamiliar with the larger context of chivalric narrative. This past summer, I found



Funnali di giardinu piittatu di / Background painting by Rosario Napoli (1930).

vidi in luntananza mentri brucia. Agramanti originalmenti si vuleva ammazzari pâ dispirazioni, ma Sobrinu e Gradassu ci spiranu nova ditiriminazioni e l'incuraggianu a mannari na sfida finali a Carlumagnu.

Duranti sta scena, Agramanti dici a nu surdatu semplici di iri a Biserta pi sapiri cu fu ca cci desi focu a so patria. Però quannu u surdatu dopu si rivolgi ô pubblicu (è l'unicu pupu a fari d'accussi) iddu duna testimonianza non sulu dâ distruzioni dâ Biserta di Agramanti, ma puru dâ morti di l'opira dî pupi siciliani. Lamintannu a morti dû pupu comu un eroicu atturi di palcuseniku e a so nova invenzioni comu n'immagini folkloristica cummercializzata, iddu proclama: "Avissi preferitu na ultima morti ntô campu di battaglia chiuttostu dâ vriogna di essiri stampatu in serii a culuri supra i scatuli di pasti di mennula." Significativamenti non è un gran cavaleri cristianu ca servi comu testimoniu, ma nu semplici surdatu saracinu (un suddateddu d'incolpu,

l'Orlannu Furiosu di Ariosto descrivinu na furiosa tempesta a mari. Ammatula ca sei stanzi di puisia pridiciunu naufragiu e "inevitabili morti" a famigghia "sbarca" sana e salva, e dopu ca scinnunu dâ "navi" s'annuncianu tra d'iddi u bisognu di cuminciari (cuminciamul). Nta l'opira dî pupi ca segui, u re africanu Agramanti, essennusi pertatu in salvu nta l'isula di Lampedusa, si lamenta pâ distruzioni dâ so capitali Biserta (rapprisintata di dda carretta di prima) ca si

Descendents of Don Gaetano Napoli who opened his first puppet theater in 1921, the family has innovated their theater in various ways since the crisis of the 1950's, including the performance of plays that combine actors and puppets since 1994.

Their new play, *L'Oro dei Napoli*, was born of a conversation about the family's history between Fiorenzo Napoli and the writer, Salvatore Zinna, who subsequently developed a script based on Fiorenzo's recollections. Performing under the direction of Elio Gimbo, members of the Napoli family act out moments of their history and also perform as puppeteers: operatori, parlatori, assistants. The "cast" is comprised of nine family members: Italia Chiesa, widow of the famous puppeteer Natale Napoli, her sons Fiorenzo, Giuseppe, and Salvatore; Fiorenzo's wife Agnese Torrisi, their sons Marco, Dario, and Davide, and their nephew Alessandro. Family members portray themselves, with two brothers performing the roles of their father Natale and uncle Pippo.

From the outset, the play establishes a correspondence between the Napoli family history and the chivalric fiction of the puppet theater, opposing the sense of crisis and death with the determination to begin anew. The family initially arrives on stage via a wooden apparatus on wheels as the spoken verses of Ariosto's *Orlando Furioso* describe a terrible storm at sea. Although six stanzas foretell shipwreck and inevitabil morte, the family "lands" safely, and after descending from their "boat" they announce to each other the need to begin ("Cominciamo!"). In the puppet performance which immediately follows, the African King Agramante, having fled by sea to the island of Lampedusa, grieves over the destruction of his capital Biserta in the distance as now the former "boat" becomes the image of a city set on fire. Agramante originally plans to kill himself in despair, but Sobrino and Gradasso encourage him to present a final challenge to Charlemagne.

During this opening puppet performance, Agramante tells a common soldier to sail to Biserta to find out who set fire to his homeland. Yet when the soldier subsequently addresses the public (he is the only puppet to do so), he acts as a witness not so much to the destruction of Agramante's Biserta as to the demise of Sicilian puppet theater. Lamenting the death of the puppet as a heroic stage actor and his reinvention as a commercialized folkloristic image, he proclaims: "Avrei preferito un'ultima morte sul campo di battaglia piuttosto

o nu surdateddu ca mori a prima botta) ca è cuscenti di essiri parti di na classi infiriuri, na classi subalterna. Stu surdatu saracinu ritorna di tantu in tantu duranti a cumeddia, affirmannu u so rolu di cuntaturi (“Sugnu u vostru Omeru, chiddu a cui è affidatu u duviri di cuntari a storia) e facennu scumpariri a distanza ca c'è tra a Biserta invintata di Agramanti e a Catania storica di l'anni cinquanta. Chiù in avanti, cuntannu a distruzioni dà città, iddu curreggi dicennu “non Catania, Biserta, mi pari chiaru”, raffurzannu accussi l'identificazioni tra i due città ntô stissu attu di nigarlu.

A la conclusioni di sta scena d'apertura, i membri dà famiggia si prisetanu supra u palcuscenicu e parranu direttamenti cu li spittaturi annunciannu a so intensioni di narrari li eroici gesti di n'omu, Natali Napuli. Comu u surdatu saracinu, a famiggia Napoli pigghia u rolu di testimoniu dà storia dà famiggia e dû tiatru tradizionali dì pupi. U palcuscenicu unni si recita è divisu in quattru sezioni: 1) n'apparatu mobili di lignu ca havi varii funzioni, inclusa chidda di palcuscenicu pû pupu comu Peppinu; 2) nu palcuscenicu ntâ parti destra dû pubblicu ca servi pî granni pupi catanisi (auti m.1,30 ca pisani di 15 a 35 chila) ca si usanu esclusivamente pâ scena iniziali di Agramanti, Sobrinu e Gradassu e pi quannu appari u surdatu saracinu; 3) nu palcuscenicu cintrali pi li pupi ca misuranu 85 cm. (pupi chiù nichi usati dà famiggia Napoli ntô 1972-73); e 4) u spazio dâ chiazza usata di l'atturi stissi.

Duranti a rappresentazioni frammenti dà storia dà famiggia sunu iunciuti cu episodi ca cci currispunnunu dû repertoriu di l'opira dì pupi. Ammatula ca varii sceni sunu recitati chî pupi, a battaglia imminent di Lampedusa rappresenta un puntu di riferimentu custanti. Ogni segmentu di sta presentazioni veni ntrodotta di na dumanna fatta in italiano “Da dove cominciamo?” e invariabilmente a risposta veni data in siciliano: “Di dduocu,” dannu l'impressioni di na rappresentazione continuamente intirrutta comu quannu u ciclu vineva prisintatu a puntati. Stu brevi dialogu illumina u filu timaticu stabilutu dà prima scena: a morti e a distruzioni opposta dà vuluntà a continuari e di ricuminciari di novu. U tentativu di Agramanti di evitari a distruzioni dû so regnu africanu è parallelu cû sforzu di Natali Napoli di non pirmettiri a morti di l'opira dì pupi. Dopu a distruzioni di Biserta, Agramanti veni pirsusau di Sobrinu e Gradassu a sfidari i tri chiù granni campioni di Carlumagnu nta l'isula di Lampedusa ntâ spiranza di riconquistari u so

dell'agogna di essere stampato in serie a colori sulle scatole di pasta di mandorla”. Tellingly, it is not a great Christian knight or king who serves as testimone, but a simple Saracen soldier (*suddateddu d'incolpo*, or “little soldier who dies at the first hit”), conscious of his belonging to the lower working-class. This Saracen messenger will return at intervals throughout the play, asserting his role as racconteur (“sono il vostro Omero, colui a cui è affidato il dovere del racconto”) and collapsing the distance between Agramante's fictional Biserta and the historical Catania of the 1950's. Later speaking of the destruction of his city, he adds “non Catania, Biserta, mi pare chiaro”, thus reinforcing the identification between the cities in the very act of negating it.

At the conclusion of this opening sequence, the family members step forward across the length of the central performance space and speak directly to the audience, announcing their intention to narrate the heroic gestures of a man , Natale Napoli. Like the Saracen messenger, the Napoli family assumes the role of testimone to bear witness to the history of their family and of traditional puppet theater.

The performance space is comprised of four sections: 1) a movable wooden apparatus that takes on various functions, including that of a puppet stage for the comic puppet Peppinu; 2) a puppet stage on the (public's) right side for the traditional Catanese pupi grandi (of 1,30 meters weighing 15 to 35 kilograms), used only for the opening puppet scene of Agramante, Sobrino, and Gradasso, and for the appearances of the Saracen messenger; 3) a central puppet stage for scenes using 85 cm. size puppets (the Napoli family began using these smaller puppets in 1972-73); and 4) the expanse of the piazza itself used by the actors.

Throughout the play, fragments of family history are interwoven with corresponding episodes from the opera dei pupi repertory. Although various scenes are performed with puppets, the imminent battle of Lampedusa provides a constant point of reference. Each segment of this sequence is introduced by the question in Italian “da dove cominciamo?” and the invariable reply in Sicilian “da duoco” (“from that point”), creating the impression of a continuously interrupted narrative as when the cycle was performed in serial form. This short dialogue also highlights the thematic thread established from the opening scene: death and loss countered by the resolve to continue and/or to begin anew. Agramante's attempt to prevent the destruction of his Afri-

regnu. Cu la scumparsa dî tradiziunali appassionati dû tiatru dî pupi e a chiusura dû tiatru dâ famigghia a Catania ntô 1952, Natali pirsuadi a Pippo di purtarisi u tiatru ntôn paisi dâ pruvincia, Misterbiancu, unni ponnu ancora truvari un pubblicu interessatu.

A varri liveddi ci sunu currispunnenzi tra i pupi e i pupara prima di iunciri a battagghia finali di “*Tri contra a tri*”. Fiorenzo Napuli direttamenti afferma sta identificazioni cu i pirsunaggi ca i pupi rappresentanu mentri si ricorda d'un mumentu dâ so giuvintù: “Io era Buovo d'Antuona, io era Rizieri, io era Cladinoro, io era Ricciardetto...” L'identificazioni cu l'eroi dû tiatru dî pupi si estenni a includiri u pubblicu puru. Dopu ca Alissandru Napuli nota ca u pubblicu tradiziunali di travagghiaturi si identificava cu Rinaldu comu vittima di ingiustizia, a scena seguenti di pupi rappresenta a Rinaldu ca veni esiliatu di Carlumagnu ingiustamenti dopu l'istigazioni dû tradituri Ganu.

Duranti li sceni dî pupi, i parraturi, visibili ô pubblicu, usanu non sulu a vuci ma anche l'expressioni dâ facci pi esprimiri l'emozioni, funziunannu d'accussì comu duppiuni dî pupi ca sunu manuvrati di autri manianti ntô palcuseniku. Na cunnessioni tra i pupara e i pupi stissi veni suggerita attraversu a mitafora: u surdatu saracino ricorda ca quannu lassau Biserta si sinteva “sustinutu comu d'un ferru ca mi attravirsava l'arma”, mentri Fiorenzo parra di “un ferru ca mi attravirsava l'arma” quannu lassau a so casa a sidici anni dopu un cunflittu tra so patri e su ziu. Nta na scena i cristiani pigghianu a forma di pupi prima visualmenti e poi simbolicamente. A descrizioni di Fiorenzo dî “pupi granni” introduci na scena unni so figghiu Davide marcia in avanti e descrivi na battaglia facennu i muvimenti rigidi d'un pupu. A so storia finisci cu la dichiarazioni: “pi mia, italiano, mòrirì è sempre gloria,” ripetuta prima di ogni membru dâ famigghia e poi di novu di nu surdatu nta prossima scena di pupi. D'accussì, comu i pupi ricivunu emozioni umani, i surdati umani ca vannu a mòrirì ntâ guerra sunu ridduciuti a pupi pi parti dû so statu puliticu.

L'azionis tra i pupi e i pupara pigghia nautra forma quannu u pupu Peppinninu ntrasi ntô spaziu risirvatu à famigghia—a chiazza—e ntirrumpi i so pianu di ripigghiari a storia di Agramante (Ma prima d'incuminciari nautra cosa...). Mentre i membri dâ famigghia si avvicinanu dd'apparatu di lignu ca sirviu prima pi purtarilli supra u palcu

can kingdom parallels Natale Napoli's attempt to forestall the demise of the opera dei pupi. Following the destruction of Biserta, Agramante is persuaded by Sobrino and Gradasso to challenge Charlemagne's three greatest champions on the island of Lampedusa in the hope of winning back his kingdom. With the disappearance of the traditional public of appassionati and the closing of the family theater in Catania in 1952, Natale persuades Pippo to take their puppet shows to the provincial town of Misterbianco where they can still encounter an eager public.

Correspondences between puppet characters and puppeteers are developed on various levels before reaching the climactic battle of “three against three.” Fiorenzo Napoli directly states his identification with the characters that the puppets portray as he recalls a moment of his youth: “io ero Buovo d'Antona, io ero Rizieri, io ero Cladinoro, io ero Ricciardetto...” The identification with heroes of puppet theater extends to the public as well. After Alessandro Napoli notes that the traditional working-class public identified with Rinaldo as a fellow victim of injustice, the ensuing puppet scene represents Rinaldo's unjust exile by Charlemagne at the instigation of the treacherous Gano.

During the puppet scenes, the parlatori, in full view of the public, use not only voice but also facial expression and bodily gesture to convey emotion, thus functioning as a double of the puppets who are maneuvered by the operatori onstage. A connection between the puppeteers and the puppet figures themselves is suggested through metaphor: the Saracen soldier remembers that he left for Biserta “sorretto da una ferratura che mi attraversava l'anima” while Fiorenzo speaks of the “ferro che attraversava l'anima” when he left home at the age of sixteen in the wake of a conflict between his father and uncle. In one scene, humans take on the nature of puppets first visually and then symbolically. Fiorenzo's description of the “pupi grandi” introduces a scene in which his son Davide marches forward and describes a battle with the rigid movements of a puppet. His account ends with the declaration “per me, italiano, morire è sempre gloria”, repeated first by each member of the family and then again by a soldier in the ensuing puppet scene. Thus, as the pupi are infused with human emotions, so human soldiers going off to die in war are reduced to the “puppets” of their political state.

The interaction of pupi and pupari takes a new form as the puppet Peppinninu walks onto the family's performance space, the piazza, and

diventa ora u palcu dî pupi unni Peppenninu s'assetta ncurniciatu di du lati di due dî figghi di Fiorenzo ca s'assettanu ntterra. Stu pupu comicu, ca rappresenta u pirsunaggiu dû servu ntâ tradizioni catanisi, lamenta u fattu ca a cultura populari ha statu distrutta dâ società tecnologica muderna. Peppenninu, parrannu in dialettu e in italiano sgrammaticatu, cita "Fasolinu" (Pasolini) supra a scumparsa di lucipicurara e manteni ca l'opira di pupi divintau estinta ô stissu tempu, nautra vittima dâ "industrializzazioni", na parola ca iddu significativamenti non rinesci a pronunciari. Iddu insigna na lezioni è du figghi di Fiorenzo supra u valuri unicu di l'individuu (umanu, pupu, oggettlu) prima ca a produzioni di massa rinniu a mastria di l'artigiani obsoleta e prima ca i sordi si sostitueru a l'amuri comu a forza motrici di l'azioni umani. Ammatula ca i du figghi di Fiorenzo sunu rappresentanti dû munnu mudernu (iddi dannu u nomu currettu di Pasolini e dâ pronuncia di "industrializzazioni") i gesti dû so corpu indicanu i du atteggiamenti diversi ca ponnu aviri i spittaturi muderni ô discursu di Peppininu. D'un latu, l'interessi di Dario è in nutevuli contrastu cu l'impazienza mali suppurtata di Marco.

U sensu di morti imminenti cu cui si aprì a cumeddu si sviluppa ancora attraversu riferimenti a l'estinzione dâ cultura populari, a prisunta scumparsa dî lucipicurara, a fini dû tiatru dî pupi, a crisi dâ famigghia Napuli comu pupara e a distruzioni di Biserta/Catania. Puru ddu tentativu di ricuminciari dacapu pò essiri vistu comu nu tentativu di priviniri l'inevitabili scunfitta. Ammatula ca Natale Napuli resistiu a fini dû tiatru dî pupi iennu dâ città ntê paisi dâ pruvincia, circannu continuamenti novi spazi pâ rappresentazioni, i so tentativi di manteniri vivu u tiatru dî pupi tradizionali divintarunu sempri chiù difficili picchì i paisi dâ pruvincia canciarunu puru divintannu chiù muderni. Agramanti, ca di putenti re di l'Africa s'avìa ridduciutu a naufragu ntâ na isula picciridda a sud dâ costa dâ Sicilia, era già distinatu a soffriru na scunfitta dû Libru dei, Cantu 1 di l'*Orlando Innamorato* di Boiardo.

A morti finalmentu veni avanti supra u palcuseniciu ntô rifacimentu dâ scena "dû duellu di tri contra a tri a Lampedusa" ca fu ricitata nra dda isula ntô 1978. Sta cuincidenza storica dû postu unni a battaglia immaginata di Ariosto nta l'*Orlando Furioso* e a vera isula a sud dâ costa dâ Sicilia non sulu duna un sensu chiù immediatu ô cuntu, ma pripa a fusioni dâ storia cu chidda dâ famigghia ntâ scena cruciali dâ cumeddu.

interrupts their plans to pick up the story of Agramante. As the family gathers around, the wooden apparatus that first brought them to the piazza becomes itself a puppet stage as Peppeninu sits on its edge, framed by two of Fiorenzo's sons who sit on the ground. This comic puppet, representing the figure of the servant in the Catanese tradition, laments the demise of popular culture in the wake of a modern technological society. Speaking in dialect and ungrammatical Italian, Peppinu cites "Fasolino" (Pasolini) on the disappearance of the fireflies and argues that the opera dei pupi was extinguished at the same time, another victim of "industrializzazione", a word he tellingly cannot pronounce. He lectures Fiorenzo's two sons on the uniqueness and value of the individual (human, puppet, object) before mass production rendered artisan skills obsolete and money replaced love as the motivating force behind human actions. Although both of Fiorenzo's sons are representatives of the modern world (they provide the correct naming of Pasolini and pronunciation of industrialization), their body gestures indicate the two opposing attitudes that a contemporary audience could have to Peppinu's discourse, with Dario's interest in marked contrast to Marco's annoyed impatience.

The sense of impending death that opened the play is thus further developed through references to the extinction of popular culture, the purported disappearance of fireflies, the demise of puppet theater, the crisis of the Napoli family as puppeteers, and the destruction of Biserta/Catania. Even the attempt to begin anew could be seen as the forestalling of an inevitable defeat. Although Natale Napoli resisted the demise of puppet theater by moving from the city to the smaller provincial towns, continuously seeking new performance spaces, his effort to keep the traditional puppet theater alive became increasingly difficult as the provincial towns themselves modernized. Agramante, reduced from a mighty king ruling over Africa to a castaway on a small island off the coast of Sicily, was already destined to suffer defeat since Boiardo's *Orlando Innamorato* (Book 2, canto 1).

Death finally comes to the forefront in a reenactment of "the battle of three against three at Lampedusa" that the Napoli family actually performed on the island in 1978. This historical coincidence of the site of the famous fictional battle from Ariosto's *Orlando Furioso* and the very real island just off the coast of Sicily not only lends a greater imme-

A battaglia decisiva porta a scunfitta dì Saracini, ma è na vittoria
duci-amara pî cristiani, vistu ca Brandimarti veni ammazzatu a
tradimentu di Sobrinu (di Gradassu ntâ l'originali). Ntô puema di
Ariosto, l'amicu di Brandimarti, Orlando offri un lamentu elegiacu nta
l'occasioni dû so funerali, e Fiordiligi, a muggheri addulurata si fa
vurricari assemi a so maritu. A cumeddia interpetra sti sceni mentri
cancia tra u distinu di Brandimarti e chiddu di Natale Napuli varii voti.
Dopu a scena dû lamentu di Orlando supra a morti primatura di
Brandimarti, Italia Chiesa cunta ca mentri era a Lampedusa so maritu si
sintiu duluri ntô pettu, ma inveci di circari attenzioni medica, si misi na
benda elastica attornu ô pettu accussì putissi manuvrari i pisanti pupi
catanisi e ricitarci n'ultima vota.

U surdatu saraciu interveni a cuntari u viaggiu marittimu di Rinaldu
di Roma a Lampedusa quannu sintiu notizia dà battaglia. Comu ntô
testu di Ariosto, iddu puru arrivau tardu, ma ora nni diciunu ca mentri si
avvicinava a l'isula di Lampedusa iddu "visti passari comu nta na
prucissioni lenta u traghetti di Natali: Italia Chiesa ripiggia a
narrazioni subitu pi spiegari ca dopu ca a rappresentazioni finiu,
s'imbarcarunu di Lampedusa pi Portu Empedocli a Agrigentu. Chista è a
stissa traittoria sicutata ntô puema di Ariosto quannu i cavaleri cristiani
pigghiarunu u cadaviri di Brandimarti e ù purtarunu a Agrigento pi
vurricularu. A stu puntu unu dì figghi di Natali porta u pupu Brandimarti
a Italia Chiesa, assittata a destra supra u palcuscenicu. Mentre idda talia ô
pupu supra è so ginocchia—n'immagini visuali ca evuca a
Pietà—Fiorenzo e Salvaturo cuntanu l'ultimi anni e a morti dì so patri.
Italia Chiesa accussì veni a rapprisintari sia u pirsunaggi di Fiordiligi ca
chianci pi Brandimarti sia si stissa ca chianci pi so maritu Natale.
Quannu si iazza e carria u corpu di Brandimarti attraversu u palcu
assemi a autri membri dà famigghia Napuli, tra cui du portanu i pupi
Orlando e Peppenninu, a prucissioni metaforica ca Rinaldu si dici avissi
vistu vicinu l'isula di Lampedusa si trasforma ntâ prucissioni dû funerali
di Brandimarti. A morti—nu schelitru biancu cupertu cu nu mantellu e
cappucciu niuri cu na fauci 'nmanu—ntrasi nta scena e ballannu
accumpagna a prucissioni nzina l'autru latu dû palcu. Si senti un sensu
ca tutti li sforzi umani non ponnu opponiri risistenza davanti a morti,
l'ultima vincitrice supra tutti l'impresi umani.

diacy to the account, but sets up the merging of puppet story and family
history in the play's climactic scene.

This decisive battle leads to the defeat of the Saracens, but it is a bitter-sweet victory for the Christians since Brandimarte is treacherously slain from behind by Sobrino (by Gradasso in the original). In Ariosto's poem, Brandimarte's friend Orlando offers an elegiac lament at the occasion of the funeral, and his grieving spouse Fiordiligi entombs herself alongside her husband. The play reinterprets these scenes as it switches back and forth between the fates of Brandimarte and Natale Napoli. Following the scene of Orlando's lament over Brandimarte's untimely death, Italia Chiesa recounts that while in Lampedusa her husband felt chest pains, but rather than seek medical attention, bound himself with an elastic bandage so that he could perform for one last time, despite the pain, with the large Catanese puppets.

The Saracen soldier intervenes to relate Rinaldo's sea voyage from Rome to Lampedusa upon hearing news of the battle. As in Ariosto's text, he arrives too late, but now we are told that as he approaches the island of Lampedusa, "he saw passing before him like a slow procession on that sea the boat of Natale". Italia Chiesa immediately picks up the narrative to explain that after the performance was completed, they headed from Lampedusa to Porto Empedocle (the port of Agrigento). This trajectory is the same one followed in Ariosto's poem as the Christian knights take Brandimarte's corpse to Agrigento for burial. One of Natale's sons then carries the Brandimarte puppet to Italia Chiesa, seated at the far right of the stage. As she looks down at the puppet laid across her lap — visual image that evokes the Pietà — Fiorenzo and Salvatore recount their father's last years and death. Italia Chiesa thus represents both the character Fiordiligi mourning for Brandimarte and herself mourning for Natale. As she rises and carries Brandimarte across the stage in the company of other members of the Napoli family, some holding the puppets Orlando and Peppininnu, the metaphorical procession that Rinaldo is said to have witnessed off the island of Lampedusa is transformed into Brandimarte's funeral procession. Death — a white skeleton covered in a black hood and cape and holding a sickle — enters the scene and dancingly accompanies the family to the left side of the stage. There is a sense that human effort cannot hold out

Eppuru, ammatula ca a morti havi n'importanza cruciali nta l'ultima scena, a cumeddia finisci non c'un tonu tragicu e mancu elegiacu, ma cu l'accittazzioni dû fattu câ morti, a fini inevitabbili di tuttu, è chiddu ca duna significatu â vita. Mentre a famigghia Napuli si avvia versu a so "navi" pi scumpariri darreri a tila, Fiorenzo cu na vuci rauca ca finisci quasi ntôn sussurru, rifletti supra a nicissità dâ morti ca trasforma un prisetni ca è "infinitu, instabbili e insicuru" ntôn passsatu ca è "chiaru, stabili e sicuru."

A la fini, l'unica figura ca resta supra u palcu è u surdatu saraciu, non chiù ntô so spaziu d'abitudini a destra ntô spaziu unni stavanu i pupi, ma assittatu ntô centru du palcu usatu dî membri dâ famigghia prima. Stu testimoniu dâ morti dû tiatru dî pupi, non avennu chiù a vuci e i gesti di iddi, sta fermu davanti ô pubblicu senza diri na parola.

L'oru dì Napoli cunta na storia ca pò essiri cuntata sulu dopu a morti dû tiatru di pupi—infatti a morti dû tiatru dî pupi è na parti nutevuli di l'argumentu. Ddi sceni brevi di tiatru di pupi sunu miscati cû dramma ricitatu di na famigghia di pupara u rolu di cui è principalmente chiddu di atturi. O stissu tempu, *L'oru dì Napoli* rappresenta u tentativu assai cummuventi di na famigghia di pupara non semplicemente di memorializzari u tiatru dî pupi dû passatu, ma di criari autri opportunità pû tiatru di pupi dû prisetni. A cumeddia avia a essiri prisintata a Catania u 30 novembri dû 2002 ntô Scenario Pubblico inauguratu recentimenti, u primu tiatru stabili dâ famigghia ntâ città dû 1952.

Ringrazziu a famigghia pi avirimpi pirmisu di filmari na versioni preliminari dâ cumeddia a Militello di Catania u 30 austu dû 2002.

indefinitely in the face of death, the ultimate and uncontested victor over all human undertakings.

And yet, despite the centrality of death in this final scene, the play ends not with a tragic or even elegiac tone, but with the acceptance that death, the inevitable ending of all things, is what gives meaning to life. As the Napoli family heads back to their "boat" and offstage, Fiorenzo, in a hoarse voice that finishes almost in a whisper, reflects on the necessity of death, which transforms a present that is "infinito", instabile e incerto" into a past that is "chiaro . . . stabile . . . certo."

In the end, the only figure remaining on stage is the Saracen soldier, no longer in his customary space in the far right puppet stage, but seated on the chair at front center that family members had used during the performance. Without any of them to give him voice and gestures, this testimone of puppet theater's demise now sits facing the public in immobile silence.

L'Oro dei Napoli tells a story that can only take place after the death of the puppet theater — indeed, the demise of the opera dei pupi is a substantial part of its subject matter. The brief scenes of puppet performances are inserted into a drama acted out by a family of puppeteers whose primary role in the play is that of actors. At the same time, *L'Oro dei Napoli* represents a puppeteer family's deeply moving effort not simply to memorialize the puppet theater of the past, but to create new venues for puppet theater in the present. The play is scheduled to debut in Catania on November 30, 2002, in the recently inaugurated Scenario Pubblico, the Napoli's first stable theater in the city since 1952. I would like to thank the Napoli family for allowing me to film a preview of the play that took place in Militello di Catania on August 30, 2002.