

DEL «VISIBILE PARLARE»: LETTERATURA E MEDIA

*La Iena di San Giorgio.
Da leggenda popolare a mito burattinesco**

FRANCESCA DI FAZIO

Università Paul Valéry-Montpellier 3 - PuppetPlays (ERC - AdG 835193)
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Corresponding author e-mail: francesca.di-fazio@univ-montp3.fr

ABSTRACT

Quella della Iena di San Giorgio è una leggenda popolare entrata a far parte dei repertori di diverse famiglie d'arte burattinaia. Tra i copioni pubblicati intorno alla storia del macellaio assassino, quello di Gualberto Niemen ricostruisce, a fine secolo, la memoria dello spettacolo che portava in giro nella prima metà del Novecento. Proprio una sua rappresentazione ispira Guido Ceronetti a farne una moderna riscrittura, che diventa il primo testo rappresentato dal Teatro dei Sensibili (1970). Sempre a inizio anni '70, Giuliano Scabia rivisita la leggenda per renderla racconto mitico di un mondo distrutto dal consumismo. Attraverso il confronto tra le versioni si vedrà come la vicenda, nel corso di un secolo, si trasformi da storia moralizzatrice ad affermazione dell'ineluttabilità del male.

That of the Iena di San Giorgio is a popular legend that has become part of the repertoires of several families of puppeteers. Among the plays published around the story of the murderous butcher, the one by Gualberto Niemen reconstructs, at the end of the century, the memory of the puppet show he used to take on tour in the first half of the twentieth century. It was precisely one of his shows that inspired Guido Ceronetti to make a modern rewrite of it, which became the first text performed by the Teatro dei Sensibili (1970). Also in the early 1970s, Giuliano Scabia revisits the legend to make it a mythical tale of a world destroyed by consumerism. A comparison between the two versions will show how the story, over the course of a century, is transformed from a moralizing story to an affirmation of the inevitability of evil.

KEYWORDS

puppet theater; glove puppets; string puppets; Guido Ceronetti; Gualberto Niemen; Giuliano Scabia; legend; Hyena of San Giorgio; butcher-killer; cannibalism

* Questa ricerca è stata finanziata dal programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione Europea con il Grant Agreement 835193.



In bilico tra leggenda popolare e crudo fatto di cronaca, la vicenda della “Iena di San Giorgio” ha spesso trovato dimora nelle baracche dei burattinai. Il tema del macellaio assassino, presente con leggere variazioni in diverse leggende popolari, è al centro del primo testo¹ che lo scrittore Guido Ceronetti compone per il suo teatro di marionette, il Teatro dei Sensibili. Il testo di Ceronetti si pone come riproposizione moderna di una vicenda entrata a far parte dei repertori di diverse famiglie d’arte burattinaia. La vicenda popolare dai tratti infernali aveva attirato la fantasia creativa dei burattinai e catturato l’attenzione del loro pubblico. Una versione primo novecentesca (ma pubblicata solo a fine secolo) della “Iena di San Giorgio”, ad opera del burattinaio Gualberto Niemen², propone una trama più sfumata, adatta al vasto pubblico che ancora si radunava attorno al casotto nelle campagne torinesi. In quelle stesse campagne, nel 1933, Guido Ceronetti ancora bambino assistette a una rappresentazione della “Iena di San Giorgio” dello stesso Niemen, di cui si servì, trentasette anni più tardi, come spunto per la composizione della sua, più tetra, riscrittura. Sempre agli inizi degli anni ’70 Giuliano Scabia attinse dalla fosca leggenda per denunciare, sottoforma di visione mitica, il consumismo radicale che minaccia di estinguere l’umanità stessa, e fece qui apparire per la prima volta la sua “stralingua”. Attraverso il confronto tra queste versioni³ si vedrà come la vicenda, nel corso di un secolo, si trasformi da storia moralizzatrice ad affermazione della necessità del male.

La leggenda del salumiere assassino

Nella Venezia di inizio Cinquecento un salumiere di nome Biagio Carnio o Carnico era noto, anche fuori città, per la prelibatezza del suo guazzetto, un intingolo a base di carne consumato soprattutto dalle fasce popolari. La leggenda vuole che il segreto dell’eccellenza del piatto fosse dovuto alla presenza di carni di bambini, vittime del macellaio assassino. I bambini sparivano, e nessuno riusciva a trovarne la causa, fino a che un marinaio, mentre stava mangiando lo *sguazeto* di Biagio Carnio, trovò nel suo piatto la falange del dito di un bambino. Per ordine della Quarantia Criminale l’orrido *luganegher* venne incarcerato e condannato a morte. Secondo alcune testimonianze che si credette avessero valenza storica⁴, la vicenda lasciò una traccia talmente profonda nella città di Venezia che ad essa si dovrebbe la toponomastica della “Riva de Biasio”. È questa la versione che riporta lo storico Giuseppe Tassini, studioso della toponomastica veneziana⁵. La storia del *luganegher* di Venezia ha soprattutto lasciato tracce letterarie, nella letteratura teatrale e popolare. Il poeta Iacopo Vincenzo Foscarini la descrive con dettagli doviziosi e piglio narrativo nel suo libro *Canti pel popolo veneziano*⁶ in cui è riportato anche il testo di una canzone popolare veneziana ispirata alla vicenda:

*Su la riva de Biasio l'altra sera
so andata col putelo a ciapar l'aria
ma se m'ha stretto el cuor a una maniera
che la mia testa ancora se savària:
me pareva che Biasio col cortelo
tagiasse a fete el caro mio putelo!*⁷



Nel 1850 veniva stampato il testo di una commedia in cinque atti di Luigi Forti, *Biagio Carnico o la riva di Biasio a San Geremia*⁸, rappresentata in quello stesso anno circa venti volte tra Venezia e Milano. Il filone leggendario del salumiere che mischia carni umane ai propri preparati è legato al più vasto tema del cannibalismo, ricorrente nelle fiabe e nei racconti popolari. Per citare solo alcuni esempi ben noti, dalla vicenda secentesca di Pollicino⁹ alla fiaba di Hänsel e Gretel¹⁰ dei fratelli Grimm, la tendenza antropofagica, soprattutto verso vittime infantili, ha una storia lunghissima nell'immaginario fiabesco e popolare. Che cosa avviene quando essa transita in quello delle rappresentazioni di teatro di figura? In zona tedesca la fiaba di Hänsel e Gretel è riscritta da Franz von Pocci¹¹, uno dei più prolifici autori per il teatro di figura nell'Europa del XIX secolo. Come ha mostrato Jean Boutan, nella riscrittura di Pocci la figura della strega viene sostituita da quella di un «naturalista antropofago dal nome programmatico: Fleischmann, una parola formata dalla radice *Fleisch* (“carne”) e dalla frequente terminazione dei nomi propri in tedesco, *-mann* (“uomo”)».¹² Il tema subentra anche nelle baracche italiane, soprattutto nel nord del Paese. Riproposizioni della leggenda legata a Biagio Carnico sono state rinvenute in diversi repertori di burattinai: un canovaccio in cui compaiono le maschere di Arlecchino e Fasolino è stato rinvenuto nel Fondo Nino Pozzo¹³ (burattinaio veronese, 1901-1983), ora conservato presso la Biblioteca Civica di Verona; un copione intitolato *Luganegher de Venezia*, trascritto il 12 agosto 1930 a Tarcento da Luigia Stignani e appartenente alla Famiglia Marionettistica Salici è stato rinvenuto presso il Fondo Teatrale di Tinin Mantegazza¹⁴; un manoscritto anonimo dal titolo *Biagio Carnico*¹⁵ è conservato presso il Fondo Cristofori del Castello dei Burattini di Parma – Museo giordano Ferrari. Quest'ultimo presenta, insieme alle maschere di Fasolino, Brighella, Pantalone, Tartaglia e Sandrone, alcuni dei personaggi del copione di Luigi Forti, da cui deve dunque aver tratto ispirazione.

La vicenda della “Iena di San Giorgio” ha diversi punti in comune con quella di Biagio Carnico: l'uccisione di vittime innocenti usate per cucinare piatti serviti a clienti che, inconsapevolmente, ne mangiano le carni; la scoperta del crimine attraverso il ritrovamento nel piatto della falange di un dito umano. La leggenda della Iena è più recente rispetto a quella veneziana, e risale probabilmente a un fatto di cronaca accaduto in territorio piemontese nella prima metà dell'Ottocento¹⁶. Esso vuole che nel 1835 un macellaio di San Giorgio Canavese, Giorgio Orsolano, sia stato condannato a morte in seguito all'uccisione di tre ragazzine, prima violentate e poi fatte a pezzi in modo da dissimulare il crimine e



Prima pagina del testo di Luigi Forti, *Biagio Carnico o la riva di Biasio a San Geremia*. Azione storica in cinque atti, Milano, Placido Maria Visaj, 1850.



lasciar credere che fossero vittime di animali selvatici. La voce popolare, in seguito, diffuse l'accusa secondo cui Orsolano, denominato "la jena" a causa degli efferati delitti, avesse utilizzato le carni delle sue vittime per confezionare i prodotti della sua macelleria. La figura dell'efferato assassino si tinge dunque di tinte più carnali, e la pietanza si trasforma da guazzetto in salsiccia.

La *Iena* di San Giorgio di Gualberto Niemen

Nell'approciare il testo di Gualberto Niemen è d'interesse ricordare come esso sia, a sua volta, frutto di una riscrittura. Esso è, ancor meglio, recupero e ricordo di uno spettacolo che Niemen vide in giovane età, che scrisse durante i suoi anni di attività, che poi distrusse per problemi di diritto d'autore, e che infine riscrisse in tarda età facendo appello alla propria memoria:

Fu proprio l'aitante Canardi [un burattinaio che Niemen ebbe occasione di conoscere, *N.d.A.*], su quel prato alla barriera di Milano, negli anni della "grande guerra", a mostrare a Gualberto la prima versione della *Iena*, che il ragazzo estasiato imparò ben bene a memoria, per rappresentarla poi di lì a qualche anno a soggetto, fino alla stesura del copione (significativamente, il primo ad essere inviato alla S.I.A.E., alla metà degli anni Trenta). Il trionfo della *Iena* di Niemen durò ben oltre la seconda guerra mondiale, finché problemi di tutela d'autore, [...] indussero l'artista, nel 1963, a porre al rogo il copione. Ora il novantatreenne Gualberto Niemen, il più anziano burattinaio italiano ancora esercitante, riscrive e rimette in scena quella *Iena* bruciata [...].¹⁷

La trama della *Iena* di Niemen scorre filata dalla situazione iniziale, in cui Testafina e l'anziana signora Carlotta vogliono arruolarsi come volontari nella caccia alla iena (una belva che «mangia solo le bele tote fresche e tenere come l'butir»¹⁸), al compimento dello scopo finale, la cattura della Iena (il salumiere Giorgio Orsolano) e la sua incarcerazione. Poche altre azioni accadono nel frattempo. Giorgio Orsolano, da buon bottegaio, ragiona su quante vittime gli servano in occasione della fiera di San Giorgio per poter soddisfare la domanda di salsicce fresche. In modo diretto, si palesa al pubblico: «tutti credono che ci sia una feroce iena che divorì tutte le belle ragazze che spariscono... Ma la iena sono io! e non mi scopriranno giammai!». Niemen sembra però voler donare al criminale un'ombra, invero sarcastica, d'umanità:

[...] per ubbidire alla coscienza [*sic*] umana ho già fatto il conto, fra qualche anno, di smettere, di vendere tutto, e di andare ad abitare in qualche bella città all'estero, e passare la vita tranquillamente consumando poco per volta tutto il denaro che ho saputo guadagnare onestamente con le fatiche del mio sudato lavoro, da grande artista intelligente.

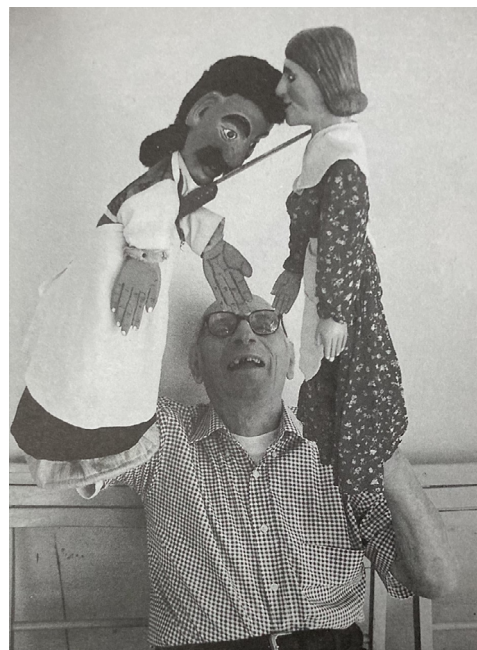
La dimensione di «grande artista» che la *Iena* si attribuisce è d'importanza centrale, soprattutto per quanto riguarderà la riscrittura proposta da Ceronetti. C'è una fierazza del criminale riguardo all'abilità con cui ha messo a punto un sistema di profitto intelligente



e redditizio, in grado di assicurargli un introito sicuro e una posizione inattaccabile. È presente in lui il riconoscimento delle proprie capacità d'artigiano, artigiano di un pensiero che diventa piano d'azione. Dopo essersi presentato Giorgio Orsolano passa ai fatti e, alla fine del primo atto, fa cadere nella botola collegata al suo laboratorio le giovani Bianca e Colombina. Quest'ultima è fidanzata a Gianduja, che, insieme a Testafina, è la maschera protagonista della caccia alla iena. È Gianduja che, dopo aver acquistato delle salsicce da Orsolano, trova nel suo piatto «un pezzo di dito di donna con l'unghia verniciata di rosa»¹⁹ e capisce chi si potrebbe nascondere dietro la iena. Mentre Testafina chiama tutti a raccolta, Gianduja s'introduce nella bottega di Orsolano, che stava per uccidere Colombina, e lo tramortisce «con una SCARICA [sic] di legnate sulla testa»²⁰. Sta poi al sindaco e alle guardie occuparsi di destinare la Iena alla giustizia, nella contentezza generale.

Il testo di Niemen è breve ed essenziale, scevro da trame secondarie. Il protagonista è senza dubbio Gianduja, che con il suo bastone sconfigge la Iena e riporta le cose al loro ordine. A una prima lettura potrebbe invece stupire che il macellaio sia figura quasi secondaria: egli compare solo nel momento in cui si presenta e cattura le sue vittime. Si manifesta con appena qualche battuta per non riapparire più, almeno come personaggio parlante: verrà soltanto evocato nel momento in cui è scoperto, preso a bastonate e consegnato alle guardie. Nessuna punizione sanguinaria, ma un regolare processo in tribunale aspetta il grande criminale, che non ha diritto ad alcuna battuta mentre viene denunciato e messo fuori gioco. La scarsa importanza data alla presenza del personaggio della Iena è tuttavia logica, perché risponde alla necessità del testo di Niemen: l'eliminazione della Iena, la sconfitta del male e il trionfo del bene. In un teatro di burattini della prima metà del Novecento è ancora viva la necessità di andare incontro alle aspettative e ai valori condivisi dal pubblico, prestando attenzione a non urtarne eccessivamente la sensibilità:

La vicenda di questa *Iena di San Giorgio*, così esile eppure energicamente ancorata ai canoni della tradizione burattinesca, lo si avverte, è pregna di prudenza e di attenzione verso “sentimenti” e “risentimenti” popolari, comportamenti che incidono pagine oscure nelle vicende di burattinai come Niemen, per i quali il pubblico conserva caratteri di sacralità.²¹



Gualberto Niemen con i burattini di Giorgio Orsolano e Colombina, scattata a Biandronno (Va) nel 1998. La foto è pubblicata, senza crediti, nel volume Gualberto Niemen, La iena di San Giorgio. Storia di una vecchia leggenda, due atti per teatro dei burattini, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999.



La *Iena* nel Teatro dei Sensibili

Il carattere candido del testo di Niemen viene reinterpretato dall'inventiva di Ceronetti, che riscrive una propria versione della "Iena di San Giorgio" come prima opera del Teatro dei Sensibili, teatro di marionette da camera fondato insieme a Erica Tedeschi nel 1970. Allo spettacolo, messo in scena per diversi anni nell'appartamento dei coniugi, assistettero alcune delle personalità maggiori della cultura italiana del tempo, da Eugenio Montale a Federico Fellini. Nel corso degli anni '80 lo spettacolo raggiunse palcoscenici maggiori: fu messo in scena al Teatro Stabile di Torino nella stagione 1985/86, e rappresentato al Palazzo del Quirinale nel dicembre 1986 in presenza del Presidente della Repubblica Francesco Cossiga. Il testo venne poi pubblicato da Einaudi nel 1999. Memore della rappresentazione di Niemen vista da bambino, Ceronetti trasforma il personaggio abbozzato di Giorgio Orsolano nell'eroe «tragico» Barnaba Caccù:

La Iena di San Giorgio si è scoperta tragedia dopo molte versioni nel suo lungo cammino di teatrino in teatrino di marionette. [...] a poco a poco mi si è imposto come *tragico* il personaggio *assurdo* di Barnaba Caccù. [...] Un paranoico criminale che non riesce a farsi prendere sul serio, dopo fiumi di sangue, sfugge ad ogni giustizia: è puro mito. Un sanguinario che non può cessare di essere creduto *perbene*, che non riesce neppure a farsi impiccare, pur gridando a tutti quello che ha fatto, incarna una solitudine tragica, violenta, senza ombre.²²

In un testo che non è più mera contrapposizione del bene e del male, la Iena non è trascurabile criminale da eliminare velocemente ma si erge ad antieroe profondamente solo, che vive il tragico e assurdo destino di non essere riconosciuto come criminale mentre professa il piacere che prova nell'uccidere giovani ragazze.

La trama è ben più articolata rispetto al testo di Niemen. Come recita la didascalia d'apertura, «l'azione ha luogo in Piemonte, alla vigilia della guerra d'indipendenza del 1859»²³. Il Re Vittorio Emanuele II si lamenta con Garibaldi perché l'efferato criminale detto "La Iena di San Giorgio" gli ruba tutta la scena sui giornali: essi trattano soltanto di come sempre più giovani ragazze vengano rapite e scompaiano. Di fronte ai due appare un profeta vagabondo, Michelino, che intima il popolo sabaudo a pentirsi dei propri peccati: la Iena è infatti dentro le case di ciascuno. Quando il popolo sabaudo (identificato come "Grido di dolore") supplica di essere liberato dalla Iena, il Re prende tempo e si reca a San Giorgio, curioso di assaporare le salsicce del salumiere Barnaba Caccù, a quanto pare le più buone di tutto il Piemonte. Nel frattempo, il Conte Femorino vuole accertarsi che la sua promessa sposa, Angiolina, sia vergine, ma quando le viene posta la domanda, Angiolina esplode in un delirio di volgarità e rivela di voler come sposo un certo "Cavaliere penseroso" che le invia in segreto biglietti d'amore. A San Giorgio intanto, il famoso salumiere Barnaba Caccù e il suo fido aiutante Crimea preparano il "Laboratorio Segreto" per la successiva lavorazione. L'aria minacciosa di Barnaba esplode quando, dopo un alterco con una fotografa, la uccide violentemente. Dopo aver aiutato una donna a partorire, Caccù si reca in bottega ad aspettare la sua prossima vittima, la giovane domestica Berta Baducco,



che viene trascinata con l'inganno nel Laboratorio Segreto e lì uccisa. Per risolvere il caso della Iena, a San Giorgio arriva il giudice Amedeo Aimerito, la cui fama è d'essere infallibile nel risolvere tutti i casi, ma le piste che individua si rivelano tutte erranee. Nel frattempo Angiolina vede coronata la sua speranza: il Cavaliere Pensieroso le dà appuntamento, i due si incontrano e si sposano, ma solo dopo le nozze il Cavaliere, ovvero Barnaba Caccú, le rivela la sua vera identità: è lui la Iena di San Giorgio. Angiolina, per nulla stupita, gli dice di averlo capito da tempo, e si dichiara felice di essere sua moglie. Intanto a casa di Angiolina i genitori hanno invitato a cena il suo promesso sposo, il Conte Femorino: in tavola è servita una salsiccia del famoso salumiere di San Giorgio. Durante la cena, Femorino trova un anello dentro la sua salsiccia, ancora attaccato a un pezzo di dito. L'anello riporta le iniziali "B-B": apparteneva alla domestica Berta Baducco. I commensali, tuttavia, non arrivano a sospettare nulla, e si recano dal salumiere solo per portargli l'anello, in modo che lui possa restituirlo alla ragazza. Intanto Caccú, aiutato da Crimea, ha legato Angiolina sul tavolo del laboratorio per trasformarla in carne da macello. Non appena sente arrivare qualcuno si dà alla fuga e così, quando Femorino arriva al laboratorio, vede Angiolina legata con a fianco Crimea: il servo di Caccú viene di conseguenza identificato come la Iena. Nel frattempo Barnaba Caccú si reca alla stazione travestito da suora per fuggire a Pietroburgo, e si aspetta che tutto l'esercito sia stato mobilitato per dargli la caccia. Qui invece Caccú incontra un Giudice che, non riconoscendolo affatto, gli dice che la Iena di San Giorgio è stata catturata: si tratta di un tale Crimea. Caccú non tollera l'oltraggio di non essere riconosciuto per il grande criminale che è: confessa tutto, anche al Re Vittorio Emanuele, ma non viene creduto. Rimane solo sulla scena, urlando invano «sono io, la Iena di San Giorgio sono io»²⁴.

Il riconoscimento della sua identità è dunque negato più di una volta. In prima battuta dal parroco di San Giorgio, quando nei suoi sogni incontra lo spirito della giovane Berta Baducco, ultima vittima della Iena, che gli rivela l'identità della Iena senza essere ascoltata: il parroco le risponde bonariamente di non mettere in giro voci scomode. In seguito, il giudice alla stazione non si avvede che sotto il travestimento da suora si nasconde proprio la Iena in procinto di scappare a bordo di un treno. Infine, nemmeno il Re Vittorio Emanuele II, che pure voleva sbarazzarsi al più presto del problema della Iena perché gli rubava spazio nelle cronache dei giornali, crede alla sua aperta confessione. Solo dalla sua "innamorata" Angiolina viene riconosciuto, ma senza l'effetto sperato: nessuno stupore, nessun turbamento.

Angiolina è affascinata dalla figura della Iena (confessa esplicitamente di voler diventare la sua donna ed è pronta a farsi uccidere nel suo laboratorio), ma è soprattutto una donna sprezzante di ogni convenzione socialmente imposta. Figura libera e sovversiva, furiosa nella sua libidine, Angiolina rifiuta deliberatamente l'offerta di matrimonio di un buon partito preferendo mantenere la sua indipendenza fisica e morale. Quando grida di fronte al Conte, sempre più sconvolto, di essere «una troia! [...] una latrina per la truppa! una baccante! un rifiuto di fogna!»²⁵ e di non essere ancora sazia di avventure



dissolte, Angiolina si afferma come un personaggio completamente nuovo ed estraneo al teatro di marionette: una marionetta femmina che si comporta come il più volgare dei burattini. La lussuria sfrenata, la battuta sarcastica, la libertà nel dire cose inaudite, la volgarità, l'oscenità sono aspetti coerenti all'immaginario dei burattini a guanto, ma sono ricollocati da Ceronetti in un modo due volte sorprendente: dapprima perché utilizza un simile linguaggio nel contesto di un teatro di marionette (come era il Teatro dei Sensibili), storicamente e culturalmente più ricercato e formale rispetto alla prosaicità della baracca di burattini; poi, soprattutto, perché fa pronunciare tali parole a una marionetta femmina. Sono espressioni che suonerebbero accettabili in bocca a un Brighella o a un Pantalone, non a una marionetta che porta il nome di Angiolina. Nelle diverse culture burattinesche europee non si sono sviluppate maschere femminili che siano irriverenti e sfacciate come i loro compagni maschili. Solo Judy, la moglie di Punch nella tradizione inglese di Punch & Judy, condivide col marito alcuni caratteri impetuosi ed efferati.²⁶ Legata alla Iena dalla stessa fascinazione per il potere e l'imposizione di esso attraverso il dolore (dopo le nozze, Angiolina viene raffigurata come moglie-dominatrice di Barnaba), Angiolina già sapeva che dietro al nome misterioso del suo ammiratore segreto ("Cavaliere Pensieroso") si celava la Iena di San Giorgio, e nel suo delirio di lussuria e rifiuto delle regole sociali, non vedeva l'ora di finire tra le sue braccia, nel dolore dei suoi coltelli affilati.

Perché, dunque, Barnaba Caccù non viene riconosciuto? Perché nessuno vuole riconoscerlo o, quando qualcuno lo riconosce, non ne ha timore? Bisogna risalire all'inizio della tragedia per comprenderlo, a quel personaggio profetico che interviene con poche battute in apertura, il "Michelino, profeta vagabondo" che, come in un'apparizione, rivela come la iena sia in tutte le case, in tutti gli animi, che di per sé son corrotti:

MICHELINO – Ascolta Michelino, popolo di Torino!
 Cittadini del Regno Sardo, Michelino vi parla!
 La Iena ce l'avete già dentro casa,
 Tutti quanti! Ce l'avete sotto il cuscino
 La Iena, parola di Michelino
 [...]

 La vedo: sulla schiena vi cammina
 La Iena! È più grossa di una balena!
 La Madonna vi ha lasciati
 Perché siete marci di peccati!
 Chiudetevi in casa, fate digiuno!
 Michelino ha parlato: popolo, sei avvertito,
 Pentiti, incarognito!²⁷

Di fronte al male che hanno dentro, la reazione di tutti i personaggi è quella di chiudere gli occhi, di accecarsi ancora prima di scoprire la verità. Non si vede il male, nemmeno se urla dentro casa. Questo il vero senso tragico del testo di Ceronetti, insieme a quello trasmesso da una figura come quella di Caccù. Egli vorrebbe accedere allo statuto di eroismo grazie alla sua malvagità, invece si ritrova ignorato, non riconosciuto:



Il tragico celato nella marionetta, emblema della libertà negata all'uomo da chi ne tiene i fili, è dal macellaio-artista che non potrà mai pronunciare il suo *qualis artifex pereo*, messo sotto gli occhi di tutti, rivelato essenziale.²⁸

Spostata dallo scanzonato teatro dei burattini, la iena di Ceronetti arriva alla ribalta di un teatrino di marionette in cui risalta la tragica essenza umana nella sua mancanza di libertà. L'umano in marionetta è vittima e carnefice insieme di un turbinio di violenze che non può controllare e da cui nemmeno può trarre un'ombra di grandezza. Il colpevole non viene giustiziato (come lo era invece in Niemen), il male non viene eliminato ma grida per essere visto:

Un cappio scende al centro della scena, movimento attorno di damine nere.

BARNABA – Chi m'innalza una forca? Una forca altissima, degna di appendervi un Barnaba Caccù! Eccovi il mio zendale mille volte insanguinato, in cambio di un po' di corda insaponata... Una, due, tre, cento forche per la Iena di San Giorgio... Ehi, dico a voi, popolo di scemi: vi consegno la IENA [*sic*] linciatela! (Che mi trovino brutto?) Tutti muti... tutti spariti...²⁹

Barnaba Caccù grida per essere appeso a quel cappio che, vuoto, penzola in mezzo alla scena. Egli viene invece lasciato sul lastrico, a rantolare inascoltato. Ci si accontenta di un capro espiatorio: Crimea, il menomato e balbuziente aiutante della Iena, è ucciso al posto del Male, al posto del mostro.



Marionetta di Barnaba Caccù in una scena dello spettacolo "La Iena di San Giorgio" del Teatro dei Sensibili. Foto di Mario Monge, Cortesia Teatro Stabile di Torino - Teatro Nazionale (<https://archivio.teatrostabiletorino.it/occorrenze/393-la-iena-di-san-giorgio-1985-86>)



L'intento moralizzante del testo della tradizione diviene quindi, in epoca contemporanea, denuncia ed esaltazione, al tempo stesso, della inestirpabilità del male, della sua presenza necessaria. Denuncia, perché risuonano lungo tutta la pièce le grida di Michelino, incarnate da tutti i personaggi, deboli individui chiusi nei propri vizi. Esaltazione, perché Barnaba Caccù è figura forte, potente, crudele e derisoria, è "artista", come viene esplicitamente definito da Ceronetti nella prefazione al testo. L'"artista" è tale in quanto si fa artefice di vita e di morte: in un episodio uccide violentemente una donna, non per farne le sue salsicce, ma perché aveva osato dargli fastidio; successivamente aiuta una donna a partorire, e col neonato in braccio è lui stesso a dire "Barnaba Caccù dà morte. Barnaba Caccù dà vita. Caccù è l'Alfa, Caccù l'Omega". Barnaba Caccù si vorrebbe espressione di una dimensione più grande, abnorme, e si ritrova invece sminuito, ignorato o creduto pazzo. Eppure non si accorge che grande lo è, proprio perché agisce su di lui il meccanismo della negazione: non va riconosciuto, non bisogna prestargli attenzione, e se s'impone alla vista, bisogna far finta di non vederlo, gettarlo ai margini, renderlo ramingo.

La *Fantastica visione* del Teatro Vagante

Il teatro eterodosso di Giuliano Scabia si è a lungo nutrito del linguaggio dei burattini. «Si pensi», scrive De Marinis, «alla schiera di giganti e burattini (da Scabia considerati "i risvegliatori delle immagini profonde") che costella tanto il ciclo dei testi scritti quanto quello delle azioni a partecipazione»³⁰. Utilizzato dapprima nelle improvvisazioni e nelle azioni compiute con gli studenti, i burattini si sono poi insinuati anche in alcune opere che Scabia ha scritto quale drammaturgo solitario. Tra queste figura *Fantastica visione*³¹, un testo per attori e burattini scritto nel 1973 e più volte rimaneggiato fino alla pubblicazione per Feltrinelli nel 1988. Il testo, notiamo a margine, è stato scritto a continuazione di *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno* (Einaudi, 1972), per il ciclo del Teatro Vagante, ovvero quel «modello di teatro politico»³² per spazi non teatrali a cui Scabia aveva dato vita a inizio anni '70. L'attenzione verso il teatro di figura e la cultura popolare deve aver portato Scabia alla scoperta della nota leggenda del macellaio assassino, che egli ha scelto di riscrivere attuando un notevole lavoro di risemantizzazione. Si tratta infatti di un testo complesso, costruito secondo un meccanismo metateatrale e composto da diverse parti: non solo le scene dialogate (24 in tutto, più una farsa nell'intermezzo e alcuni annessi finali), ma anche da interventi dell'autore sottoforma di "note" tra una scena e l'altra. Al contrario dei testi fin qui analizzati, scritti interamente per figure, il testo di Scabia fa intervenire i burattini solamente in alcune scene, ed essi sono usati in particolare come doppi dei personaggi in carne ed ossa, pronti a comparire quando questi ultimi vengono meno: «già in precedenza la citata coabitazione tra attori e pupazzi, nel primo Scabia, pesca nel modello kantoriano, come rivelano le successive metamorfosi nella *Fantastica visione* tra personaggi che, una volta morti, divengono burattini ed angeli»³³.

Fantastica visione si apre appunto con una visione, quella dei sei attori del Teatro Vagante che, dopo aver intravisto il teatro degli dei, si accingono a riprodurlo sul palcoscenico:



«c'è un mistero che bisogna svelare»³⁴. Il mistero è quello di un paese i cui insaziabili abitanti vogliono continuare a mangiare carne fresca, nonostante la scarsità di risorse. L'ambientazione della vicenda è calata, in modo sorprendentemente preveggenza, in un paese «ricco, a nord, verso l'Europa»³⁵ dove l'inquinamento, la carestia e una terribile pandemia del bestiame rendono sempre più difficile l'approvvigionamento di carne. Il macellaio del paese riesce tuttavia ad avere sempre carni pregiatissime, che taglia in modo raffinato con l'aiuto del suo garzone. Oasi dei consumatori, la sua «premiata macelleria»³⁶ è colma ogni mattina di clienti che si mettono in fila per ottenere i pezzi migliori. La cliente più assidua, La madre, «è una donna medioborghese, preoccupata di avere sempre la carne»³⁷, e prova per il macellaio una vera e propria attrazione fatale (morirà, vittima del suo coltello). Incarnazione di forza e mascolinità, cacciatore-approvvigionatore di un bene tanto raro quanto richiesto, il macellaio è lodato da tutto il paese come figura geniale e salvifica. Nessuno sembra porsi domande circa l'origine della carne, o forse, come suggeriscono le primissime battute tra la Madre e il Macellaio, tutti sapevano e accettavano, in fondo, di buon grado:

LA MADRE – [...] Oh, guardi i miei capelli, le mie guance. Non sono ancora fresche? O signor Luciano (come luce), Luciano mio, mi tagli la carne con la sua bravura. La tagli bene bene, pensando a chi deve mangiare. Tagli, tagli per me. Non sono ancora bella? Ho un figlio grande, studente, ma sono bella ancora.

MACELLAIO – [...] È il cliente che fa il macellaio, signora Griselda. L'occhio del cliente guida la lama del coltello. Zac!

Il Padre e la Madre non smettono di recarsi quotidianamente in macelleria nemmeno quando loro figlio, lo Studente, viene aggredito gravemente (tanto da mandarlo in un coma che si tramuterà in morte). In questo spasmodico desiderio di approvvigionarsi delle migliori carni, gli abitanti del paese scompaiono a poco a poco, e a nulla servono le indagini del Vigile. L'impossibilità di trovare un colpevole spinge la popolazione a ricercare un altro tipo di causa, lontana da ogni logica oggettiva perché indotta dall'irrazionale paura di scoprire la verità: la colpa delle aggressioni viene infatti piuttosto attribuita a delle sedicenti presenze spiritiche, i "rottamat", abitanti della foresta di rottami e rifiuti che stringe i margini del paese «come le mura nelle città e nei paesi del medio evo»³⁸.

Non è difficile ravvisare in questo rifiuto di affrontare la realtà il meccanismo già messo in opera nella *Iena di San Giorgio* di Ceronetti, dove l'identità della iena non viene riconosciuta nemmeno quando il reo si fa confesso. A una lettura attenta dei testi di Ceronetti e Scabia, sono in verità numerosi i punti di contatto, tanto da lasciare pensare che Scabia abbia potuto assistere a una rappresentazione della *Iena* di Ceronetti in quel giro di anni che intercorrono tra il suo debutto (1970) e la prima stesura di *Fantastica visione* (1973). Il personaggio della Madre ricorda, nella sfrenata passione per l'efferato macellaio, la figura lubrica dell'Angiolina di Ceronetti; il Matto Matteo (che nel testo di Scabia è un doppio



del Macellaio), nel momento in cui dice alla Madre di essere lui stesso il macellaio senza essere da lei creduto, ricorda al contempo le confessioni inascoltate di Barnaba Caccù e le grida ignorate del profeta Michelino; il Macellaio, infine, sembra conservare gli aspetti eroici e troneggianti di Caccù, rendendoli ancora più assoluti, ed è inoltre definito, anche qui, quale “artista”: «oltre che un eroe lei è anche un artista»³⁹, gli dice il Vigile proprio mentre indaga sulla scomparsa della Madre.

Nonostante questi (possibili) rimandi, conviene sottolineare come il testo di Scabia si allontani dagli snodi principali della leggenda del macellaio assassino (a cui invece Ceronetti resta più legato), mettendo in atto una più libera rivisitazione del tema. In *Fantastica visione*, infatti, chiunque può cadere vittima del macellaio, senza distinzioni di età (come è nella leggenda di Biagio Carnico, dove le vittime sono i bambini), né di genere (la iena di San Giorgio uccide solo le donne). Il dramma del macellaio, inoltre, è da Scabia raddoppiato, o meglio replicato su più livelli: il personaggio del Macellaio coincide infatti con quelli del matto Matteo, dell’Imperatore (nella farsa) e, soprattutto, del Padre, in un angosciante gioco di rimandi che insinua il male anche in seno alla famiglia: mentre il Macellaio sembra ricambiare la passione che la Madre prova per lui, il Padre le rivolge parole amare; mentre il Macellaio esprime preoccupazione per le condizioni del Figlio dopo l’aggressione, il Padre stesso lo ha colpito; mentre il Macellaio promette una fuga d’amore alla Madre, il Padre la trafigge con un coltello. Scabia attua inoltre uno scarto significativo rispetto al modo in cui l’identità dell’assassino viene scoperta. Scompare infatti la pietanza entro cui qualcuno trova una falange di dito, e al suo posto è una testa appesa ai ganci del bancone della macelleria a palesare al Vigile, ultimo superstite, che a capo di tutti i crimini è il macellaio stesso, e che a causa sua tutti sono stati cannibali.

Lo scarto più significativo che Scabia inserisce nella vicenda risiede tuttavia nel grado di consapevolezza e (tacito) consenso dei compaesani. Abbiamo visto come nel testo di Niemen tutta la popolazione sia assolutamente ignara dell’orrore racchiuso nelle salsicce di Giorgio Orsolano e come, non appena lo scopra, si faccia scudo compatto nel combattere l’artefice del crimine. Nella *Iena* di Ceronetti abbiamo potuto osservare un certo grado di ambiguità: Angiolina scopre l’identità di Barnaba Caccù e ne diventa sposa anziché denunciarlo; quanto al resto degli abitanti, essi preferiscono non credere alla confessione del colpevole stesso, rimanendo così in una (quantomeno presunta) ignoranza. *Fantastica visione* spinge invece l’efferatezza al limite del sopportabile, rendendo tutti consapevoli e acquiescenti (salvo il Vigile):

VIGILE (*ormai di fronte alla Totale Verità: occhi sbarrati, terrore*)

Assassino. Allora, pertanto, era tutta carne umana.

[...]

Assassino! Assassino! Ti ho scoperto.

cominciano a bastonarsi:

al rumore di grida e bastonate ricompaiono il Padre e la Madre burattina, e risorge il burattino



Figlio:

FIGLIO BURATTINO

Ma io ero d'accordo. Non volevo dirlo. Ci vuol ben la carne.

MADRE BURATTINA

Dopo il primo ribrezzo, ho dentro di me accettato, pur sapendo...

PADRE BURATTINO

Il brutto, ripeto, è sentirsi mangiati – ma ci vuol ben la carne. Ho dato il mio permesso... non protestando... pur sapendo...

VIGILE

Anche voi – allora – sapevate tutto – come la polizia – avete accettato – complici – tutti – nel mercato della carne – umana!⁴⁰

Qui, protagonista dell'orrore e artefice del male non è più la sola figura del macellaio, ma l'umanità tutta. «Dopo il primo ribrezzo», tutti hanno accettato. Insaziabili, desiderosi di una risorsa ormai introvabile, gli abitanti del paese hanno preferito mangiarsi l'un l'altro piuttosto che rinunciare all'oggetto del loro desiderio. Come mette in luce Gianni Celati, *Fantastica visione è in ultima istanza una tragedia del desiderio*:

Nel nostro caso il mistero è quello della nostra carne e del suo glorioso macellaio. Il macellaio sa bene che sono le immagini mentali del cliente a far di lui un buon macellaio, e sa che è l'occhio del cliente a guidare la sua lama che un giorno gli squarcerà (al cliente) la carne. Il mistero sta nella reciprocità infinita tra la nostra carne e il suo macellaio. Sta nell'incontrollabile legame tra il nostro desiderio e ciò che il nostro desiderio produce. Nel fatto che il desiderio ci vincola a ciò che esso produce e consuma, fino alla morte. Nel fatto che ciò che il desiderio produce non è più desiderio, ma vincolo. Nel fatto che noi da questo vincolo non possiamo uscire, se non per miracolo, o per una grazia. Mistero glorioso d'ogni reciprocità in cui ci mettiamo in gioco. Mistero dell'amore e mistero del teatro come questo dramma ci fa capire.⁴¹

Vittima del proprio sfrenato consumismo, concime per un suolo ormai infertile, l'umanità non lascia più scampo a se stessa. «Questa è la visione che gli attori vaganti si apprestano a rappresentare per noi, immagini della mente suggerite dagli dèi»⁴², spiega ancora Celati, sottolineando come Scabia tratti l'argomento non in termini documentaristici ma anzi attraverso una «composizione mitica. Una composizione che permette di giocare con l'oscurità del mistero, le apparizioni e le visioni». Riprendendo l'antica leggenda – e i suoi sviluppi nella drammaturgia per il teatro di figura – Scabia ne fa riscrittura mitica, critica sociale e insieme *visione* misteriosa di un male senza via d'uscita, che lo spaventa in prima persona:

Fantastica Visione è un testo particolare, poco conosciuto, forse, anche perché nel momento della sua creazione mi ha spaventato. Ne avevo paura, perché è un'opera in cui non c'è



speranza. Questo terribile destino è espresso anche dalla morte del fiume e del bosco, oltre che dall'epidemia che stermina le specie animali. Non potevo credere che noi esseri umani fossimo così tremendi da divorarci tutti per avere sempre la carne migliore, per seguire ciecamente il progresso. Andrea Zanzotto ha riassunto questo mio timore nell'epigramma: «in questo progresso scorsoio, non so se sono ingoiato o se ingoio».⁴³

La leggenda che ha affascinato il pubblico delle baracche in cui Niemen agitava Gianduja contro la Iena, ha così viaggiato nella letteratura e nel teatro del secondo Novecento, dove ha dimesso il suo intento moralizzante per divenire una tragedia contemporanea. Il teatro di figura, che i letterati Ceronetti e Scabia hanno in prima persona praticato, ha fornito i mezzi drammaturgici e le processualità visuali atte ad indagare un personaggio perturbante e affascinante come quello della Iena. La figura del macellaio assassino che induce al cannibalismo ha trovato dimora nel teatrino delle piccolissime e *sensibili* marionette di Ceronetti, dove si è fatta tragedia dai risvolti assurdi, esaltazione di una figura anti-eroica e malvagia; essa ha viaggiato poi insieme al Teatro Vagante di Scabia, in «quella carretta di attrezzi teatrali, piena di vecchi vestiti, vecchie teste di Re e Regine e Diavoli e Scheletri»⁴⁴, tra i cui «stracci e avanzi»⁴⁵ fa capolino ancora col grembiale insanguinato e il coltello allacciato in vita, per diventare mito – e monito – del nostro «progresso scorsoio».

NOTE

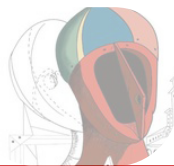
1 Ceronetti G. (1994), *La iena di San Giorgio. Tragedia per marionette*, Torino, Einaudi.

2 Di cui abbiamo una trascrittura recente, ad opera dello stesso Niemen: Niemen G. (1999), *La iena di San Giorgio. Storia di una vecchia leggenda, due atti per teatro dei burattini*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro.

3 Si segnala un'altra, successiva, riscrittura: Picchi A. (2006), *La Iena di San Giorgio di Gualberto Niemen*, Azeta Fastpress.

Il testo, poi rielaborato per la pubblicazione, è frutto di una ricerca laboratoriale dell'autore con gli studenti DAMS sulla vicenda della iena di San Giorgio (cfr. al link <https://sivocifera2012.wordpress.com/2007/05/29/la-iena-di-san-giorgio/>).

4 La vicenda figura in alcuni dei *Registri dei giustiziati*. A seconda dei registri, essa è datata nell'anno 1503 (come nel registro Codice 796, Archivio di Stato di Venezia), o nel 1520. Tuttavia, Elia Musatti nota come il fatto riportato nei *Registri* sia probabilmente poco attendibile, poiché «non hanno trovato né negli accuratissimi registri della Quarantia criminal, la corte d'assise della Venezia cinquecentesca, né nei puntualissimi *Diarii* di Mario Sanudo, che viveva e scriveva proprio in quel tempo, nessun cenno né del misfatto, né del processo che sarebbe seguito, né degli atroci tormenti con i quali sarebbe stato messo a morte Biasio *luganeghér...*» (Musatti 1904: 43-44). Per un approfondimento sulla leggenda attorno a Biagio Carnio si veda Cesare Bermani, *Un punto d'incontro di più filoni leggendari*, in Niemen (1999): 15-21.



- 5 Tassini G. (1866), *Alcune delle più clamorose condanne capitali eseguite in Venezia sotto la repubblica*, Venezia, Premiata Tipografia di Giovanni Cecchini. In seguito lo storico mise in dubbio l'ipotesi che la toponomastica della "Riva de Biasio" derivi dal fatto di cronaca del XVI secolo.
- 6 Foscarini I. V. (1844), *Canti pel popolo veneziano*, Venezia, Tipografia Gaspari. Il testo è consultabile online all'indirizzo <https://books.google.fr/books?id=WKlfAAAACAAJ&printsec=frontcover&chl=it#v=onepage&q&f=false> (ultima consultazione 19/10/2021).
- 7 Ivi: 39.
- 8 Forti L. (1850), *Biagio Carnico o la riva di Biasio a San Geremia. Azione storica in cinque atti*, Milano, Placido Maria Visaj.
- 9 Perrault C. (1697), *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Claude Barbin Éditeur.
- 10 Prima edizione originale: 1812.
- 11 Von Pocci F., *Hansel und Gretel, oder der Menschenfresser*.
- 12 Boutan J., *La barbarie et l'enfance: les deux sources de l'écriture pour marionnettes chez Franz von Pocci*, di prossima pubblicazione negli atti del convegno «L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (17e-21e siècles)» / «Literary writing for puppets and marionnettes in Western Europe (17th–21st centuries)», organizzato dal progetto di ricerca *PuppetPlays. Reconsidérer les répertoires pour marionnettes en Europe de l'Ouest (du 17e au 21e siècle)* (ERC-GA 835193) e tenutosi all' Università Paul Valéry – Montpellier 3 di Montpellier, 14-16 ottobre 2021.
- 13 Il lavoro di archiviazione del Fondo Nino Pozzo è oggetto della tesi di dottorato di Francesca Cecconi, sotto la supervisione di Nicola Pasqualicchio. Relativamente al canovaccio in questione si veda Francesca Cecconi, *Nino Pozzo e il teatro di figura a Verona tra Ottocento e Novecento*, Università degli studi di Verona, tesi sostenuta presso la Scuola di dottorato di Scienze Umanistiche, 2022, pp. 378-399.
- 14 Fonte: Bermani C. in Niemen: 21.
- 15 N° inventario Fondo Cristofori: 65.
- 16 Si veda Bonfiglio M., Serazio M., *La Iena di San Giorgio. La vera storia di Giorgio Orsolano. Un serial killer piemontese*, Torino, Il Punto, 2003.
- 17 Porta P. in Niemen: 9.
- 18 Niemen: 33.
- 19 Niemen: 41.
- 20 Ivi: 43.
- 21 Porta P. in Niemen: 10.
- 22 Ceronetti 1994: V.
- 23 Ivi: 3.
- 24 Ivi: 49.
- 25 Ivi: 12.
- 26 Si veda a proposito Speaight G. (1970), *Punch & Judy. A history*, Boston, Plays Inc.
- Tale aspetto sovversivo della figura femminile nei teatri di figura non ha avuto particolare seguito nel panorama italiano. In epoca contemporanea ha cominciato a svilupparsi una ricerca orientata in tal senso, in consonanza con la maggiore attenzione conquistata dai movimenti femministi. Ne è un esempio preciso il lavoro di Marta Cuscunà, artista che ha dato spazio, sulla scena del teatro visuale, a figure femminili forti, libere e sovversive.
- 27 Ceronetti 1994: 7-8.
- 28 Ivi: V.
- 29 Ivi: 48.



- 30 De Marinis M. (2005), *Scrittura teatrale e partecipazione: l'itinerario di Giuliano Scabia (1965-1975)*, in AA. VV., "Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo", n° 12, "Della poesia nel teatro il tremito". Per Giuliano Scabia, a c. di Francesca Gasparini e Massimo Marino, Bologna, Edizioni Carattere, p. 66
- 31 Scabia G. (1988), *Fantastica visione*, Milano, Feltrinelli.
- 32 Si veda Marchiori F., Scabia G., Barba E. (2005), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Milano, Ubulibri.
- 33 Puppa P. (2005), *Scabia, ovvero guardare l'ascolto*, in AA. VV., "Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo", *op. cit.*, pp. 127-131.
- 34 Scabia G. (1988), *Fantastica visione*, *op. cit.*, p. 12.
- 35 *Ivi*, p. 140.
- 36 *Ivi*, p. 15.
- 37 *Ivi*, p. 139.
- 38 *Ivi*, p. 140.
- 39 *Ivi*, p. 114.
- 40 *Ivi*, pp. 127-128.
- 41 Celati G. (1988), «La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso», in Scabia G. (1988), *Fantastica visione*, *op. cit.*, p. 158. Il saggio di Celati è stato ripubblicato in «Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», *op. cit.*, pp. 97-101.
- 42 *Ivi*, p. 158.
- 43 Scabia G. (2020), *Una conversazione con Giuliano Scabia / Paesaggi con visioni*, a c. di Emma Pavan, in "Doppiozero", [online]. URL: <https://www.doppiozero.com/paesaggi-con-visioni> (consultato il 20/07/2022).
- 44 Celati G. (1988), «La nostra carne e il suo macellaio. Teatro con visioni, destino e linguaggio grosso», in Scabia G. (1988), *Fantastica visione*, *op. cit.*, p. 157.
- 45 *Ivi*, p. 154.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2005), «Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», n° 12, "Della poesia nel teatro il tremito". Per Giuliano Scabia, a c. di Francesca Gasparini e Massimo Marino, Bologna, Edizioni Carattere.
- Boutan J., *La barbarie et l'enfance: les deux sources de l'écriture pour marionnettes chez Franz von Pöckl*, di prossima pubblicazione negli atti del convegno «L'écriture littéraire pour marionnettes en Europe de l'Ouest (17e-21e siècles)» / «Literary writing for puppets and marionettes in Western Europe (17th–21st centuries)», organizzato dal progetto di ricerca *PuppetPlays. Reconsidérer les répertoires pour marionnettes en Europe de l'Ouest (du 17e au 21e siècle)* (ERC-GA 835193) e tenutosi all' Università Paul Valéry – Montpellier 3 di Montpellier, 14-16 ottobre 2021.
- Ceronetti G. (1994), *La iena di San Giorgio. Tragedia per marionette*, Torino, Einaudi.
- Foscarini I. V. (1844), *Canti pel popolo veneziano*, Venezia, Tipografia Gaspari.
- Forti L. (1850), *Biagio Carnico o la riva di Biasio a San Geremia. Azione storica in cinque atti*, Milano, Placido Maria Visaj.
- Marchiori F., Scabia G., Barba E. (2005), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Milano, Ubulibri.
- Musatti E. (1904), *Leggende popolari*, Milano, Hoepli.
- Niemen G. (1999), *La iena di San Giorgio. Storia di una vecchia leggenda, due atti per teatro dei burattini*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro.



- Perrault C. (1697), *Contes de ma mère l'Oye*, Paris, Claude Barbin Éditeur.
- Picchi A. (2006), *La Iena di San Giorgio di Gualberto Niemen*, Azeta Fastpress.
- Scabia, G. (1988), *Fantastica visione*, Milano, Feltrinelli.
- Scabia G. (2020), *Una conversazione con Giuliano Scabia / Paesaggi con visioni*, a c. di Emma Pavan, in “Doppiozero”, [online]. URL: <https://www.doppiozero.com/paesaggi-con-visioni>
- Speaight G. (1970), *Punch & Judy. A history*, Boston, Plays Inc.
- Tassini G. (1866), *Alcune delle più clamorose condanne capitali eseguite in Venezia sotto la repubblica*, Venezia, Premiata Tipografia di Giovanni Cecchini.
- Von Pocci F., *Hansel und Gretel, oder der Menschenfresser*.