

Punch di Cruikshank e Collier

ANNA MARIA MUSILLI

The essay – based on *The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Punch and Judy*, with twenty-four pencil drawings by George Cruikshank and text to a puppet show by John Payne Collier - shows the integration of Punch in the English cultural context (using the analysis of the features that characterise the image of the hero of the comic puppet theatre at the beginning of the nineteenth century), and highlights the function, meaning and effects of Punch (such as overcoming of the contradictions inherent in society, strengthening of borders and identity, strategies to get relieve oneself from repentance and fear of the unknown) on English culture and society of the time.

Le considerazioni qui esposte hanno per oggetto *The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Punch and Judy*, pubblicata nel 1828 dall'editore Edward Septimus Prowett, che aveva commissionato a George Cruikshank una serie di disegni a matita, e a John Payne Collier¹, giovane studente del teatro inglese, la stesura del testo per uno spettacolo di burattini. L'opera sarà la base di partenza per una serie di osservazioni sull'immagine dell'eroe comico nel teatro inglese dei burattini all'inizio dell'Ottocento.

Il nome Punch è la contrazione di Punchinello, che è la versione inglese del francese Polichinelle, che a sua volta deriva dall'italiano Pulcinella. La storia di Punch è quindi legata a fenomeni di migrazione, ma vale anche in questo caso il principio che un elemento culturale modifica i suoi caratteri originari quando si integra in un nuovo contesto culturale. Mentre Pulcinella nasce in Italia come maschera di teatro, in Inghilterra vi giunge alla metà del Seicento solo come ma-

¹ George Cruikshank scelse lo spettacolo eseguito dall'artista italiano Piccini; John Payne Collier si rifece ad uno spettacolo che aveva seguito per strada nel 1815, quando era ragazzino, e lo unì a quello di Piccini realizzando un testo che è stato definito troppo dotto per essere rappresentato in strada.

rionetta e poi come burattino, permanendo in entrambe le forme fino ai primi decenni dell'Ottocento e guadagnando una popolarità che gli consentì di dare il nome ad una rivista satirico-politica, che, uscita il 7 luglio 1841 col sottotitolo «The London Charivari», diventò una delle riviste umoristiche più celebri del mondo e rimase in vita fino al 1901.

L'opera da me esaminata, che rappresenta un punto di riferimento importante della storia di Punch nel teatro dei burattini, è stata considerata, per quanto attiene alle illustrazioni, il lavoro di un grande artista capace di catturare la natura legnosa delle figure e, per quanto concerne il testo scritto, è sembrata un'opera troppo letteraria agli studiosi inglesi che hanno rilevato opportunamente in essa i segni di una rielaborazione colta, che tuttavia non stravolge oltre un certo segno la tradizione teatrale popolare². Trascurerò deliberatamente questo problema, per concentrarmi quasi esclusivamente sui tratti fondamentali del personaggio, quali emergono dall'analisi della parte testuale, e per ragioni oggettive rinuncerò anche ad approfondire la parte musicale, di cui non possiedo gli spartiti originali, nonché il linguaggio gestuale della rappresentazione, che nei primi decenni dell'Ottocento doveva essere notevolmente diverso da quello del Punch dei nostri giorni.

The Tragical Comedy or Comical Tragedy si apre con Punch che danza e canta l'aria *Malbroung s'en vat in guerre*:

Mr. Punch is one jolly good fellow.
His dress is all scarlet yellow.
And if now and then he gets mellow.
It's only among his good friends.
His money most freely he spends;
To laugh and grow fat he intends;
With the girls he's a rough and rover;
He lives while he can upon clover
When he dies it's only all over:
And there Punch's comedy end³.

² Su Punch vedi *Punch. L'umorismo vittoriano 1841-1901*, W. R. Berger (a cura di), Legnano, EdiCart, 1989; M. Byrom, *Punch in the Italian Puppet Theatre*, London, Centaur Press, 1983; D. Paulucci, *Pulcinella e Punch: due tradizioni a confronto*, Gragnano, Grafica Campania, 1997.

³ J. P. Collier, G. Cruikshans, *The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Punch and Jody*; London, New York E. P. Dutton & Co., 1828: Mr. Punch è un bravo ragazzo. / Il suo vestito è tutto rosso e giallo. / E se prima o poi diventa allegro. / È solo fra i suoi buoni amici / Che il suo danaro liberamente spende; / e che gli piace ridere ed ingozzarsi; / con le ragazze è rozzo e vagabondo; / gli piace vivere finché può comodamente / quando poi muore è semplicemente tutto finito. / Ed è così che finisce la commedia di Punch (p. 8).

Punch, come tutti i personaggi simili del teatro dei burattini europeo ed extraeuropeo, è figura del caos e della sregolatezza, erede del buffone e del matto, come Polichinelle e Pulcinella⁴, ma, diversamente da Pulcinella, che è espressione di una comicità tutta partenopea e italiana, il burattino inglese ha dato vita ad un tipo teatrale sotto molti aspetti nuovo, che si è integrato nella cultura d'accoglienza con adattamenti significativi nel carattere e nella fisiognomica. Punch entra in scena con il berretto alto da buffone, non molto simile dal cappello di un ammiraglio inglese, la gobba puntuta quasi ad uncino, aguzza come il suo mento da vecchio satiro, la pancia spropositatamente prominente e il naso fortemente arcuato, che sembra cadere dentro la bocca: insomma un Pulcinella senza il senso mediterraneo della misura, grottescamente caricato degli spropositi corporei del suo cugino francese, Polichinelle, al quale più direttamente rassomiglia. Nelle società tradizionali «la perfezione corporea è normalità e sanità, mentre l'imperfezione e la bruttezza (ossia ogni forma di alterazione o deformazione corporea) è la bellezza all'incontrario, è la veste corporea dell'imperfezione morale, il riscontro visivo del comportamento deviante. Le credenze religiose non contrastano queste concezioni, ma semmai le rafforzano, aggiungendovi l'idea della bellezza come riflesso della perfezione divina e della bruttezza come il suo travestimento diabolico»⁵. Punch, inoltre, è vestito di rosso e di giallo, colori forti che sottolineano l'invincibilità del personaggio: il rosso è il colore del sangue⁶ e quindi del trionfo della vita e il giallo è quello della follia, ma anche delle messi, ossia degli alimenti primari per la sopravvivenza.

Poco dopo entra in scena anche il cane Toby, che molesta Punch, e alla fine lo aggredisce, addentandogli il naso:

Punch: My poor nose! My beautiful nose! Get away! Get away. You nasty dog – I tell you master.
Oh dear! Dear! Judy! Judy!⁷

Il burattino inglese si lamenta per il dolore e riesce a liberarsi solo quando l'animale abbandona la presa. Toby è un'eredità del teatro delle guarattelle italiane, nel quale si ritrova ancora oggi come cane terribile, che minaccia ed addenta Pulcinella. Delle sue oscure connessioni col mondo inferico – le «credenze popolari lo ritenevano accompagnatore del defunto nel suo viaggio notturno

⁴ Su cui vedi l'opera fondamentale di D. Scafoglio, L. M. Lombardi Satriani, *Pulcinella. Il mito e la storia*, Milano, Leonardo, 1992.

⁵ Sulla simbologia del sangue vedi L. M. Lombardi Satriani, *De sanguine*, Roma, Meltemi, 2000.

⁶ D. Scafoglio, *Introduzione alla ricerca etnoantropologica*, II ed., Fisciano, Cues, 2005, p. 157.

⁷ Oh mio povero naso! Il mio bel naso! Vattene via! Vattene via. Brutto cane – lo dirò al tuo padrone. Oh povero me! Povero me! Judy! Judy! (p. 9).

attraverso il mare e molte tradizioni lo consideravano incarnazione demoniaca: si pensi al cane di Faust»⁸ - questo animale «brutto e scorbutico», sostituito spesso dal coccodrillo, nel teatro inglese dei burattini e delle marionette è figura della paura che incombe, inattesa, sulla vita quotidiana della gente: si confronta con Punch, infastidendolo, irritandolo e mordendolo, ma con lui ha in comune – come tutti gli altri suoi antagonisti – un tratto fondamentale: la violenza. Colpisce nel segno, quando addenta il naso, perché il naso nel teatro di figura ammicca, ovviamente, al fallo (*si vis noscere virum, aspice nasum*).

Successivamente si presenta Scaramouch, padrone di Toby, armato di un bastone, che accusa Punch di aver trattato male il suo «povero cane»:

Punch: he has been and ill-using my poor nose, what have got there, sir?
 Scar: Where?
 Punch: In your hand?
 Scar: A fiddle.
 Punch: A fiddle! What a pretty thing is a fiddle! – can you play upon that fiddle?
 Scar: Come here, and I'll try.
 [...]
 Punch: I no like you playing so well as my. Let me again.
 [...]
 you like that tune, my good friend? That sweet music, or sour music, eh?
 [...]
 You'll never hear such another tune, so long as you live, my boy''⁹.

Il bastone, eterno protagonista del teatro di figura, emblema di forza e di potere e al tempo stesso sintomo di debolezza e di paura, è arma di difesa e di offesa, usato per tramortire ed uccidere gli avversari. La violenza che sta per esplodere procede per gradi, si comincia con il gioco verbale degli eufemismi che trasformano il bastone nel violino e si continua con le metafore e i doppi sensi, dando vita a un dialogo che sviluppa i significati che si addensano sull'equivalenza suonare=bastonare. È l'arte verbale di questo teatro comico, che si alimenta di allusioni, equivoci e ambivalenze, sempre giocose e minacciose, divertenti e crudeli:

⁸ D. Scafoglio, L. M. Lombardi Satriani, *Pulcinella. op.cit*, Milano, Leonardo, 1992, p. 424.

⁹ Punch: Lui mi ha picchiato ed ha trattato male il mio povero naso, cosa hai Sir? / Scaramouch: Dove? / Punch: Nella tua mano? / Scaramouch: Un violino. / Punch: Un violino! Ma che cosa graziosa! – sai suonare quel violino? / Scaramouch: Vieni qui e ci proverò. / [...] / Punch: Non mi piace che tu suoni così bene con me. Lasciami provare di nuovo. / [...] / Che ne dici di questo motivo, mio caro amico? È dolce o acre, eh? / [...] / Non sentirai mai più un simile motivo finché vivrai, ragazzo mio (pp. 11-13).

Judy: Well, here I am! What do you want, now I'm come?

[...]

Punch: A kiss! A pretty kiss! (*kissing her, while she hits him a slap on the face*)

Judy: Take that then: how do you like my kisses? Will you have another?

Punch: No, No one at a time, one at a time, my sweet pretty wife.

Punch: [...] Where's the child? Fetch me the hild, Judy, my dear¹⁰.

Nel secolo XIX il nome Judy era usato per indicare una prostituta¹¹, come nel teatro napoletano del Seicento il nome della donna di Pulcinella, Lucrezia / Zeza, si adoperava per indicare la donna sessualmente libera: sulle donne del teatro popolare gravava in genere il sospetto della promiscuità e dei facili costumi. La Judy di questo teatro indossa tradizionalmente un vestito giorgiano con un cappellino a cuffia; il suo ruolo consiste nel farsi corteggiare, ballare, bisticciare con Punch, e portargli il bambino, rendendo possibile la scena successiva¹². Punch dopo una breve scena di galanteria dichiara bruscamente, senza mezzi termini, di volerla, lei gli si nega, poi lui le dà un bacio, che è ricambiato con uno schiaffo. Il burattino si rassegna, ma al tempo stesso si propone di fargliela pagare. Rifluisce nel teatro di Punch la misoginia propria di questo genere teatrale europeo, in forme ora scherzose, ora irritate e crudeli, non senza imprevedibili e sorprendenti momenti di autocoscienza e di autoflagellazione («Ognuno ha la moglie che si merita!»; «la tua mamma è una chiacchierona, / il tuo papà è un vagabondo»): per quanto possa essere un peccatore impenitente e un fallomane vincente (*vittorioso* lo disse Byron), Punch si fa poche illusioni su se stesso, ed è capace, a momenti, di associare al suo vitalismo violento la consapevole cupezza del diseredato in balia della sorte.

Concluso infelicamente il balletto amoroso, Punch si fa portare il bambino: lo prende in braccio, lo culla e gli canta perfino una ninna-nanna per farlo addormentare, poi cerca affettuosamente di farlo giocare ma il piccolo non vuol saperne, e si mette a piangere; il padre cerca inutilmente di farlo smettere, si spazientisce sempre di più, finché scuote la sua testa contro il palco e infine lo getta tra gli spettatori:

Punch: I thought I stop your squalling? Get along with you, nasty, naughty, crying child.

¹⁰ Judy: Allora io sono qui! Cosa vuoi ora che sono venuta? / [...] / Punch: Un bacio! Uno piccolo! (*Baciandola, mentre lei gli dà uno schiaffo sul viso*) / Judy: Prendi questo allora: ti piacciono i miei baci? Ne vuoi un altro? / Punch: No; uno alla volta, uno alla volta, mia dolce e graziosa moglie. / Punch: [...] Dov'è il bambino? Vammi a prendere il bambino, Judy, mia cara (p. 14).

¹¹ Aa.Vv., *Mrs. Punch's Progress*, Norfolk, Monkeypuzzle, 1987, p. 15.

¹² *Ibidem*.

[...]
 Get away nasty baby
 There it goes over¹³.

La scena sarebbe stata inconcepibile in un contesto cattolico, sia per via della censura ecclesiastica, sia per l'orrore che avrebbe suscitato in una società che riconosceva la sacralità della figura paterna. Nel teatro inglese la rappresentazione dell'infanticidio è resa possibile dal minore controllo delle istituzioni religiose e da una maggiore libertà nell'esprimere l'indicibile dei propri desideri nascosti. La crudeltà di Punch imbarazza ancora gli showman dei nostri giorni, che con l'aiuto di qualche studioso cercano di dare della scena e dei successivi numerosi omicidi del personaggio una interpretazione tranquillizzante: i delitti di Punch non avrebbero alcun rapporto con la realtà, sarebbero solo degli espedienti narrativi per concludere una scena ed introdurre alla successiva. Ma in questa interpretazione si vanificano i contenuti della rappresentazione, e diventano incomprensibili le ragioni che fanno scaturire la risata divertita di intere generazioni di bambini, principali fruitori storici di questo spettacolo. È come se non si volesse prendere atto che non esistono risate del tutto innocenti. Per un altro verso, risulta altrettanto ingenuo fare un riferimento immediato all'immagine freudiana del bambino come «perverso polimorfo». In realtà, se bambini ridono quando Punch maltratta e poi butta via il suo bambino, è perché la scena porta alla loro coscienza la paura dell'autorità paterna, mostrando come il padre può essere o diventare; al tempo stesso però i modi giocosi della rappresentazione («Piano, piano. Un gioco è un gioco», dirà Punch alla moglie che lo bastona) dissolve l'orrore dell'infanticidio paterno a vantaggio della risata liberatoria. Ci troviamo insomma dinanzi a una messinscena minore del lato oscuro dell'ambivalenza del rapporto figlio/padre.

Quando Judy sa dell'accaduto, colpisce Punch alla testa e lui le risponde con una gran quantità di bastonate, che hanno fine solo nel momento in cui la donna muore. Il burattino se ne libera, sollevandola e gettandola giù con la punta del bastone.

Punch: Who's be plagued with a wife
 that could set oneself free
 With a rope or a knife
 Or a good stick, like me¹⁴.

¹³ Punch: Neanche così la smetti di schiamazzare? E allora ti sistemo io dispettoso, cattivo e piagnucolante bambino. / [...] / Va via tremendo bambino / Lì sì che la smetti (p. 18-19).

¹⁴ Punch: Chi è afflitto dalla moglie / potrebbe liberarsene / con una corda o un coltello / o un buon bastone, come me (p. 23).

Entra subito dopo Pritty Polly, che danza e canta, e Punch, che non ha mai conosciuto scrupoli e rimorsi, non esita a corteggiarla, riuscendo senza troppi sforzi a sedurla e baciarla. D'altra parte le figure femminili di questo genere teatrale nell'immaginario collettivo erano assimilabili alle donne libere, o comunque ne riproponevano i comportamenti disinvolti in fatto di amore e di sesso:

Punch: What a beauty! What a pretty creature!
[...]. I love so, I love so.
I never will leave you
If I had all the wives of wise King Sun
I would kill them all for my pretty Polly¹⁵.

Tra i canti e balli dei due amanti si chiude il primo atto. Nel secondo Punch cerca di montare il suo cavallo Hector, per andare a trovare la sua Polly, ma l'animale non glielo consente ed egli è costretto a inseguirlo intorno al palco. Alla fine riesce a mettersi in sella, ma il cavallo lo strattona, lui gli si stringe al collo, e alla fine viene disarcionato e scaraventato sul palco. La funzione di quest'animale non consiste soltanto nel permettere a Punch di galoppare intorno al palcoscenico e poi di essere disarcionato, dando vita a una scena movimentata di notevole impatto sul pubblico, ma anticipa anche lo spirito della scena del conflitto di Punch con il diavolo, dal momento che il cavallo ancora nell'immaginario popolare del secolo XIX conservava connotazioni diaboliche. In quest'ottica si intravede nella scena la possibilità che l'eroe comico possa avere il sopravvento sul diavolo, almeno nel ribaltamento della struttura consueta dei ruoli, per cui Punch cavalca il cavallo/diavolo mentre nelle credenze popolari si suole ritenere che il diavolo possa cavalcare un'anima o una persona. Intanto però Punch finisce per terra, e i lamenti che accompagnano la caduta non sono certamente all'altezza di un eroe:

Punch: Oh, lord! Help! Help! I am murdered! I'm a dead man!
Will nobody save my life? Doctor! Doctor! Come, and me to life again¹⁶.

Questo dettaglio comunque non ci stupisce, perché, a differenza di quanto accade nella cultura d'élite, gli eroi comici della cultura popolare e semipopolare di norma incarnano non solo le aspirazioni e i valori positivi della gente, ma anche le loro paure e debolezze.

¹⁵ Punch: Che bellezza! Che graziosa creatura! / [...] / Ti amo così tanto. / Non ti lascerò mai / Anche se avessi tutte le mogli del saggio Re Sole / le ammazzerei tutte per la mia graziosa Polly (pp. 24-25).

¹⁶ Punch: Oh signore! Aiuto! aiuto! Mi hanno ucciso! Sono un uomo morto! / Perché nessuno mi salva? Dottore! Dottore! Venga ad aiutarmi (pp. 28-29).

Punch è soccorso dal Dottore che esamina il suo corpo per individuare la parte dolente, ma inaspettatamente Punch lo colpisce su un occhio. Apparentemente il suo gesto sembra a dir poco immotivato, ma la ragione poi viene fuori: «Il dottore è sicuramente un asino, signori», spiega Punch al pubblico. A questo punto è guerra dichiarata. Punch fa suo il dileggio del medico, diffuso in tutta la cultura popolare europea, che riempie in particolare alcune delle pulcinellate più brillanti della tradizione italiana¹⁷. Mentre Punch canta e danza, ricompare il Dottore con un bastone, e con questa *medicina* lo colpisce ripetutamente, inseguendolo per il palco, fino a stordirlo. Ma Punch si riprende, strappa al Dottore il bastone/medicina e lo colpisce fino a farlo morire: «Il Dottore muore sempre, quando prende la propria medicina», commenta significativamente il burattino omicida, prima di affidarsi a una vivace danza, accompagnata dalla «musicchetta della bambola».

Il burattino esce quindi dal palco e vi rientra ancora a passo di danza, portando una grande campana da pecora, che suona violentemente, e canta:

Mr. Punch is a very gay man.
 He is the fellow the ladies for winning, oh:
 Let them do whatever they can.
 They never can stand his talking and grinning¹⁸.

La campana da pecora è lo strumento musicale improprio, usato negli charivari, di cui il teatro di Punch ripete l'aggressività canzonatoria e il divertimento crudele. Entra in scena un Servo che è mandato dal suo padrone a casa di Punch per invitarlo a smettere di suonare l'«orribile campana». Punch, che non è d'accordo, difende il suo singolare strumento musicale, in un gioco verbale, in cui la rozza campana diventa organo, violino, tamburo o tromba. Il duello verbale finisce a bastonate, e il Servo prende diversi colpi sulla testa e rimane ucciso da Punch, che afferra il morto per le gambe e lo getta via. Il Servo negro è insieme figura familiare alla società inglese coloniale, oltre ad essere un personaggio del teatro europeo ereditata dal teatro latino. Nel teatro di Punch paga la sua condizione di essere il portatore degli ordini del padrone, di cui ripete l'insolenza e l'arroganza, e che viene adeguatamente punito in una figura vicaria.

Nel terzo atto entra un Vecchio cieco ammalato che chiede la carità; ha una brutta tosse e tasta la strada con un bastone. Senza volerlo questo mendicante

¹⁷ Sul dileggio del medico nelle pulcinellate vedi relazione introduttiva di L. Lombardi Satriani, *Il sorriso e il mondo*, Convegno *Pulcinella. L'eroe comico nell'area euromediterranea*, Fisciano-Napoli, 1-3 luglio 2009.

¹⁸ Mr. Punch è un uomo molto allegro. / Lui è un tipo vincente per le donne, oh; Lasciatele fare tutto ciò che possono. / Loro non sopportano il suo parlare e i suoi sogghigni (p. 35).

infastidisce Punch, perché lo urta più volte, gli tossisce addosso, lo sputa in faccia e lo colpisce inavvertitamente col bastone. Punch vive tutto questo come una mancanza di riguardo e un'offesa:

Blind man: Only a halfpenny! Oh, dear! My cough is so bad! (*Coughs and splutters in Punch's face*).

Punch: Hollo! Was my face the dirtiest place you could find?
Get away! You nasty old blackguard! Get away!¹⁹

Punch non tollera più il cieco, si appropria del suo bastone e con questo lo getta giù dal palco. Vien voglia di chiedersi perché a Punch è stato trovato come antagonista un personaggio estremamente debole, che cumula una somma di diversità, un mendicante vecchio, cieco e malato, oltre che petulante e maldestro. Si è voluta forse creare una situazione limite, per dimostrare come Punch sia totalmente estraneo al mondo dei sentimenti («va' via, va' via; non m'importa niente di te»). Più che punire i deboli, Punch sembra punire il loro sentimentalismo, ma la comicità scaturisce soprattutto dalla sproporzione abnorme tra la colpa e la pena, che è il segno della follia del personaggio.

Se è insensibile e violento con i deboli e i diseredati, Punch lo è altrettanto con i potenti. Mentre canta e balla, entra in scena il Contestabile - che ha un mandato per il burattino inglese, colpevole della morte di Scaramouch -, cui segue un Ufficiale che lo invita ad andare con lui, perché colpevole di avere ucciso la moglie e il bambino, ma Punch riesce a buttare giù anche l'Ufficiale. Entra il boia Jack Ketch, che lo accusa di aver ucciso il Dottore, ma il burattino si libera anche di lui e riprende a danzare e cantare. Rientrano poi a tergo, uno dietro l'altro, il Contestabile, l'Ufficiale e Jack Ketch, che si lanciano su Punch e dopo un rumoroso scontro, lo appendono in un angolo e finalmente lo portano via di forza, mentre lui grida: «Aiuto! Assassino!»

Cambia la scena: Punch è in prigione e strofina il naso fra le sbarre. Mentre canta nella speranza di incontrare Polly, entra il boia, che pianta una forca sul palco ed esce. Entra il Contestabile, pone una scala contro la forca ed esce. Seguono due uomini con una cassa da morto, la poggiano in terra e vanno via. A questo punto Jack Ketch invita Punch ad uscire, perché deve essere giustiziato. Sia pure nei modi consueti del gioco verbale, in cui è maestro, l'eroe burattino sembra porre al boia un problema etico di grande spessore, in cui c'è forse l'eco delle nuove idee sulla giustizia e sulla pena, che potevano trovare ascolto anche ai margini della cultura d'élite, assumendo le forme tradizionali della saggezza incomprensibile dello stolto:

¹⁹ Cieco: Solo mezzo penny! Oh ti prego! La mia tosse è così forte! (*Tossisce e sputa in faccia a Punch*). / Punch: Oh cielo! Era forse la mia faccia il posto più sporco che potevi trovare? / Va via! Scorbutico e vecchio mascalzone! Va via! (pp. 42-43).

Ketch: But you must come out. Come out and be hanged.

Punch: You would not be so cruel.

Ketch: Why were you so cruel as to commit so many murders?

Punch: But that's no reason why you should be cruel, too, and murder me²⁰.

Il burattino inglese si rifiuta di uscire, allora il boia entra nella prigione e dopo aver lottato con lui lo conduce davanti al palco. Qui Punch vuole che Jack Ketch gli mostri come deve infilare la testa nel cappio e questi ingenuamente glielo mostra: Punch stringe il cappio e lo uccide, subito dopo lo pone nella bara e si nasconde. Jack Ketch è il nome di un boia realmente esistito e «poiché le esecuzioni pubbliche avevano attratto sempre grande folla, la scena nello spettacolo di Punch and Judy fu subito accolta senza nessuna esitazione»²¹. Successivamente entrano due uomini che rimuovono il patibolo, prendono la bara ed escono, convinti di portare nella bara il cadavere di Punch. Il burattino esprime cantando, come al solito, la sua soddisfazione.

Nella scena finale si presenta il Diavolo. Punch ne è atterrito, farfuglia un saluto amichevole, cercando di catturare la sua benevolenza, ma il vecchio gentiluomo si lancia verso di lui. Punch scappa, cercando di colpire il nemico, che evita i colpi del burattino, ma alla fine lascia sul palcoscenico la testa, che scivola velocemente indietro e in avanti, mentre Punch cerca vanamente di colpirla col bastone. Il diavolo esce di scena, ma poi rientra armato di bastone, con il quale colpisce il burattino. Punch ora ha la misura della forza del suo antagonista, e ricorre nuovamente alle sue strategie accattivanti:

Punch: Why you must be one very stupid Devil not to know your best friend when you see him. (*The Devil hits him again*). Be quiet I say, you hurt me!

Well if you won't, we must try which is the best man Punch or the Devil²².

Il Diavolo non abbocca, ed ha inizio un terribile combattimento tra i due: entrambi danno botte e ne ricevono in continuazione, ma alla fine il Diavolo sembra sempre più affaticato e Punch gli assesta i colpi decisivi sulla testa e sulle corna, stordendolo e facendolo crollare davanti al palcoscenico. Punch completa il suo trionfo sollevando col bastone la figura nera dell'antagonista e, roteandola nell'aria, esclama: «Hurrà! Hurrà! Il Diavolo è morto!» Così finisce il testo teatrale.

²⁰ Ketch: Ma devi uscire. Devi uscire per essere impiccato. / Punch: Non dovresti essere così crudele. / Ketch: Perché dunque tu fosti così crudele da commettere così tanti omicidi? / Punch: Ma quello non è un motivo, per cui dovresti essere anche tu crudele e uccidermi (pp. 50-51).

²¹ D. Paolucci, *op. cit.*, p. 68.

²² Punch: Perché devi essere così stupido Diavolo da non riconoscere in me il tuo migliore amico, / quando mi vedi. (*Il Diavolo lo colpisce di nuovo*), Stai calmo, ti dico che mi fai male! / Bene se non vuoi, allora dobbiamo vedere chi è migliore. Punch o il Diavolo (p. 57).

Nel racconto della vita di Polichinelle una donna non riesce ad avere un figlio da oltre venti anni. Una notte però «un grosso gatto, color fuliggine, uscì da sotto il letto, andò a gettarsi fra le gambe del marito della donna, che si chiamava Pulci, lo rovesciò a terra, e se ne fuggì dalla porta socchiusa»; poi i due coniugi scoprono «una piccola creatura che si agitava festosa» nella culla²³. La creatura è Polichinelle, che è perciò figlio del gatto/diavolo. Anche il Pulcinella napoletano nasce per opera di due fattucchiere, emergendo «dalle viscere del Vesuvio, che, oltre ad essere assunto come emblema della napoletanità, era dalla mitologia popolare considerato da sempre bocca dell'inferno e luogo di portenti»²⁴. Sia nelle tradizioni francesi che in quelle italiane Pulcinella/Polichinelle è l'antagonista per eccellenza del Diavolo, ma al tempo stesso ha anch'egli una origine diabolica e gareggia col diavolo con i suoi comportamenti trasgressivi. La logica profonda di queste rappresentazioni è l'idea che solo un diavolo può vincere un altro diavolo. Sotto questo aspetto Punch non si differenzia dai suoi due antenati, se non per una maggiore crudeltà ed efferatezza.

La violenza omicida di Punch è orientata verso il figlio, la moglie, il cane, il Dottore, l'Ufficiale, il boia, il diavolo. Alcune delle sue vittime sono i rappresentanti del potere ai livelli medio-bassi, quelli in cui si consuma il rancore della gente comune nei confronti dell'autorità costituita; altri rappresentano emblematicamente i fastidi e disagi che affliggono la vita quotidiana degli uomini comuni, alimentando bisogni di liberazione e di rivalsa. In ogni caso la follia di Punch rimarrebbe inspiegabile, se si ignorasse il riferimento al contesto sociale, che l'ha resa possibile. Come interprete di bisogni collettivi, Punch è una realizzazione inglese della figura del trickster presente non solo nel teatro di figura europeo e mediterraneo, ma in tutte le culture planetarie. Del trickster egli conserva i tratti fondamentali, quali l'arditezza, la sicurezza di sé, l'eloquenza, l'orgoglio²⁵. È espressione della società stessa, ed è il mezzo attraverso il quale essa libera i suoi fantasmi, fa luce sulle sue contraddizioni e le integra nella coscienza.

La giustizia conseguentemente non può punire colui che contribuisce a rendere meno oneroso il peso pur necessario del matrimonio, della paternità, dell'amicizia, dell'ordine, della legge, della morte, del rapporto con l'aldilà e di tutti i vincoli che si sono posti gli uomini che hanno deciso di vivere in società. Il significato ultimo di questo spettacolo andrebbe forse ricercato nella dilatazione degli orizzonti di una scontata quotidianità, in un gioco liberatorio, che, per quanto terribile e assurdo, si rivela un modo efficace di prendere in carico anche le proprie pulsioni, per affrancare gli uomini dal peso opprimente del dolore e della sofferenza.

²³ O. Feuillet, *Vita di Pulcinella e le sue numerose avventure*, Torino, Viglongo, 2003, p. 4-5.

²⁴ D. Scafoglio, L. M. Lombardi Satriani, *op. cit.*, p. 42.

²⁵ L. Levi Makarius, *Le sacré et la violation des interdits*, Paris, Payot, 1974, p. 215.