

MARIA VENUSO

*Pulcinella, “maschera nuda” di Francesco Nappa*

Un inedito *Pulcinella* firmato dal giovane coreografo Francesco Nappa è stato presentato nel corso della stagione 2016-2017 al Teatro di San Carlo di Napoli, a chiusura del trittico previsto per l’ottava edizione della rassegna *Autunno Danza*<sup>1</sup>.

Napoletano di origine ma europeo di adozione, Francesco Nappa è un artista poliedrico. Dopo aver iniziato gli studi a Napoli, ha proseguito la propria formazione come borsista all’English National Ballet ed è presto entrato a far parte della compagnia dei Ballets de Monte-Carlo, per essere poi scritturato dai Balletti Reali Danesi a Copenaghen e dal Netherlands Dans Theater. Si è dunque proiettato su una carriera di coreografo *freelance*, associando alla creazione coreografica la pittura e la composizione di musica elettronica. La possibilità di dare corpo in prima persona alle proprie idee anche sul versante del *décor* emerge nel suo *Pulcinella*, del quale cura – oltre alla coreografia – scene e costumi, ma anche gli inserti musicali sulla partitura originale di Igor Stravinskij.

La scelta del soggetto è derivata da una esplicita richiesta del Direttore del Corpo di ballo del Massimo partenopeo, Giuseppe Picone, per cui lo stesso coreografo ha reso note, nel corso della conferenza stampa di presentazione, le principali notizie sulla genesi del nuovo allestimento sancarlino. La perplessità iniziale di Nappa ha riguardato, *in primis*, l'inevitabile paragone con il *Pulcinella* di Léonide Massine cui sarebbe andato incontro, ma anche la difficoltà di relazionarsi con una compagnia di danzatori classici e non con un *ensemble* d'autore. L'aver già potuto in precedenza lavorare con il corpo di ballo del Teatro per il suo *Eduardo, artefice magico* ha smorzato le difficoltà iniziali, in quanto i corpi dei danzatori avevano già avuto occasione di assorbire, almeno in parte, le principali caratteristiche del suo stile creativo, permettendo al coreografo di non dover troppo condizionare i propri intenti (Venuso 2018). E questo, si sa, non è un aspetto trascurabile, poiché le possibilità tecnico-stilistiche del danzatore determinano il risultato scenico di un lavoro che si configura come un processo di incorporazione che dovrà, a sua volta, rendere intellegibili al pubblico le idee del coreografo.

Di qui la scelta di svincolarsi dalla tradizione non solo coreica, ma anche da una tradizione secolare che appartiene alla storia della maschera *tout court*. È universalmente noto quanto essa (detta dai teatranti napoletani, "a mezza sòla"<sup>2</sup>) abbia dominato le scene e abbia trovato, reincarnandosi in diverse altre maschere di paesi di cultura non mediterranea come l'anglosassone *Mr. Punch* o l'asiatico *Petruk* (Esposito 2001: 7, 57), declinazioni differenti senza perdere la forza originaria, divenendo peraltro oggetto di rappresentazioni artistiche pittoriche, scultoree, letterarie, cinematografiche (Bragaglia 2001; Montano 2003) e, con Léonide Massine, protagonista di una storica messa in scena ballettistica (Garafola 2012; Veroli, Vinay 2013).

I viaggi di Pulcinella e le sue contaminazioni con altre culture hanno permesso alla maschera di rinnovarsi costantemente

te, sia pure preservando gran parte della propria natura, per incarnare lo spirito di un popolo che non muore mai. La sua straordinaria forza mediatica la rende strumento di comunicazione per il lecito e l'illecito, il detto e il non detto, il comico e il tragico. Pulcinella, al di là di ogni disquisizione sulla sua origine e sulla sua natura (Montano 2003), è una maschera "radicata in una storia teatrale secolare" – come scrive Mattia Ringozzi – che ha trovato il proprio spazio in ambiti "di utilizzo 'alto' [...] approfondito da autori ed intellettuali al fine di raccontare, o più spesso criticare il paese in maniera diversa, talvolta attraverso una sottile simbologia" (2017: 235). Esiste poi il Pulcinella popolare, in declinazioni sia malinconiche sia sovversive, che ha dalla sua parte la forza dirompente della parola, poiché tradizionalmente si esprime, e ha la meglio sui suoi interlocutori, con un "diluvio verbale" che si inquadra in un sistema comunicativo tipicamente teatrale fatto di più codici: fisico, spaziale, scenografico (Ringozzi 2017: 236).

I diversi cambiamenti che i grandi interpreti hanno apportato al carattere della maschera, se da una parte ne hanno "corrotto" l'aspetto originale, dall'altra ne hanno determinato la sopravvivenza e la freschezza agli occhi di un pubblico sempre nuovo. Da *Petito* a *Scarpetta* fino a *Eduardo*, la maschera di Pulcinella – sensibile all'influenza pirandelliana – si fa uomo e di questo diviene metafora.

Per quanto riguarda il teatro di prosa, la svolta storica si rivela nel passaggio dal Pulcinella *petitiano* a quello *scarpettiano* per l'approdo borghese del personaggio, in un momento storico di transizione fra il XIX e il XX secolo. Volendo immaginare un percorso analogo nella danza teatrale, c'è da sottolineare che l'evoluzione della maschera si verifica in assenza di una delle sue caratteristiche principali: la parola. In quest'ultimo ambito, difatti, il suo carattere è per tradizione affidato alla gestualità, in un marcato utilizzo della schiena e degli arti. La recente visio-

ne della messa in scena di Nappa risiede in una risistemazione dell'oggetto maschera, dal volto della persona fisica allo spazio scenico, strumentale a una sua umanizzazione progressiva; la gestualità non necessita, così, di essere esasperata a causa della copertura del volto, ma è libera di delineare un Pulcinella-uomo tra altri uomini.



FIG. 1 – Carlo De Martino nel ruolo di Pulcinella, in un momento solistico in cui è visibile la *cheironomia* napoletana di cui Francesco Nappa fa ampio uso. Ph. Luciano Romano.

Nell'ambito degli studi storici sulla danza, com'è noto, il *Pulcinella* di Massine è un termine di paragone inevitabile, in un discorso sulla messa in scena del soggetto secondo il codice della danza, tanto più che il lavoro di Francesco Nappa fa uso della stessa partitura musicale. Non è questa tuttavia la sede per un'analisi comparativa articolata (e, in vero, questo tipo di speculazione si rivelerebbe, in sé, sterile), ma la diversità

nell’approccio del soggetto appare interessante per comprendere l’evoluzione di due letture coreografiche di repertorio. Se per Francesco Nappa lavorare su un tale soggetto è stata cosa naturale, a causa del suo sentire partenopeo congenito, l’approccio di Massine era stato invece quello di un colpo di fulmine nei confronti del mondo e delle visioni artistiche italiane – e più propriamente napoletane – che il coreografo aveva avvertito allorquando, nel 1914, aveva accompagnato l’impresario dei Ballets Russes, Sergej Djagilev, in Italia. Qui aveva potuto assistere agli spettacoli di burattini che inscenavano le vicende delle maschere della Commedia dell’Arte. La genesi del balletto di Massine era stata lunga, almeno a partire dal 1917, anno in cui lo stesso coreografo, con Stravinskij e Picasso, si trovava a Roma (Garafola 2012: 191). La curiosità e l’interesse nutrito per quelle gestualità, soprattutto l’ammirazione nei confronti di Antonio Petito, il più celebre Pulcinella del tempo, avevano animato studi e ricerche, tra cui quelle presso la Biblioteca Nazionale di Napoli e il Conservatorio San Pietro a Majella. Alla Biblioteca Nazionale fu rinvenuto un manoscritto miscelaneo seicentesco, detto *Gibaldone de Soggetti da recitarsi all’Impronto alcuni propriis, e gli altri da diversi Raccolti di Don Annibale Sersale, Conte di Casamarciano* (De Simone 2017: 16), all’interno del quale, tra i diversi canovacci, Massine aveva prediletto *Li Quattro Polichinelli Simili*, che sarebbero divenuti *I quattro Pulcinella*<sup>3</sup>.

Nulla resta della visione tradizionale nel *Pulcinella* di Nappa, proprio per l’assenza dell’elemento caratterizzante. Difatti la novità principale è la costruzione di un Pulcinella-uomo che non indossa alcuna maschera: essa è però presente grazie a circa 140 installazioni scultoree (di cui si dirà in seguito), tra le quali torreggia una grande testa del Pulcinella tradizionale, collocata sulla sinistra del palcoscenico, in apertura. Un’assenza-presenza che il coreografo giustifica nella convinzione che la maschera, in quanto oggetto fisico, sia un elemento di separa-

zione tra l'uomo e il mondo, un "simbolo di protezione, il voler nascondere qualcosa o nascondersi. Le maschere rappresentano i pericoli da cui vogliamo sfuggire e proteggerci" (Insinna 2017: 21-22). Una sorta di visione che sa di reminiscenze pirandelliane, secondo la quale questo oggetto separa l'individuo dalla sua reale fisionomia interiore e serve a fissare in forme socialmente opportune il flusso della vita. Questo flusso, nel linguaggio coreografico di Nappa, è il movimento che, generato da una spinta interiore, procede senza soluzione di continuità attraverso lo spazio scenico.



FIG. 2 – Uno dei passi a due tra Pulcinella e Pimpinella (Claudia D'Antonio); pendenti dall'alto, alcune delle 140 installazioni di Lello Esposito. Ph. Luciano Romano.

L'evoluzione del soggetto è un pretesto per destrutturare il personaggio, ricostruendolo in relazione a una modernità che non ha rinunciato agli aspetti più primitivi della sua storia, i quali tuttavia sono ripensati in una visione folklorica di matrice contemporanea.

L'*humanitas* che Nappa fa emergere trova una propria "voce" già nell'*incipit*, poiché la partitura che Igor Stravinskij seppe abilmente ri-creare, da Giovanni Battista Pergolesi, Domenico Gallo, Fortunato Chelleri, Alessandro Parisotti e Anonimo<sup>4</sup>, subisce qui inserti musicali di natura diversa, in tre punti drammaturgicamente strategici. Il primo inserto è collocato in apertura, in cui il *solo* iniziale di Pulcinella prende forma ariosa sulle note della canzone *Era de maggio*, del 1885, su versi di Salvatore Di Giacomo e musica di Mario Pasquale Costa (Scialò 2017: 97, 107, 117, 172, 247). E questo per due ragioni dichiarate: la prima è il riferimento al mese in cui venne messa in scena la prima assoluta del balletto di Léonide Massine, il 15 maggio del 1920 all'Opéra di Parigi<sup>5</sup>, mentre la seconda riguarda il contenuto del testo, in cui il ritorno dall'amata nel mese delle rose è il ritorno di Pulcinella dalla sua Pimpinella. Si tratta di una pietra miliare della canzone napoletana classica, divenuta presenza immancabile nel repertorio dei grandi interpreti, il cui schema formale si configura, come in genere quello della canzone napoletana d'autore, attraverso pochi elementi che avrebbero costituito "il profilo comune di buona parte della produzione vocale fino agli anni Quaranta del Novecento" (2017: 96-97)<sup>6</sup>. La scelta di aprire lo spettacolo con *Era de maggio* rivela lo studio del coreografo, che non giustappone elementi di natura diversa ma innesta alla lettera un preciso prodotto della storia della cultura partenopea, oggi vessillo della cultura italiana nel mondo. Già Benedetto Croce, come sottolinea Pasquale Scialò nella sua *Storia della canzone napoletana*, aveva intuito la forte compenetrazione tra suono e immagine, ovvero "quella capacità di inte-

grare registri espressivi diversi, uno legato al paesaggio visivo, l'altro a quello sonoro" (2017: 110), laddove la rievocazione del passato, attraverso echi non solo verbali, provoca una "evaporazione della realtà" (Giammattei 1993: 96).

Così recita il testo:

Era de maggio e te cadéano 'nzino,  
a schiocche a schiocche, li ccerase rosse.  
Fresca era ll'aria, e tutto lu ciardino  
addurava de rose a ciento passe.

Era de maggio; io no, nun mme ne scordo,  
na canzone cantávemo a doje voce.  
Cchiù tiempo passa e cchiù mme n'allicordo,  
fresca era ll'aria e la canzona doce.

E diceva: "Core, core!  
core mio, lontano vaje,  
tu mme lasse e io conto ll'ore...  
chisà quanno turnarraje?"

Rispunnev'io: "Turnarraggio  
quanno tornano li rrose.  
si stu sciore torna a maggio,  
pure a maggio io stóngo ccá.

Si stu sciore torna a maggio,  
pure a maggio io stóngo ccá."

E so' turnato e mo, comm'a 'na vota,  
cantammo 'nzieme lu canzone antic';

passa lu tiempo e lu munno s'avota,  
ma 'ammore vero no, nun vota vico.  
De te, bellezza mia, mme 'nnammuraje,  
si t'arricuorde, 'nnanze a la funtana:

Ll'acqua llá dinto, nun se sécca maje,  
e ferita d'ammore nun se sana.

Nun se sana: ca sanata,  
 si se fosse, gioia mia,

'mmiez'a st'aria 'mbarzamata,  
 a guardarte io nun starría!  
 E te dico: "Core, core!  
 core mio, turnato io so'.

Torna maggio e torna 'ammore:  
 fa' de me chello che vuo'!  
 Torna maggio e torna 'ammore:  
 fa' de me chello che vuo'".

In questa prima scena del balletto, il tenore indossa il costume tradizionale della maschera partenopea e diviene un doppio del protagonista. Una visione speculare in cui il Pulcinella-uomo osserva una fisionomia che sente stretta, perché rappresenta un passato che non gli appartiene più, in una contemporaneità che cerca di vivere senza maschera. Ma è, al contempo, un retaggio che lo perseguiterà fino alla fine e al quale, sia pure in maniera ironica, dovrà cedere. Questo *incipit* rievoca la scena iniziale del film *Carosello Napoletano* (regia di Ettore Giannini, Italia, 1954 – tra gli interpreti danzatori Léonide Massine nel ruolo del Pulcinella Antonio Petito, e la grande danzatrice francese Yvette Chauviré), in cui la canzone napoletana classica fa da sfondo alle vicende storiche raccontate in una memorabile commedia musicale. Il tenore che fuoriesce dal carretto del venditore di musica permette al personaggio di avere una voce più vicina ai giorni nostri e "sigla" un inizio che chiarisce la caratterizzazione che Nappa intende dare al suo Pulcinella.

La diversità che emerge tra l'uomo e il fantoccio trova conferma nella scelta di astrarre i personaggi – comprimari e non – in costumi che richiamino l'idea dei burattini, grazie alle linee spezzate cucite sulla stoffa, simbolo dei fili che reggono non solo le sorti delle maschere, ma di quella umanità che dietro queste si nasconde<sup>7</sup>.

La comunità che circonda il protagonista usa un linguaggio coreico che sa far sfoggio della tecnica e della mimica attingendo, nei momenti caratterizzanti, al repertorio gestuale partenopeo e costruendo scene di un impressionismo contemporaneo efficace, specie nelle sequenze descrittive che si dipanano attraverso le azioni delle masse.

Il codice comunicativo di Nappa si configura come un fluire ininterrotto di movimenti, un felice incontro di gesto e musica – connubio senza il quale il coreografo confessa di non saper immaginare una danza esteticamente gradevole – in cui non c'è soluzione di continuità. Una similitudine con cui egli stesso ama illustrare la qualità dei movimenti che caratterizzano le proprie creazioni è quella dell'immagine di una goccia che cade in acqua e non provoca una rottura, come farebbe un corpo solido, ma genera un nuovo flusso di movimento. Nappa fa ampio uso della tecnica classica, ma attinge anche alla gestualità quotidiana per destrutturare un'azione in maniera descrittiva, conservandone il significato o lasciando che questo si comprenda attraverso la messa in scena e i materiali che utilizza. La sua danza è un flusso di energia che attraversa lo spazio e lo stesso coreografo, essendo anche pittore, non nasconde la positività di poter pensare in autonomia alla scenografia e al disegno dei costumi, come già accennato<sup>8</sup>.

Il nucleo della storia si dipana con naturalezza attraverso la partitura classica, per incontrare un nuovo inserto che catapultava lo spettatore in una atmosfera sonora contaminata da un folklore descritto con ironia e sapienza, in cui la litania che le donne "di Pulcinella" recitano, chiedendo la grazia per il defunto, diventa sapido affresco i cui colori sono i movimenti e la preghiera per il morto è "musica descrittiva" di una processione tragicomica.

Altro inserto musicale interessante è *Lines describing circles* di Peder Mannerfelt, una breve incursione nella musica elettro-

nica finalizzata a sottolineare la durezza dei bulli di strada che aggrediscono Pulcinella, ma sono beffati dalla sua astuzia.



FIG. 3 – Il corpo di ballo sancarlino in *Lines describing circles*, scena in cui l'inserito di musica elettronica sottolinea la durezza dei 'guappi'. Ph. Luciano Romano.

Questo tipo di interventi sull'originale è spesso rischioso, ma Nappa ha saputo innestare nel momento giusto un segmento di diversità lontano da un punto di vista stilistico, ma non semantico; una scena che sottolinea quanto il mondo dei "guappi", duro crudo e violento, sia diverso da quello di Pulcinella. Il coreografo così spiega le proprie scelte:

Ne ho dato una lettura molto personale e ho voluto attualizzare, in un certo senso, la partitura con tre innesti pensati proprio per il caso. Soprattutto nel primo, "Era de maggio" di Di Giacomo-Costa, ho voluto richiamare il ricordo al mese in cui andò in scena la prima del *Pulcinella* di Massine,

oltre ai riferimenti testuali in relazione al mio personaggio. La litania del Rosario rappresenta una parte di Napoli che mi è rimasta nella mente, da quando sono andato via, e l'inserito di musica elettronica con l'evocazione di movimenti hip hop, nel momento in cui compare in scena il gruppo di 'guappi', è un taglio all'atmosfera evocata dalla bellissima musica di Stravinsky, che ho voluto contaminare con un genere completamente opposto.

Il recente *Pulcinella* sancarlino, dunque, presenta la partitura originale organizzata come qui di seguito riportato, al di là dei tre inserti che contribuiscono ad adattare al pubblico del terzo millennio (come ulteriore *medium* sociale) i contenuti di una partitura che, a sua volta, aveva già operato un "mascheramento", come scrive Paola De Simone, "mirato a tener ferme 'a icona' le linee della melodia e del basso accanto alla *contraffazione* variata fra sospensioni metriche, scarti ritmici e urti timbrici radicalmente reinventati con linguaggio armonico moderno e piglio burlesco" (De Simone 2017: 17).

*Overture*. (Dal primo movimento della prima "Sonata in tre", in sol maggiore, di Domenico Gallo) – Allegro moderato.

*Serenata: Mentre l'erbetta pasce l'agnella* (Da "Il Flaminio", atto I, Pastorale di Polidoro) – Larghetto.

*Scherzino*. (Dalla seconda "Sonata a tre" in si bemolle maggiore di Domenico Gallo) – Allegro.

*Poco più vivo: Benedetto, maledetto* (Da "Il Flaminio", atto III, canzone del Checca) – questo brano non ha numero – Poco più vivo.

*Allegro*. (Dal terzo movimento della seconda "Sonata a tre" in si bemolle maggiore di Domenico Gallo) – Allegro.

*Andantino*. (Dal primo movimento dell'ottava "Sonata a tre" in mi bemolle maggiore di Domenico Gallo) – Allegro.

*Allegro*. (Da "Lo frate 'nnammorato", atto I, Aria di Vannela) – Allegro.

*Allegretto: Contenta forse vivere* (Dalla Cantata "Luce degli occhi" – Aria tratta da "Adriano in Siria" e parodiata in "L'Olimpiade") – Allegretto.

*Allegro assai.* (Dal terzo movimento della terza "Sonata a tre" in do minore di Domenico Gallo) – Allegro assai.

*Allegro alla breve:* Con queste paroline (Da "Il Flaminio", atto I, aria di Vastiano) – Allegro alla breve.

*Largo:* Sento dire no' ncè pace (Da "Lo frate 'nnammorato", atto III, Arioso di Ascanio).

*Allegro:* Chi disse cà la femmena (Da "Lo frate 'nnammorato", atto II, Canzone di Vannella)

*Presto:* Ncè sta quaccuna pò / Una te fa la nzemprece (Duetto) – Larghetto.

*Allegretto alla breve.* (Dal terzo movimento della settima "Sonata a tre" in sol minore di Domenico Gallo) - Allegro alla breve.



FIG. 4 – Pimpinella e il corno con la testa di San Gennaro: sacro e profano si fondono sulla scena quali simboli della città di Napoli. Ph. Luciano Romano.

E se la scenografia di Picasso, nello storico allestimento coreografato da Massine, aveva più volte incontrato l'ostilità di Djagilev (Garafola 2012: 193-194), per questa versione di Francesco Nappa le 140 installazioni di Lello Esposito, scultore e pittore napoletano che lavora sui simboli della città declinandoli nelle forme più diverse, sono invece state pensate con un unico intento comune<sup>9</sup>.

L'effigie (o *eidolon*) di Pulcinella è una presenza immanente che incombe su tutti i personaggi e che, nell'ultima scena, acquista dimensioni gigantesche. Il protagonista vi si aggrapperà, piccolo uomo dinanzi all'enormità della maschera della vita, ma lo farà per accontentare chi vuol vederlo come la tradizione impone.

La maschera che Pulcinella non indossa nel corso di tutta l'azione, in quanto separazione tra individuo e società, è perennemente in scena in forma autonoma, insieme ai corni che mescolano sacro e profano e che perforano lo spazio aereo del palcoscenico, così come ogni giorno la città di Napoli, viva di linfa sempre nuova, continua a offrire ai propri visitatori l'immagine di un Pulcinella che non è solo souvenir di Spaccanapoli, ma parte vivissima dello spirito dei cittadini<sup>10</sup>.

## NOTE

<sup>1</sup> Interpreti principali: Carlo De Martino (Pulcinella), Claudia D'Antonio (Pimpinella), Alessandro Staiano (Il capobanda), Salvatore Manzo (Furbo); Laura Cherici (soprano), Giulio Pelligra (tenore), Luigi De Donato (basso). Direttore: Maurizio Agostini.

<sup>2</sup> In *Pulcinella ieri e oggi* di Franco Zeffirelli (1973), Eduardo De Filippo illustra le diverse possibilità espressive della maschera: *Eduardo De Filippo. La maschera di Pulcinella 1973* <<https://www.youtube.com/watch?v=TJpRa-OPnrE4>> [30/11/2018].

<sup>3</sup> La segnatura del documento, riportata da Paola De Simone, è BNN, XI AA41 (2017: 13-18: 16).

<sup>4</sup> A questi, tra i brani da orchestrare inizialmente proposti a Manuel de Falla (che non accettò l'invito), vanno aggiunti materiali di Unico Wilhelm Graf von Wassenaar e Carlo Ignazio Monza.

<sup>5</sup> Interpreti principali Léonide Massine (Pulcinella), Tamara Karsavina (Pimpinella), Sigmund Novac (Furbo), Stalislav Idzikiwsky (Coviello), Enrico Cecchetti (Il Dottore); Zoia Rosowska (soprano), Aurelio Anglada (tenore), Gino de Vecchi (basso).

<sup>6</sup> Salvatore Di Giacomo aveva fatto il proprio ingresso nel mondo della canzone nel 1882, con la musica di Mario Costa a sostenerne i versi. Una delle caratteristiche del poeta, oltre alla grande musicalità dei versi, è l'inserimento di un *indice temporale* riferito a un particolare periodo dell'anno (stagioni, mesi, ricorrenze). In questa canzone sono coinvolte tutte le sfere sensoriali, come si evince dal testo, che confluiscono dal quadro idillico alla realtà della memoria.

<sup>7</sup> Un numero ridotto di danzatori era stato impiegato anche da Massine, come scrive Lynn Garafola, forse al fine di concentrare la visione su pochi elementi come in uno spettacolo di burattini (2012: 194).

<sup>8</sup> Non sempre Nappa compone la musica dei suoi spettacoli. Quando succede, parte dal movimento e crea il suono, per poi far ritorno in sala e continuare in un mutuo scambio con i danzatori, fino a raggiungere il risultato sperato.

<sup>9</sup> Scultore e pittore, Lello Esposito concentra il proprio trentennale lavoro sui simboli della città di Napoli, come Pulcinella, la maschera, l'uovo, il teschio, il vulcano, il cavallo, San Gennaro e il corno, sviluppandone le diverse possibilità metamorfiche.

<sup>10</sup> La critica di settore è apparsa concorde nell'apprezzare il lavoro di Francesco Nappa (Albano 2017, De Simone 2017, Barbato 2017, Venuso 2017) con la sola voce dissonante da parte del *Corriere musicale online* (D'Anzelmo 2017).

## BIBLIOGRAFIA CITATA

Albano, Roberta (2017), "Napoli città grottesca ed il *Pulcinella* di Francesco Nappa al Teatro San Carlo", *Campadanza Magazine*, 23 novembre 2017, <<http://www.campadanza.it/napoli-citta-grottesca-ed-il-pulcinella-di-francesco-nappa-al-teatro-san-carlo.html>> [30/11/2018].

- D'Anzelmo, Silvia (2017), "Pulcinella al San Carlo di Napoli", *Il Corriere Musicale*, 21 novembre 2017, <<http://www.ilcorrieremusicale.it/2017/11/21/pulcinella-al-san-carlo-di-napoli/>> [30/11/2018].
- De Simone, Paola (2017), "Gioco arguto di specchi e travestimenti: il Pulcinella di Stravinskij", *Pulcinella*, Programma di sala, Teatro di San Carlo, *Autunno Danza*.
- (2017), "Fra maschere e icone di una Napoli universale oltre il tempo", *La Quinta Giusta*, 19 novembre 2017, <<http://paoladesimone.wixsite.com/laquintagiusta/single-post/2017/11/19/Fra-maschere-e-icone-di-una-Napoli-universale-oltre-il-tempo-lAutunno-Danza-del-Teatro-San-Carlo-chiude-con-meritato-successo-ledizione-numero-otto-grazie-al-Pulcinella-di-Stravinskij-in-prima-assoluta-nella-coreografia-del-contemporaneo-Francesco-Nappa-con-le-creazioni-darte-di-Lello-Espósito-In-splendida-forma-lintera-Compagnia-di-Balletto-diretta-da-Giuseppe-Picone>> [30/11/2018].
- Esposito, Tommaso, ed. (2001), *I mille volti di una maschera. L'immagine di Pulcinella nelle tradizioni e nell'arte di tutto il mondo*, Napoli, Pagano.
- Garafola, Lynn (2012), "Il Pulcinella di Léonide Massine: alla ricerca di un classicismo alternativo", *Passi, tracce, percorsi. Scritti in omaggio a José Sasportes*, eds. Alessandro Pontremoli; Patrizia Veroli. Roma, Aracne: 189-204.
- Giammattei, Emma (1993), *Il romanzo di Napoli*, Napoli, Guida.
- Insinna, Giulia (2017), "Giù la maschera! Pulcinella secondo Nappa", *Pulcinella*, Programma di sala, Teatro di San Carlo, *Autunno Danza*.
- Ringozzi, Mattia (2017), "Pulcinella in celluloide: suggestioni di cinema italiano dal dopoguerra a oggi", *Babel. Littératures plurielles*, n. 35: 235-258.
- Sialò, Pasquale (2017), *Storia della canzone napoletana 1824-1931*, Vicenza, Neri Pozza Editore.
- Venuso, Maria (2017), "Pulcinella visto da Francesco Nappa al San Carlo di Napoli", *GB Opera Magazine*, 21 novembre 2017, <<http://www.gbopera.it/2017/11/pulcinella-visto-da-francesco-nappa-al-san-carlo-di-napoli/>> [30/11/2018].

- (2018), "Un napoletano europeo. Intervista a Francesco Nappa", *GB Opera Magazine*, 11 febbraio 2018, <<http://www.gbopera.it/2018/02/un-napoletano-europeo-intervista-a-francesco-nappa/>> [30/11/2018].
- Veroli, Patrizia; Vinay, Gianfranco, eds. (2013), *I Ballets Russes tra storia e mito*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

