

Museo internazionale
delle marionette
Antonio Pasqualino



Antonio Pasqualino

I PUPI SICILIANI



**Gli archivi di Morgana
Studi e materiali per la storia
della cultura popolare**

25

Progetto grafico:

N ONDIGITAL.COM

Fotografie di:

Giovanni Gagliardo, Gaetano Pagano
Antonio Pasqualino, Sandro Scalia, Franco Zecchin

In copertina:

Rinaldo nella tomba di Marchino, dettaglio di cartello palermitano dipinto da Gaspare Canino

ANTONIO PASQUALINO

I PUPPI SICILIANI

STUDI E MATERIALI PER LA STORIA DELLA CULTURA POPOLARE

ASSOCIAZIONE PER LA CONSERVAZIONE DELLE TRADIZIONI POPOLARI

25



Museo internazionale
delle marionette
Antonio Pasqualino



Regione Sicilia
Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali
e della Pubblica Istruzione

© Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino
Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari
Via Butera 1 - 90133 Palermo - tel. ++39.091328060 - fax ++39.091328276
www.museomarionettepalermo.it - mimap@museomarionettepalermo.it

Indice

Janne Viback	
Premessa	7
Antonio Pasqualino	
I pupi siciliani	13
Antonio Pasqualino	
Il Museo internazionale delle marionette	41
Bibliografia	47
Illustrazioni	59
Indice delle illustrazioni	70

Premessa

Janne Vibaek



Nel mese di settembre del 1995 è scomparso Antonio Pasqualino, fondatore dell'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari e del Museo internazionale delle marionette. Non è stato facile dare continuità a questo impegno, malgrado si fosse raggiunta una certa tranquillità economica grazie alla legge regionale n. 51 del 13/7/95. Pasqualino n'era l'anima ed era attraverso i suoi studi e le sue conferenze che il Museo si era fatto conoscere e apprezzare anche fuori dalla Sicilia. Quale dovuto riconoscimento di questo straordinario lavoro, nel febbraio del 1996, il Museo è stato intitolato al suo nome con una cerimonia, alla quale ha partecipato una rappresentanza del Comitato patrocinatore, fra gli altri Marc Augè, Umberto Eco e Vincenzo Consolo. La cattedra di Storia delle Tradizioni popolari dell'Università di Roma "La Sapienza" ha voluto ricordarlo il 16 maggio 1996 con la tavola rotonda "La figura e l'opera di Antonio Pasqualino", con interventi di Antonino Buttitta, Alberto M. Cirese, Daniel Fabre e Luigi Lombardi Satriani. A Antonio Pasqualino la rivista "Nuove effemeridi" ha dedicato un numero monografico (Anno IX, n. 33 1996/I). Nella collana "Studi e materiali per la storia della cultura popolare", edita dall'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, nel 1996, è stato pubblicato postumo il suo volume *L'opera dei pupi* a Roma a Napoli e in Puglia, Questa opera era stata annunciata da molto tempo, ma Pasqualino ha potuto con fermezza ultimarla soltanto negli ultimi mesi di vita. Il volume, curato da Janne Vibaek e con una prefazione di Roberto De Simone, è stato presentato presso il Circolo filosofico di Napoli da Alberto Varvaro e Antonino Buttitta, presente lo stesso De Simone.

A cura di Roberto Andò con interventi di Vincenzo Consolo, Umberto Eco, Francesco Orlando e Janne Vibaek nel 1997 l'Associazione ha pubblicato il volume fotografico *Ricordo di Antonio Pasqualino*. Per onorare Antonio Pasqualino nel 1999 è stato organizzato il Convegno "Le vie del cavaliere", i cui atti sono in corso di pubblicazione presso le edizioni Sellerio.

In questi anni l'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari ha pubblicato i cataloghi di tutte le mostre allestite all'estero, e il volume *Segni e simboli nell'arte popolare di Gabriella D'Agostino*, nella collana "Studi e materiali per la storia della cultura popolare" (1996). Due volumi curati dall'Associazione sono appena usciti presso Sellerio: *Museo e cultura*, a cura di Jean Cuisenier e Janne Vibaek e *I colori e le storie di Alessandro Napoli*.

Negli ultimi tempi il Museo ha ampliato le proprie attività istituzionali. Alle prime mostre organizzate all'estero ne sono seguite altre: Copenaghen (1996), New York, Los Angeles, Chicago (1997), Montreal, Charleville Mezières (1998), Haifa, Hebron (1999), Hanoi (2000). Nel 2001 è stata realizzata a Palermo la mostra didattica *Cavalieri della memoria sulle tradizioni cavalleresche in Sicilia*. A cura

dell'Associazione, con scadenza annuale, ha continuato a svolgersi regolarmente il Festival di Morgana. Rassegna dell'opera dei pupi. Dal 1999 al 2001 l'Associazione ha realizzato una ricerca sulla consistenza delle marionette nei musei europei in collaborazione con tre partner: l'Institut international de la marionnette di Charleville Mezières, la Fondation Toone VII di Bruxelles e Marionetmuseet di Stoccolma. Il risultato del progetto, un programma Raffaello del Consiglio Europeo, denominato Pupmus, è stato pubblicato in un cd-rom *Where are the puppets?* (Marionette nei musei europei) in inglese, francese e italiano. Il cd-rom contiene notizie su 140 musei in 24 paesi, 690 fotografie e 45 min. di video e permette ricerche incrociate. Alla fine di febbraio il prodotto finito è stato presentato nelle città dei quattro partner.

Nel 2000, con una relazione di Elsa Guggino, membro del Comitato italiano per il patrimonio immateriale e orale dell'UNESCO, l'Associazione ha presentato la candidatura dell'opera dei pupi siciliani per la prima dichiarazione da parte di UNESCO di "Capolavoro del patrimonio immateriale e orale dell'Umanità". Il Comitato Italiano UNESCO, di cui è segretario generale Gianni Puglisi, ha sostenuto questa candidatura per l'Italia, e nel giugno 2001 è stata accettata dalla giuria internazionale insieme a altre 18 prescelte.

La situazione del teatro dei pupi è stata presentata nella relazione inviata a suo tempo all'UNESCO. Essa enumera una quindicina di compagnie delle quali, come è stato sottolineato, solo tre meritavano a pieno titolo di essere prese in considerazione, perché professionali e durature. Delle altre compagnie alcune sono nate intorno ai nipoti degli ultimi grandi pupari, che in anni recenti hanno ripreso il mestiere dei nonni. Non mancano le qualità per realizzare ottime compagnie, ma ancora si avverte l'assenza dell'imprinting che soltanto la quotidiana frequenza del teatro fin da piccoli può dare per assimilarne tutte le tecniche, che non sono soltanto di costruzione e di manovra dei pupi ma anche di recitazione. La crescita del numero degli opranti costituisce di per sé un fatto positivo, bisogna pertanto cercare di aiutare le compagnie nuove a migliorare e a comprendere lo spirito della riconosciuta appartenenza della loro arte al patrimonio orale dell'umanità.

In atto le tre compagnie più professionali sono:

1) la Marionettistica dei Fratelli Napoli di Catania che ha ricevuto insieme a altre tre compagnie di marionette: Bread and Puppets (USA), Yves Joly (Francia) e Tandarika (Romania), nel 1978, il premio Erasmo, il "Nobel" dell'Olanda, quell'anno assegnato all'arte delle marionette. Malgrado in passato non abbia avuto a disposizione un teatro stabile, la compagnia ha continuato a operare rinnovando le tecniche e la recitazione, ma non alterando lo stile del teatro tradizionale dei pupi catanesi. Alla morte dello zio, Pippo Napoli, e del padre, Natale, il figlio Fiorenzo ha preso la direzione della compagnia. Dietro le quinte, come sempre, si trova anco-

ra la signora Italia, moglie di Natale Napoli e madre di Fiorenzo e i suoi fratelli Giuseppe e Salvatore. Oggi la compagnia comprende anche Agnese Torrisi, moglie di Fiorenzo, i loro tre figli Davide, Dario e Marco e il loro cugino Alessandro Napoli. Da giugno 2001 è stata assegnata alla Marionettistica dall'A.A.P.I.T. di Catania una sede stabile presso le "Ciminiere", complesso industriale trasformato in centro culturale. La compagnia realizza spettacoli in Italia e all'estero e lavora molto con le scuole anche organizzando laboratori di costruzione;

2) la compagnia Teatroarte Cuticchio di Girolamo Cuticchio e i suoi figli. Dopo una breve interruzione, ha lavorato stabilmente dal 1970. Questa compagnia da anni ha rappresentato settimanalmente episodi tradizionali presso il Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino. Dal giugno 2001 ha avuto assegnata dal comune di Cefalù la Corte delle Stelle, struttura multifunzionale nel centro della cittadina. Qui ha allestito il suo teatro e una mostra permanente di materiali teatrali. La compagnia è andata spesso all'estero, sia indipendentemente sia in rappresentanza del Museo. Lavora anche nelle scuole e per le scuole. Attualmente fanno parte della compagnia oltre al padre Girolamo, i figli Teresa, Giacomo e Franco;

3) la compagnia Figli d'arte Cuticchio, diretta da Mimmo Cuticchio. Oltre a eseguire fedelmente spettacoli di tipo tradizionale, ha sin dagli anni Settanta lavorato per creare un nuovo teatro con radici nell'opera dei pupi, ma con l'intento di andare oltre per creare uno spettacolo più attuale e più adatto al pubblico d'oggi. La compagnia organizza annualmente un Festival "La macchina dei sogni", e conta una fitta serie di spettacoli in teatri prestigiosi sia in Italia che all'estero. Dal 1997 Mimmo Cuticchio ha istituito una scuola per pupari con corsi triennali, che nei primi due anni è stata sovvenzionata dal Comune di Palermo e in seguito ha continuato la propria attività senza sovvenzioni.

Oltre a queste tre compagnie "storiche" merita una menzione personale Enzo Mancuso, nipote di Antonino Mancuso, che da alcuni anni fa spettacoli con suo padre e recentemente ha aperto un teatro a Palermo.

In questo momento si aprono nuovi orizzonti e nuove sfide per il teatro dei pupi e per l'Associazione. Bisogna aiutare e consigliare i teatri e le autorità a continuare quel lavoro di salvaguardia che l'Associazione ha sostenuto da quasi quarant'anni e per il quale ha ricevuto nel 2001 il prestigioso premio internazionale "Costantino Nigra" per la sezione musei.

La pubblicazione di questo volume sull'opera dei pupi è una ulteriore occasione per ricordare l'opera di Antonio Pasqualino e rendergli omaggio. Edito nel 1975 e da lui aggiornato nel 1981 mantiene intatto il suo valore scientifico e informativo. E' parso opportuno aggiungere un saggio sul Museo internazionale delle marionette, da lui pubblicato nel 1992 nel suo ultimo libro *Le vie del cavaliere*.

I pupi siciliani

Antonio Pasqualino



0. Definizione.

L'opera dei pupi è il teatro tradizionale siciliano delle marionette. I pupi differiscono dalle altre marionette per i soggetti, per la meccanica, per lo stile figurativo, per l'organizzazione scenica e il tipo di recitazione. I soggetti sono, per la maggior parte, lunghe vicende rappresentate a puntate, che derivano dalla letteratura epico-cavalleresca, particolarmente dal ciclo Carolingi. Il repertorio comprende anche vite di banditi, vite di santi, avvenimenti storici e trame shakespeariane.

Esistono in Sicilia due distinte tradizioni dell'opera dei pupi, quella «palermitana» diffusa nella Sicilia occidentale, e quella «catanese» diffusa nella Sicilia orientale, che differiscono per qualche aspetto della meccanica, della figurazione e, pur nella fondamentale unità del repertorio, per qualche soggetto particolare.

Questa forma di teatro popolare si rivolgeva al

pubblico dei quartieri poveri della città e a quello dei paesi. I gestori dei teatri muovono i pupi, li fanno parlare, talvolta li costruiscono, dipingono per loro scene e cartelli e sono detti «opranti», «teatrinari» o «pupari» (un tempo si diceva «puparo» chi costruiva i pupi e «oprante» o «teatrinaro» chi faceva spettacolo). Essi si fermavano in un paese a rappresentare uno o più cicli, che duravano mesi o anni di recite quotidiane, finché il pubblico era stanco, e occorreva spostarsi altrove.

1.1. Origine e diffusione.

È difficile stabilire con certezza quando e dove sono nati i pupi. Alcuni degli autori che si sono occupati dell'opera dei pupi, affascinati dal ricordo dei marionettisti siracusani che al tempo di Socrate e Senofonte esercitavano la loro professione perfino ad Atene, supposero che da essi derivasse l'arte dei moderni pupari siciliani. Ma il teatro



1

delle marionette si ritrova, con varie caratteristiche tecniche e tematiche, in tutto il mondo fin da tempi antichissimi: l'origine dei pupi non coincide con l'origine delle marionette.

Il discorso diviene meno vago se lo si limita a marionette che rappresentano soggetti cavallereschi e hanno determinate caratteristiche meccaniche. Per il medioevo l'unica indicazione di un teatro di fantocci con soggetti cavallereschi è in una miniatura di un manoscritto francese del secolo XIV, la quale rappresenta un teatro di burattini guerrieri in armatura. Alla fine del Cinquecento spettacoli di marionette cavalleresche si rappresentavano in Spagna. Infatti, in un episodio del *Don Quijote*, il cavaliere della Mancia assiste, nel teatro di Mastro Pedro, a uno spettacolo il cui soggetto è tratto dal *romance* carolingio *Don Gai-fero*.

Un teatro che ha soggetti simili e marionette in certo modo simili a quelle siciliane, si trova ancora oggi in Belgio, a Liegi. Poiché l'Italia meridionale e le Fiandre sono state entrambe nel Cinquecento domini della Spagna, si potrebbe pensare a una comune origine spagnola. Questa suggestiva ipotesi, tuttavia, non regge, perché le marionette di soggetto cavalleresco furono portate a Liegi nel 1854 da un italiano, Alessandro Ferdinando Pompeo Conti, nato a Castelvecchio, in provincia di Lucca.

Nel Ottocento spettacoli di questo tipo sono attestati non solo in Sicilia e a Napoli, ma in diverse parti d'Italia. Nel Meridione, oltre che a Napoli e in Sicilia, il teatro dei pupi ha avuto una notevole diffusione in Puglia. Il repertorio recente dei marionettisti del Nord Italia comprende alcuni soggetti cavallereschi carolingi. Un burattinaio di Tortona rappresentava persino una storia completa di Carlomagno e dei suoi paladini, a

puntate. Alcuni soggetti cavallereschi si trovano anche nel repertorio di teatri di marionette di vari paesi europei.

Non vi è motivo di pensare che il teatro cavalleresco delle marionette sia un fenomeno irradiatosi da un unico centro. La narrativa cavalleresca si era diffusa in tutta Europa fin dal medioevo e, almeno a livello popolare, essa continuò a destare ininterrotto interesse. L'idea di prendere le vicende degli eroi carolingi ad argomento di rappresentazione può essere sorta in epoche e luoghi diversi. Nel teatro con attori viventi, fra il Cinque e il Seicento tali vicende furono rappresentate da Comici dell'Arte e più tardi nel teatro gesuitico, ad esempio con testi degli autori siciliani Ortensio Scammacca e Giuseppe D'Emma. Mentre ciò avveniva in Italia, Robert Garnier e Philippe Quinault in Francia trassero drammi dall'Ariosto e dal Tasso. In Spagna, Lope de Vega e Pedro Calderon della Barca trassero drammi dalle *Chansons de Geste*. Fin dal Seicento, si ebbe una ricca fioritura di melodrammi ispirati all'*Orlando furioso* e alla *Gerusalemme liberata*. I soggetti del teatro delle marionette ricalcano quasi sempre quelli del teatro con attori viventi. Sembra logico dunque ritenere che i soggetti cavallereschi siano stati presentati nel repertorio delle marionette dal Cinquecento, se non prima, alternandosi con argomenti di altro genere. Alcune peculiarità proprie dell'opera dei pupi, tuttavia, e cioè la prevalenza assoluta dei soggetti cavallereschi, la sistemazione canonica del repertorio, le corazze metalliche che rendono splendenti e fragorosi i pupi, la meccanica particolarmente adatta a rappresentare i combattimenti con le spade, sembra si siano determinate solo nei primi decenni dell'Ottocento, nell'Italia centro-meridionale o in Sicilia. È proprio a que-

sta trasformazione che ci riferiamo quando diciamo che l'opera dei pupi è nata nell'Ottocento. Prima i soggetti cavallereschi erano tramandati da libri, erano diffusi da cantastorie e contastorie e venivano rappresentati in teatro da attori umani, da burattini e marionette. Ma l'opera dei pupi comincia quando, a Roma, a Napoli, a Palermo, a Catania, il repertorio cavalleresco ottiene un successo così strepitoso da soppiantare tutti gli altri. Ciò avviene, probabilmente, per effetto ritardato dell'interesse preromantico e romantico per il medioevo. Ma è anche conseguenza di geniali invenzioni tecniche che permettono di dare una straordinaria efficacia al combattimento, il quale diviene una danza esaltante, ritmata in crescendo, che sollecita una intensa partecipazione psicomotoria nel pubblico.

Secondo informazioni raccolte dal Pitrè, e confermate dalla tradizione conservatasi fino ad oggi in alcune famiglie di pupari, da Napoli sarebbero arrivate a Palermo con don Giovanni Greco, nel primo trentennio del secolo scorso, semplici marionette a filo. La loro trasformazione in pupi armati si dovrebbe ai pupari Gaetano Greco (1813-1874) e Liberto Canino. Alcuni pupari napoletani d'altronde raccontavano, pare, che il teatro dei pupi era venuto a Napoli dalla Sicilia. A Catania gli iniziatori dell'opera dei pupi furono Gaetano Crimi (1807-1877) e il suo antagonista Giovanni Grasso (1792-1863), del quale si racconta che imparò l'arte a Napoli. Il teatro dei paladini non è dunque esclusivamente siciliano. In Sicilia, tuttavia, esso si è perfezionato, ed ha avuto grande e duraturo successo dalla metà dell'Ottocento agli anni Cinquanta del secolo scorso.

Alla fine dell'Ottocento, l'opera dei pupi era all'apice della sua fortuna. Pitrè contava venticin-

que teatri in tutta l'Isola, più due o tre nomadi, «due a Messina, tre a Catania, nove nella sola Palermo, donde partono quasi tutti gli opranti della Sicilia occidentale, Balestrate, Alcamo, Trapani, Marsala, Girgenti, Taormina, Caltanissetta, Termini e Trabia hanno ciascuna la sua opera stabile. Tre o quattro opranti passano da paese a paese... quando uno, quando un altro si reca a Cagliari e a Tunisi fermandovisi una buona metà dell'anno». Negli anni Trenta la diffusione del cinematografo non provocò una crisi seria del teatro delle marionette siciliane. Infatti nel 1937 si contavano a Palermo dodici teatri. Anche a Catania, a Messina, a Siracusa, a Trapani, a Caltanissetta a Caltagirone, agivano diversi teatri. Molti altri operavano in piccoli paesi, spostandosi periodicamente ogni tre o sei mesi. Seguendo gli emigranti siciliani l'opera dei pupi giunse anche a Tunisi, ad Alessandria d'Egitto, a Buenos Aires, a San Francisco e a New York. Gli opranti continuavano a considerare il loro un mestiere lucroso anche dopo la seconda guerra mondiale: a Palermo si riaprirono quattordici teatri, tredici nelle altre città e paesi della Sicilia occidentale, e sei a Catania.

Alla fine degli anni Cinquanta, in seguito alla diffusione capillare di spettacoli prodotti industrialmente: cinema, televisione, allo sconvolgimento urbanistico delle città, alla disgregazione del tessuto sociale dei vicoli e dei quartieri dove i teatrini prosperavano, l'opera dei pupi ha attraversato un periodo di grave crisi. Molti pupari hanno venduto i loro pupi, altri, svenduti i paladini ad antiquari e turisti, o messi da parte, hanno cambiato mestiere, pochi hanno continuato, tra stenti e sacrifici. Vi fu un momento, all'inizio degli anni Sessanta, in cui a Palermo non c'era nemmeno un teatro aperto. A Catania e in provincia la situazione non era molto migliore.

1.2. Situazione attuale e prospettive.

A partire dal 1965, per interessamento dell'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, le autorità turistiche locali hanno cominciato ad elargire modesti contributi ai teatri attivi. Alcuni pupari ripresero l'attività e trovarono nei turisti un pubblico di ricambio. In seguito la stampa, la radio e la televisione si sono occupate ripetutamente delle marionette siciliane, risvegliando un notevole interesse in un pubblico diverso e più vasto di quello tradizionale. Nel 1975 l'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari istituì il Museo internazionale delle marionette, frutto di dieci anni di ricerche sull'opera dei pupi, e fu pubblicata la prima edizione di questo scritto. In quel momento la rinascita dell'opera dei pupi era ancora un fatto iniziale e incerto. Scrivevo infatti:

«Questa ripresa nasce con un mutamento di pubblico che tende a trasformare profondamente lo spettacolo. Il successo dell'opera dei pupi era legato al suo pubblico naturale: il popolo dei quartieri più poveri delle città e dei villaggi, che seguiva gli intrecci a puntate, ogni sera, per mesi e mesi. Questo pubblico le è stato tolto dalla concorrenza dei mezzi di comunicazione di massa. Il rifiuto della cultura tradizionale, da parte di coloro che hanno appena raggiunto un relativo benessere economico nella società industrializzata, è fenomeno ben noto e ampiamente documentato, specialmente per quel che riguarda la musica popolare. Gli elementi della cultura antica vengono considerati simboli della miseria, mentre si identifica la cultura di massa con la ricchezza. Solo dopo parecchi anni, e talvolta solo nella nuova generazione, si risveglia l'interesse per la cultura popolare, stimolato dalla presa di coscienza delle proprie radici nel passato e della differenza come motivo di orgoglio e talvolta come strumento di

lotta. Questo non è ancora accaduto in Sicilia e intanto il pubblico tradizionale dell'opera dei pupi è stato sostituito da turisti e da borghesi in cerca di colore. Uno spettacolo a carattere ciclico non può trasmettere il suo messaggio agli spettatori di una sola sera: ai turisti e a quei siciliani che, comportandosi come turisti nella propria città, una volta appagata la curiosità, difficilmente ritornano. Costoro non vedono altro se non gli aspetti esteriori della rappresentazione. Di fronte a un pubblico che si accosta al fenomeno senza capacità e volontà di leggerne i significati, la vicenda si svuota e, come un sacco vuoto, non può più stare in piedi. Ciò ha inciso negativamente sul carattere e sulla qualità delle rappresentazioni, inducendo molti pupari a confezionare esibizioni per una sola sera, tutte impostate su effetti spettacolari. Senza una conoscenza del senso delle vicende rappresentate, il mondo dell'opera dei pupi, lontano da noi nel tempo, irreali, pieno di mostri, draghi, sirene, incantesimi, combattimenti di cristiani e sarace-



2

ni, appare un divertimento infantile, che una volta tanto può essere goduto con curiosità, anche da adulti in vacanza. Porsi il problema del significato assunto dalla cultura cavalleresca, cercare di comprendere la sua funzione sociale, invece, rende lo spettacolo una esperienza ricca e interessante. Il mito dei paladini di Francia infatti non rappresentava, per il gruppo sociale che lo viveva, un mondo di pura evasione. Le marionette impersonavano le speranze, le lotte, le vittorie e le sconfitte dell'esistenza. La *Storia dei paladini di Francia* esprimeva l'ideologia dei poveri, in un arco che si muove dalla rassegnazione alla rivolta.

D'altro canto un ritorno dei siciliani all'opera dei pupi nelle forme e nei modi di un tempo è impensabile. L'opera dei pupi, nella sua manifestazione usuale, è povera di risorse scenografiche, ha un ritmo molto lento, fa largo uso dell'iterazione e comunica i suoi messaggi lentamente solo al frequentatore quotidiano. Il suo declino, come accade per molte forme della cultura tradizionale, è dovuto in gran parte ad atardamento tecnico rispetto ai divertimenti offerti dalla società contemporanea, piuttosto che a scarsa attualità dei contenuti e a superamento ideologico. Gli opranti sono depositari di un prezioso patrimonio tradizionale, che faceva di loro gli intellettuali del loro gruppo. Ma la società è profondamente mutata ed essi - mentre nella vita comune si sono naturalmente adeguati al mutamento - non possono fare lo stesso come artisti. Il loro bagaglio culturale non è adeguato a farne i promotori di una trasformazione che ristabilisca la comunicazione col pubblico. Un serio tentativo di revival teatrale (analogo al Folk Music Revival) non può basarsi che su un'accorta mediazione culturale. Studenti e uomini di teatro debbono collaborare con i pupari in un teatro stabile per la riproposta e la sperimentazione, portando un contributo di conoscenze e di sensibilità diverse, nuovi stimoli, nuove prospettive. In questo teatro, di cui l'Associazione per la conservazione delle tradizioni

popolari, attraverso la creazione del Museo internazionale delle marionette, ha gettato le basi, ci sarà spazio per tutti i pupari, i quali potranno, utilizzando anche nuove tecniche teatrali, esplorare soggetti inediti e al tempo stesso riproporre quelli tradizionali, che pure conservano una grande potenzialità di reinterpretazione e riadattamento.

Questo progetto si inserisce in una tendenza ben precisa della cultura contemporanea. Oggi assistiamo a un risveglio di interesse per le forme tradizionali del teatro popolare: le *Farse*, i *Bruscelli*, i *Maggi*, i *Sega-la-vecchia*. L'arco dei tentativi va dalla riproduzione filologicamente fedele alla libera utilizzazione delle forme per la comunicazione di contenuti nuovi. Si è sostenuto che queste operazioni hanno sempre un valore sovversivo in quanto, rivalutando la cultura delle classi subalterne, negano la supremazia della cultura dei ricchi e preparano la fondazione di una nuova cultura proletaria egemone. Comunque chi desidera favorire la formazione della nuova cultura nazionale popolare, auspicata da Gramsci, una cultura che sia di tutti i cittadini, non può non interessarsi ai tentativi di innesto di forme della cultura popolare tradizionale nella cultura moderna».

Oggi la cultura italiana si è omogenizzata, anche se una cultura che sia la cultura di tutti i cittadini è ancora un obiettivo lontano, ma una parte degli auspici che allora formulavo si è realizzata: la ripresa dell'opera dei pupi si è consolidata, l'interesse attorno ad essa è notevolmente cresciuto, la collaborazione col mondo della scuola si è intensificata. Diverse compagnie di vecchi opranti si sono ricostituite per iniziativa dei figli e agli spettacoli di tradizione da più parti si tenta di abbinare una ricerca d'innovazione. Il Museo internazionale delle marionette è stato promotore e interprete di questo fermento, che forse sfocerà in trasformazioni profonde. I pupari nel contatto

rinnovato col pubblico e particolarmente nella collaborazione con insegnanti e con operatori teatrali di diversa estrazione hanno maturato una coscienza professionale nuova. Il Festival di Morgana, rassegna dell'opera dei pupi e di pratiche teatrali tradizionali, organizzato ogni anno dal Museo, ha dato un impulso alla creazione, da parte dei pupari, di un vero e proprio nuovo repertorio. Si tratta di spettacoli i quali, essendo rivolti a un pubblico che non ritornerà la sera successiva, presentano, concentrata in un'ora e mezza, tutta una vicenda. L'unità, la chiarezza, la rapidità vengono ottenute semplificando l'intreccio. Le risorse sceniche e gli effetti spettacolari sono sfruttati al massimo. Nei più riusciti di questi spettacoli, i temi e i personaggi della *Storia dei paladini di Francia* vengono presentati con lo stesso spessore di



3

interesse drammatico e ideologico che nelle condizioni tradizionali si dispiegava lentamente nell'accumularsi delle puntate.

Ma, mentre gli spettacoli del Festival richiamano sempre un pubblico numeroso, gli spettatori delle rappresentazioni ordinarie non sono sempre abbastanza numerosi da assicurare agli opranti una attività continua.

Oggi la collaborazione fra i vari gruppi di pupari e con quelli di marionettisti e burattinai che si sono formati recentemente potrebbe permettere il reperimento di spazi teatrali multipli decentrati, la collaborazione con la scuola, corsi per creare nuove leve di marionettisti e di costruttori di pupi e costituire, nel settore del teatro delle marionette, il migliore strumento per l'inserimento della tradizione nel mondo moderno.

Comunque, per comprendere che cosa è oggi l'opera dei pupi bisogna sapere che cosa è stata in passato e che cosa ha rappresentato nella cultura siciliana.

2.1. La sala e il palcoscenico

I teatri dell'opera dei pupi venivano in genere montati in magazzini o in scuderie con il tetto sostenuto da arcate, e talvolta in baracche di legno.

Le marionette palermitane sono più piccole di quelle catanesi. Pertanto nell'area palermitana la sala solo eccezionalmente è capace di cento o più spettatori, mentre nell'area catanese sono normali sale con duecento e più posti. Gli spettatori sedevano su rozzi banchi di legno, ancorati a terra per disposizione di polizia. Alcuni teatri erano dotati di posti su pedane rialzate, le quali costituivano una specie di galleria, e venivano chiamate «palchi»; i posti delle prime file erano riservati ai bambini. Le pareti erano e sono adorne di cartelli.

A Palermo il boccascena ha sempre una ela-

borata decorazione, derivata da modelli ottocenteschi, che simula panneggi e stucchi. A Catania è spesso composto di un pannello di velluto. Il sipario, che ha dimensioni maggiori del necessario, creando l'illusione che il teatro sia più grande, è uno degli elementi pittorici più impegnativi dell'opera dei pupi e raffigura battaglie campali, duelli o tornei. Nell'area di Palermo, oltre al sipario principale che si chiude fra un atto e l'altro, si ha un siparietto posto a piccola distanza dal boccascena, il «fondino» che si chiude fra una scena e l'altra e davanti al quale compare il pupo annunziatore, detto «perdomani», a dare il riassunto della successiva puntata. Il palcoscenico al di là del boccascena è diviso dalle quinte in spazi, in genere tre, in ciascuno dei quali le marionette possono spostarsi camminando parallelamente al proscenio, passando dalle mani del manovratore posto da una parte a quelle del manovratore posto dall'altra. Per questo la larghezza delle scene è limitata dalla possibilità di sporgersi senza farsi vedere dai lati. I duelli si svolgono normalmente entro uno di questi spazi fra il cristiano, posto a destra (la sinistra degli spettatori) e il saraceno, posto a sinistra (la destra degli spettatori). Per spostarsi dal fondo al proscenio e viceversa, e cioè da uno spazio fra le quinte all'altro, le marionette debbono uscire di scena. Il palcoscenico è dunque più profondo che largo. Gli scenari possono essere posti più vicino al proscenio, ma se sono disposti in fondo e si utilizza tutto il palcoscenico, si può assistere a tre duelli contemporanei. In questo caso occorrono sei manovratori, uno dei quali è in genere l'oprante che recita. Ma due persone sono sufficienti a fare uno spettacolo modesto. Quando il personaggio non cammina e durante il combattimento può essere appeso a una corda o a una catena che pende dall'alto per alle-

viare lo sforzo del manovratore. Altrimenti questi può appoggiare il braccio sinistro, con il quale sostiene il peso della marionetta, a un sostegno di cuoio che pende dall'alto. Appositi sostegni paralleli alla ribalta, posti in corrispondenza delle tre quinte, permettono di appendere in fila una serie di pupi.

Nell'area di Catania la scena è poco profonda perché le marionette, essendo manovrate da un palco dietro il fondale, detto «scann'appoggio», si muovono lungo un solo piano e si possono scostare poco dallo scenario. A causa del loro grande peso occorrono degli aiutanti per prendere i pupi dai sostegni dove stanno appesi fuori scena, e



4

porgerli ai manovratori, che stanno sul palco. I «parlatori» sono persone diverse e stanno da un lato. Evidentemente uno spettacolo catanese richiede un numero di operatori maggiore di uno spettacolo palermitano.

Sia a Catania che a Palermo lo spazio riservato a chi manovra è limitato. I pupi fuori scena sono appesi ai due lati, i cristiani a destra e i saraceni a sinistra. Le scene di tela fissate a bastoni e arrotolate su se stesse sono appoggiate alla struttura di legno che sostiene le quinte.

Le differenze fra teatri palermitani e teatri catanesi delle quali abbiamo parlato, hanno notevole influenza sul carattere organizzativo ed economico dell'impresa. A Palermo un teatro si regge su mezzi molto modesti ed è sempre un'impresa unifamiliare perché non rende e non rendeva abbastanza per mantenere più famiglie, nemmeno quando i guadagni erano relativamente elevati. Allorché i figli del puparo si sposano, cercano infatti di farsi un nuovo teatro.

A Catania invece le dimensioni della sala permettono un maggiore introito e talvolta alcuni teatri sono stati gestiti da più persone associate. Talora i proprietari non partecipavano attivamente alla rappresentazione. L'ambiente professionale dell'opera dei pupi a Palermo era molto chiuso. Non così a Catania, dove le vicende dei pupari si sono continuamente intrecciate con quelle di altre forme teatrali: del teatro comico dialettale, del teatro verista siciliano, e del varietà, che hanno prosperato in questa città. Spesso gli stessi locali sono serviti agli spettacoli di marionette e a quelli di prosa. Talora i «parlatori» e le «parlatrici», oltre a prestare la voce ai pupi, sono stati anche attori in prima persona.

2.2 La manovra dei pupi

I pupi palermitani e quelli catanesi hanno caratteristiche meccaniche fondamentali comuni ma differiscono sotto diversi aspetti. Sia gli uni che gli altri vengono mossi da due robusti ferri, uno alla testa ed uno alla mano destra, e da qualche filo ausiliario, almeno uno per muovere il braccio sinistro. La loro struttura è sempre in legno ed è costituita da un'ossatura e dalla testa. L'ossatura è composta da un busto al quale si articolano le



5

gambe, dotate di movimento pendolare, libero in avanti e limitato indietro, e le braccia, che sono libere di muoversi in tutte le direzioni perché la mano e l'avambraccio sono uniti alla spalla da un segmento di stoffa imbottita.

La testa è attraversata dal ferro principale che ha due ganci: uno piccolo in basso che si aggancia al busto in mezzo alle spalle e uno in alto

che permette di appendere il pupo. In prossimità del gancio superiore si fissano i fili della manovra. Inclinando il ferro principale indietro o in avanti si imprimono alla testa movimenti verso l'alto o verso il basso. La punta del gancio inferiore rientra in un secondo buco del collo, perciò facendo ruotare il ferro sul proprio asse si fa volgere la testa del pupo a destra e a sinistra. I movimenti di rotazione più energici si trasmettono al busto, in modo che mentre la testa ruota verso destra il lato sinistro viene spinto in avanti e quello destro indietro. Viceversa, quando la testa ruota verso sinistra, le spalle e il fianco di destra vengono spinti avanti e quelli di sinistra indietro. Attraverso il busto gli stessi movimenti si trasmettono alle gambe che vengono spinte l'una avanti e l'altra indietro e, se sollevate da terra, iniziano un movimento pendolare alterno. Per fare camminare i pupi si sfrutta questo movimento suscitato e controllato agendo sul ferro principale. Spostando indietro il pupo in modo che le gambe sfiorino terra, la destra, che è un po' più corta, si sposta indietro. Piccole inclinazioni laterali del ferro permettono di fermare a terra un piede e di fare oscillare l'altro. Una volta che una gamba è avanti e l'altra è indietro, basta sollevare lievemente il pupo da terra perché la gamba che è indietro si sposti avanti e viceversa. Si fa camminare il pupo ripetendo questa manovra mentre lo si fa avanzare.

Il ferro collegato alla mano destra permette di imprimere a essa e al braccio movimenti energici che sono particolarmente importanti per il combattimento e gesti più precisi di quelli che si ottengono con un filo. La mano destra è chiusa a pugno e regge la spada in modo che essa fa angolo retto col braccio come un pugnale.

I pupi palermitani sono alti da ottanta centi-



metri a un metro e pesano circa 8 kg. Hanno il ginocchio articolato e possono sguainare la spada e riporla nel fodero. Hanno infatti un filo fissato al ferro del braccio destro, che attraverso il pugno giunge fino al pomo della spada. In certi teatri palermitani i pupi hanno un filo collegato alla coscia sinistra, il quale, mettendo in moto il movimento pendolare delle gambe, aiuta a fare con sicurezza il primo passo, serve ad esprimere l'impazienza o la rabbia col tremito della gamba, e inoltre permette di fare inginocchiare il personaggio con un ginocchio alzato. Ma i pupari che non usano questo filo lo considerano una aggiunta superflua. Similmente i pupari catanesi criticano i pupi palermitani perché sanno sguainare e riporre nel fodero la spada e perché piegano il ginocchio. Uno di loro disse una volta: «un vero paladino non lascia mai la spada e non piega mai le ginocchia».

I pupi catanesi che sono alti da un metro e dieci a un metro e trenta e sono molto più pesanti di quelli palermitani, circa 16 kg., hanno il ginocchio rigido e, se sono guerrieri, tengono sempre, o quasi sempre, la spada in mano. Il ginocchio rigido permette di appoggiare al tavolato del palco il peso del pupo fra un passo e l'altro.

Sia a Catania che a Palermo i personaggi senza armatura sono meno pesanti, ma si muovono con la stessa meccanica e lo stesso sistema di comando, eccetto alcuni che hanno un filo alla mano destra invece del ferro. I movimenti perciò sono simili a quelli dei guerrieri: i gesti e l'andatura sono ampi, improvvisi ed enfatici, molto diversi da quelli aggraziati delle marionette a filo.

Gli animali dell'opera dei pupi non sono molto articolati. A Palermo sono, in genere, di legno massiccio; perciò sono pesanti, ingombranti, e vengono fatti apparire in scena il più brevemente possibile.

I pupi palermitani vengono mossi dai lati, a braccio teso. Il manovratore sta fra le quinte con i piedi sullo stesso palco dove si muovono i pupi. I pupi di Catania, come abbiamo detto, sono manovrati dall'alto da una pedana posta dietro il fondale, e i pupi di Acireale, che differiscono da quelli catanesi solo per le dimensioni un pò più ridotte, da un ponte più alto del boccascena. In questo caso i ferri e i fili di manovra sono più lunghi.

I pupi napoletani, alti 110 cm., differiscono dai siciliani in quanto non hanno ferro alla mano destra, che è aperta, ma un filo. La spada viene fissata a questa mano infilando l'elsa in un apposito buco della palma in modo da avere la stessa direzione dell'avambraccio. Il movimento del combattimento è ottenuto facendo girare rapidamente il filo teso in avanti prima in un senso e poi nell'altro, il che porta le spade degli avversari tese in avanti a cozzare ritmicamente. Le gambe hanno il ginocchio snodato come quelle dei pupi palermitani, mentre la manovra si fa da un palco posto dietro il fondale come per i pupi catanesi. Le proporzioni rispetto al boccascena sono le stesse di quelle dei pupi siciliani.

I pupi di Liegi, manovrati da dietro il fondale, hanno un solo ferro fissato a un anello al sommo del capo e non hanno fili alle mani. Girando lateralmente il ferro si può voltare la testa o tutto il corpo. Scuotendolo si scuote il pupo, il quale avanza a saltelli, combatte agitandosi ritmicamente avanti e indietro e agitando le braccia, cui il movimento sussultorio si trasmette, ma non può ovviamente alzare le braccia.

2.3. Dotazione dei teatri.

L'attrezzatura completa di un teatro si chiama in gergo «mestiere». In media un teatro ben fornito aveva poco meno di un centinaio di pupi. La metà circa di essi erano guerrieri armati di corazze metalliche; gli altri, re, dame, prelati, borghesi, ecc. erano vestiti di stoffa. Una ottantina di teste di ricambio permettevano, scambiando anche scudi e mantelli, di trasformare i morti delle serate precedenti in nuovi personaggi. Le armature di ottone, di rame, o di alpacca, sono lavorate a sbalzo e con l'applicazione di elementi decorativi di un altro metallo. L'ornamentazione fantasiosa, geometrica o floreale, che le arricchisce, comprende anche gli emblemi che, insieme ai tratti del volto e dell'abbigliamento, rendono riconoscibili i personaggi principali. I segni sono costanti all'interno di ciascuna area. Quelli in uso a Palermo sono diversi da quelli in uso a Catania i quali a loro volta somigliano a quelli di Napoli. Ciò permetteva ai frequentatori abituali di riconoscere immediatamente gli eroi.

Marionette speciali raffigurano animali, mostri ed esseri sovrannaturali: cavalli, leoni, cani, cervi, uccellacci, asini, tori, centauri, sirene, serpi, draghi, diavoli e angeli.

I fondali sono dipinti con gran cura e rappresentano reggie, castelli, città merlate, piazze, accampamenti, giardini, boschi e campagne. Ogni teatro ne aveva almeno un centinaio.

Grandi cartelli, dipinti a colori vivaci, oggi usati soltanto per decorare le pareti della sala, venivano appesi fuori del teatro per avvertire il pubblico dello spettacolo della sera. Essi mostravano a che punto del ciclo si era arrivati in modo chia-

ramente intelligibile per gli spettatori abituali. Le immagini dei cartelli seguono i moduli di un repertorio stabilizzatosi da tempo e una tipologia di personaggi analoga a quella che permette di riconoscere le marionette. I cartelli palermitani sono dipinti su tela e divisi in riquadri detti scacchi, in genere otto, ciascuno dei quali rappresenta una scena che si riferisce a una serata del ciclo. Quelli di tipo catanese sono dipinti su carta da imballaggio e comprendono un'unica scena. Per chiarire meglio di che episodio si trattasse, il puparo fissava al cartello un foglio di carta con un brevissimo riassunto della vicenda del giorno. A Palermo inoltre una scritta «oggi» indicava lo scacco relativo.



I teatri palermitani avevano una settantina di cartelli e quelli catanesi molti di più, perché ciascuno serviva solo per una sera.

Le costose marionette, con le loro armature di metallo lavorato, usate rudemente soprattutto in combattimento, si distruggevano in pochi anni. Le scene duravano a lungo. Ma i cartelli, dipinti con tanta diligenza e impegno, erano esposti a tutte le intemperie senza riguardo. Spesso, infatti, si inzuppavano di pioggia e venivano messi ad asciugare in piano, distesi sui banchi del teatro. Così ogni cinque o sei anni bisognava rinfrescare la pittura.

Questa trascuratezza nell'uso ha imposto il continuo ricambio dei materiali teatrali dell'opera dei pupi. Le forme tuttavia si mantenevano immutate perché gli scultori di teste, i costruttori di corazze, le sartre delle vesti, i pittori di scene e di cartelli preferivano seguire i modelli dei loro predecessori.

2.4. Aspetto figurativo.

I pupi, le scene, i cartelli dell'opera dei pupi si ricollegano, per la foggia degli abiti, i caratteri fisionomici, lo stile e il tipo di ambienti evocati, alla moda teatrale colta dell'Ottocento.

Il problema della rappresentazione visiva del medioevo si era posto alle arti figurative quando, verso la metà del Settecento, dopo un lungo oblio, si ebbe una ripresa dell'interesse letterario per i soggetti medievali. Esso fu affrontato in teatro senza preoccupazioni di accuratezza storica, le soluzioni ebbero successo e furono imitate, cosicché la ricostruzione dell'ambiente con le scenografie e i costumi rimase a lungo molto approssimativa.

Traendo liberamente suggerimenti da fonti disperate, e basandosi principalmente su opere di pittori del Rinascimento e del Barocco, considerate genericamente «antiche» e adatte a rappresentare un mondo «cavalleresco», si creò una moda composita che nella prima metà del secolo diciannovesimo era già una convenzione codificata e generalmente accettata. Questo stile ispirò i creatori delle marionette siciliane, delle loro scene e dei loro cartelli. Infatti i cavalieri hanno armature rinascimentali, i maghi sono vestiti come il dottor Faust, i mori di Spagna avversari di Carlomagno come nobili spagnoli del Seicento. Gli altri saraceni differiscono dai cristiani perché portano in



genere pantaloni invece del gonnellino e hanno spesso il turbante in testa. Le dame vestono secondo la moda del principio del secolo, ispirata ai quadri di Van Dyck. Angelica, la principessa dei Catai (le Indie Orientali), è raffigurata come un'indiana delle Americhe (le Indie Occidentali), con una corona di penne in testa e talvolta anche con arco e faretra a tracolla.

Il carattere medievale dell'architettura nelle scene e nei cartelli è ancora più vago. Gli sfondi, che raffigurano paesaggi di carattere romantico e spesso nordico, prigioni grandiose e lugubri, piazze, castelli, vaste sale di regge e accampamenti marziali, derivano pure dalla tradizione teatrale dell'Ottocento.

Questi modelli hanno agito sull'opera dei pupi attraverso il teatro e particolarmente l'opera lirica (un rapporto diretto con il melodramma è documentato nel caso del puparo e pittore di cartelli Giovanni Di Cristina, che era anche tecnico-scenografo del Teatro Massimo di Palermo). Anche le illustrazioni delle edizioni popolari cavalleresche hanno influito sull'aspetto figurativo dei pupi. Meritano di essere particolarmente ricordate le xilografie del Mattaliano, illustrazioni della prima edizione della *Storia dei paladini* del Lodico, fonte autorevole di tutti gli opranti. Infatti quelle illustrazioni hanno esercitato sulla pittura cavalleresca popolare un influsso paragonabile a quello della letteratura cavalleresca sugli spettacoli. Sono illustrazioni dal segno elementare e caratterizzate da un certo arcaismo, le cui somiglianze con le illustrazioni delle edizioni quattro, cinque, e seicentesche dei poemi cavallereschi sono, a ben considerare, di limitato rilievo.

3.1. La rappresentazione.

La rappresentazione aveva inizio al calare del sole e nell'Ottocento era annunciata dal rullare di un tamburo davanti al teatro. In seguito questo uso fu proibito dalla polizia.

Mentre il pubblico affluiva e pagava man mano alla cassa, dove sedeva, e siede, in genere, la moglie del proprietario, si suonava il pianino e si vendevano *calia, simenza* (ceci e semi di zucca abbrustoliti) e gazzose. Poi lo spettacolo iniziava con il suo lento ritmo, scandito da molti cambiamenti di scena e molte pause. Un sorvegliante manteneva l'ordine colpendo da lontano con una canna i disturbatori.

Nelle pause il teatrino dava disposizioni agli aiutanti per la scena successiva. Ogni volta che un manovratore doveva fare entrare in scena un nuovo personaggio, controllava con calma che la marionetta fosse efficiente e in ordine, mentre il pubblico aspettava pazientemente commentando gli avvenimenti rappresentati.

Le pause e lo svolgimento dell'azione sono accompagnati dalla musica che tace quando i personaggi parlano: un segnale dato dall'oprante, battendo due volte il piede, la fa iniziare, interrompersi, riprendere. Alla metà del secolo scorso l'accompagnamento musicale era fatto da uno o più violini. Poi nella zona di Palermo si è affermato il pianino meccanico. Nella zona di Catania si sente talvolta una piccola fanfara di strumenti a fiato: ma sempre più spesso si ricorre a dischi o a registratori su nastro. Due delle melodie attualmente in uso sono tradizionali e proprie del teatro dei pupi; le stesse che si suonavano nell'Ottocento, la «battaglia» e il «lamento». Altre derivano da opere liriche dell'Ottocento e altre sono canzonette

di cinquant'anni fa. Nella zona di Catania una delle musiche più usate è la fanfara dei bersaglieri.

Forse più di cento anni fa i pupi parlavano in siciliano, ma nessuno dei pupari viventi ricorda di averli sentiti parlare in dialetto. I personaggi comici che rappresentano il popolo nella farsa, nelle storie dei banditi, o, in veste di scudieri e servitori nello spettacolo cavalleresco, parlano in dialetto. Il linguaggio dei paladini invece era, e talvolta è ancora, un gergo particolare, né italiano né siciliano, che adopera parole e frasi sonanti che derivano da fonti letterarie italiane, intercalandole con termini siciliani e dell'italiano colloquiale, in costruzioni sintattiche prevalentemente siciliane.

La recitazione è molto varia per tono e per qualità. Il teatrinaro esperto ricordava quasi tutto. Se ne aveva il tempo, rileggeva il copione, il quaderno che contiene, scritta diligentemente a mano, la traccia dell'episodio che doveva essere rappresentato la sera. Si tratta di un canovaccio come quelli della Commedia dell'Arte, che non fornisce il testo delle battute, ma solo la successione delle scene, con indicazione del luogo, dei personaggi presenti, dell'azione, dell'argomento del dialogo e qualche frase di particolare importanza, un discorso solenne, il testo delle lettere. In qualche caso il copione conserva anche un gruppo di versi, relitto religiosamente tramandato di una fonte



letteraria della quale difficilmente il puparo ha conoscenza diretta.

Il resto del dialogo veniva improvvisato sul ricordo di quello che l'oprante aveva sentito recitare al proprio maestro, quando da bambino o da ragazzo serviva come apprendista, e di quello che egli stesso aveva improvvisato recitando quell'episodio, un anno o due prima. Il teatrinaro considerava indispensabile avere diligentemente messo in ordine i pupi, i fondali e gli altri materiali scenici, ma non aveva bisogno di prepararsi le battute, perchè esse venivano da sè, durante lo spettacolo, sulla base di un repertorio di formule stereotipe buone a molti usi, come avviene in tutte le forme di letteratura orale e semiorale. Tutt'al più poteva consultare con la coda dell'occhio, in un foglietto inchiodato alle quinte, i nomi difficili di luoghi o di personaggi secondari, che riteneva disdicevole non citare in forma corretta. Così avveniva specialmente nei teatri palermitani, nei quali chi parla muove anche i pupi. Nella zona di Catania «parlatori» e «manovratori», a causa delle dimensioni e del peso dei pupi, sono persone diverse e chi recita può tenere il copione in mano e leggere. Per questo a Catania si trovano talvolta copioni che non sono un semplice canovaccio, ma riportano il dialogo per esteso come quelli dei teatri romani del secolo scorso e come quelli dei teatri napoletani. Oggi, che raramente si rappresenta l'intero ciclo a puntate, anche a Palermo il dialogo viene preparato scrivendo, e i pupari conoscono a memoria il dialogo del nuovo repertorio di spettacoli isolati, sintetici, basati sugli episodi più drammatici e avvincenti del ciclo.

A Palermo, tutte le parti, anche quelle delle donne, sono spesso recitate con abili mutamenti di voce dell'oprante e l'udire le donne parlare con voce di uomo in falsetto richiama alla memoria

antiche e nobili tradizioni teatrali. Nella zona di Catania, invece, spesso si sentono le voci di più «parlatori» e di una «parlatrice», e la recitazione risulta più varia.

3.2. La messa in scena.

Il fatto che gli spettacoli dell'opera dei pupi fossero improvvisati non significa che la fantasia dell'oprante li creasse istantaneamente dal nulla. La produzione degli spettacoli può essere descritta come una serie di scelte dell'oprante, che avvengono prima a livello delle unità maggiori e poi man mano a quello delle unità minori, e ogni scelta condiziona in parte le successive.

Iniziata infatti una delle trame cicliche del repertorio, gli episodi della singola serata sono determinati dalla sequenza narrativa e dalla successione delle puntate. Nell'osservanza della trama del ciclo il teatrinaro può abbreviarne o allungarne la rappresentazione, ma quali episodi possono essere trascurati, quali abbreviati e quali dilatati, è predeterminato dall'uso. Gli avvenimenti da rappresentare nella singola serata sono divisi in atti e in scene. Ciò presuppone altre decisioni riguardanti l'esposizione più o meno sintetica o analitica dei vari episodi. Per comporre la rappresentazione poi il teatrinaro fa uso di unità stereotipe: macrounità, costituite da scene-tipo, e microunità, frasi e gruppi di frasi, movimenti e gesti. Tale impiego è limitato da regole di compatibilità e incompatibilità e tiene conto delle circostanze particolari della serata (durata prevista, disposizione del pubblico, umore dell'oprante). Lo spettacolo improvvisato di un tempo era dunque una entità aleatoria che solo l'artificio della registrazione può fissare.

Le scene tipo sono un numero limitato di schemi che determinano in gran parte l'ingresso, l'uscita, le posizioni, i movimenti e una serie di frasi dei personaggi secondo una tipologia generale (re, soldato, vecchio, giovane, ecc.) ed anche le musiche e i rumori. Ciascuna scena-tipo si adatta a situazioni narrative svariate. Qualunque situazione narrativa dunque viene calata in una sequenza di scene-tipo compatibile con essa. Gli elementi che vengono determinati dalla situazione narrativa sono quelli che costituiscono la tipologia individuale dei personaggi.

Il copione contiene indicazioni sulla trama, sulla sua divisione in serate, in atti, in scene e suggerisce anche il tipo di queste. Le regole che costituiscono i tipi di scena, l'impiego delle microunità, sia in rapporto a tali regole, sia in rapporto alla situazione narrativa e alla tipologia individuale dei personaggi, sono apprese soltanto oralmente e per esperienza.

Anche oggi, nel preparare un nuovo spettacolo, i pupari seguono le stesse regole, e nel solco di esse variano da una rappresentazione all'altra gli spettacoli isolati del nuovo repertorio.

4.1. I soggetti e le loro fonti.

Gli spettacoli attuali dell'opera dei pupi rappresentano quasi sempre le vicende di Carlo-magno e quelle dei suoi antenati e discendenti. Il repertorio dei pupari comprende, però, anche altre narrazioni cavalleresche, episodi storici come *Ruggiero il Normanno conquista la Sicilia*, *Il Vespro Siciliano*, *La storia di Vittorio Emanuele e di Garibaldi*, qualche argomento shakespeariano, come *Giulietta e Romeo*, *Otello* e *Macbeth*, vite di banditi come *Antonio Di Blasi detto Testalonga*, *Giuseppina la brigantessa*, *Marziale brigante assas-*

sino, *Varsalona*, *Pasquale Bruno*, due diverse versioni dei *Beati Paoli*, vite di santi, come *S. Rita da Cortona*, *S. Genoveffa*, e altri argomenti religiosi fra cui la *Passione* e la *Natività*.

Spesso alla fine dello spettacolo serio si rappresenta una breve farsa in dialetto siciliano.

I soggetti della farse dell'area palermitana risalgono alle «vastasate», rappresentazioni comiche derivate dalla *Commedia dell'Arte*, che ebbero molto successo a Palermo verso la fine del secolo XVIII e che devono il nome al mestiere dei loro personaggi: facchini, detti appunto in siciliano «vastasi». I protagonisti principali delle farse sono Nofriu, Virticchiu, Peppinninu, Pasquino, il



napoletano Testuzza, il barone, il dottore, Lisa e Rusidda. Nofriu facchino, Lisa sua moglie, il barone sono personaggi delle «vastasate» e il repertorio delle farse dei pupari comprende Lu *curtighiu di li Raunisi*, di soggetto identico all'unica vastasata di cui si conservi il testo. Inoltre l'elenco di «vastasate» che possediamo comprende parecchi titoli uguali a quelli delle farse dell'opera dei pupi. Nell'area catanese, il protagonista delle farse è Peppinninu. I personaggi secondari della farsa variavano addirittura da un quartiere all'altro di Palermo. Infatti le parti affidate nei rioni del Capo e nel rione di S. Cosimo al personaggio Testuzza, che ha una gran testa ed è napoletano, al rione del Borgo erano rappresentate da Citrolo, che ha un gran naso.

I personaggi della farsa si intromettono talvolta fra quelli dei cicli cavallereschi per rappresentare scudieri, servitori dei paladini, per esprimere, sempre in dialetto, il punto di vista del popolo e commentare scherzosamente l'azione.

La fonte degli episodi storici è da individuare in pubblicazioni storiche o storico - romanzesche popolari come quelle edite ripetutamente da editori quali Salani, Vallardi, Bietti. Un confronto diretto non è d'altronde possibile, perché tali rappresentazioni ebbero un successo momentaneo, non sono state ripetute molte volte, e non ne restano copioni ne, tanto meno, registrazioni.

Di *Giulietta e Romeo* e di *Macbeth* abbiamo i copioni che corrispondono nelle linee generali alle due tragedie di Shakespeare. Le differenze sono tante, tuttavia, che, verosimilmente, chi scrisse il copione si servì di un riassunto, piuttosto che di una traduzione del testo shakespeariano.

Le vite dei banditi sono un elemento importante del repertorio. I titoli conservati non sono molti; si riferiscono a spettacoli in una sola serata

o in poche serate. Nell'ultimo dopoguerra sono state rappresentate raramente. Le autorità di polizia in passato hanno ostacolato tali rappresentazioni considerandole pericolose per l'ordine pubblico. La polizia, dal suo punto di vista, non aveva torto. Il bandito rappresenta per il popolo un eroe che ha avuto il coraggio di ribellarsi a una situazione sociale ingiusta. L'importanza di questo filone narrativo è confermata dalla presenza di vicende di banditi nel repertorio dei cantastorie e dal cosiddetto repertorio di *guapparia* del teatro dei pupi napoletani. D'altra parte, nelle vicende dei paladini uno degli elementi principali è la ribellione dei baroni al sovrano, la quale costituisce evidentemente una immagine sublimata della ribellione del bandito contro la legge. Le stampe popolari sono state fertili di vite più o meno romanzesche di banditi, e gli spettacoli del teatro dei pupi traevano certamente argomento da esse. Si noti che la *Storia dei banditi Testalonga e Guernaccia* figura fra i titoli delle vastasate. La *Storia del brigante Pasquale Bruno* poi, deriva da un omonimo romanzo di A. Dumas padre.

Le storie dei Beati Paoli anch'esse debbono il loro successo allo spirito di ribellione e alle speranze di giustizia del popolo. La setta dei Beati Paoli infatti sarebbe stata una società segreta costituitasi a Palermo fra il Sei e il Settecento per punire le ingiustizie e le prepotenze dei potenti. Le versioni rappresentate all'opera dei pupi si rifanno, una a una novella del Linares e l'altra a un romanzo del Natoli. Sia le vite dei banditi che le storie dei Beati Paoli si trovano nel repertorio dei teatri della Sicilia occidentale e non in quello dei teatri dell'area catanese.

Le vite dei santi hanno naturalmente la loro fonte nella letteratura devota. I titoli da noi segnalati sono i più frequenti, ma alcuni pupari del-

la Sicilia orientale si vantavano (se invitati per la festa del paese) di essere pronti a rappresentare la vita del patrono «chiunque egli sia, purché si tratti di un santo guerriero o martire».

Mentre quasi tutti gli altri soggetti sono brevi e danno materia soltanto ad una o poche rappresentazioni, le storie cavalleresche di maggiore successo sono lunghe narrazioni che vengono rappresentate a puntate.

Le fonti remote delle tradizioni cavalleresche popolari sono rappresentate da due generi della letteratura francese medievale: l'epica, cioè le *Chansons de Geste*, e i *Romanzi Arturiani*. La derivazione dalle *Chansons de Geste* del *Ciclo Carolingio* è più diretta. Questi poemi, che furono in origine trasmessi oralmente e cantati, narrano, nello spirito delle crociate, le guerre dei cristiani, guidati dall'imperatore Carlomagno, contro i saraceni, o le ribellioni dei baroni contro la prepotenza del sovrano: un male sociale che ostacola la Guerra Santa. Gli episodi di alcuni di essi, ad esempio le guerre di Carlomagno nell'Italia Meridionale narrate nell'*Aspremont*, parte delle avventure di Rinaldo, narrate nel *Renaud de Montauban*, il tradimento di Gano con la battaglia di Roncisvalle, narrati nella più famosa *Chanson de Geste*, il *Roland*, si ritrovavano, con modifiche che a prima vista possono sembrare marginali, fin nel teatro siciliano delle marionette.

Altre parti della leggenda hanno subito trasformazioni profonde e l'inserzione di sviluppi narrativi di invenzione successiva, i quali derivano in gran parte dal *Romanzo Arturiano*. Questo genere letterario rappresenta gli ideali di comportamento della società cortese del secolo XIII: in esso i temi amorosi hanno importanza prevalente su quelli guerrieri e politici. Le imprese compiute dagli eroi sono prove, spesso a carattere magico e

meraviglioso, per conquistare l'amore della dama. Molte *Chansons de Geste* tarde, contengono, accanto al tema della Guerra Santa e a quello della discordia feudale, temi magici e amorosi. In Francia dal XIV secolo l'epopea decadde a causa della preminenza acquistata dal romanzo che aveva conquistato, oltre ai pubblici delle corti, quelli borghesi. È a quest'epoca che le *Chansons* cominciarono ad essere trasmesse in forma di libri piuttosto che per via orale. Nacquero allora, in Francia e in altri paesi europei, in Scandinavia, in Spagna, in Italia, versioni in prosa e compilazioni cicliche. Sia in Spagna che in Italia le leggende epiche francesi ebbero grande vitalità e continuarono a svilupparsi in modo originale fino al secolo XVII, quando esse erano già da tempo dimenticate o tenute in poco conto in Francia. In Spagna tale fioritura si manifestò principalmente nel *Romancero*, cioè in canti epico-lirici di trasmissione orale, e nel teatro; in Italia in poemi e in romanzi in prosa. Man mano la fusione dei motivi dell'epica e del romanzo, già iniziata in Francia, divenne più profonda. In Italia si accentuarono la valorizzazione delle figure dei baroni ribelli e la svalutazione della figura del sovrano; inoltre si sistematizzò la riunione dei traditori e degli eroi positivi in due famiglie in eterna lotta fra di loro.

Nello sviluppo della narrativa cavalleresca in Italia si possono individuare tre fasi. La prima è costituita dalla cosiddetta letteratura franco-veneta, poemi scritti dal XIII all'inizio del XV secolo in una lingua ibrida e artificiale, a mezza strada fra il francese e un dialetto nord-italiano. La seconda fase inizia a partire dalla metà del secolo XIV ed è quella dei poemi popolareggianti in ottave) e dei romanzi in prosa toscani. Fra questi ultimi occorre ricordare per la loro grande e ininterrotta diffusione a livello popolare *I Reali di*

Francia e il *Guerrin Meschino*, romanzi di Andrea da Barberino. In queste prime due fasi, mentre la borghesia cittadina e il popolo subentravano sempre più all'aristocrazia nella fruizione i testi assunsero una forma più rozza e un carattere più popolare e spesso scherzoso. Ma in seguito, alla fine del XV e all'inizio del XVI secolo, le narrazioni cavalleresche furono riportate al livello della cultura dominante da una raffinata operazione letteraria. La terza fase della narrativa cavalleresca italiana è quella aperta dai tre famosi poemi, il *Morgante* di Luigi Pulci, *l'Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo, *l'Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. Queste opere, composte nell'atmosfera delle corti di Firenze e di Ferrara, furono seguite, oltre che da una serie di imitazioni di modesto valore, dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso che, pur occupando un posto ben distinto nelle storie letterarie in quanto segna la crisi e la trasformazione del gusto che pose fine alla creazione di opere cavalleresche, è stata accomunata all'altra lettura cavalleresca nella fruizione popolare.

Molto tempo dopo che la produzione letteraria di élite aveva abbandonato il genere cavalleresco, i poemi e i romanzi più famosi che abbiamo menzionato e anche altri molto meno celebrati continuarono a costituire una delle prime letture dei giovani e quasi l'unica lettura delle classi popolari. Ciò avveniva d'altronde non solo in Italia, ma anche in Francia e in altri paesi europei.

Nel Settecento il Villabianca raccolse a Palermo una storia di Orlando e una del Meschino, opere di cantastorie orbi; il Vico udì leggere dai rinaldi napoletani *l'Orlando innamorato* e *l'Orlando furioso*.

Non si può stabilire oggi con certezza quale fosse in Sicilia all'inizio dell'Ottocento il reperto-



rio tramandato dal *cuntu*. Si sa che i *Reali* e il *Merlino* (ripetutamente stampati a Palermo e a Messina), il *Calloandro* del Marini, il *Morgante* del Pulci, *l'Orlando innamorato* del Bojardo, *l'Orlando furioso* dell'Ariosto, il *Mambriano* del Bello, il *Rinaldo* del Tasso, *l'Orlandino* del Folengo, le *Prime imprese di Orlando* del Dolce e *l'Angelica innamorata* del Brusantino erano libri facilmente reperibili. Un esame minuzioso dei documenti raccolti e pubblicati dal Pitrè alla fine del secolo (resoconti di spettacoli e di racconti, copioni, elenchi di cartelli, notizie isolate su personaggi e intrecci), permette di stabilire che già fin dai primi decenni dell'Ottocento il repertorio dei contastorie comprendeva: il *Calloandro*, *I Reali di Francia*, una storia di Orlando e Rinaldo e forse anche il *Drusiano del Leone*, il *Meschino* e il *Trabazio*. Tutti questi soggetti, comunque, insieme alla *Gerusalemme Liberata*, al *Guelfo* e *Alfeo di Negroponte* (una storia di *Alessandro Magno* e di suo figlio), erano entrati certamente a far parte del repertorio prima del 1889.

Dalla metà del secolo ai primi decenni del Novecento, quando l'opera dei pupi si era già affermata, si svolse nell'Isola anche una notevole attività editoriale, aperta dalla pubblicazione, fra il 1858 e il 1860, e dal grande successo della *Storia dei paladini di Francia* del maestro elementare Giusto Lodico, che fu ristampata nel 1862, nel 1893, nel 1895-96 con alcune aggiunte di Giuseppe Leggio, e poi molte altre volte, sempre con queste aggiunte. Si tratta della compilazione e parziale fusione delle trame di un gran numero di poemi. Sulla sua scia, si stamparono anche molte opere che sono la più o meno fedele ristampa o rielaborazione di opere antiche e altre, le quali, pur essendo intessute di variazioni sui motivi e sugli schemi caratteristici del genere cavalleresco

tradizionale, sono nate in massima parte dalla fantasia di artigiani della letteratura popolare, il già nominato Giuseppe Leggio, palermitano, che fu anche l'editore più attivo di questi romanzi, Costantino Catanzaro, Luigi Arangio e Salvatore Patanè, catanesi. Queste pubblicazioni sono le fonti dirette dell'opera dei pupi, anche se non tutte fornirono soggetti al teatro.

Se i racconti su Carlomagno, Orlando e Rinaldo che facevano parte del repertorio all'inizio del secolo fossero gli stessi che si leggono nella *Storia dei paladini di Francia* di Giusto Lodico, non sappiamo. Come suggerì il Rajna al Pitrè, in rapporto al grande successo di quest'opera, differenti versioni tradizionali possono essere state dimenticate.

I documenti pubblicati dal Pitrè, contengono parecchie divergenze dal romanzo che possiamo considerare indizio certo di tradizioni discordanti. Tuttavia non si può stabilire se il contributo del Lodico sia stato rilevante, o se al contrario le differenze fra la vecchia e la nuova versione siano state marginali. Si potrebbe pensare che, prima della pubblicazione della *Storia dei paladini di Francia*, il repertorio comprendesse soltanto le trame dei libri facilmente reperibili: *Morgante*, *Orlando innamorato*, *Orlando furioso*, *Mambriano*, *Rinaldo*, *Orlandino*, *Prime imprese di Orlando*, *Angelica innamorata*. Penso piuttosto che le differenze fra vecchia e nuova versione siano state poco profonde, perché il Rajna ci fa sapere che il repertorio dei *rinaldi*, i contastorie napoletani, comprendeva, per la parte riguardante le avventure di Carlomagno, Orlando e Rinaldo, oltre all'*Orlando innamorato* e all'*Orlando furioso*, poemi molto meno famosi, come *l'Ancroia*, *l'Innamoramento di Carlo Magno* e *La Spagna*. Sappiamo d'altronde dal Pitrè che i contastorie siciliani, come i *rinaldi*,

possedevano poemi e romanzi cavallereschi in copie manoscritte o a stampa.

La più importante differenza fra il repertorio ciclico dei *rinaldi* e il testo del Lodico è appunto che questo fonde e armonizza le sue fonti, mentre quello è costituito da una sequenza di poemi ordinata senza «intaccare l'integrità di nessuna delle opere adoperate a costituire il sistema; ciascun romanzo si legge per intero, e senza inframmettervi, o in tutto o in parte, altre composizioni. L'edificio riesce così un po' irregolare e in molti casi le pietre sovrapposte non combaciano neppure approssimativamente... A queste parziali anomalie e soluzioni di continuità suppliscono per loro conto gli ascoltatori nella mente dei quali tutti gli elementi si ricompongono in una unità perfetta» (Rajna).

Quando i soggetti cavallereschi assunsero importanza predominante nel repertorio delle marionette, i pupari attinsero dapprima, verosimilmente, sia a fonti scritte, che al *cuntu*. Il Lodico poi risistemizzò la materia tradizionale, ricollegando tra loro le fonti, eliminando incongruenze, escludendo singoli episodi o intere opere che (come l'*Ancroia* e il *Ricciardetto*) difficilmente potevano conciliarsi con la struttura generale della compilazione. In realtà è possibile che il *cuntu* comprendesse quasi tutto il materiale narrativo che si ritrova nella *Storia dei paladini di Francia*.

Le fonti di questa compilazione, nell'ordine in cui si susseguono, sono: *l'Orlandino* del Folengo, le *prime imprese di Orlando* del Dolce, il *Rinaldo* del Tasso, *Dama Rovenza del Martello* di Anonimo, il *Mambriano* del Bello, il *Rinaldo appassionato* del Baldovinetto, il *Rinaldo* toscano in prosa di Anonimo, *l'Antifor di Barosia* di Anonimo, *l'Orlando innamorato* del Bojardo, *l'Orlando furioso* dell'Ariosto, i *Cinque Canti aggiunti al Furioso*

dell'Ariosto, *l'Angelica innamorata* del Brusantini, la *Leandra* di Durante da Gualdo, il *Morgante* del Pulci, *l'innamoramento di Carlo* di Anonimo, la *Trabisonda* di Anonimo. Il finale con la rotta di Roncisvalle, è preso dal Morgante. L'*Amadigi* di Bernardo Tasso serve di modello ad episodi, in parte inseriti prima dell'*Orlando innamorato* e in parte intercalati ad esso.

Oltre alle avventure narrate nella *Storia dei paladini di Francia*, la *Gesta di Carlomagno* comprende le vicende dei suoi antenati e discendenti. La prima parte comincia dagli antichi troiani e va dall'assedio di Troia fino all'epoca di Costantino imperatore. Essa è raccontata, intrecciandola con altre vicende storiche e mitologiche, nel *Giulio Cesare* e *Tarquinio Cuor di Leone* di Costantino Catanzaro (sviluppo della genealogia troiana dei paladini che è riferita nel V canto del III libro dell'*Orlando innamorato*, stanze 18-29), opera che sembra si rifaccia, almeno in parte, ad un originale antico. Seguono gli avvenimenti narrati nei *Reali di Francia*, che ricalcano l'opera di Andrea da Barberino, coprendo le generazioni da Costantino a Carlomagno. Vengono poi le imprese di Carlomagno e dei suoi paladini, narrate nella *Storia dei paladini di Francia* di Giusto Lo dico già menzionata. Ad essa fanno seguito le vicende dei discendenti di Carlomagno, raccontate nel romanzo in dispense *Drusiano del Leone*, derivante dall'omonimo antico poema in ottave. Quest'opera è nota a quasi tutti i pupari ma, in tempi recenti, ha avuto diffusione e successo di gran lunga inferiori al *Guido Santo e i nipoti di Carlomagno*, altra continuazione della *Storia dei paladini*, composta dal catanese Emanuele Bruno alla fine dell'Ottocento, riscritta al principio del Novecento da Giuseppe Leggio col titolo: *Il figlio di Ricciardetto ovvero Guido Santo e i discendenti di*

Carlomagno. Il Leggio continuò ancora la serie con il *Dolores e Straniero o il prete rinnegato*, con *Rinaldino ovvero l'emulo di Guido Santo*, con la *Gerusalemme Liberata*, che, in massima parte, è la traduzione in prosa del poema del Tasso.

Non tutte le parti di questa lunga serie di racconti hanno goduto di uguale fortuna. La parte centrale del ciclo, la storia di Carlomagno, Orlando e Rinaldo, ha ottenuto maggior successo ed è stata rappresentata più spesso, tanto che i pupari dicevano: "*Sempri Ollandu e Rinardu sunnu chid-di ca fannu calari a pasta*", quelli cioè che permettono al puparo e alla sua famiglia di sbarcare il lunario. Ad essa si rifanno tutti gli spettacoli isolati del nuovo repertorio. Le vicende da Costantino a Carlomagno e quelle di Guido Santo hanno goduto pure di un notevole successo, mentre quelle degli antenati più lontani e quelle degli ultimi discendenti sono state rappresentate raramente.

Dai primi decenni di questo secolo il repertorio cavalleresco dell'opera dei pupi comprende i seguenti cicli:

- *Gesta di Carlomagno, dei suoi antenati e dei suoi discendenti*
- *Storia dell'Imperatore Trabazio e dei suoi figli* narrata nelle dispense *Trabazio e Chiarimonte*, la cui materia corrisponde al romanzo spagnolo *Espejo de principes y caballeros*;
- *Storia di Guerino detto il Meschino*, corrispondente all'opera di Andrea da Barberino, uno dei cavalli di battaglia di qualche puparo, mai rappresentata da altri.

Questi primi tre cicli erano diffusi in tutta la Sicilia. Nell'area catanese se ne rappresentavano anche altri sei, tutti di invenzione recente:

- *Erminio della Stella d'Oro e Gemma della Fiamma*, storia la cui invenzione è attribuita da alcuni

al puparo don Gaetano Crimi e da altri al puparo don Ciccio Rasura; della quale Salvatore Patanè fece due romanzi a dispense.

- *Guido di Santa Croce*, storia tratta da tre romanzi a dispense di Costantino Catanzaro.

- *Farismane e Siface*, storia di invenzione del puparo Crimi, della quale Luigi Arangio fece un romanzo a dispense.

- *Tramoro di Medina*, anche questa una storia inventata dal Crimi, di cui l'Arangio fece un romanzo a dispense.

- *Uzeda il Catanese*, storia inventata dal puparo Raffaele Trombetta, di cui Giuseppe Malfa fece un romanzo a dispense, particolarmente rappresentata a Catania.

- *Belisario da Messina*, storia inventata dal puparo messinese Gargano, particolarmente rappresentata a Messina.

Tre cicli attualmente sono appena noti a qualche oprante mentre nel secolo scorso facevano regolarmente parte del repertorio:

- *Calloandro*, che deriva dal romanzo del Marino, ripubblicato anch'esso in dispense.

- *Guelfo da Negroponte*, derivato da un romanzo a dispense di Giuseppe Leggio.

- *Alessandro Magno*, derivato da un romanzo a dispense dell'oprante Gaetano Crimi o da quello di Costantino Catanzaro.

4.2. Interesse del pubblico e significato dell'opera dei pupi.

Per comprendere il successo di queste storie occorre innanzitutto rendersi conto che i suoi motivi non sono stati sempre gli stessi, ma sono andati mutando nel tempo. Il tenace persistere della voga della narrativa cavalleresca è una apparente costanza che copre molti mutamenti, alcuni dei quali evidenti, altri sottili e nascosti. Il significato di quella che a prima vista si potrebbe ritenere sempre la stessa storia è cambiato; la «visione del mondo» cui essa si può ricondurre è andata mutando nel tempo. Ogni puparo (pur tenendo in genere a proclamare il proprio ossequio e la propria fedeltà alla tradizione) dà alla vicenda una impronta particolare, influenzata dalle opinioni del suo pubblico.

D'altro canto, come vedremo, certe narrazioni del repertorio trasmettono a diversi spettatori diversi messaggi, o per caratteristiche intrinseche, o per la diversa capacità di intendere di chi riceve. Le interpretazioni con angolazioni profondamente diverse spiegano le vaste possibilità di fruizione differenziata della *Storia dei paladini di Francia*. Queste possibilità ne hanno fatto un efficace strumento di meditazione sul mondo, permettendone la vita per un periodo così lungo, in condizioni storico-sociali tanto diverse. Queste stesse possibilità offrono oggi occasione alla sperimentazione e alla riproposta.

I soggetti cavallereschi, le storie di banditi e di santi martiri, racchiudono un'immagine del mondo e delle sue lotte che, per un radicale anacronismo di lettura, diveniva immagine della realtà quotidiana del pubblico: amici e nemici, nemici palesi e nemici occulti, lealtà, tradimento, ingratitude e ingiustizia dei potenti. I personaggi della

Storia dei paladini di Francia costituiscono una tipologia che talvolta viene ancora usata per classificare le persone che si incontrano nella vita. Un traditore di cui non ci si deve fidare è un Gano di Maganza. Un uomo ricco e avaro, che si lascia ingannare dai malvagi, è un Carlomagno. Un uomo fortissimo, fedele, leale, non furbo, molto serio, poco fortunato con le donne è un Orlando. Un uomo forte, ribelle, scaltro, capace di arrangiarsi, scherzoso, donnaiuolo è un Rinaldo. Un fanfarone allegro, generoso, imprudente è un Astolfo. Manifestando l'odio per i malvagi traditori, ammirazione e affetto per gli eroi, si esprimeva la propria aderenza alle regole del mondo popolare. I «patiti» di Orlando e quelli di Rinaldo costituivano i due principali sottogruppi nei quali si divideva il pubblico. L'adesione all'uno o all'altro di essi significava adesione a un certo modello particolare di comportamento.

La passione e l'accanimento del pubblico tradizionale si esprimevano anche in episodi di partecipazione paradossale degli spettatori alla rappresentazione, episodi che vengono raccontati in versioni molto simili come accaduti in tanti luoghi e teatri diversi. A Porto Empedocle, un puparo fu svegliato alle due di notte da uno spettatore che non aveva potuto trovare sonno e, piangendo, lo costrinse ad andare con lui al teatro per liberare Rinaldo, il quale, alla fine della puntata della sera precedente, era rimasto incatenato in un buio carcere. Quando ebbe liberato l'eroe, si rasserenò ed andò a dormire. Gli applausi, in genere, non premiavano la bravura della recitazione o della manovra, ma salutavano le vittorie, i matrimoni, i riconoscimenti: Don Chiaro che «bastona» Almonte, il quale ha ucciso slealmente il prode Milone; Orlando rinsavito, che ricompare armato dopo la

pazzia; la riconciliazione di Orlando e Rinaldo, i cugini rivali. A Paternò una volta l'oprante, in occasione delle nozze di Ruggiero e Bradamante, distribuì i confetti fra il pubblico. Le reazioni contro il traditore potevano ancora ieri esplodere in forma violenta. Uno spettatore a Gela acquistò il Gano di Maganza, lo appese ad un albero e lo distrusse a fucilate. L'indomani sera, quando vide un nuovo pupo sulle scene, nella parte del traditore, il giustiziere fece il finimondo, sostenendo che non era possibile perché Gano l'aveva levato di mezzo lui. A Partinico uno spettatore sparò su Gano con la pistola durante lo spettacolo. Anni fa, dopo la morte di Ruggiero, assassinato a tradimento dall'odiato Gano, abbiamo visto con i nostri occhi uno spettatore togliersi una scarpa e lanciarla più volte con violenza sul traditore. Nonostante le proteste del puparo, il linciaggio della costosa marionetta continuò per parecchi minuti. Poi lo spettatore recuperò la scarpa e ritornò al suo posto, giurando di ricominciare nelle prossime sere, fino a completa distruzione del pupo odiato. Gano di Maganza, si rialzò ammaccato e riprese a dire che sperava di far fare presto a tutti i paladini la stessa morte di Ruggiero, «*e puru a dd'amicu miu ca mi tirau a scarpa*». A Roma, nel 1854, il Gregorovius aveva assistito a una scena molto simile. Spesso alla fine della *Storia dei paladini di Francia*, quando Gano veniva squartato, il pubblico si impadroniva dei pezzi del suo corpo per infierire su di essi, farli a brani e spartirseli.

L'entusiasmo d'altro canto non escludeva una certa dose di ironia, che si manifestava nel chiedere il ridimensionamento di atti di valore inverosimili degli eroi. Il dialogo fra l'oprante, che ha fatto dire a un paladino «Ho ucciso cento nemici con un colpo solo», e il pubblico, che, gridando «cala! cala!», lo costringe a ridurre il numero dei

nemici uccisi, in alcuni teatri si ripeteva spesso, per una tacita complicità tra le parti.

Anche fuori del piccolo gruppo degli spettatori abituali dell'opera dei pupi, nella società popolare meridionale, vi era una conoscenza sommaria della narrativa cavalleresca, che permetteva la comprensione dei riferimenti classificatori ai personaggi. Fra l'immagine del mondo presentata dai pupi, che non sempre coincide con quella delle fonti letterarie, e quella delle classi subalterne meridionali, vi era una piena corrispondenza. L'ambiguità ideologica insita nella struttura narrativa della *Storia dei paladini di Francia*, permetteva infatti una serie di letture differenti, corrispondenti alla mentalità dei diversi strati sociali rappresentati nel pubblico, dalla piccola borghesia al sottoproletariato. Ad esempio il rapporto fra il sovrano Carlomagno, il malvagio consigliere Gano di Maganza, e i baroni che reagiscono all'ingiustizia ribellandosi con maggiore o minore insoddisfazione: irrimediabili come Malaguerra, difficilmente riconciliabili come Rinaldo, o pronti alla riconciliazione come Orlando; veniva fruito come una immagine della relazione fra classi dominate e potere e si prestava a rappresentare sia un ideale di rivoluzione, sia un ideale moderato di conciliazione sociale.

Nei suoi tratti essenziali, comunque, l'opera dei pupi è un rito di passione, di morte e di vendetta. Una sera dopo l'altra gli eroi positivi accumulavano titoli all'amore del pubblico, gli eroi negativi all'odio e al disprezzo. La morte degli uni, attesa e temuta, la morte degli altri, attesa e desiderata, costituiscono un bilancio senza fine di dolori e di gioie. Gano di Maganza, il traditore, essere odiato e spregevole, non è solo un capro espiatorio che accumula su di sé tutto il male e tutte le colpe, sino alla fine, quando sarà condan-

nato a essere squartato da quattro cavalli, ma, piccolo e vestito di nero, è la morte. Una curiosa somiglianza accomuna questo arcicattivo ai personaggi della farsa, i quali spesso si mescolavano allo spettacolo serio in veste di servitori degli eroi, come le maschere della Commedia dell'Arte da cui derivano. Sia Gano che Peppenninu e Virticchiu sono di piccola statura, si muovono e parlano in modo ridicolo, alzano assurdamente una gamba come un eufemistico fallo. Nell'opera dei pupi romana e napoletana dell'Ottocento la maschera era Pulcinella, che veste di bianco. Su un certo livello le maschere, che parlano dialetto, rappresentano il popolo, la quotidianità, l'antierismo. Su un livello più profondo si può dire che le figure demoniache dell'antico teatro rituale si sono sdoppiate dando luogo a una morte bianca e a una nera: da un lato a Pulcinella, Peppennino, o Virticchio, personaggi comici positivi, che aiutano

gli eroi nelle loro imprese e saltellano trionfanti su nemici uccisi; dall'altro a Gano, che ostacola gli eroi, li porta a morte e saltella di gioia per la loro uccisione.

Se questo è vero, il fatto che siano proprio Virticchiu, Peppenninu o Pulcinella a eseguire la sentenza di morte su Gano (in certe versioni sono addirittura essi a scoprirlo e catturarlo) non significa solo che il popolo si propone quale soggetto che ristabilisce la giustizia, ma anche il trionfo delle forze soprannaturali positive su quelle negative. Ciò è confermato dallo spiccato feticismo che coinvolge non solo gli eroi belli e lucenti, Orlando, Rinaldo e gli altri paladini, ma anche questi personaggi opachi. Toccare Virticchiu porta fortuna e linciare Gano di Maganza, lacerarlo, portarsene a casa un pezzo, appaga l'ira e il dolore per l'ingiustizia del mondo e libera dalle colpe.



12

Il Museo internazionale delle marionette

Antonio Pasqualino



Il teatro dei pupi ha continuato a vivere per l'aiuto che ha ricevuto da una istituzione museale. La linea lungo la quale il Museo internazionale delle marionette ha percorso la sua strada, dal 1975, anno della sua istituzione ad oggi, nel suo costante riferirsi alle esigenze nuove via via maturate lo ha portato a coniugare l'attività propriamente museografica con una attività teatrale, prima essenzialmente di continuità tradizionale, in seguito anche di ricerca e innovazione. Ripercorrere questa linea lungo l'arco di sedici anni consente di riannodare i fili degli aggiustamenti continui dei criteri interpretativi e dei cambiamenti di lettura che oggetti così carichi di senso come le marionette inevitabilmente suggeriscono.

Il Museo inizia la sua preistoria dalla fondazione della Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari nel 1965, dal congresso di Palermo "Museografia e folklore" del 1967 e dal furore collezionistico di alcuni intellettuali. Come sempre il furore collezionistico segue la logica del ridare "unita e senso d'insieme, omogeneo, alla dispersione delle cose" (Calvino 1984, p. 118).

Così i primi nuclei di collezione, i primi passi della ricerca che poi porterà al Museo, ricerca di inestimabile valore perché legata ad un mondo che da lì a pochi anni sarebbe del tutto scomparso, si formano intorno ai pupi siciliani. Sono anni in cui all'azione di per se decisiva di raccolta e conservazione di oggetti che non sembravano avere più un pubblico e una vita sulla scena, si associa una intensa azione di stimolo e di graduale reinserimento dei pupari in un rapporto e in un confronto con il pubblico nuovo, l'unico possibile, diverso da quello in cui sino ad allora l'opera dei pupi si era specchiata. Questa azione aveva creato una complicità tra i ricercatori, i pupari e quelle frange esigue di pubblico che erano sopravvissute alla crisi degli anni Sessanta, preziosi testimoni dei valori passati. Sono gli anni in cui si raccolgono centinaia di registrazioni di spettacoli del tutto ancorati ai moduli tradizionali, rintracciati nelle città di provincia; si realizzano decine di interviste con pupari e spettatori abituali che documentano quale fosse il valore di questa fragile prassi narrativa e teatrale come paradigma dell'universo sociale, si segue da vicino la creazione degli spettacoli nuovi di cui abbiamo parlato. In tale straordinaria esperienza di ricerca, nel crinale di cambiamenti profondi della società siciliana e italiana, si radica fortemente la convinzione di quanto sia impossibile separare questi soggetti dalla catena di relazioni vive che li hanno istituiti.

Dall'informe e caotico accatastarsi di materiali in un magazzino di agrumi di quella che allora era ancora visibilmente la Conca d'Oro, si passa alla prima sede del Museo, un palazzo nobiliare con prestigiosi saloni affrescati, dove finalmente i materiali, per dirla con Calvino, vivono la loro redenzione, affacciandosi a una

prima catalogazione e analisi tipologico-comparativa (Calvino 1984). Così il Museo si costruisce un'ossatura prima di nascere, sin dalla sua origine non si configura come un luogo di cose morte, ma impone una sua fisionomia in cui si incrociano la ricerca, una rassegna di opera dei pupi che ne tiene a battesimo l'inaugurazione e apre la strada a una riflessione sull'attività museografica nel suo rapporto con l'articolarsi della realtà. Non a caso è una danese trapiantata in Sicilia, che ha interiorizzato sin dall'infanzia le istanze avanzate della civiltà del museo nordeuropeo, a guidare consapevolmente questo progetto riscattandolo dal caos siciliano.

Ricordando la storia di quella cultura illuminata che pur contro tante apparenze ed ostacoli a Palermo e in Sicilia esiste e continua ad esistere, va detto come l'impresa di far nascere un museo sia stata possibile per la tenace volontà e il gusto, oggi un po' appannato, di dare battaglia sulle idee, di un gruppo di professionisti, orientati scientificamente dalla passione e lucidità intellettuale di Antonino Buttitta e dalla affettuosa vigilanza di Peppino Bonomo, eredi della scuola di Pitrè e Cocchiara.

Gioca nel successo, che fu notevole, di quell'esordio il valore di nemesi storica che assunse la prestigiosa cornice dell'edificio aristocratico, che al di là di ogni strategia di comunicazione conferì ai pupi siciliani un'aura di autenticità e rispettabilità per i palati borghesi e riconciliò con oggetti amati quella classe di persone che aveva frainteso il progresso moderno assumendolo come cancellazione della memoria.

Sul consenso che la città di Palermo diede all'iniziativa e sul rinnovato rapporto dell'opera dei pupi con il pubblico si innescò una strategia di più vasto respiro: da un lato una campagna di acquisti che allargarono il raggio delle collezioni del Museo aprendolo ad esempi di tradizioni extraeuropee, dall'altro la riproposta di spettacoli da anni assenti dalle scene siciliane. Già fin dall'inizio all'interno del Museo, un gruppo di operatori specializzati provvedeva alla ricerca, alla manutenzione, alla catalogazione dei materiali, nonché alla organizzazione di mostre tematiche nella sede ed in altre città. Nel corso degli anni la presenza del museo si è consolidata tra le organizzazioni teatrali stabili di Palermo, con programmi continuativi nella città e significative proiezioni in ambito nazionale ed internazionale Aarhus, Copenaghen, Montecatini, Colonia, Lille, Arras, Milano, Venezia, Pisa, Caracas, Berkeley, *Festival d'automne* di Parigi, *Italy in Houston*, Festival di Edimburgo, *Maison des Cultures du monde* di Grenoble, Festival di Berlino ecc.

E importante sottolineare la stretta connessione che viene a stabilirsi tra la scadenza annuale del Festival e le occasioni di acquisizioni che la presenza di compagnie provenienti da paesi lontani rappresentava. Qui risulta evidente la interdipendenza delle varie funzioni ed attività del Museo: il Festival permette significativi approfondimenti sul repertorio siciliano e dell'Italia meridionale, ricolloca in una dimensione di dignità professionale i pupari, e pone le basi di uno studio delle pratiche teatrali extraeuropee che troverà in seguito la sua proiezione in viaggi di ricerca e campagne di acquisto in Indonesia.

Nel 1985 il Museo, essendo stato sfrattato, rischia di rimanere senza sede, ma poi con l'aiuto della Regione Siciliana riesce a sistemarsi in locali più ampi e funzionali, che permettono di disporre e di ripensare gli allestimenti, separando i reparti amministrativi, la biblioteca, la videoteca, la fototeca, i magazzini di conservazione visitabili.

Proprio in quell'anno il Festival di Morgana concretizza un obiettivo lungamente studiato, che investe oltre al teatro di figura in senso stretto, anche le forme di teatro rituale tradizionale. L'esplorazione di queste pratiche teatrali invita ad allargare l'attenzione ai fondamenti antropologici del teatro e quindi anche ai debiti che il teatro contemporaneo ha contratto con le tradizioni rituali e teatrali extraeuropee ereditando dalle esperienze delle avanguardie una vocazione metalinguistica nel trattare gli oggetti, la possibilità e forse la necessità di coniugarsi con una pratica espositiva.

Recentemente l'attività teatrale del Museo si è aperta alla produzione di spettacoli innovativi, nella collaborazione con scrittori, pittori, artisti visivi, musicisti contemporanei (ricordiamo Calvino, Guttuso, Kantor, Pennisi) e questa attività ha consentito l'acquisizione di materiali di grande interesse artistico.

L'intrecciarsi di linee problematiche provenienti dalle diverse esperienze e stimoli di cui si è detto entra in rapporto con le istanze teoriche della museografia contemporanea che tendono a trasformare il museo da "tempio del sapere" per pochi in un luogo di comunicazione globale inteso a una più vasta divulgazione. Le grandi mostre europee degli ultimi decenni, a somiglianza di un allestimento teatrale, mettono in scena i temi prescelti smontandoli e rimontandoli come nell'ingranaggio del teatro, condividendo del teatro la stessa vocazione effimera che promette un discorso sempre rinnovato.

In questo orizzonte più vasto la tradizione dei pupi vive oggi una vita nuova attraverso le diverse esperienze dei suoi giovani rappresentanti.

Bibliografia



AA.VV.

- 1977 *Opera dei pupi - tradizioni e prospettive*, Atti degli incontri di studio tenuti al teatro "Angelo Musco" di Catania dal 19 al 23/1/1977, Catania
- 1980a *Burattini e Marionette in Italia dal Cinquecento ai giorni nostri. Testimonianze storiche, artistiche letterarie*. Catalogo della mostra organizzata dalla Biblioteca di storia moderna e contemporanea, Roma 14/2- 14/3. 1980
- 1980b *Burattini marionette pupi*, Catalogo della mostra organizzata dal Comune di Milano, Palazzo Reale, 25/2/11. 1980, Silvana Editoriale, Milano
- 1981 *I pupi e il teatro*, "Quaderni di teatro", Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano
- 1990 *Le forme del lavoro. Mestieri tradizionali in Sicilia*, Libreria Dante, Palermo
- 1991 *Opera manifesta. Cartelloni dell'opera dei pupi*, Catalogo della mostra tenutasi a Taormina nella Chiesa del Carmine dal 23/3 al 28/4, Provincia Regionale di Messina, Messina
- 1997 *Retablo siciliano i colori dell'epos nella Casa-museo Antonino Uccello*, Catalogo della mostra tenutasi a Milano presso il Museo Teatrale alla Scala dal 15/2 al 20/4, Museo Teatrale alla Scala, Milano
- 1997 *Il tesoro sepolto. Le marionette di Canosa*, Laterza, Bari
- s.d. , ma 1997, *Ricordo di Antonio Pasqualino*, a cura di Roberto Andò

Alberti C.

- 1977 *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, Mursia, Milano

Alongi G.

- 1887 *Spettacoli e coltellate in Sicilia*, in "Archivio di psichiatria", vol. 8°, Torino: 246-252

Baird B.

- 1966 *Le marionette: storia di uno spettacolo*, Mondadori, Milano

Bonavita C.

- 1962 *Postilla per una ricerca sull'opera dei pupi*, in *Saggi e ricerche in memoria di E. Li Gotti*, Palermo

Bonomo G.

- 1970 *Lettere di Pio Raina a Giuseppe Pitrè*, in *Studi demologici*, Flaccovio, Palermo: 217-251

Bragaglia A.G.

- 1954 *I pupi*, in "Il dramma", n. 195-196
- 1958 *I paladini di Sicilia*, in "Scena illustrata", anno LXXIII, n. 12, dicembre: 13-14

Brugnano M.

- 1968 *L'opra dei pupi a Partinico - La famiglia Canino*, Tesi di laurea non pubblicata, relatore prof. G. Bonomo, Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Anno accademico 1967-68

Burgaretta S.

- 1980a *Pupari ad Avola*, in "Il Cantastorie Rivista di tradizioni popolari", Nuova Serie N. 31 (51), luglio-dicembre: 24-31
- 1980b *Intervista sul puparo Vincenzo Mangiagli*, in "Il Cantastorie Rivista di tradizioni popolari", Nuova Serie n. 31 (51), luglio-dicembre: 36-40
- 1988 *Cartelloni dell'opera dei pupi nel Siracusano*, in "Il Cantastorie Rivista di tradizioni popolari", Anno 26°, Terza Serie, n. 29 (80) gennaio-marzo: 3-9
- 1991 *Cartelloni dell'opera dei pupi nel Siracusano*, in AA. VV, 1991: 35-42.

- 1997a *Per una lettura dei cartelloni dell'opera dei pupi*, in AA. VV. 1997: 23-33
- 1997b *Pittori di cartelloni nella Sicilia Orientale*, in AA. VV. 1997: 35-45
- 1997c *Antonino Uccello e i cartelloni dell'Opera della Casa-museo di Palazzolo Acreide*, in AA. VV. 1997: 47-51
- Buttitta A.
1961 *Cultura figurativa popolare in Sicilia*, S.F. Flaccovio Editore, Palermo
- 1977 *Prefazione a A. Pasqualino, L'opera dei pupi*, Sellerio, Palermo (2° ed. 1978)
- 1981 *L'opera dei pupi come rito*, in AA. VV., 1981: 30-34
- 1989 *Il rito dell'opera*, in A. Buttitta – S. Miceli, *Percorsi simbolici*, a cura di G. D'Agostino, S. F. Flaccovio Editore, Palermo: 149-154
- 1991 *L'artista popolare e le sue ragioni*, in G. D'Agostino (a cura di), *Arte popolare in Sicilia*, Catalogo della mostra tenutasi a Siracusa, in Santa Maria di Montevergine dal 26 X 1991 al 31 I 1992, S. F. Flaccovio Editore, Palermo: 9-23
- 1996 *Spettacolo, rito, marionette e pupi*, in A. Buttitta, *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*, Sellerio, Palermo: 229-244
- 2002 *Le figure del mito*, prefazione a A. Napoli, 2002: 11-13
- Calvino I.
1984 *La redenzione degli oggetti*, in *Collezioni di Sabbia*, Garzanti, Milano: 115 - 119
- Cammarata F.
1969 *Pupi e mafia*, i.La. Palma, Palermo
- 1972 *Brevissima storia dei Paladini*, i.La. Palma, Palermo
- 1975 *L'opera dei pupi*, i.La. Palma, Palermo
- Canino G.
1967 *Ricordi sulla storia del teatro dei pupi in Sicilia*, Tipografia Campo Alcamo
- Caragè C.
1980 *Opera dei pupi e teatro dialettale*, in *Parlarsiciliano*, Edizioni del Riccio, Firenze: 156-160
- Carcasio M.
1985 *Il Museo internazionale delle marionette di Palermo*, in *Museo e Demoantropologia*, numero monografico di "Musei e Gallerie d'Italia", I-78/79, N.S. 7-8
- 2001 (a cura di), *I miti figurati, Catalogo della mostra sul restauro-pilota di due cartelli dell'opera dei pupi*, Palermo Palazzo Steri 29 dicembre 1997 – 31 gennaio 1998
- Cardini F.
1989 *L'avventura cavalleresca nell'Italia tardomedievale. Modelli letterari e forme concrete*, in AA. VV., *Mediterraneo medievale. Scritti in onore di Francesco Giunta*, I, Rubbettino, Catanzaro, pp. 243-288
- Chiesi G.
1892 *I contastorie in Catania*, in *La Sicilia illustrata nella storia, nell'arte, nei paesi*, Sonzogno, Milano
- Christensen C,
1972 *Catalogo della mostra di cartelli dell'opera*, Palermo, 5-17 giugno

- Chiumeo F. e F. Scommegna
1997 *Don Michele Immesi ovvero Il teatro dei pupi a Barletta*, San Ferdinando di Puglia (FG)
- Ciccarelli E.
1974 *Angelica nella tradizione cavalleresca popolare siciliana e nella tradizione letteraria*, Tesi di laurea non pubblicata, relatore prof. G. Bonomo, Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Anno accademico 1973-74
- Cocchiara G.
1926 *Le Vastasate - Contributo alla storia del teatro popolare*, Sandron, Palermo
1938 *La vita e l'arte del popolo siciliano nel museo Pitrè*, Ciuni, Palermo
1954 *Il cartellone dell'Opra dei pupi*, in "Sicilia", n. 5
1957 *Paladini a teatro*, in *Il folklore siciliano*, vol. II *L'arte del popolo siciliano*, S.F. Flaccovio, Palermo: 61-70
- Crimi A.
1930 *Contributo alla storia delle marionette in Catania*, in "Corriere di Sicilia", 11 gennaio
1956 *Tre famosi "pupari" nel folklore siciliano*, in "Sicilia del popolo", 7 novembre
- Croce B.
1936 *I 'Rinaldi', o i cantastorie di Napoli*, in "Critica", XXXIV: 70-74
- Cusumano A.
1991 *I temi*, in G. D'Agostino, (a cura di), 1991: 69-125
- Cuticchio M.
1979 *Storia e testimonianze di una famiglia di pupari*, Palermo
1998a (a cura di) *Invito all'opera dei pupi*, Associazione "Figli d'arte Cuticchio", Palermo
1998b (a cura di), *Guida all'opera dei pupi*, Associazione "Figli d'arte Cuticchio", Palermo
2001 (a cura di), *La macchina dei sogni diciottesima edizione*, Associazione "Figli d'arte Cuticchio", Palermo
2002 (a cura di), *La macchina dei sogni diciannovesima edizione*, Associazione "Figli d'arte Cuticchio", Palermo
- Cuticchio M. e J. Vibaek
2000 *Pina Patti Cuticchio. Una vita con l'opera dei pupi*, L'Associazione "Figli d'arte Cuticchio", Palermo
- D'Agata M.
1968 *Breve storia dell'opera dei pupi: Il glorioso teatro 'Mariano Pennisi' di Acireale*, in *Catania nella storia*, ed. Ssc., Catania: 295-297
- D'Agostino G.
1990 *Gli artefici dell'immaginario*, in AA. VV., 1990: 358-373.
1991 (a cura di), *Arte popolare in Sicilia*, Catalogo della mostra tenutasi a Siracusa, in Santa Maria di Montevergine dal 26/10/1991 al 31/1/1992, S. F. Flaccovio Editore, Palermo
1996a *Le storie colorate*, in "Nuove Effemeridi rassegna trimestrale di cultura". *I pupi*, numero monografico dedicato a Antonio Pasqualino a cura di A. Buttitta Isaya e J. Vibaek, Anno IX, n. 33, 1996/I, Edizioni Guida, Palermo: 66-76
1996b *Segni e simboli nell'arte popolare siciliana*, Studi e materiali per la storia della cultura popo-

- lare 22, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, Palermo
 1999 *I maestri dell'immagine*, in "LA SICILIA ricercata. Arte popolare in Sicilia", Anno I, numero 0, Luglio 1999, Bruno Leopardi editore, Palermo: 43-57
- De Felice F.
 1979a *Le vastasate*, in *Storia del teatro siciliano*, Editr. Elefante, Catania: 23
 1979b *L'opera dei pupi in Sicilia*, in *Storia del teatro siciliano*, Editr. Elefante, Catania: 43-68
- De Maria F.
 1954 *L'epopea francese nella tradizione popolare siciliana*, in "La Giara", n. 2: 39-44
- Fazio G.
 1923 *Sulle rovine del teatro 'Machiavelli'*, in "Corriere di Sicilia", 2/VIII
 1923b *Le origini del teatro siciliano*, in "Corriere di Sicilia" 7/VIII; 14/VIII; 23/VIII; 26/VIII; 6/IX
- Fichera G.
 1968 *L'antico teatro delle marionette in Catania*, Catania
- Ganci S. M. - Santoro R.
 1978 *Gano e Rinaldo - Le rivolte palermitane: buoni e cattivi*, Ed. Il Vespro, Palermo
- Giambrone R.
 2001 *Visita guidata. Viaggio per parole e immagini nel teatro di Mimmo Cuticchio e Salvo Licata*, Associazione "Figli d'Arte Cuticchio", Ministero per i beni e le attività culturali, Dipartimento dello spettacolo, Ufficio centrale per i beni librari e gli istituti culturali, Palermo
- Gross J.
 1983 *Creative use of language in a Liège puppet theatre*, in "Semiotica" 47 - 1/4: 281-315
- Guarraci G.
 1975a *Pupi e pupari a Siracusa 1875-1975*, Editrice Meridionale, Roma
 1975b *Pupi e pupari a Siracusa*, Catania Ed., Roma
- Jones H. F.
 1920 *Castellinaria and other Sicilian Diversions*, Londra
 1987 *Un inglese all'opera dei pupi*, a cura di A. Carapezza e A. Pasqualino, Sellerio, Palermo
- Leggio A.
 1974 *L'opera dei pupi attraverso gli scritti di Giuseppe Leggio*, Manzella, Roma
- Li Gotti E.
 1956 *Nicola Faraone, chi era costui*, in "Annali del Museo Pitrè", Palermo, V-VII: 102-106
 1956 *Sopravvivenza delle leggende carolingie in Sicilia*, Firenze, Sansoni Antiquariato
 1957 *Le pitture dei cartelloni e dei carretti siciliani e la tradizione cavalleresca*, Saarland
 1959 *Il teatro dei pupi*, Sansoni, Firenze, (2° ed.), S.F. Flaccovio Editore, Palermo, 1978
- Linares V.
 1840 *Il contastorie*, in *Racconti popolari*, Palermo

- Longo A.
1963 *L'Opra dei pupi*, Quaderno n. 2, a cura di Achille Fiocco, Edizioni del Centro Teatrale Italiano
1980 *Pupi e pupari*, Edizioni Greco, Catania
- Lo Presti S.
1927 *I pupi - vagabondaggi siciliani*, Catania
- Manzella M. V.
s.d. *Sicilian marionettes - L'opera dei pupi*, Bestetti e Tuminelli, Milano - Roma
- Martoglio N.
1896 *Pupi e pupari siciliani*, in "Tribuna illustrata trimestrale"
1903 *La fine di un teatro popolare - Tipi e costumi siciliani*, in "Secolo XX": 569-76
- Mauceri A.
2000 (a cura di), *I Fratelli Vaccaro. Un sogno chiamato "Opra dei pupi"*, Associazione "La compagnia dei pupari Vaccaro-Mauceri", Siracusa
- Mazzoleni A.
1891 *Gli ultimi echi della leggenda cavalleresca in Sicilia*, in "Accademia di Scienze, Lettere ed Arti dei Zelanti e PP. dello studio di Acireale" - N.S., vol. III: 45-69
- Melodia G.
1874 *U popolano - letture proposte alle scuole per gli adulti della Sicilia*, A. Norcia, Siracusa
- Napoli A.
1991 *La Marionettistica dei fratelli Napoli: permanenze e mutamenti nell'Opera dei Pupi di tradizione catanese*, Tesi di laurea non pubblicata, relatore prof. G. Bonomo, Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Anno accademico 1990-91
2001 *Il repertorio ciclico dell'opera Catanese e le sue fonti*, in M. Carcasio (a cura di): 31 - 52
2002 *Il Racconto e i colori. Storie e cartelli dell'opera dei pupi catanese*, Sellerio, Palermo
- Natoli L.
1926 *Le tradizioni cavalleresche in Sicilia*, in "Il folklore italiano", a. II: 99-120
- Pagano A.
1966 *Folklore di Sicilia*, Bonanno, Palermo
- Palazzolo D.
1969 *Aspetti socio-culturali del teatro dei pupi*, Tesi di laurea non pubblicata, relatore prof. G. Bonomo, Università degli studi di Palermo, anno accademico 1968-69
- Pandolfi V.
1951 *Marionette e burattini a immagine dell'uomo*, in "Sipario", gennaio
- Paris G.,
1875 *La Sicile dans la littérature française au Moyen Age*, in "Nuove effemeridi siciliane", III, II (1875): 217 sgg.
- Pasqualino A.
1969a *L'opra dei pupi*, Quaderni dell'Associazione per la Conservazione delle Tradizioni Popolari, n. 1, Palermo 1969; traduzione inglese
Sicilian marionette theatre - l'Opera dei pupi
1969b *Il repertorio epico dell'opera dei pupi*, in

- "Uomo e cultura", nn. 3-4: 59-106
- 1970 *Per un'analisi morfologica della letteratura cavalleresca: 'I reali di Francia'*, in "Uomo e cultura", nn. 5-6: 76-194
- s.d. *Sicilian puppets - Das sizilianische Puppenspiel*, Associazione per la Conservazione delle Tradizioni Popolari, Palermo
- 1972 *Pupi siciliani*, Ediz. Regionali, Roma
- 1973 *Così il cantastorie don Peppino Celano raccontava la sua vita*, in "L'Ora", 12 ottobre: 5
- 1975 *I pupi siciliani*, Studi e materiali per la storia della cultura popolare 1, Museo internazionale delle marionette, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, Palermo (2° ed. 1981, 3° ed. 1990)
- 1976 *Codici gestuali nel teatro dei pupi*, in *Intorno al 'Codice'*, Pavia: 78-89
- 1977a *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio, (2 ed. 1978, 3 ed. 1989)
- 1977b *Els titelles sicilians*, in *Les grands traditions populaires: ombres i titelles*, Institut del teatre, Barcellona
- 1978a *Narrative structures of the 'Reali di Francia'*, in *Strutture e generi delle letterature etniche*, Palermo: 71-100
- 1978b *Transformations of chivalrous literature in the subject matter of the sicilian marionette theatre*, in A. Dundes (a cura di) *Varia folklorica*, Mouton Publishers, The Hague - Paris: 183-200
- 1978c *Improvvisazione e uso dei copioni negli spettacoli dell'opera dei pupi*, in *Teatro popolare e cultura moderna*, a cura del teatro regionale toscano: 229-240
- 1979 *Bibliografia delle edizioni cavalleresche popolari siciliane dell'Ottocento*, in "Uomo e cultura", n. 23-24, Flaccovio, Palermo: 150-166
- 1980 *Come si costruisce un pupo*, in *La cultura materiale in Sicilia*, Atti del II Congresso internazionale di studi antropologici. Quaderni del circolo semiologico siciliano n. 12-13, Palermo: 533-553
- 1981a *Tradizione e innovazione nell'opera dei pupi contemporanea*, in "Quaderni di teatro", anno IV n. 13 - agosto
- 1981b *The sicilian puppets*, Museo Internazionale delle Marionette, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, Palermo
- 1983 *Marionettes and glove puppets: two theatrical systems of Southern Italy*, in "Semiotica" 47 - 1/4: 719-280
- 1984 *Dama Rovenza del Martello e la storia di Rinaldo di Montalbano*, in *I cantari struttura e tradizione*, Atti del convegno di Montréal, Olschki, Firenze: 177-198
- 1985 *Gli eroi e le maschere*, in A. Buttitta (a cura di), *Il colore del sole*, Palermo, S.F. Flaccovio editore: 203-226
- 1986 *Dal testo alla rappresentazione. Le prime imprese di Carlo Magno*, Laboratorio Antropologico Universitario. Atti e Materiali 1, Palermo
- 1987 *Humor and Puppets*, in D. e J. Sherzer (a cura di) *Humor and Comedy in Puppetry*, Ohio: 8-29
- 1988 *I pupari e i costruttori di pupi*, in A. Buttitta (a cura di), *Le forme del lavoro*, S.F. Flaccovio editore: 400-414
- 1989 *Pazzia guerriera, pazzia amorosa*, in *Amore e culture. Ritualizzazione e socializzazione dell'eros*, Quaderni del Circolo Semiologico 28-29, Palermo: 66-78
- 1990 *Les "pupi" a Palerme: des modèles de vie*, in Puck, n.3 (1990, IV) Charleville Mesnières: 53-58
- 1992 *Le vie del cavaliere*, Bompiani, Milano
- 1995 *L'opera dei pupi siciliens et son contexte social*, in "Cahiers de Littérature orale", n. 38, *Marionnettes*, a cura di Marine Carrin et Geneviève

Calame-Griaule, (1995): 17-28

1996 *L'opera dei pupi a Roma, a Napoli e in Puglia*, a cura di Janne Vibaek, Studi e materiali per la storia della cultura popolare 23, Palermo

Pasqualino A. - Vibaek J.,

1979 *Magia rappresentata e magia vissuta: un problema di pertinenza*, in *Magia, segno e conflitto*, S.F. Flaccovio Editore, Palermo: 163-181

1984 *Registri linguistici e linguaggi non verbali nell'opera dei pupi*, in R. Tomasino (a cura di) *Semiologia della rappresentazione*, Flaccovio, Palermo: 109-156

1987 *Donne rassicuranti e donne pericolose nella narrativa cavalleresca popolare*, in J. Vibaek (a cura di) *Donna e società*, Atti del IV Congresso internazionale di studi antropologici, Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano, nn. 26-27, Palermo

Pasqualino F.

1966 *Mio padre Adamo*, romanzo, Cappelli, Rocca S. Casciano

1980 *Teatro con i pupi siciliani*, Cavallotto, Palermo s.d. *Pinocchio alla corte di Carlomagno*, Teatro minimo dei pupi siciliani, s.l.

Pasqualino di Marineo L.

2001 *Conservazione e restauro dei cartelli catanesi dell'opera dei pupi*, in M. Carcasio (a cura di): 201 - 208

Perret R.

1955 *Una nota di folklore: l'opera dei pupi a Palermo*, in "Sud-Europa", anno I, n. 2

1956 *Due copioni dell'Opera*, in "Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani", anno IV: 405-421

Pitrè G.

1881 *Delle tradizioni cavalleresche in Sicilia - Brevi cenni di G. Pitrè per l'Esposizione Industriale Italiana di Milano* (Gruppo VIII, classe 50°). A cura del Municipio di Palermo, Tip. Montaina e C., Palermo

1884 *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia*, Vieweg Libraio Ed., Parigi

1888 *Don Angelo, burattinaio catanese*, in "Archivio per lo studio delle tradizioni popolari", vol. VII: 252- 253.

1969 *Le tradizioni popolari cavalleresche in Sicilia*, in *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. I, Forni, Bologna: 119-136, 177-216, 449-461 (Ristampa anastatica dell'edizione 1889)

Porta P.

1997, *Gente di Sarina. Il burattinaio Peppino Serina e le comunità del Tortonese e dell'Oltrepò Pavese nella prima metà del Novecento*, Diakronia, Vigevano

Raina P.

1876 *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze

1872 *Ricerche intorno ai Reali di Francia*, Bologna

Renda, Spagnolo, Porrello

1981 *Puparo. Relievo del laboratorio di via Orologio*, in AA.VV., *Il lavoro artigiano nel centro storico di Palermo*, Laboratorio Universitario di Design, Palermo: 261 -262

- Renier R.
1883 *I canterini e i contastorie*, in *La discesa di Ugo d'Alvernia all'Inferno secondo il codice franco-italiano della Nazionale di Torino*, G. Romagnoli, Bologna, (note aggiunte alle pp. CLXXI-CLXXVIII).
- Riggio G.
1973 *La strega Gabrina nell'Orlando Furioso*, Tesi di laurea non pubblicata, relatore prof. G. Bonomo, Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia Anno accademico 1972-73
- Sangiorgio, Santagati, Porrello,
1981 *Puparo Rilievo della bottega di Argento*, in AA.VV., *Il lavoro artigiano nel centro storico di Palermo*, Laboratorio Universitario di Design, Palermo: 100-104
- Sottile M.
1975 *Pupi palermitani*, Tesi di laurea non pubblicata, relatore Prof. G. Ballo, Accademia delle Arti di Brera, Milano, Anno accademico 1974-75
- Stewart C.
1890 *Italian marionette theatre in Brooklyn*, in "The journal of American folklore", V. III, n. IX, April-June, Boston
- Tichenov G.
1929 *Marionette Furioso*, in "Theatre arts monthly", (13) D.: 913-919.
- Titone V.
1964 *Storia, mafia e costume in Sicilia*, Il Milione, Milano
- Toschi P.
1949 *Il teatro dei pupi*, in *Mediterranea, almanacco di Sicilia*: 307-310.
1959 *Tradizioni popolari italiane*, ERI, Torino
- Uccello A.
1965a *L'opera dei pupi nel Siracusano - Ricerche e contributi*, Società Siracusana di Storia Patria, Siracusa
1965b *Due tragedie di Shakespeare nel repertorio dell'Opra*, in "Bollettino del Centro di Studi filosofici e linguistici siciliani", anno IX: 354 -370
1970a *Non si arrende Ignazio Puglisi, l'ultimo "puparo" del Siracusano*, in "La Sicilia", 15 febbraio
1970b *Pupi e cartelloni dell'Opra*, Catalogo della mostra a cura di A. Uccello, Basilica di S. Nicolò dei Cordari, 28/5-2/6
1974 *Carcere e mafia nei canti popolari siciliani*, De Donato, Bari
- Viback J.
1972 *Elogio dell'opra*, in "L'Ora", 13 giugno
1977a *Orlando e Rinaldo sono di sinistra*, in "L'Ora", 22 gennaio
1977b *Orlando nei cartelli dell'opera dei pupi*, Catalogo della mostra, Palermo 5-9 maggio
1978 *Riproporre il teatro popolare? Ipotesi e problemi*, in "Uomo e cultura" X/XI, n. 19-22 (1977-78): 261-265
1981 *I cartelli dell'opra*, in "Quaderni di teatro", Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano, anno IV, n. 13, agosto: 69-73
1985 *Le scene e le figure*, in A. Buttitta (a cura di), *I colori del sole*, S.F. Flaccovio Editore, Palermo: 227-248
1996 *Premessa a A. Pasqualino, L'opera dei pupi a Roma, a Napoli e in Puglia*, Studi e materiali per

la storia della cultura popolare 23, Palermo: 7-10
1998 *Les maures dans le récit des conteurs et dans le théâtre des pupi en Sicile*, in *Moresca images et mémoire du Maure*, Exposition temporaire 10/7-30/12/98, Musée de la Corse, Corte: 285-294
1999 *Il teatro dei cavalieri*, in "La Sicilia ricercata Arte popolare in Sicilia", Anno I, numero 0, luglio 1999, Bruno Leopardi editore, Palermo: 59-66
2000 *Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino*, in "Boccascena". Quaderno semestrale di materiali per il teatro di figura, n. 5, Associazione Grupporiani:22-25
2002 *Il sogno di Antonio Pasqualino. Il Museo In-*

ternazionale delle Marionette, in "Il Pitirè" Quaderni del Museo Etnografico Siciliano: 35-40

Vita A.

1970 *L'opera dei pupi ad Alcamo: la famiglia Canino*, Tesi di laurea non pubblicata, relatore prof. G. Bonomo, Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Anno accademico 1969-70

Waeren C.

1910 *Medioeval Sicily: aspects of life and art in the Middle Age*, Druckworth, London

Illustrazioni

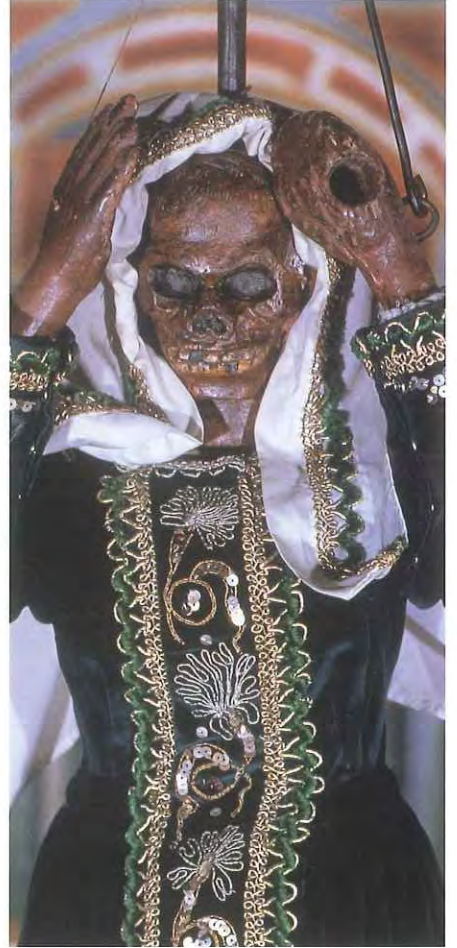






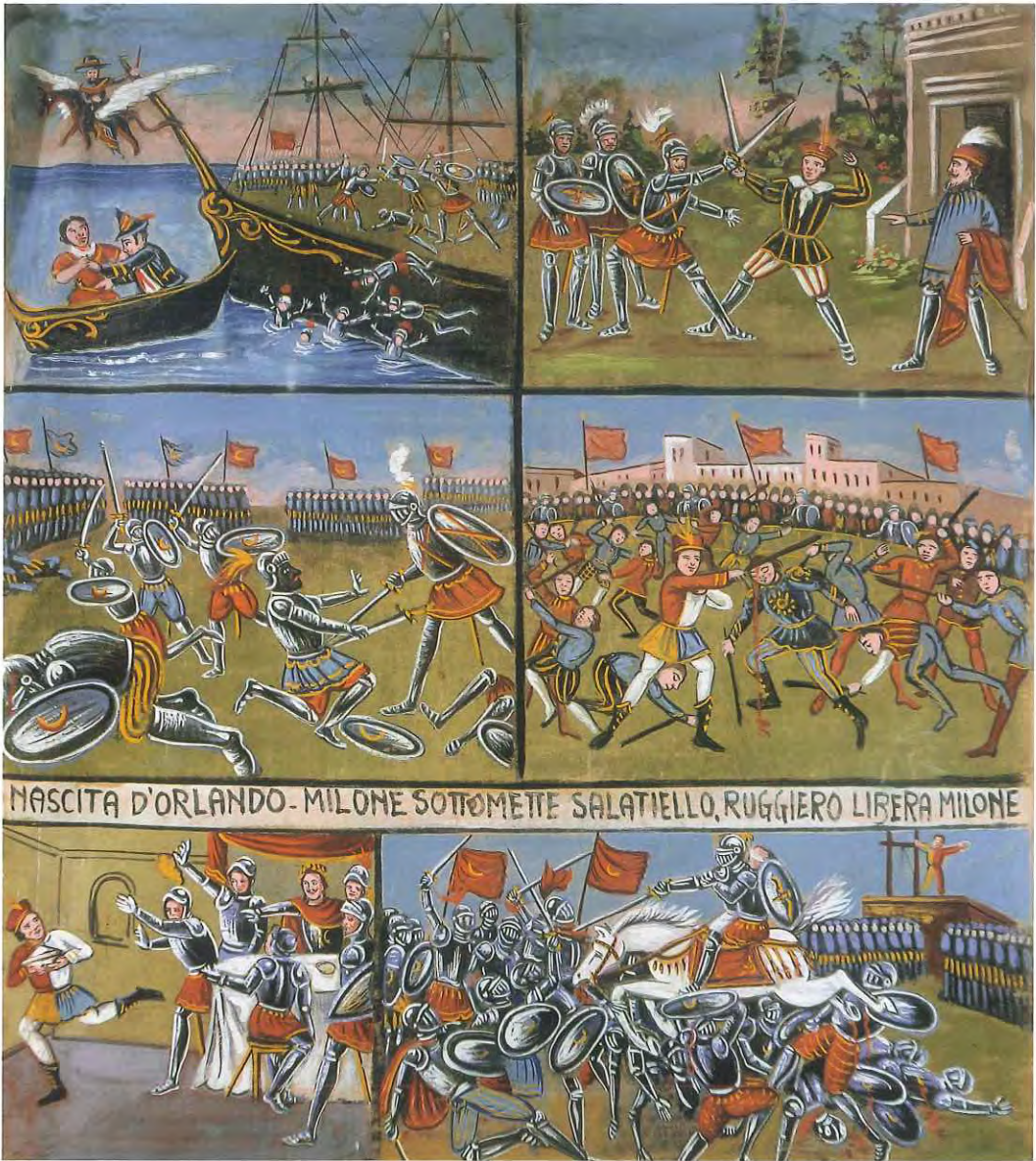














Indice delle Illustrazioni

Illustrazioni nel testo

1. Guerriero cristiano e guerriero saraceno, pupi catanesi
2. Giacomo Cuticchio
3. Mimmo Cuticchio
4. Sala teatro del Museo a Palazzo Fatta
5. Teatro dei pupi di Francesco Sclafani
6. Girolamo Cuticchio
7. Girolamo Cuticchio
8. Giacomo Cuticchio
9. Venerando Gargano
10. Emanuele Macrì
11. Pupi catanesi
12. Morte di Pipino, scacco di cartello palermitano, dipinto da Gaspare Canino

Illustrazioni fuori testo

1. Ruggiero libera Angelica dall'orca marina, dettaglio di cartello palermitano dipinto da Gaspare Canino
2. Carlo Magno con due paladini, pupi catanesi
3. Teste di ricambio nei depositi, pupi palermitani
4. Gradasso, dettaglio, pupo catanese
5. Le tre facce della maga Alcina, pupo palermitano
6. Teste di due saraceni, pupi catanesi
7. Angelica e Rinaldo, pupi palermitani
8. Nascita di Orlando, cartello palermitano dipinto da Gaspare Canino
9. La rotta di Roncisvalle, cartello palermitano dipinto da Francesco Rinaldi

ASSOCIAZIONE PER LA CONSERVAZIONE DELLE TRADIZIONI POPOLARI
MUSEO INTERNAZIONALE DELLE MARIONETTE
ANTONIO PASQUALINO

Consiglio direttivo:

Presidente	Janne Vibaek
Vicepresidente	Sergio Flaccovio
Segretario	Ignazio Buttitta
Consigliere	Giuseppe Aiello
Consigliere	Fatima Giallombardo
Consigliere	Romina Mancuso
Consigliere	Alessandro Napoli

Collegio dei revisori:

Presidente	Natale Di Napoli
Revisore	Antonella Cusimano
Revisore	Mario Giacomarra

Comitato patrocinatore:

Marc Augé, Mirella Barraco, Rita Cirio, Vincenzo Consolo, Roberto De Simone, Umberto Eco, Renate Eco-Ramge, Paolo Fabbrì, Vittorio Fagone, Dacia Maraini, Francesco Orlando, Michele Perriera, Gianni Riotta, Francesco Rosi, Martin Scorsese, Dina Sherzer, Joel Sherzer, Renzo Tian, Giuseppe Tornatore, Robert Wilson

Gli Archivi di Morgana

Studi e materiali per la storia della cultura popolare

1. ANTONIO PASQUALINO, *I pupi siciliani*, 1975 (esaurito); 2^a ed. 1981; 3^a ed. 1990; trad. inglese: *The Sicilian puppets*, 1981.
2. ELISABETTA GUGGINO, GAETANO PAGANO, *La mattanza*, 1977 (esaurito).
3. ANTONINO BUTTITTA, MICHELE FIGURELLI, SALVATORE D'ONOFRIO, *Il lavoro contadino nei Nebrodi*, 1977 (esaurito).
4. ANTONINO BUTTITTA, RENATO GUTTUSO, *Forma e colore del carretto siciliano: I fratelli Ducato*, 1978 (esaurito).
5. ANTONINO CUSUMANO, *Mestieri e lavoro contadino nella Valle del Belice*, 1978 (esaurito).
6. ANONIMO, *Lu curtigghiu di li Raunisi*, con introduzione e note di Giovanni Isgrò, 1978 (esaurito).
7. ANTONIO PASQUALINO, *I pupi napoletani* (esaurito).
8. ANTONINO CUSUMANO, *Pani e dolci nella Valle del Belice*, 1981, 2^a ed. 1982 (esaurito).
9. ANTONINO CUSUMANO, *La tessitura popolare nella Valle del Belice*, 1982 (esaurito).
10. ANTONINO BUTTITTA, *L'isola ritrovata*, 1982 (esaurito).
11. ANTONINO BUTTITTA, *I colori del sole*, 1982 (esaurito).
12. ANTONINO BUTTITTA, SALVATORE D'ONOFRIO, *La terra colorata*, 1982 (esaurito).
13. ANTONINO CUSUMANO, *Arti e mestieri nella Valle del Belice. Il cuoio, il legno, il ferro*, 1984 (esaurito).
14. ANTONINO BUTTITTA, ANTONIO PASQUALINO, *Il Mastro di campo a Mezzojuso*, 1984 (esaurito).
15. SALVATORE D'ONOFRIO, JANNE VIBAEK, *Il Museo Civico di Bisacquino*, 1984 (esaurito).
16. SALVATORE D'ONOFRIO, *Le arti del fuoco. I carbonai dei Nebrodi*, 1984 (esaurito).
17. ANTONINO CUSUMANO, *Arti e mestieri nella Valle del Belice. La canna, la corda, l'intreccio*, 1985 (esaurito).
18. ROSALIA TERI, *Quaderno di proverbi*, 1987.
19. ANTONINO CUSUMANO, *Miracoli di carta. Stampe devote e immagini sacre nella Valle del Belice*, 1988.
20. ANTONINO BUTTITTA, SALVATORE D'ONOFRIO, *I colori del fuoco*, 1989, 2^a ed. 1989 (esaurito).
21. ANTONINO BUTTITTA, ANTONINO CUSUMANO, *Lo specchio della memoria*, 1992.
22. GABRIELLA D'AGOSTINO, *Segni e simboli nell'arte popolare siciliana*, 1996.
23. ANTONIO PASQUALINO, *L'opera dei pupi a Roma a Napoli e in Puglia*, 1996.
24. SALVATORE PALAZZOTTO, ANTONIO PASQUALINO, *La commedia dell'arte e il teatro di figura*, 1997.

Mostre

1. AA. VV., *Marionetas en el mundo*, 1992.
2. AA. VV., *Au bout du fil*, 1993.
3. AA. VV., *Opra dei pupi*, 1996.
4. AA. VV., *Historical Sicilian Marionettes*, 1997 (esaurito).
5. AA. VV., *Les pupi exposition sur le théâtre des marionnettes siciliennes*, 1998.
6. AA. VV., *Opera dei pupi, the art of sicilian puppetry* (esaurito).

Teatro

1. ITALO CALVINO, ANDREA ZANZOTTO, ROBERTO ANDO, *La foresta-radice-labirinto*, 1987.
2. AA.VV., *Oggetti e macchine del teatro di Tadeusz Kantor*, 1987.