

## ***I pupi siciliani: memoria, tradizione e innovazione di un patrimonio artistico e culturale***

**Ignazio Buttitta**

Università degli Studi di Palermo – Italia

**Riassunto:** *L'opra* dei pupi è il teatro tradizionale delle marionette in Sicilia. Per la sua importanza e specificità è stato riconosciuto dall'UNESCO quale "capolavoro del patrimonio orale e immateriale dell'umanità". La sua forma tipica, caratterizzata da temi narrativi cavallereschi e da pupi armati, ha avuto origine nella prima metà dell'Ottocento differenziandosi in due distinte tradizioni: quella *palermitana* e quella *catanese*. Teatro tipicamente popolare dalle evidenti caratteristiche rituali, *l'opra* entra in crisi a metà del Novecento a causa delle trasformazioni socio-economiche e dell'affermarsi di nuove forme di intrattenimento (cinema, televisione). Conosce però una rifioritura, mostrando la capacità di riadattarsi a nuove tipologie di pubblico, grazie, essenzialmente, ad Antonio Pasqualino, che, nel 1975, fonda il Museo Internazionale delle Marionette, luogo dove tutt'oggi si proseguono iniziative di studio e di ricerca.

**Parole-chiave:** Pupi siciliani. Teatro Popolare. Patrimonio Artistico e Culturale.

### **Origine, declino e rinascita dell'*opra*.**

Il 18 maggio 2001 una giuria internazionale nominata dall'UNESCO proclamava l'"*Opéra* dei pupi", il teatro delle marionette siciliano, "capolavoro del patrimonio orale e immateriale dell'umanità", coronando così l'importante lavoro di studio e valorizzazione di questa originale forma di teatro di figura avviato a metà degli anni Sessanta del Novecento da Antonio Pasqualino, nel quadro di quel più generale processo di

riscoperta della cultura popolare, ossia come si diceva allora riprendendo Gramsci delle culture delle “classi subalterne”, che in quegli anni andava maturando in Italia (cf. Cirese 1973; Bronzini 1980). Pasqualino, che sin da giovane aveva coltivato la passione per l'*opra* e cominciato a collezionare pupi e marionette, aveva, infatti, fondato nel 1965 l'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari e costituito nel 1975, a Palermo, il primo nucleo del Museo Internazionale delle Marionette.

L'azione di Pasqualino rispondeva all'urgenza di salvaguardare e sostenere una tradizione artistica che versava in evidente crisi. Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta l'affermarsi prima del cinema e, successivamente, della televisione, insieme al più generale mutare degli stili di vita degli abitanti delle campagne e dei quartieri popolari delle città, i quali costituivano il pubblico tradizionale dell'*opra*<sup>1</sup>, aveva causato il progressivo declino di quest'ultima e delle altre forme di intrattenimento popolare fin'allora ampiamente diffuse: il *cuntu*, azione drammatica di piazza eseguita da un unico *performer* che recitava storie cavalleresche con un particolare ritmo cadenzato<sup>2</sup>; gli

<sup>1</sup> Così Pitrè, alla fine dell'Ottocento, descrive il pubblico dell'*opra*: “Spettatori son per lo più ragazzi del popolino, iniziati quali sì, quali no in un mestiere; gli altri son giovani e adulti. Uno studioso di statistica non avrebbe modo di farsi un criterio esatto di quelli che veramente usano all'*opra*; perché in una vanno più monelli che giovani, in un'altra più giovani che ragazzi; in un sestiere son servitori, camerieri e sguatterii; in un altro pescatori e pescivendoli (*rigatterii*); qua facchini (*vastasi, vastaseddi*), fruttivendoli; là lustrini, mozzi di stalla, manovali ed altri siffatti; ovvero operai dei meno modesti e de' meno bassi. Tutto dipende dal sestiere, dalla contrada dell'*opra*; dove, però, non si vede mai, o rare volte, una donna, e dove una persona del *mezzo ceto* sarebbe argomento di osservazioni e di commenti degli spettatori, come di meraviglia a coloro de' suoi amici o conoscenti che venissero a saperlo. Le persone così dette civili parlano dell'*opra* come di luogo e spettacolo plebeo” (1889: 124).

<sup>2</sup> Secondo alcuni studiosi il teatro dell'*opra*, o quantomeno i suoi temi, deriverebbero dalla trasposizione scenica delle storie epico-cavalleresche recitate nelle piazze dai *cuntisti* (cf. Burgaretta 2008: 12 ss.; Venturini 2003: 2), il cui repertorio permette di risalire fino alla *Chanson de geste* (cf. Li Gotti 1956a; Pasqualino 1992; Croce 1997). Buona parte del repertorio era certamente frutto del riadattamento di testi epici tramandati oralmente o ripresi dai poemi cavallereschi (*Morgante, Orlando innamorato, Orlando furioso, Angelica innamorata*, ecc.) e, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, dai lavori di G. Lo Dico (*Storia dei paladini di Francia*, 4 voll., Palermo, 1858-60) e di G. Leggio (*Guido Santo e i nipoti di Carlo Magno, ovvero il figlio di Bradamante. Seguito alla morte dei Paladini di Francia*, 2 voll., Palermo, 1900-1925) (cf. Pasqualino 1979 e 2001: 32 ss.).

spettacoli dei *cantastorie*, narratori itineranti di epopee banditesche e di fatti di cronaca esemplari<sup>3</sup>.

In conseguenza di questo mutare dei costumi, furono numerosi i teatri dell'opera dei pupi che dovettero chiudere spingendo i figli e i nipoti dei pupari storici a dedicarsi ad altre attività<sup>4</sup>. Ai primi degli anni Sessanta né a Palermo né a Catania v'erano più teatri aperti continuativamente per tutto l'anno. Sarà solo negli anni Settanta, appunto, grazie all'impegno dell'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari e della cattedra di Antropologia Culturale dell'Università di Palermo nella promozione della ricerca e dello studio del patrimonio immateriale, e al correlato intervento di sostegno della Regione Siciliana, che l'*opra* dei pupi conoscerà una rifioritura. Si andranno così progressivamente ricostituendo le antiche compagnie di pupari che rimetteranno in scena il repertorio tradizionale riducendolo e riadattandolo però al nuovo pubblico, ora costituito principalmente dalle scolaresche, dalla borghesia colta e dai turisti (cf. Pasqualino 2001: 17).

Questa specifica tradizione teatrale si era cominciata ad affermare in Sicilia –probabilmente riprendendo stili figurativi e elementi scenici e narrativi da forme di teatro delle marionette diffuse in Puglia e in Campania (cf. Pasqualino 1996) – intorno ai primi dell'Ottocento, differenziandosi in due principali linee artigianali e espressive: quella *palermitana* (Sicilia occidentale) e quella *catanese* (Sicilia orientale)<sup>5</sup>. Al di là della vera e propria data d'origine dell'*opra*, che resta avvolta nel mistero insieme al suo primo esecutore, è certo che la prevalenza tematica

<sup>3</sup> Va, inoltre, considerato che «in relazione al *boom* economico e consumistico si era prodotto un pericoloso fenomeno culturale: i ceti popolari, che ormai avevano libero accesso ai beni di consumo, identificavano gli elementi tradizionali della loro cultura come simboli *tout court* della precedente miseria» (Napoli 2007: 3).

<sup>4</sup> Ricorda Mimmo Cuticchio: «A seguito dell'avvento della televisione, molti opranti furono costretti a vendere il “mestiere” (cioè tutto l'occorrente per la messa in scena degli spettacoli), diversi teatrini furono smembrati e i pupi svenduti, i figli dei pupari si orientarono verso altre occupazioni, si arresero valenti opranti e con loro pittori e artigiani” (2014: 8).

<sup>5</sup> In Sicilia orientale si distingueva un'altra tradizione, quella *siracusana* (cf. Uccello 1965a; Burgaretta 2008: 50 ss.).

dei soggetti cavallereschi<sup>6</sup>, l'ordine temporale di esecuzione del repertorio, l'uso delle corazze metalliche e la meccanica costruttiva particolarmente adatta a rappresentare i combattimenti, si affermarono in Sicilia grazie ai pupari Gaetano Greco (1813-1874) e Liberto Canino di Palermo e Gaetano Crimi (1807-1877) e Giovanni Grasso (1792-1863) di Catania (cf. Buttitta 1961: 227; Pasqualino 2001: 16), raggiungendo il massimo sviluppo alla fine del secolo. Nel 1889 scrive Giuseppe Pitrè, insigne studioso di folklore siciliano: “Se e quanto piaccia al popolo siciliano l’*opra* de’ paladini, può ben rilevarsi dal numero dei teatrini in tutta l’isola. Non meno di 25 io ne conosco finora, di cui due in Messina, tre in Catania, nove nella sola Palermo, la città santa della cavalleria romanzesca, dove nascono e donde partono quasi tutti gli opranti di Sicilia. Carini, Balestrate, Alcamo, Trapani, Marsala, Girgenti, Terranova, Caltanissetta, Termini, Trabia, hanno ciascuna la sua *opra* stabile. Tre o quattro opranti passano da paese a paese fermanovisi quanto giova a’ loro interessi” (1889: 159-160)<sup>7</sup>. Oltre a spostarsi nel territorio della regione,

<sup>6</sup> I principali soggetti narrativi dell’*opra* sono di carattere epico-cavalleresco, per la più parte attinenti il ciclo carolingio. Il repertorio prevedeva anche la messa in scena di vite di santi e di gesta di “eroi” popolari (Il brigante Testalonga, Marziale brigante assassino, I Beati Paoli) nonché di episodi storici (Ruggero il Normanno conquista la Sicilia, Il Vespro siciliano) e, particolarmente in Sicilia orientale, di trame shakespeariane (Otello, Macbeth) (cf. Li Gotti 1956a e 1956b; Uccello 1965b; Croce 1997; Pasqualino 2001: 15 e 30 ss.). In particolare nel repertorio dell’*Opéra* catanese si affermò, accanto alle vicende dell’antico ciclo carolingio, “un repertorio di storie cavalleresche inventate alla fine dell’Ottocento o ai primi del Novecento, che accoglievano, insieme agli elementi tipici del genere, altre suggestioni culturali, contemporanee e non: la letteratura greca e latina; il teatro shakespeariano, conosciuto direttamente o attraverso la mediazione del melodramma; i romanzi storici italiani dell’Ottocento romantico e risorgimentale [...]; il romanzo popolare d’appendice nel suo primo periodo romantico – eroico [...]; le storie più famose di santi martiri, piene di supplizi e torture, conosciute attraverso la tradizione orale e/o l’iconografia religiosa» (Napoli 2007: 2). Agli spettacoli spesso si affiancava, come introduzione o chiusura, una rappresentazione farsesca in dialetto siciliano che riprendeva i temi delle vastasate derivate dalla Commedia dell’Arte.

<sup>7</sup> L’attività itinerante degli opranti era legata all’esigenza di ampliare il “mercato” a fronte della concorrenza. Così ricorda Nino Mancuso (1934-2013): “Mio padre, finita la guerra, si impossessò di alcuni magazzini abbattuti dai bombardamenti [...] e realizzò così il teatrino che la gente chiamava il teatrino *ru barraccuni*. Con tanta buona volontà e pazienza, avendo compreso che non bastava rimanere fermi al Borgo Vecchio, iniziò a portare l’*opra* in vari quartieri di Palermo [...] e a girare per vari paesi della provincia” (Mancuso 2008: 21. Cf. Id. 41 ss.).

gli opranti si recavano per periodi più o meno lunghi presso le comunità di siciliani emigrati all'estero (Tunisi, Alessandria d'Egitto, Buenos Aires, San Francisco, New York, ecc.), finendo in certi casi a stabilirvisi definitivamente (cf. Pasqualino 2001: 17). Così accadrà ad Achille Greco (1856-1937), figlio di Gaetano. Dopo aver collaborato con il padre e aperto, nel 1875, un suo teatro dei pupi a Palermo, nel 1890 si trasferì in Brasile dove fondò un teatrino che, alla sua ripartenza per la Sicilia, nel 1895, verrà ereditato dai figli (cf. Venturini 2003: 20).

### **I pupi siciliani: tecniche di manovra e di costruzione.**

A differenza delle marionette del Settecento che venivano animate dall'alto per mezzo di una sottile asta metallica collegata alla testa attraverso uno snodo e per mezzo di più fili che consentivano la manovra degli arti, i pupi siciliani presentano degli efficaci accorgimenti tecnici che consentono di imprimergli movimenti più rapidi, diretti e decisi, pertanto particolarmente idonei a mettere in scena duelli e combattimenti: da un lato l'asta di metallo per il movimento della testa è assai più robusta e non più collegata ad essa tramite uno snodo, ma la attraversa dall'interno connettendosi direttamente al busto, dall'altro il sottile filo per l'animazione del braccio destro è sostituito con la robusta asta di metallo (cf. Napoli 2007 e 2011). Tra pupi palermitani e catanesi sussistono, tuttavia, delle significative differenze inerenti la meccanica e le tecniche di manovra. Il pupo palermitano misura tra 80 cm e 1 m di altezza, pesa circa 8 kg e ha le braccia e le gambe snodabili. I pupi armati, inoltre, recano la spada infoderata che, all'occorrenza, viene estratta e attraverso un'apposita cordicella portata nel pugno della mano destra. I pupari, posti dietro le quinte ai lati del palcoscenico, con i piedi poggiati sullo stesso piano di calpestio dei pupi, muovono i pupi in scena a braccio teso, scaricando parte del peso del pupo su una braga di tela, pendente dal tetto, entro la quale posizionano il braccio. La necessità dei *pupari* di porgersi i pupi da un lato all'altro del palcoscenico, senza essere visti dal pubblico, impone che il boccascena sia di limitata larghezza. Nel teatro palermitano il maestro puparo è il perno attorno al quale ruota lo spettacolo. Questi dà indicazioni ai suoi aiutanti, improvvisa i dialoghi eseguendo tutte le parti recitate (sia le voci maschili che quelle femminili), realizza gli effetti sonori e manovra i pupi che rappresentano i personaggi più importanti (cf. Perricone 2013: 216).

Il pupo catanese, a sua volta, presenta un'altezza tra 1,20 e 1,30 m, arriva a pesare oltre 20 kg, ha le gambe rigide (non può articolare le ginocchia) e porta la spada permanentemente innestata nel pugno della mano destra. I pupi catanesi sono posti in scena dall'alto di un ponte posto dietro i fondali. I *manianti*, cioè gli animatori, reggono i pupi poggiando i piedi su una spessa tavola di legno sospesa a circa un metro da terra. "Il differente sistema di animazione dei pupi catanesi rispetto a quelli palermitani, conseguenza dell'altezza delle marionette e del loro notevole peso, spiega anche il motivo dell'adozione del ginocchio rigido, che può essere datata agli anni Cinquanta - Sessanta dell'Ottocento: per alleggerire un poco la fatica del braccio dell'animatore e scaricare in qualche modo il peso dei pupi, fu necessario renderne rigide le gambe" (Napoli 2007: 2). Per tale ragione, il teatro catanese è meno profondo di quello palermitano ma assai più largo. Va infine rilevato che il grande peso ed il sistema di manovra dei pupi catanesi ha fatto sì che a Catania il ruolo di *maniante* non coincide mai con la stessa persona che dà la voce ai pupi. Questi parlano per bocca del *parlaturi* (e/o *parlatrici*), il quale non manovra le marionette e si occupa esclusivamente della recitazione<sup>8</sup>.

Così descrive il movimento dei pupi in scena Pasqualino: "facendo ruotare il ferro [che attraversando la testa si aggancia al busto] 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 prin-

<sup>8</sup> "Mentre a Palermo l'ambiente dell'*Opra* era piuttosto chiuso, a Catania i pupari prendevano costantemente a modello per le loro messinscene gli elaborati allestimenti scenotecnici del teatro lirico e le modalità di recitazione dei grandi attori ottocenteschi e del teatro verista. Questi continui processi di imitazione scenografica dell'opera lirica e di osmosi col teatro degli attori viventi influenzarono profondamente la concezione spettacolare e teatrale dei pupari catanesi. Se a Palermo l'*Opra* rimase uno spettacolo più elementare e stilizzato, a Catania la recitazione fu più sentimentale e drammatica. I *parlatori* cercarono di emulare l'impostazione della voce ed il modo di recitare dei grandi attori" (Napoli 2007: 2).

cipale. 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 in 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» (2001: 22-23).

Le tecniche di manovra del pupo siciliano impongono ovviamente che esso abbia una struttura solida, idonea a resistere alle sollecitazioni dei movimenti da compiersi in scena. Costruire un pupo è, dunque, un'operazione complessa che richiede competenze tecniche qualificate e capacità inventive volte alla caratterizzazione dei diversi personaggi nonché all'esibizione della personale "cifra" artigiana (che consente, tutt'oggi, l'attribuzione di un pupo e/o delle diverse parti di un pupo a uno specifico autore). La realizzazione dei pupi non era e non è, pertanto, necessariamente curata dagli opranti: la costruzione dell'ossatura (il busto, le mani, le teste) con legno e stoffa, l'intaglio e la pittura delle teste, la cucitura degli abiti, il taglio e la lavorazione delle parti metalliche (le armature), l'assemblaggio delle diverse parti richiedono delle competenze artigianali specifiche. Intorno all'*opra* si andrà, non a caso, formando a partire da metà Ottocento una classe di artigiani specializzati nella realizzazione delle diverse componenti (cf. Pitre 1889: 155-156; Buttitta 1961: 227-231)<sup>9</sup>. Illustriamo di seguito i principali elementi costitutivi di un pupo di tipo palermitano (cf. Pasqualino 1980 e 1988; Aiello 2011). Il corpo, generalmente realizzato in legno di faggio, consta del busto, degli arti inferiori, composti da tre pezzi assemblati, e degli arti superiori costituiti dai soli avambracci collegati alla spalla con strisce di solida tela. La mano destra si presenta chiusa a pugno e forata al centro (per impugnare, all'occorrenza, la spada) mentre la sinistra è aperta. Alla parte inferiore del busto sono incernierate le cosce libere di oscillare in

<sup>9</sup> Ricorda Nino Mancuso: "Mio padre sapeva costruire i pupi, ma la maggior parte li aveva acquistati da abili costruttori, la sua scelta cadeva su pupi che appena *li taliava ci parravanu* ed inoltre impazziva fino a indebitarsi per acquistare pupi con corazze finemente e riccamente sbalzate e per le teste intagliate a mano con gli occhi di vetro" (Mancuso 2008: 72).

avanti. L'articolazione del ginocchio è realizzata in modo di lasciar libera la gamba di ripiegarsi all'indietro di 90°. Particolare cura richiedono la scultura e la coloritura delle teste (in genere di legno di cipresso), che devono presentare volti espressivi e ben caratterizzati (talora con occhi in vetro), e la fabbricazione delle armature, autentico frutto di perizia tecnica e marcatori di identità del pupo: realizzate in rame, le armature presentano un ricco repertorio ornamentale a sbalzo, a bulino e/o ottenuto mediante la sovrapposizione di parti in metallo di diverso colore intagliate e stagnate. Le decorazioni sono, in genere, di tipo geometrico con ricorrenti inserti fitomorfi, borchie (*bbuttuna*), losanghe e arabeschi (*rrabbischi*) in filo o a impressione. Ciascuna armatura si completa dell'emblema del casato, proprio a ciascun paladino, che ricorre anche sullo scudo: Orlando si riconosce per l'aquila, Rinaldo per il leone, Oliviero per il sole, Carlo Magno per il fiore, Gano di Magonza per l'H e così via (cf. Buttitta 1961: 228).

Per la realizzazione del pupo si parte dall'*ossatura*: i pezzi costituenti il busto e gli arti vengono assemblati e rivestiti con un'imbottitura che è successivamente coperta con abiti (personaggi femminili, il mago, il vescovo, etc.), con tela dipinta (mostri, draghi, sirene, ecc.) ovvero con l'armatura (i paladini, i guerrieri mori, etc.). Sul corpo è successivamente innestata la testa, guarnita dei capelli, di specifici copricapo o dell'elmo. I pupi sono manovrati attraverso due robusti ferri, uno che attraversa il capo agganciandosi al busto e l'altro che manovra la mano destra. La mano sinistra del pupo è invece manovrata con una funicella. Sempre attraverso funicelle viene alzata e abbassata la visiera dell'elmo e estratta la spada. In alcune marionette il ferro di manovra della testa è "a snodo". In questo caso la stecca metallica non attraversa la testa collegandosi direttamente al busto ma è connessa a un anello, posto sul capo del pupo, con cui termina la corta asta metallica che si aggancia al busto. Questa soluzione è più adatta per i personaggi che non hanno mimica e andatura marziale: nel caso delle dame, ad esempio, questo sistema risulta più consona perché fa sì che si muovano sulla scena sfiorando appena il pavimento; se i pupi rappresentano invece angeli e demoni, il ferro a snodo permette di sospenderli in posizione orizzontale così da simularne il volo (cf. Perricone 2013: 221). L'armatura è realizzata in più pezzi saldati a stagno e assemblati con cerniere. La costruzione delle diverse parti dell'armatura presenta diversi livelli di difficoltà: il costruttore utilizza

fogli di rame o sue leghe ritagliandone le parti da lavorare con l'ausilio di modelli di latta. Per la costruzione dell'elmo, oltre al cimiero, occorrono la calotta in due pezzi, il sottogola, il collare e la visiera. Ciascuno di questi, una volta che è stato modellato e rifinito, viene saldato o incernierato. La parte anteriore della corazza si compone di due pezzi. Questi, perfettamente simmetrici, devono essere bombati dando prominenza al torace e stringendo sui fianchi. Il profilo che ne risulterà sarà, infatti, decisivo per dare imponenza al personaggio. Gli spillacci contribuiscono a disegnare la figura e la loro accurata realizzazione accentua il valore estetico del pupo. Sono realizzati in più pezzi saldati che possono variare da un minimo di due a un massimo di cinque. Lo scudo con la sua forma (*a pizzu, a cori i Gesù, ovali, tunnu, a stiddra e a guantera*) e le sue elaborate decorazioni, come anticipato, svolgono un ruolo fondamentale per l'identificazione del personaggio. Ai paladini armati si aggiungono una serie di personaggi generici e di soldati, cristiani o saraceni. Una parte di questi ultimi, con piccoli accorgimenti costruttivi, è predisposta per perdere teste e braccia o per spaccarsi a metà sotto i colpi di spada dei paladini di Francia (cf. Aiello 2011).

### **I teatri e le rappresentazioni.**

Il classici teatri dell'*opra* palermitana erano, più spesso, magazzini riadattati o baracche in legno appositamente realizzate che potevano ospitare un limitato numero di spettatori i quali prendevano posto su panche di legno. A Catania, invece, erano diffuse vere e proprie sale che potevano contenere fino a 200 spettatori. Le diverse dimensioni e peso dei pupi siciliani e catanesi richiedono, come accennato, oltre a specifiche tecniche di manovra anche diversi spazi scenici e un diverso numero di operatori. A Palermo il boccascena si presenta attorniato da un'elaborata decorazione dipinta che simula panneggi e stucchi. Il sipario principale, che si chiude tra un atto e il successivo, presenta scene di battaglia o di torneo. Oltre a questo si utilizza un siparietto, il "fondino", che si chiude tra una scena e l'altra per consentire la rimozione dei pupi (per es. quelli che restano accatastati al suolo dopo una

<sup>10</sup> Le quinte, i fondali, i cartelloni per annunciare gli spettacoli (in carta, a scena unica, nel catanese, in tela, divisi in riquadri con 8 scene, nel palermitano), dipinti dagli stessi pupari o da artigiani specializzati, costituiscono degli esempi importanti e peculiari di arte popolare (cf. Li Gotti 1957; Buttitta 1961: 231 ss.; Vibaek 1985; Burgaretta 2008: 22 ss. e 1995; Napoli 2002).

battaglia) o di oggetti scenici (tavolini, letti, etc.)<sup>10</sup>. Il palcoscenico è diviso da quinte in tre o più spazi tali da consentire la presenza in scena di più file di pupi. Dietro le quinte prendono posto gli opranti per la manovra dei pupi. Questi, oltre che muovere i pupi sulla scena, gli danno voce con recitazioni che variano notevolmente per intensità e qualità: un bravo oprante, oltre che possedere dei bei pupi, deve essere anche un abile manovratore e un valente attore in grado di interpretare, nel corso di un unico spettacolo, personaggi maschili e femminili, re, guerrieri e felloni. Scrive Pitrè: «La parola è ora di un solo, ora di due, modificata a seconda del sesso, della condizione sociale, della dignità, della religione del personaggio medesimo; e però voci forti e concitate e voci deboli e calme, con tutte le gradazioni che possono immaginarsi. Le donne hanno vocine sottili sottili, contrapposto dei vocioni stentorei di qualche gigante come Ferraù, o grossi e cupi di qualche infedele» (1899: 129). Ogni spettacolo si fonda su un copione contenente indicazioni sulla trama che l'oprante, di volta in volta, interpreta liberamente facendo ricorso anche a testi formulari (cf. Pasqualino 2001: 30).

Le rappresentazioni dell'*opra* avevano, in origine, una cadenza regolare e svolgevano, sera per sera, nel corso di diverse settimane, un intero ciclo narrativo a puntate collegate attraverso un sapiente meccanismo di interruzione dell'azione ereditato dal *cuntu* dei *cuntastorie* e finalizzato ad incatenare il pubblico per farlo tornare l'indomani (cf. Napoli 2007: 1). Nel corso delle pause tra un atto e l'altro, una scena e la successiva o per enfatizzare un particolare episodio della rappresentazione si eseguono tutt'oggi della musica con l'ausilio di un pianino meccanico. Si alternano melodie tradizionali, quali "la battaglia" o "il lamento" con arie tratte da opere liriche ottocentesche o da canzonette da operetta (cf. Bonanzinga 2008).

### **Il pubblico e i modi della fruizione.**

I pupari creavano, adattando e modificando tradizioni orali e testuali, e mettevano in scena delle storie alle quali "il pubblico potesse non solo appassionarsi, ma anche consentire, condividendo con i personaggi in cui si identificava e riconosceva sistemi di attese e rappresentazioni del mondo e della vita. Cioè, [...] 'guerre e avventure medievali' che adottassero, esprimessero e riconfermassero i modelli culturali e il sistema di valori condivisi dal pubblico" (Napoli 2002: 17. Cf. Buttitta 1971). Da questo punto di vista l'*opra* dei pupi non costituisce soltanto una importante testimonianza delle tradizioni teatrali, artistiche e artigianali,

ma anche uno spazio di conoscenza storica e socio-antropologica sull'organizzazione e sull'ideologia della società siciliana, e sui loro processi di trasformazione, tra Ottocento e metà del Novecento.

Nel corso di un secolo di vita l'*opra* dei pupi ha solo apparentemente mantenuto una sua unitarietà espressiva. In realtà sia i temi narrativi che le modalità interpretative hanno subito misurabili aggiustamenti in relazione all'esigenza dei pupari di andare incontro ai gusti e alle aspettative del loro nuovo e mutevole pubblico. Dalle origini ottocentesche fino alla crisi di metà Novecento nelle vicende narrate dall'*opra* e nella forma con cui venivano esposte, enfatizzando certi episodi e certi tratti caratteriali dei personaggi, il pubblico trasponeva il proprio vissuto ricercandovi soluzione e soddisfazione ai problemi che si trovava ad affrontare nella propria quotidianità. L'*opra* era un teatro della vita, la sua cristallizzazione mitica ove ritrovarsi e trovare risposte; quasi una *biblia pauperum*, un elementare enciclopedia etica da affiancare a quel poco che giungeva delle sacre scritture alle classi subalterne attraverso la partecipazione alle sacre funzioni e i sermoni dei predicatori. Ciò comportava un alto livello di partecipazione empatica che giungeva, talora, a una vera e propria trasposizione del sé nei personaggi in scena. Osserva Pitrè: "L'uditorio è tutto orecchi per sentire, tutto occhi per vedere chi entra e chi esce dal palcoscenico, seguendo l'azione e prendendo parte per uno de' personaggi. Questo interesse per un paladino, per un eroe, è uno dei fatti caratteristici dell'*opra*; e rivela le tendenze e le inclinazioni del pubblico. Questi s'appassiona per uno, quegli per un altro; i seguaci, gli amici, i vassalli di questo paladino sono simpatici; ostili i seguaci, gli amici, i vassalli del personaggio contrario. La simpatia è per l'eroe, o pel debole che subisce la forza del prepotente, o che, indocile di freno, gli si ribella. Rinaldo con le sue audacie è sempre l'eroe ben accetto. Il suo apparir sulla scena è un avvenimento [...]. Quando egli ottiene un trionfo, lo si applaude con frenetico scoppiettar di mani, e clamorosi evviva gli si fanno la sera in cui, prima di assalir Trebisonda, riceve rinforzi insperati, duce di migliaia di prodi quell'Orlando che, lui esule e mendico, non aiutò né in fatti né in parole. La generosità cavalleresca di Orlando, che corre in soccorso del cugino, la nobiltà di Rinaldo, che in un istante dimentica un passato doloroso e lo abbraccia, riscuote battimani che fanno cader la volta del teatro. Ma, dopo Rinaldo, ben pochi godono la stima dell'uditorio. Piace Orlando per la forza soprannaturale che lo

rende straordinario. Si ammira nella sua sovranità imperiale Carlomagno, ma non si ama, perché non può amarsi un sovrano che bandì Rinaldo e lo costrinse a mendicare, un sovrano che in certe storie fa la figura d'un rimbambito; si detesta Gano di Magonza per le sue arti subdole e per le infamie di cui è capace" (1899: 128). I pupi erano amati o odiati come fossero personaggi reali e la forte partecipazione emotiva del pubblico portava, talora, al verificarsi di episodi parossistici. Due episodi, tra i tanti serbati nelle cronache e nella memoria dei più anziani bastano a dimostrarlo: a Porto Empedocle un puparo fu svegliato alle due di notte da uno spettatore che non aveva potuto prender sonno pensando a Rinaldo che nell'episodio della sera precedente era stato incatenato e gettato in un buio carcere. Il puparo fu dunque costretto a mettere in scena, per l'unico astante, la liberazione dell'eroe; a Partinico, durante la rappresentazione, uno spettatore sparò con una pistola su Gano di Magonza, l'infame traditore, peraltro regolarmente accolto da urla di disapprovazione al suo apparire in scena e fatto oggetto del lancio di scarpe, bottiglie ed altri oggetti quale evidente riscatto dalla condizione oppressione e marginalità delle plebi urbane e rurali (cf. Pasqualino 2001: 37 ss.).

### **Dal rito al teatro, dal teatro al rito.**

Le vicende rappresentate nell'*opra* erano, dunque, vissute di fatto tanto dai suoi esecutori, i *pupari*, quanto dai fruitori come riattualizzazione di vicende autentiche e come declinazione di tipi e di fatti esemplari che potevano incontrarsi nella vita di ogni giorno. "All'opra dei pupi bisogna credere! Non è una finzione: è una celebrazione, un rito, vi si esalta il coraggio e la lealtà; vi si condanna il tradimento" ebbe a scrivere Leonardo Sciascia, il più importante narratore siciliano del Novecento, recensendo uno spettacolo del puparo acese Sebastiano Caramanna. Il pubblico tradizionale dell'*opra*, come s'è visto, era prevalentemente composto da appartenenti alle "classi subalterne" (cf. Cirese 1973), da contadini e da piccoli artigiani ai quali, nei centri urbani, veniva ad aggiungersi il proletariato e il sottoproletariato<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Scrive, in proposito, Antonino Buttitta: "Era proprio questo tipo di composizione del pubblico che faceva arricciare il naso ai borghesi e piccolo-borghesi del tempo verso una forma di spettacolo che, nei casi più benevoli, era ritenuta manifestazione di dabbenaggine [...], nei casi peggiori pericolosa apologia di comportamenti mafiosi, fino al punto di chiederne la proibizione alle autorità" (1996b: 49).

Essi, collettivamente, costituivano un gruppo culturalmente omogeneo riunito dalla condivisione di esperienze (la fruizione dell'*opra*), di saperi (le storie dei paladini e degli eroi) specifici e di una comune etica sociale. Il seguire assiduamente la serie completa della *Storia dei paladini di Francia*, scrive Pasqualino, «permetteva al neofita di conseguire l'iniziazione e gli iniziati volentieri contribuivano al suo indottrinamento con spiegazioni. Le conversazioni e le discussioni costituivano d'altronde per gli iniziati il modo di riaffermare e testimoniare la propria appartenenza al gruppo» (Pasqualino 1977: 40). Alla luce di quanto osservato può dirsi, pertanto, che l'*opra*, al pari di altre forme di teatro tradizionale, presenti una sua chiara dimensione mitico-rituale (cf. Buttitta 1981; Turner 1986 e 1993).

L'andamento ciclico (le recite avevano carattere quotidiano e potevano durare anche un intero anno), la struttura conflittuale del racconto (i cristiani contro i mori, il bene *vs* il male), la forte caratterizzazione dei personaggi che consentiva al pubblico di immedesimarsi, lo stesso coinvolgimento sinestetico degli spettatori, rafforzato dalle svariate strategie sceniche (luci, rumori, musiche) e dagli scontri armati (vere e proprie danze cadenzate dal cozzare di spade, scudi e corazze) e, specialmente, i modi di partecipazione del pubblico, il sistema di valori sotteso alla narrazione (il codice d'onore, la fedeltà, la fede, etc.) e il correlato paradigma relazionale utilizzato per classificare fatti e persone<sup>12</sup>, erano tutti elementi che contribuivano a conferire all'*opra* funzioni che esondavano ampiamente dal puro godimento estetico-ludico pure presente. Lo stesso Pitre doveva aver intuito il valore rituale dell'*opra*. Così scrive, infatti, a proposito dell'afflato emotivo che accompagnava la messa in scena della *Morte dei paladini*: “Non ho mai visto la *Morte de' paladini* senza ricevere una viva impressione del contegno degli spettatori. È raro, estremamente raro, che l'uditorio serbi mai tanto silenzio e tanto raccoglimento quanto in questa sera. La tristezza è sul volto di tutti; le stesse parole che l'un l'altro gli spettatori si barattano sono sommesse per riverenza al luogo ed al momento sacro e solenne. [...] All'apparir dell'angelo a Rinaldo, al benedir che fa Turpino il conte Orlando, tutti si scoprono il capo come

<sup>12</sup> “Un essere infame, un traditore di cui non ci si fidare è un Gano da Magonza. Un uomo ricco e avaro che si lascia ingannare dai malvagi è un Carlo Magno. Un uomo fortissimo leale e fedele, non furbo, molto serio, poco fortunato con le donne è un Orlando; mentre un forte ribelle e scaltro, capace di arrangiarsi, scherzoso, donnaiolo, è un Rinaldo. Un fanfarone allegro e generoso è un Astolfo” (Pasqualino 1977: 40).

la sera del Venerdì santo rappresentandosi il *Mortorio di Cristo*. Anzi tra il *Mortorio di Cristo* e la *Morte de' paladini* c'è tale riscontro, tale identità d'impressioni negli spettatori che mai la maggiore. Le due rappresentazioni sono egualmente grandi, luttuose, lagrimevoli. Il suono del corno d'Orlando scuote le fibre di chicchessia, lo squillo della tromba che chiama all'ultima battaglia è orribile quale non fu mai durante l'anno. - *Io chi cci pozzu fari* (diceva una sera [14 ottobre 1877] tra un crocchio di amici uscendo dall'opera un operaio) *quantu voti haju 'ntisu sunari lu cornu d' Orlanu pi la morti di li paladini, m'haju 'ntisu arrizzari li carni!* - *E io* (soggiungea un altro) *'un sugnu lu stissu! A vùdiri lu ciuri di li paladini ddà, 'nta ddu 'nciaru, macari mi veni di chiànciri!* Eppure tutti questi guerrieri, chi per molto e chi per poco sono stati in mezzo a sbaragli e ad imprese d' ogni genere; eppure in tutto il corso della storia quante volte non s'è udito quel corno! Ma in veruna sera tanti eroi tutti conosciuti, tutti illustri, tutti benamati, sono stati insieme per correre, infamemente traditi, a morte sicura” (1899: 147-148). L'accenno di Pitre alla passione del Cristo e l'osservazione dei comportamenti e sentimenti analoghi che accompagnano tanto l'esecuzione del dramma sacro quanto quella della morte dei paladini, contribuiscono a chiarire il valore ideologico che la rappresentazione dell'*opra* aveva per i suoi fruitori. Non diversamente dalla Settimana Santa che segna, nel ciclo dell'anno, il passaggio dal *caos* al *cosmos* attraverso la ripetizione rituale della morte e della resurrezione del Cristo, avvenuta in *illo tempore*, ma ripetuta e riattualizzata ogni anno (cf. Eliade 1976 e 1999), la rappresentazione delle gesta dei paladini, la loro morte a Roncisvalle seguita dalla riscossa (dalla vendetta) e dal trionfo delle milizie di Carlo su Gano, il traditore, e i *saraceni*, quindi dal trionfo dei valori positivi, riequilibrava ritualmente, a livello mitico le situazioni di squilibrio della prassi, «conducendo a misura razionale un orizzonte esistenziale permanentemente insidiato dall'emergere dell'irrazionale» (Buttitta 1996b: 51).

### **L'opra oggi.**

Sono proprio la progressiva perdita di questa dimensione mitico-rituale solutoria della *crisi* (cf. De Martino 1948 e 1958) e il disgregarsi della ciclicità temporale che portava ordine nella quotidianità, che hanno segnato il declinare dell'*opra* nella fruizione del suo pubblico tradizionale. Le condizioni di cui essa rappresentava le mitiche soluzioni,

infatti, andarono mutando e ad esse si accompagnò il sorgere di nuovi miti, di nuovi riti, di nuovi eroi, così mutarono i tempi del vivere a fronte di nuovi regimi ergologici. L'adattamento dell'opera dei pupi al pubblico contemporaneo ha previsto, essenzialmente, due operazioni: costruire spettacoli che presentano in una sola sera una vicenda già conclusa, rinunciando alla fruizione ciclica tradizionale; "calibrare" i codici tradizionali della messinscena col gusto di un pubblico che guardava all'*opra* come a una forma di teatro divertente e/o esotica. Tale lavoro necessitava la «conoscenza approfondita degli intrecci delle storie e la piena padronanza dei codici di messinscena: il codice linguistico, i codici delle qualità della voce, il codice dei rumori e dei suoni vocali inarticolati, il codice della musica, il codice cinesico (o dei movimenti e dei gesti), i codici figurativi dei luoghi e dei personaggi» (Napoli 2007: 3. Cf. Pasqualino, Vibaek 1984).

L'*opra* è potuta dunque rinascere, risorgere dal suo glorioso passato, solo acquisendo una nuova identità, ricavando nuovi spazi e proponendo soddisfazione a nuove esigenze (cf. Pasqualino 1981). Da teatro delle passioni, da luogo della risoluzione mitica dei conflitti essa s'è fatta ora esotica rappresentazione dell'anima del popolo siciliano per il turista, ora monumento (mistificato e idillizzato) della memoria e della identità storico-culturale per l'*intelligenza* borghese, ora intrattenimento ludico per i ragazzini delle scuole. Ha perso la sua scansione ciclica, ha selezionato dal suo repertorio gli episodi più appariscenti e chiassosi (le battaglie, i duelli, gli amori contrastati, ecc.), quelli cioè che possono meglio rispondere alle aspettative del nuovo pubblico. Così ha fatto Enzo Mancuso a Palermo con la sua compagnia *Teatro Carlomagno*, che tutt'oggi si esibisce periodicamente presso lo storico teatrino del Borgo: egli può essere oggi considerato tra i migliori esempi del "teatro di tradizione". D'altra parte, l'*opra*, ha saputo in certi casi rinnovarsi, adattare cioè linguaggi scenici e forme della rappresentazione a nuovi temi narrativi. È questo il caso dei "pupi antimafia" di Angelo Sicilia, una serie di rappresentazioni in cui gli eroi della lotta contro la malavita organizzata (Placido Rizzotto, Pio La Torre, Peppino Impastato, Padre Puglisi, i giudici Giovanni Falcone e Paolo Borsellino) prendono il posto dei paladini di Francia. A Catania, la tradizione spettacolare ed artigiana dell'opera dei pupi resta viva grazie alla Marionettistica dei fratelli Napoli di Catania, una compagnia già attiva dagli inizi del Novecento. Diretta

da Fiorenzo Napoli, che è anche uno degli ultimi autentici depositari dell'arte di costruire i pupi, questa compagnia ha saputo adattare l'opera catanese alle esigenze di un pubblico contemporaneo, pur restando fedele ai modi e alle regole di messinscena di tradizione. Così, a partire dalla metà degli anni '70, per far fronte all'esigenza di rendere trasferibili i teatri catanesi in ambienti ristretti quali palestre, teatrini scolastici, sale parrocchiali, ecc., si sono cominciati a realizzare i cosiddetti "pupi piccoli" di cm. 80. Questi, "mantenendo assolutamente intatti codici, regole e tecniche della messinscena tradizionale" (Napoli 2007: 3-4), hanno offerto la possibilità di coinvolgere un nuovo pubblico, composto ora da giovani in età scolare e studenti universitari, professionisti, borghesi, e uomini di cultura.

### BIBLIOGRAFIA

- AIELLO, Giuseppe. *I pupi di Palermo*. In: Selima Giorgia Giuliano, Orietta Sorgi, Janne Vibaeck, a cura, *Sul filo del racconto: Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo Internazionale delle Marionette "A. Pasqualino"*. Palermo: CRICD - Centro Regionale per l'inventario, la catalogazione e l'inventariazione, 2011, pp. 67-97.
- BONANZINGA, Sergio. *Suoni e musiche del teatro siciliano dei "pupi"*. In: Daria Parisi, a cura, *Il teatro delle marionette tra est e ovest*. Palermo: Università degli Studi di Palermo – Facoltà di Lettere e Filosofia, 2008.
- BRONZINI, Giovan Battista. *Cultura popolare: dialettica e contestualità*. Bari: Dedalo, 1980.
- BURGARETTA, Sebastiano. *La memoria e la parola: pupari, cuntisti, cantastorie e poeti popolari di Sicilia*. Messina: Armando Siciliano Editore, 2008.
- BURGARETTA, Sebastiano. *Retablo siciliano ovvero i colori dell'epos*. Palazzolo Acreide (Sr): Casa-museo di Antonino Uccello, 1995.
- BUTTITTA, Antonino. *Cultura figurativa popolare in Sicilia*. Palermo: Flaccovio, 1961.
- BUTTITTA, Antonino. *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*. Palermo: Sellerio, 1996a.
- BUTTITTA, Antonino. *Ideologie e folklore*. Palermo: Flaccovio, 1971

- BUTTITTA, Antonino. *L'opera dei pupi come rito*. In: AA. VV., *I pupi e il teatro*, «Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano», anno IV, n. 13, 1981.
- BUTTITTA, Antonino. *Spettacolo, rito, fanti e cavalieri*. In «Nuove Effemeridi», a. IX, n. 33, 1996b.
- CIRESE, Alberto Mario. *Cultura egemonica e culture subalterne: rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*. Palermo: Palumbo, 1973
- CROCE, Marcella. *L'epica cavalleresca nelle tradizioni popolari siciliane*. Palermo: Distretto Scolastico IV/42, 1997.
- CUTICCHIO, Mimmo. *I pupi in viaggio*. In: Mimmo Cuticchio, a cura, *I pupi del Museo Pitrè*. Palermo: Città di Palermo. Assessorato alla Cultura – Ass. Figli d'Arte Cuticchio, 2014.
- DE MARTINO, Ernesto. *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Einaudi, 1948.
- DE MARTINO, Ernesto. *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*. Torino: Einaudi, 1958.
- ELIADE, Mircea. *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*. Roma: Borla, 1999.
- ELIADE, Mircea. *Trattato di storia delle religioni*. Torino: Bollati Boringhieri, 1976.
- LI GOTTI, Ettore. *Il teatro dei pupi*, Firenze: Sansoni, 1959.
- LI GOTTI, Ettore. *Le pitture dei cartelloni e dei carretti siciliani e la tradizione cavalleresca*. In: Annales Universitatis Saraviensis (Universität des Saarlandes), vol. VI, 1957.
- LI GOTTI, Ettore. *Roncisvalle nell'opera dei pupi e la leggenda rolandiana nell'epoca normanna in Sicilia*. Zaragoza: Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, 1956b.
- LI GOTTI, Ettore. *Sopravvivenza delle leggende carolingie in Sicilia*. Firenze: Sansoni, 1956a.
- MANCUSO, Enzo. *I Mancuso: memoria di pupari*. Palermo: Ass. culturale teatrale “Carlo Magno”, 2008.
- NAPOLI, Alessandro. *I pupi del “mestiere” di Natale Meli*. In: Selima Giorgia Giuliano, Orietta Sorgi, Janne Vibaeck, a cura, *Sul filo del racconto: Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo Internazionale delle Marionette “A. Pasqualino”*. Palermo: CRICD - Centro Regionale per l'inventario, la catalogazione e l'inventariazione, 2011.

- NAPOLI, Alessandro. *Il racconto e i colori: "storie" e "cartelli" dell'Opera dei Pupi catanese*. Palermo: Sellerio, 2002.
- NAPOLI, Alessandro. *L'Opera dei Pupi di stile catanese*. Catania: Marionettistica Fratelli Napoli, 2007.
- PASQUALINO, Antonio. *Bibliografia delle edizioni cavalleresche popolari siciliane dell'Ottocento*. In: «Uomo e cultura», nn. 23-24, 1979.
- PASQUALINO, Antonio. *Come si costruisce un pupo*. In: *La cultura materiale in Sicilia*. Palermo: «Quaderni del circolo semiologico siciliano», n. 12-13, 1980.
- PASQUALINO, Antonio. *I pupari e i costruttori di pupi*. In: Antonino Buttitta, a cura, *Le forme del lavoro*. Palermo: Flaccovio, 1988.
- PASQUALINO, Antonio. *I pupi siciliani*. Palermo: «Studi e materiali per la storia della cultura popolare», n. 25, Ass. per la Conservazione delle Tradizioni Popolari, 2001 (III ed.).
- PASQUALINO, Antonio. *L'opera dei pupi a Roma, a Napoli e in Puglia*. Palermo: «Studi e materiali per la storia della cultura popolare», n. 23, Ass. per la Conservazione delle Tradizioni Popolari, 1996.
- PASQUALINO, Antonio. *L'opera dei pupi*. Palermo: Sellerio, 1977.
- PASQUALINO, Antonio. *Le vie del cavaliere dall'epica medievale alla cultura popolare*. Milano: Bompiani, 1992.
- PASQUALINO, Antonio. *Tradizione e innovazione nell'opera dei pupi contemporanea*. In: AA. VV., *I pupi e il teatro*, «Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano», anno IV, n. 13, 1981.
- PASQUALINO Antonio, VIBAEK Janne. *Registri linguistici e linguaggi non verbali nell'opera dei pupi*. In: AA. VV., *Semiotica della rappresentazione*, «Quaderni per l'Immaginario», n. 4. Palermo: Flaccovio, 1984.
- PERRICONE, Rosario. *I ferri dell'Opra. Il teatro delle marionette siciliane*. In: «Antropologia e Teatro. Rivista di Studi», n. 4, 2013.
- PITRÈ, Giuseppe. *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll. Palermo: Pedone Lauriel, 1889.
- TURNER, Victor. *Antropologia della performance*. Bologna: il Mulino, 1993.
- TURNER, Victor. *Dal rito al teatro*. Bologna: il Mulino, 1986.
- UCCELLO, Antonino. *L'opra" dei pupi nel Siracusano: ricerche e contributi*, Siracusa: Società Siracusana di Storia Patria , 1965a.

- UCCELLO, Antonino. *Due tragedie di Shakespeare nel repertorio dell'Opera*. In: «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», anno IX, 1965b.
- UCCELLO, Antonino. *Pupi e cartelloni dell'opera*. Siracusa: Ente provinciale per il turismo, 1970.
- VENTURINI, Valentina. *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*. Roma: Dino Audino Editore, 2003.
- VIBAECK, Janne. *Le scene e le figure*, in A. Buttitta, a cura, *I colori del sole*. Palermo: Flaccovio, 1985.