



ARTICOLO

## I ferri dell'*Opra*. Il teatro delle marionette siciliane

di Rosario Perricone

0. L'opera dei pupi siciliani, non diversamente dai "fatti sociali totali" postulati da Marcel Mauss, è uno spettacolo teatrale "totale". Essa ingloba una serie di rappresentazioni collettive in grado di dare conto del modo in cui era strutturata la società siciliana fino alla seconda metà del Novecento. Lo spettacolo di opera dei pupi ha il pregio di far implodere un articolato complesso di competenze tradizionalmente formalizzate (dal piano materiale a quello espressivo) e di rispecchiare nel contempo i valori socio-simbolici su cui fino a tempi recenti si è fondata la cultura folklorica siciliana. In Sicilia la trasmissione dei saperi folklorici è stata il risultato di una costante interferenza tra modelli antichi e moderni, compresenti nei diversi ambienti socio-culturali. Ciò ha conferito alle pratiche folkloriche (riti, tecniche, manifestazioni espressive, ecc.) una fisionomia peculiare, non riducibile a opposizioni nette fra strati sociali diversi (egemone/subalterno, rurale/urbano) o tra differenti tecniche di comunicazione (oralità/scrittura). Di questa intricata eredità storico-culturale l'opera dei pupi è testimonianza preziosa e irripetibile e per questo motivo è stata riconosciuta, nel 2001, da parte dell'UNESCO "*Masterpiece of the oral and intangible heritage of humanity*".

Il ruolo centrale attribuito agli individui, alle comunità e ai gruppi detentori di una "tradizione" costituisce un nuovo approccio nei confronti della salvaguardia del patrimonio culturale intangibile. L'Unesco ha, infatti, istituito un Programma che riconosce l'importanza dell'*Intangible Cultural Heritage* e con le proclamazioni dei "Capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità" i patrimoni demoetnoantropologici sono finalmente usciti fuori dall'anonimato, dalla dimensione "folkloristica" (intesa in senso peggiorativo) da una parte e dall'oblio dall'altra, per assumere dignità culturale nella cultura occidentale. La definizione di patrimonio culturale immateriale e la considerazione che esso è fonte di identità, di creatività e di diversità, hanno largamente contribuito a delineare un approccio globale al patrimonio, che collega strettamente i beni materiali e quelli immateriali, l'oggetto o l'evento nel suo contesto ambientale e storico. La dimensione "arcaica" penetra il nostro presente e costituisce la differenza interna, indica il dinamismo impuro del nostro



tempo, che fa del presente il tempo dell'attualità (come direbbe Foucault) e per questo motivo l'arcaico è l'attuale e l'attualità è l'arcaismo del presente nella nostra società "neo-moderna". A dieci anni dal riconoscimento Unesco, l'opera dei pupi siciliani ha resistito alla crescente pressione dei modelli del gusto e del comportamento dettati dal "villaggio globale". Nonostante la scarsa attenzione delle istituzioni pubbliche, le compagnie di *opranti* sono aumentate, uscendo dalla marginalizzazione che le connotava.

Questo nuovo modello di patrimonializzazione della tradizione, che vede nell'opera dei pupi siciliana un oggetto privilegiato, ha consentito di avviare su questo argomento un'analisi sia di tipo diacronico che sincronico e di approfondire, attraverso gli attori sociali coinvolti (operatori teatrali, operatori culturali e amministratori pubblici) i processi di istituzionalizzazione e di oggettivazione della cultura e collegarli anche all'uso del teatro all'interno della cultura siciliana. I quadri concettuali di riferimento in questo cammino di ricerca sono delimitati dalla prospettiva antropologica consolidatisi a partire dagli anni Ottanta del Novecento che con sempre maggiore attenzione indagano i rapporti tra forme di rappresentazione storiografica e/o antropologica (Le Goff 1987; Hartog 2007), strategie di invenzione e di costruzione della "tradizione" (Hobsbawm-Ranger 1982; Kilani 1994) e della sua problematizzazione (Wolf 1982; Fabian 1999; Amselle 1999; Appadurai 2001) connessi al concetto di "memoria culturale" e "luogo della memoria" (Assman 1997; Severi 2004) e di patrimonializzazione delle "tradizioni" (Clemente 1999; Palumbo 2003).

Lo scopo di queste pagine è quello di mettere in evidenza le strutture fondamentali, la grammatica e la sintassi, dello spettacolo teatrale dell'opera dei pupi siciliani in relazione anche con questo mutato sistema di valori.

1. Antonio Pasqualino (1977) ci ha insegnato che nell'opera dei pupi (il teatro siciliano delle marionette) le fonti immediate dei soggetti epico-cavallereschi siciliani sono da ricercare nelle pubblicazioni a dispense dell'Ottocento. Tra queste la *Storia del paladini di Francia* di Giusto Lo Dico, compilazione dei poemi cavallereschi italiani del Rinascimento nei quali la letteratura francese del Medioevo era stata liberamente rimaneggiata. L'opera dei pupi (*Opra* o *Opira*) attinge anche alla tradizione orale dei contastorie il cui repertorio, permeabile e contaminante, permette di risalire fino alla *Chanson de geste* (cfr. Segre 1974). Il repertorio comprende anche drammi sacri (natività e



passione di Cristo, vite di santi), storie di briganti, alcuni drammi di Shakespeare (*Giulietta e Romeo*, *Macbeth*) e le *farse* (rappresentazioni comiche). Lo spettacolo dell'opera dei pupi siciliana rientra quindi in quel tipo di pratiche culturali che warburghianamente possiamo definire come "la sopravvivenza dell'antichità nella modernità".

I teatri dell'opera dei pupi nacquero all'inizio dell'Ottocento nelle due maggiori città dell'isola, Catania e Palermo, dando vita a due scuole che trovarono diffusione rispettivamente nell'area orientale e occidentale della Sicilia. I gestori dei teatri svolgevano tutte le attività connesse alla messa in scena: manovravano e davano la voce ai *pupi*, talvolta li costruivano e riparavano, dipingevano le scene e i cartelloni pubblicitari. Le recite avevano carattere quotidiano e potevano durare fino a un intero anno. L'andamento ciclico, la struttura conflittuale del racconto e la forte caratterizzazione dei personaggi consentivano al pubblico, esclusivamente maschile, una forte immedesimazione. Il coinvolgimento degli spettatori era rafforzato da svariate strategie sceniche (luci, rumori, musiche) e specialmente attraverso gli scontri armati (danze cadenzate dal cozzare di spade, scudi e corazze).

Alla fine degli anni Cinquanta, a causa della diffusione del cinema e della televisione e alla disgregazione del tessuto urbanistico e sociale dei quartieri, dove i teatri dei pupi insistevano, lo spettacolo dell'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 migliore". (Pasqualino 2003: 17). Questo panorama sociale è il risultato di quello che Baudrillard, in *Lo scambio simbolico e la morte* e in *Simulazione e simulacri*, identificava come il principio di una rottura fondamentale tra le società moderne e postmoderne. Le società moderne erano caratterizzate dalla *differenziazione*, le società postmoderne sono caratterizzate dalla *de-differenziazione*. Si vive in un mondo della simulazione in cui legami e distinzioni sociali che erano importanti – come quelli tra classi sociali, generi e potere – perdono pregnanza e si assiste all'implosione l'uno dell'altro dei campi dell'economia, della politica, della cultura.

L'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, fondata nel 1965 da un gruppo di intellettuali siciliani (Renato Guttuso, Antonino Buttitta, Antonio Pasqualino), stimolò le autorità



turistiche locali ad elargire dei modesti contributi ai teatri dei pupi e così alcuni pupari ripresero l'attività e trovarono nei turisti un nuovo pubblico. Anche i mass media in seguito si sono occupati ripetutamente delle marionette siciliane, risvegliando un notevole interesse di pubblico. Pasqualino ci ricorda che:

"In quel periodo la rinascita dell'opera dei pupi era ancora un fatto iniziale e incerto. 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. [...] il pubblico tradizionale dell'opera dei pupi è stato sostituito da turisti e da borghesi in cerca di colore. [...] Di fronte a un pubblico che si accosta al fenomeno senza capacità e volontà di leggerne i significati, la vicenda si svuota e [...] 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. [...] 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" (Pasqualino 2003: 18-19).

L'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari nel 1975 istituì il Museo internazionale delle marionette (frutto di dieci anni di ricerche sull'opera dei pupi) e il *Festival di Morgana. Rassegna di opera dei pupi e di pratiche teatrali tradizionali* che permise ai pupari di mettere in scena nuovi spettacoli dando un impulso alla creazione, da parte dei pupari, di un nuovo repertorio. Le difficoltà del lavoro di adattamento dello spettacolo dei pupi al pubblico contemporaneo erano principalmente di due ordini: bisognava reimpostare i codici tradizionali della messinscena e costruire spettacoli che presentassero, in una sola sera, una vicenda già conclusa. Per fare questo lavoro bisognava avere una conoscenza approfondita della storia e padronanza dei codici di messinscena dell'opera dei pupi: 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 (cfr. Pasqualino e Vibaek 1977, 1984). Lo



spettacolo fu allora decostruito e ricomposto adattando i codici di messinscena alle esigenze del nuovo pubblico senza rinnegare la tradizione. Questa sfida fu intrapresa e vinta da poche famiglie di pupari, tra le quali: la compagnia palermitana *Figli d'Arte Cuticchio* di Mimmo Cuticchio e la compagnia *Marionettistica dei Fratelli Napoli* di Catania. In quest'ultimo caso, vista la grandezza dei pupi e del relativo teatro, si è realizzata anche una modifica strutturale della marionetta che ha portato alla costruzione dei così detti "pupi piccoli" che hanno un'altezza ridotta (80 cm.); questo consentì alla compagnia catanese di confrontarsi con un numero sempre maggiore di spettatori, in quanto era possibile eseguire la rappresentazione anche in ambienti ristretti (palestre e teatri scolastici, sale parrocchiali o di circoli culturali). Mantenendo assolutamente intatti codici, regole e tecniche della messinscena tradizionale, queste modifiche permisero ad un nuovo pubblico (giovani studenti, professionisti e uomini di cultura) di affezionarsi all'*Opra î pupi*.

2. Nonostante le indagini avviate fin dall'Ottocento da Giuseppe Pitre e successivamente proseguite da etnografi, antropologi e filologi, non è stato possibile stabilire con certezza l'origine di questa forma teatrale. Per cercare di affrontare questo problema è utile far riferimento all'antropologia del linguaggio che ha inteso la ricerca sulla lingua come "insieme di risorse simboliche che sono parte integrante del costituirsi del tessuto sociale e della rappresentazione individuale di mondi reali o possibili" (Duranti 2002: 15).

Da dove deriva il nome *Opra î pupi*? Molto spesso le parole permangono alla scomparsa degli oggetti e delle pratiche culturali che denotano, nel nostro caso specifico dallo stretto rapporto tra marionette e opera lirica deriva molto probabilmente il nome *Opra î pupi* (a Palermo), *Opira î pupi* (a Catania). La storia del melodramma e quella delle marionette si muovono su un binario parallelo, entrambi furono infatti una forma di intrattenimento diffusa presso le case nobiliari del Settecento. In particolare le compagnie di marionette iniziarono un progressivo sviluppo dopo la metà del secolo per raggiungere l'apice della fama e della notorietà nell'Ottocento. Le marionette 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 i movimenti delle braccia e delle gambe. (Cfr. Cipolla – Moretti 2011). In Sicilia, nella prima metà dell'Ottocento, le marionette si trasformarono in pupi; l'asta di metallo per il movimento della testa fu collegata dall'interno e il sottile filo per l'animazione



del braccio destro fu sostituito con una robusta asta di metallo, caratteristica del pupo siciliano. L'opera dei pupi è quindi un particolare tipo di teatro di marionette e da esso deriva le tecniche di manovra, i repertori (che non furono solo di tipo cavalleresco) e finanche il nome. Il passaggio dal termine italiano *Opera* ad *Opra* o *Opira*, attraverso la scomparsa della vocale tra le due consonanti o la sostituzione della vocale, è nella prassi verbale molto facile ed immediato. Il persistere delle parole agli oggetti segnala in maniera pregnante la forza ieratica che queste hanno assunto all'interno della società che li ha prodotti e utilizzati. Questa ipotesi interpretativa dell'origine del nome è rafforzata anche dalla considerazione che sia lo spettacolo di marionette che quello di opera lirica sono *fatti culturali* che hanno avuto una circolazione sociale di "ascesa" e "discesa" e di conseguenza di folklorizzazione. Questo è soprattutto vero se si pensa ad esempio alle musiche che accompagnano gli spettacoli di opera dei pupi che sono costituite anche da brani tratti dal repertorio delle opere liriche (cfr. Pasqualino 1977: 86-87; Ibidem 1989: 100-101; Ibidem 1992: 238-239). Si pensi anche alla diffusione che alcune arie d'opera hanno avuto a livello popolare creando un nuovo genere poetico-musicale: le romanze. Il termine *romanza* indica una composizione per canto e accompagnamento musicale di struttura indeterminata e di carattere amoroso e sentimentale. Anche le romanze cantate dai contadini e dalle contadine durante il lavoro nei campi, fino alla fine degli anni Ottanta del Novecento, presentano una struttura polistrofica con un metro vario, una rima non rigidamente definita e con il testo in italiano riplasmato. I testi sono esclusivamente di carattere amoroso (*Nni spasimu nni spasimu / Bella p'amar'a ttia / Lu sonnu mi fa perdiri / O sciatu di l'arma mia*) e richiamano le vicende dell'amore e del tradimento che dominano molte opere liriche (Pennino 1985). Il radicamento di questo repertorio nella classe popolare siciliana è testimoniato anche dai testi del drammaturgo catanese Nino Martoglio che, ad esempio, nella commedia *San Giovanni decollato* fa intonare in diverse occasioni al personaggio principale, Mastru Austinu, famose arie del melodramma molto diffuse in ambito popolare (*La donna è mobili / di piumi al vento / Muta d'argento / E di pensier... / È sempri misero / cui si nni fida / Cu' ci cunfida / Il cardo cor!...*).

Questo fenomeno di osmosi ha investito, oltre al nome, anche lo spettacolo dell'opera dei pupi siciliana in tutti gli aspetti della prassi teatrale (dal repertorio, alla modalità costruttiva alla messa in scena), creando così un teatro apotropaico, multisensoriale e sinestetico, dove gli afflatti più



profondi della società sono stati mitizzati sulla scena per superare le asperità della vita.

3. Nel teatro di animazione la costruzione della figura che deve essere animata nel corso dello spettacolo (marionetta, pupo o burattino) assume una importanza centrale. Lo spettacolo è strettamente condizionato dalle caratteristiche figurative e meccaniche di questo oggetto-attore. Le modalità costruttive del pupo armato siciliano sono state determinate dal processo di specializzazione che ha distinto il teatro delle marionette siciliane da altre forme di teatro di animazione. Nel Settecento le marionette erano manovrate mediante un filo di ferro collegato attraverso un anello alla sommità della testa, un paio di fili per le braccia e talvolta uno o due per le gambe. Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento nel Nord Italia il ferro centrale venne rimosso e al fine di sostenere la marionetta si ricorse o a un filo che si collegava alla schiena o a due fili che si univano alle spalle. A questi se ne aggiungevano altri finalizzati all'esecuzione di movimenti particolari. Inoltre, tutti i fili furono allungati per permettere l'inserimento dei personaggi in vaste scenografie in modo che, sul piano delle dimensioni, il rapporto tra figure e spazio scenico fosse simile a quello dei grandi teatri per attori. Nell'Italia meridionale le marionette subirono una differente specializzazione, che mirava al perfezionamento della messa in scena del combattimento con le spade, che diverrà il momento centrale dello spettacolo. In Sicilia il ferro principale della testa si agganciò direttamente al busto e anche il filo del braccio destro fu sostituito da una bacchetta di ferro. Per garantire una trasmissione più immediata del movimento del manovratore alla marionetta, i ferri e i fili mantennero una lunghezza ridotta. Infine i pupi furono dotati di armature metalliche riccamente decorate che con il fragore del loro cozzare contribuirono in misura notevole all'affermazione di questo genere teatrale presso le classi popolari.

Esistono in Sicilia due differenti tradizioni, o "stili", dell'opera dei pupi: quella *palermitana*, affermata nella capitale e diffusa nella parte occidentale dell'isola, e quella *catanese*, affermata nella città etnea e diffusa, a grandi linee, nella parte orientale dell'isola ed anche in Calabria. Le cronache raccontano che gli iniziatori dell'*Opra* a Palermo furono don Gaetano Greco (1813-1874) e Don Liberto Canino, mentre a Catania furono don Gaetano Crimi (1807-1877) e il suo antagonista Giovanni Grasso (1792-1863) (Cfr. Pasqualino 1977; Majorana 2008).

Le differenze principali tra la tradizione catanese e quella palermitana riguardano la meccanica delle

marionette, la tecnica di manovra e alcuni dei soggetti rappresentati. I pupi palermitani, alti circa 80 cm, sono mossi dai lati del palcoscenico, a braccio teso, scaricando parte del peso della marionetta su una braga dentro cui il puparo posiziona il proprio braccio. Inoltre il manovratore agisce sullo stesso tavolato su cui si svolge l'azione scenica. La necessità dei marionettisti di passarsi i pupi da una estremità all'altra del palcoscenico senza essere visti dal pubblico conferisce alla scena una larghezza limitata. Il maestro puparo è il perno attorno al quale ruota lo spettacolo: da indicazioni ai suoi aiutanti, improvvisa i dialoghi eseguendo tutte le parti recitate (comprese quelle femminili), realizza gli effetti sonori e manovra i pupi che rappresentano i personaggi più importanti dello spettacolo.



*Girolamo Cuticchio durante uno spettacolo.*



Nell'area di Catania i pupi, alti 120-130 cm, sono invece manovrati dall'alto di un ponte che si trova dietro la scena di fondo, il che permette ai pupari di muoversi su un solo piano scostandosi poco dallo scenario. Per questo motivo, il teatro catanese è poco profondo e guadagna invece in larghezza e visibilità. I pupi catanesi, grazie anche alla loro ginocchia rigide, scaricano il loro peso direttamente sul palco e vengono sollevati soltanto pochi attimi per camminare. La voce è data loro dal *parlaturi* (e/o *parlatrici*), che non manovra le marionette ma recita esclusivamente aiutandosi con un copione ed è quasi sempre anche il "regista" dello spettacolo.



*Compagnia Fratelli Napoli di Catania durante uno spettacolo.*

Antonio Pasqualino (1980) e Giuseppe Aiello (2011) hanno descritto con perizia tecnica la morfologia costruttiva dei pupi palermitani: il corpo è realizzato in legno di faggio e si compone del busto, degli arti inferiori, realizzati in tre pezzi assemblati, e dagli arti superiori costituiti dai soli avambracci collegati alla spalla con strisce ripiegate di tela. Il busto ha un profilo a clessidra che presenta un incavo a "V" al centro delle spalle, dove è ancorato un ponticello di filo di ferro zincato.



*Ossatura del pupo palermitano.*

Alla parte inferiore del busto, in due scasse, sono incernierate le due cosce, libere di oscillare solo in avanti. L'articolazione del ginocchio è particolarmente curata: è infatti realizzata con una cerniera ricavata fra la coscia e la gamba che permette a quest'ultima di ripiegarsi all'indietro sino a 90°.



*Struttura della gamba.*

I piedi sono intagliati a forma di scarpa con il tacco accennato, e uniti saldamente alla caviglia con un incastro incollato e rinforzato con un chiodo. L'accurata realizzazione dell'ossatura farà in modo

che il pupo sia manovrabile al meglio assicurando anche una lunga durata. Le teste sono solitamente scolpite in legno di cipresso e quelle più ricercate possono avere occhi di vetro inseriti nelle orbite scavate e ricolmate con stucco ottenuto dall'impasto di argilla e olio di lino. Una volta scolpita, la testa viene dipinta con colori a olio. Una stecca, fornita nella parte superiore di una manopola, attraversa la testa e termina a un'estremità con un gancio inserito nel ponticello al centro delle spalle e all'altra estremità con una punta che rientra in un foro cieco del collo.

La sua funzione è strategica, in quanto oltre a sostenere il pupo permette al puparo di imprimergli i movimenti: con piccole rotazioni della manopola la testa può girarsi e orientare lo sguardo, mentre, quando queste sono più decise e coordinate a piccoli sollevamenti, la rotazione si trasmette al busto e alle gambe.



*Ferro testa-corpo.*

L'effetto di questi movimenti a scatti fa sì che gli arti siano alternativamente spinti in avanti grazie anche a un piccolo accorgimento che vuole una gamba leggermente più corta dell'altra. Prima una gamba poi l'altra, essendo queste libere di oscillare solo in avanti, il pupo può così camminare o segnare il passo. A Palermo molti pupi presentano anche un filo collegato appena sopra il ginocchio sinistro che consente al pupo di sollevare la rispettiva gamba e far muovere il primo passo al personaggio per poi farlo proseguire con la tecnica della rotazione alternata. Questo stesso filo. Se sollevato in modo da far battere ritmicamente il piede sul pavimento, esprime uno stato d'animo di impazienza e ira.

Una stecca di ferro è agganciata al polso della mano destra, serrata a pugno con un foro centrale. La mano è attraversata da un filo di cui una delle estremità è annodata al ferro di manovra e l'altra all'elsa della spada inserita nel fodero. Tirando il filo, la mano del pupo si avvicina all'elsa e il

pupo può così sguainare la spada e prepararsi a combattere. Al termine del combattimento, un buon manovratore di solito riesce a rinfoderare la spada, destrezza questa particolarmente apprezzata dal pubblico. Il braccio sinistro ha la mano aperta e sostiene lo scudo: un filo legato intorno al polso ne assicura le essenziali manovre chiaramente ridotte rispetto al braccio destro mosso dalla stecca. Oltre ai fili di manovra il pupo presenta un filo che collega la celata al ferro principale mediante un nodo con due mezzi colli posizionato sotto la manopola: il nodo, libero di scorrere sul ferro, permette di alzare e abbassare la visiera in seguito alla manovra eseguita con la mano destra del puparo. Ciò contribuisce ad arricchire il codice mimico specialmente quando il pupo si prepara a combattere.



*Ferro del pugno.*

In alcune marionette il ferro di manovra della testa è "a snodo", ovvero la stecca non attraversa la testa collegandosi direttamente al busto, ma è agganciata all'anello con cui termina il corto ferro che la sostituisce. 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 consono 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. Infine anche nel caso di alcuni personaggi di farsa questo sistema risulta maggiormente efficace: *Virticchiu* non potrebbe infatti compiere ruzzoloni e acrobatici volteggi senza lo snodo sulla testa.



*Ferro della testa a snodo.*

L'armatura del paladino, ricca ed elaborata, rimanda alle armature cinquecentesche. Le prime realizzate per vestire i paladini ne erano una copia piuttosto fedele, il reperto più antico appartenente a questa tipologia è custodito al Museo Internazionale delle Marionette di Palermo. Si tratta di una Carinda proveniente dal teatro della famiglia Canino: il pupo, che della originaria armatura conserva l'elmo, la corazza e lo scudo, presenta sulla corazza decori realizzati a bulino. Le testimonianze raccolte attingendo alla memoria degli eredi pupari della famiglia Canino fanno risalire al 1828 la data di costruzione di questa marionetta che, secondo la memoria tramandata, è stata la prima ad indossare un'armatura metallica (Cfr. Canino 1967). Che Alberto Canino, anche se abile costruttore di pianini a rullo, potesse avere raggiunto al primo tentativo un simile risultato pone alcuni dubbi. La raffinatezza della lavorazione dei metalli lascia piuttosto supporre il coinvolgimento di qualche abile argentiere per la sua realizzazione. Ciò nonostante, ai Canino è riconosciuta la paternità di questa forma di teatro e dei suoi pupi armati.



*Carinda.*

L'armatura dei paladini fu progressivamente modificata per adattarla alle esigenze sceniche, ma il materiale più usato restò il rame rosso che, grazie alla sua malleabilità, si prestava alla lavorazione a freddo. Dalla poco visibile decorazione a bulino si passò a quella sbalzata, certamente più visibile per lo spettatore. Poi fu la lega bianca del rame a essere utilizzata, e la sua lucentezza e le decorazioni sbalzate furono particolarmente apprezzate da pubblico e pupari. Gradualmente le armature furono arricchite con l'applicazione di elementi decorativi in rame di diverso colore; borchie (*bbuttuna*), losanghe e *rrabbischi* in filo o stampati divennero una costante di un nuovo gusto estetico.

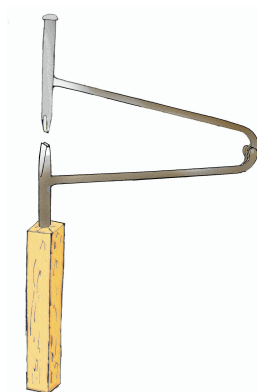
Gli elementi rendevano ancora più visibili i decori e quando questi erano rappresentati dalle insegne, l'identificazione del personaggio risultava più immediata al suo ingresso in scena. L'armatura è realizzata in più pezzi saldati a stagno e assemblati con cerniere. La costruzione delle varie parti dell'armatura presenta diversi livelli di difficoltà: il costruttore utilizza rame o sue leghe e in ogni caso materiali malleabili; la materia prima consiste di fogli da cui il costruttore ritaglia le parti da lavorare utilizzando dei modelli di latta.



*Costruzione dell'armatura.*

Questi sono spesso frutto di anni di applicazione e di modifiche finalizzate a rendere il proprio pupo più bello e proporzionato. Ogni costruttore finisce col lasciare sulle sue realizzazioni in maniera indelebile il segno della sua arte: pupari e amatori riescono a distinguere dalla fattura dell'armatura,

dalla pulizia d'esecuzione e dalla foggia delle applicazioni, l'artigiano o la scuola che lo hanno realizzato. Per la costruzione del solo elmo occorrono almeno cinque pezzi oltre al cimiero: la calotta (*a cuoccia i l'ieimmu*) in due pezzi, il sottogola, il collare e la visiera. Ognuno, modellato e rifinito, è saldato o incernierato. La corazza rappresenta il pezzo forte dell'armatura: i due pezzi che compongono la parte anteriore devono essere bombati (*accuppati*) avendo cura che risultino perfettamente simmetrici. Il profilo che ne risulterà sarà decisivo per dare imponenza al personaggio: il petto dovrà essere piuttosto carenato (*palumminu*), il ventre tondeggiante e i fianchi stretti. Gli spallacci contribuiscono a disegnare la figura e la loro accurata realizzazione accentua il valore estetico del pupo. Essi sono realizzati in più pezzi saldati che possono variare da un minimo di due a un massimo di cinque. Lo scudo e la sua forma determinano la ricchezza dell'armatura e, come anticipato, svolgono un ruolo fondamentale per l'identificazione del personaggio. Di questi se ne identifica una ben codificata tipologia: *a pizzu*, *a cori i Gesù*, *ovali*, *tunnu*, *a stiddra* e *a quantiera*. Buona parte dei pezzi sono resi più rigidi ripiegando i bordi e ricavando lungo questi delle scanalature. L'attrezzo utilizzato per ricavare queste ultime è il *maitieddru a pinna*, un utensile costituito da due aste incernierate alle cui estremità sono saldati uno stampo e un controstampo. La cerniera assicura che vi sia una perfetta coincidenza fra lo scalpello battente e la scanalatura a V dello zoccolo. Il costruttore, con percussioni successive lungo una traccia, pratica sul retro della lastra metallica una scanalatura che si evidenzierà sul verso. Le linee bombate, oltre ad una funzione estetica, contribuiranno a irrigidire i bordi di scudi, spalline, *faldine* e degli altri componenti dell'armatura.



*Martello a pinna e suo utilizzo.*



Una serie di personaggi generici e di soldati, cristiani o saraceni che siano, non può mancare nel "mestiere" di un teatro dell'opera dei pupi siciliana. Durante i numerosi combattimenti che si svolgono durante uno spettacolo, non devono mancare i corpi di soldati abbattuti che si ammassano sino a riempire la scena. Una parte di questi soldati, con piccoli accorgimenti costruttivi, sono predisposti per perdere teste e braccia o per spaccarsi a metà sotto i colpi degli eroi. Uno dei dispositivi utilizzati per creare questi effetti speciali è il distacco della testa dal busto.



*Meccanismo per il distacco della testa.*

La scanalatura che si spinge sino a metà della testa le permette, con uno scatto in alto della manopola e sfruttando l'inerzia acquisita, di sfilarsi e cadere ai piedi della vittima.

Il materiale teatrale aveva bisogno di una continua manutenzione in quanto la violenza dei combattimenti e la dinamicità delle azioni danneggiavano spesso le marionette. L'oprante doveva intervenire con saldature e rinforzi perché il costo di un pupo non permetteva una sua indolore dismissione: alcune marionette più logore che magari avevano avuto il ruolo di protagonisti nella storia, potevano essere degradate al ruolo di generiche comparse. In questi casi, un rimaneggiamento delle insegne e magari la sostituzione della testa o dello scudo, potevano far rinascere un prode paladino nei panni di un generico saraceno.





*Paladino in armatura.*

04. Victor Turner ci ha insegnato che le *performance* culturali (dal rito al teatro) e di narrazione (dal mito al romanzo) hanno origine e continuano a trarre linfa vitale dai "drammi sociali", definiti dallo studioso come "unità di processo sociale anarmonico o disarmonico che nascono in situazioni di conflitto" (Turner 1993: 148). In queste *performance* sociali il protagonista passa attraverso quattro fasi principali di pubblica evidenza: 1) *Rottura* dei normali rapporti sociali; 2) *Crisi* durante la quale la società è costretta ad affrontare il problema del *caos* e del *limen* generato dal protagonista; 3) *Azione riparatrice*, che può essere realizzata attraverso il linguaggio razionale del processo giudiziario o il linguaggio metaforico e simbolico del processo rituale; 4) *Reintegrazione* nel gruppo sociale del ribelle o legittimazione della separazione e della creazione di un nuovo ordine. Questo schema di "dramma sociale" individuato da Turner bene si adatta alle vicende degli eroi messi in scena negli spettacoli dell'opera dei pupi siciliani (Pasqualino 1992). Seguendo i dettami dell'analisi semiotica dello spettacolo teatrale, Antonino Buttitta (1981) ha paragonato lo spettacolo dell'opera dei pupi siciliani a un rito, mentre Pasqualino e Vibaek (1984)



hanno individuato e raccolto in un unico *corpus* il sistema di unità utilizzato e le regole che governano l'uso e la pratica dello spettacolo dell'opera dei pupi. Illustreremo qui i sette codici e le due tipologie di messinscena individuate nello spettacolo dell'opera dei pupi siciliana, ricordando che la marionetta che si muove sul palcoscenico sono un segno di segno, come ci ricorda Bogatyrev (1980: 50), e la voce del marionettista è l'unica intromissione umana in uno spettacolo ipersegnico:

1. **Codici linguistici:** a) *comico*, in dialetto siciliano parlato dai personaggi delle farse; b) *eroico*, in italiano maccheronico influenzato dalla lingua dei poemi cavallereschi del Quattrocento e del Cinquecento.

2. **Codici delle qualità della voce:** a) *Volume:* aumenta con la tensione drammatica della scena; b) *Tonalità:* si modifica in rapporto alla tipologia dei personaggi (donne, bambini e giovani hanno una tonalità più alta o in falsetto; personaggi maturi hanno voci gravi; c) *Timbro della voce:* chiaro per i personaggi eroici positivi, oscuro e rauco per i personaggi negativi e con voce stridula, in falsetto per il traditore Gano di Maganza; d) *Ritmo della voce:* l'eloquio dei personaggi eroici è lento e cadenzato per sottolineare l'importanza delle parole e delle frasi che pronunciano; e) *Vibrazione della voce:* nelle situazioni più drammatiche si fa ricorso al *lamentu*, un tipo di declamazione in cui le *finalis* vengono allungate, proprio come avviene nei canti della Settimana Santa o nei canti dei carrettieri siciliani.

3. **Codice dei rumori e dei suoni vocali inarticolati:** quello più importante è prodotto dai colpi dello zoccolo del manovratore sul tavolato del palcoscenico; insieme al fragore delle armi, sottolineano i diversi ritmi della battaglia o i movimenti più drammatici. A questo si aggiungono il rumore di catene o il tuono che segnalano l'arrivo dei demoni, e i versi degli animali sottoforma di suoni inarticolati prodotti dalla voce del marionettista.

4. **Codice delle musiche:** quando la scena è priva di dialogo, il pianino a cilindro svolge il ruolo da protagonista. In particolare, nel palermitano ci sono delle "sonate" che accompagnano le battaglie o la morte dei paladini. Nelle battaglie vengono suonati la tromba di conchiglia e il tamburo (Bonanzinga 2008).

5. **Codice delle luci:** nella palermitana è molto elementare; la maggiore o minore luminosità distingue il giorno dalla notte e la luce rossa segnala l'arrivo del diavolo. Altri effetti di luce sono legati all'inventiva dell'*oprante* che, soprattutto nell'area catanese, utilizza le luci in maniera molto



sofisticata, come nel teatro di attori.

6. **Codice cinesico:** sono stati formalizzati circa cinquanta movimenti e gesti altamente stilizzati che comunicano una emozione o un atteggiamento. Per una descrizione completa di questo codice molto complesso si rimanda agli studi di Pasqualino (1977 e seguenti.).

7. **Codice figurativo dei personaggi, degli oggetti:** è costituito dai caratteri fisionomici, dalla foggia e dai colori delle vesti, dagli emblemi individuali, dalle striature dell'armatura, ecc. La differenza fondamentale è rintracciabile tra i cristiani e i saraceni: i primi hanno visi più aggraziati e gentili, i secondi sgraziati e brutali. Su questa stessa scia è possibile distinguere i luoghi che rinviano all'Occidente e quelli che rinviano all'Oriente: questi ultimi presentano uno stile architettonico tipicamente orientale e delle mezze lune. Il castello di Montalbano è raffigurato come Castel Sant'Angelo.

8. **Tipologia dei personaggi e dei luoghi:** il codice figurativo, elemento principale di questa tipologia, si intreccia con quelli linguistico, dei rumori, delle musiche, delle luci e dei movimenti. La tipologia dei luoghi è determinata dal codice figurativo che si interseca con quello linguistico. I luoghi vengono nominati durante la messa in scena e un bosco generico diventa un bosco particolare, perché i personaggi lo indicano.

Lo spettacolo dell'opera dei pupi siciliani rientra quindi in quel tipo di pratiche culturali che warburghianamente possiamo definire come "la sopravvivenza dell'antichità nella modernità". Questa forma teatrale "tradizionale" non è un fatto di permanenza del passato nel presente, una sovrapposizione in atto, il lascito di un'epoca globalmente conclusa. Le forme teatrali, come le altre forme della cultura, sono tradizionali in quanto essenza del cambiamento in un contesto di cambiamento. Ogni cambiamento si attua su un fondo di continuità, e ogni permanenza implica delle variazioni. La tradizione, che si suppone essere conservazione, manifesta una singolare capacità di variazione e consente un ampio margine di manovra a coloro che la 'agiscono'. In realtà non è il passato a produrre il presente, ma il presente che modella il suo passato per svilupparlo nel futuro. Di questa intricata eredità storico-culturale l'opera dei pupi è testimonianza preziosa e irripetibile e per questo motivo è stata riconosciuta, nel 2001, da parte dell'UNESCO "*Masterpiece of the oral and intangible heritage of humanity*".



### Bibliografia

AA. VV.

1981 *I pupi e il teatro*, numero monografico di «Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano», Anno IV, n. 13, agosto 1981, Vallecchi, Firenze.

AIELLO, GIUSEPPE

2011 *I pupi di Palermo*, in Selima Giuliano, Orietta Sorgi, Janne Vibaek (a cura di), *Sul filo del racconto. Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo internazionale delle marionette Antonio Paqualino*, Regione Siciliana - CRicd, Palermo, pp. 67-71.

ALBERTI, CARLO

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

AMSELLE, JEAN-LOUP

1999 *Logiche meticcie. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*, Boringheri, Torino.

APPADURAI, ARJUN

2001 *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma.

ASSMAN, JAN

1997 *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino.

BOGATYRĚV, PĚTR

1980 *Il teatro delle marionette*, con prefazione di R. Leydi e introduzione di I. Sordi, Grafo, Brescia.

BONANZINGA, SERGIO

2008 *Suoni e musiche del teatro siciliano dei "pupi"*, in Daria Parisi (a cura di), *Il teatro delle marionette tra est e ovest*, Università degli studi di Palermo – Facoltà di lettere e filosofia, Palermo, pp. 53-74.

BUTTITTA, ANTONINO

1977 *Prefazione*, in Pasqualino Antonio, *L'opera dei pupi*, Sellerio, Palermo, pp. 11-13.

1979 *Semiotica e antropologia*, Sellerio, Palermo.

1981 *L'opera dei pupi come rito*, in AA. VV. 1981, pp. 30-34.

1996 *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*, Sellerio, Palermo.



BUTTITTA, E. I. – PERRICONE, R. (a cura di)

2000 *La forza dei simboli. Studi sulla religiosità popolare*, Folkstudio, Palermo.

CANINO GASPARE

1966 *Ricordi sulla storia del teatro dei pupi in Sicilia*, Tipografia Campo, Alcamo (TP).

CIPOLLA, A. – MORETTI, G.

2011 *Storia delle marionette e dei burattini in Italia*, Titivillus, Pisa.

CLEMENTE, PIETRO

1999 *Il terzo principio della museografia: antropologia, contadini, musei*, Carocci, Roma.

CLIFFORD, J. – MARCUS G. E.

1997 *I frutti puri impazziscono. Etnografia, Letteratura e arte nel XX secolo*, Bollati Boringheri, Torino.

1997b *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Meltemi, Roma.

D'AGOSTINO, GABRIELLA (a cura di)

1991 *Arte popolare in Sicilia*, Flaccovio, Palermo.

D'AGOSTINO, GABRIELLA

2008 *Forme del tempo. Introduzione a un immaginario popolare*, Flaccovio, Palermo.

FABIAN, JOHANNES

1999 *Il tempo e gli altri*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli.

HARTOG, FRANÇOIS

2007 *Regimi di storicità. Presentismo e esperienza del tempo*, Sellerio Palermo.

HOBBSAWM, E. – RANGER, T.

1982 *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino.

KILANI, MONDHER

1994 *L'invenzione dell'Altro. Saggi sul discorso antropologico*, Dedalo, Bari.

JONES, HENRY FESTING

1987 *Un inglese all'opera dei pupi*, a cura di Carapezza A. e Pasqualino A., Sellerio, Palermo.



### LI GOTTI, ETTORE

- 1956a *Sopravvivenza delle leggende carolingie in Sicilia*, Sansoni, Firenze.
- 1956b *Roncisvalle nell'opera dei pupi e la leggenda rolandiana nell'epoca normanna in Sicilia*, Zaragoza, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras.
- 1957 *Le pitture dei cartelloni e dei carretti siciliani e la tradizione cavalleresca*, Universitat des Saarlandes, [s.l.].
- 1959 *Il teatro dei pupi*, Sansoni, Firenze.

### LE GOFF, JACQUES

- 1987 *Storia e memoria*, Einaudi, Torino.

### MAJORANA, BERNADETTE

- 2008 *Pupi e attori ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma.

### MARCUS G. E. – FISCHER M.

- 1998 *Antropologia come critica culturale*, Meltemi, Roma.

### NAPOLI, ALESSANDRO

- 2002 *Il racconto e i colori «Storie» e «cartelli» dell'opera dei pupi catanese*, Sellerio editore, Palermo.
- 2011 *I pupi del "mestiere" di Natale Meli*, in Selima Giuliano, Orietta Sorgi, Janne Vibaek (a cura di), *Sul filo del racconto. Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo internazionale delle marionette Antonio Paqualino*, Regione Siciliana - CRicd, Palermo, pp. 143-171.

### PALUMBO, BERARDINO

- 2003 *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma.

### PASQUALINO, ANTONIO

- 1969 *Il repertorio epico dell'opera dei pupi*, in «Uomo e cultura», n. 3-4 (1969), pp. 59-106.
- 1970 *Per un'analisi morfologica della letteratura cavalleresca: "I reali di Francia"*, in «Uomo e cultura», nn. 5-6 (1970), pp. 76-194.
- 1975 *I pupi siciliani*, «Studi e materiali per la storia della cultura popolare», Associazione per la conservazione della cultura popolare, n. 1, Palermo.
- 1977 *L'opera dei pupi*, Sellerio, Palermo.
- 1979 *Bibliografia delle edizioni cavalleresche popolari siciliane dell'Ottocento*, in «Uomo e cultura», nn. 23-24, Flaccovio, Palermo pp. 150-166.



- 1980 *Come si costruisce un pupo*, in *La cultura materiale in Sicilia*, Atti del II Congresso internazionale di studi antropologici, in «Quaderni del circolo semiologico siciliano» n. 12-13, Palermo, pp. 533-553.
- 1981 *Tradizione e innovazione nell'opera dei pupi contemporanea*, in AA. VV. 1981, pp. 5-13.
- 1986 *Dal testo alla rappresentazione. Le prime imprese di Carlo Magno*, Laboratorio Antropologico Universitario, Atti e Materiali 1, Palermo.
- 1988 *I pupari e i costruttori di pupi*, in A. Buttitta (a cura di), *Le forme del lavoro*, Flaccovio, Palermo, pp. 400-414.
- 1992 *Le vie del cavaliere dall'epica medievale alla cultura popolare*, Bompiani, Milano.
- 1996 *L'opera dei pupi a Roma a Napoli e in Puglia*, in «Studi e materiali per la storia della cultura popolare», Associazione per le conservazione della cultura popolare, n. 23, Palermo.

PASQUALINO, A. – VIBAEK, J.

- 1979 *Magia rappresentata e magia vissuta: un problema di pertinenza*, in AA. VV., *Magia, segno e conflitto*, Flaccovio, Palermo, pp. 163-181.
- 1984 *Registri linguistici e linguaggi non verbali nell'opera dei pupi*, in Tomasino R. (a cura di) *Semiotica della rappresentazione*, Flaccovio, Palermo, pp. 109-156.

PENNINO, GAETANO

- 1985 *Due repertori musicali tradizionali*, in «Archivio delle tradizioni popolari siciliane – Folkstudio», 13-14, Palermo

PERRICONE, ROSARIO

- 2000 *Il volto del tempo. La ritrattistica nella cultura popolare*, in Id. (a cura di), *Il volto del tempo. La ritrattistica nella cultura popolare*, Associazione socio-culturale "Michele Palminteri", Calamònci (AG), pp. 49-127.
- 2005a (a cura di), *Mori e cristiani nelle feste e nel teatro di tradizione orale*, in «Studi e materiali per la storia della cultura popolare», Associazione per le conservazione della cultura popolare, n. 26, Palermo.
- 2005b *Le vie dei Santi. Immagine di festa in Sicilia*, in «Mostre», Associazione per le conservazione della cultura popolare, n. 7, Palermo.
- 2006 *I ricordi figurati: «foto di famiglia» in Sicilia*, in Giovanni De Luna, Gabriele D'Autilia e Luca Criscenti (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia, III Gli album di famiglia*, Giulio Einaudi, Torino, pp. 167-222.
- 2009-2010 *La ricerca sul campo come 'extraordinary experience'. Una proposta di ricerca multidisciplinare*, in «Archivio Antropologico Mediterraneo on line - Semestrale di scienze umane» (ISSN 2038-3215), anno XII/XIII, n. 12 (1), pp. 23-36.



2012 *Forma e linguaggi del teatro dei pupi*, in Luigi Allegri – Manuela Bambozzi (a cura di), *Il mondo delle figure. Burattini, marionette, pupi, ombre*, Carocci, Roma, pp. 67-77

PITRÈ, GIUSEPPE

1881 *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Pedone Lauriel, Palermo.

1889 *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll., Pedone Lauriel, Palermo.

1900 *Feste patronali in Sicilia*, Clausen, Torino-Palermo.

RIGOLI AURELIO

1995 *Le ragioni dell'etnistoria*, Ila Palma, Palermo.

2001 *Tradizione, Arte, Comunicazione*, Edas, Messina.

SEGRE, CESARE

1974 *Schemi narrativi nella «Chanson de Roland*, in Id. *La tradizione della Chanson de Roland*, Ricciardi, Milano-Napoli.

SEVERI, CARLO

2004 *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino.

TURNER, VICTOR

1993 *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna.

UCCELLO, ANTONINO

1965 *L'opera dei pupi nel Siracusano - Ricerche e contributi*, Siracusa, Società Siracusana di Storia Patria.

1965b *Due tragedie di Shakespeare nel repertorio dell'Opra*, in «Bollettino del Centro di Studi filosofici e linguistici siciliani», anno IX, pp. 354-370.

VIBAEK, JANNE

1977-78 *Riproporre il teatro popolare? Ipotesi e problemi*, in «Uomo e cultura» X/XI, n. 19-22 (1977-78), pp. 261-265.

1981 *I cartelli dell'opra*, in AA. VV. 1981, p. 69-79.

1985 *Le scene e le figure*, in A. Buttitta (a cura di), *I colori del sole*, Flaccovio, Palermo pp. 227-248.

WOLF, ERIC

1982 *L'Europa e i popoli senza storia*, il Mulino, Bologna.





### Abstract – ITA

L'Opera dei pupi siciliana costituisce una preziosa testimonianza dell'intricata eredità storico-culturale della Sicilia. Le proclamazioni dell'Unesco e l'attenzione rivolta alle modalità di patrimonializzazione delle pratiche tradizionali, hanno favorito lo sviluppo di un'analisi, sia di tipo diacronico che sincronico, con una prospettiva antropologica tesa ad indagare le strategie di invenzione e costruzione della tradizione e della sua problematizzazione con particolare riferimento al concetto di "memoria culturale". È con queste premesse che il presente lavoro si pone come obiettivo di analizzare le strutture fondamentali, la grammatica e la sintassi dello spettacolo di Opera dei pupi soffermandosi sulla sua evoluzione all'interno di un mutato contesto di fruizione.

### Abstract – EN

The Sicilian *Opera dei Pupi* is a valuable testament of the intricate historical and cultural heritage of Sicily. The Unesco declarations and the attention paid to the processes by means of which traditional practices are transformed into common heritage, have fostered the development of an analysis, both diachronic and synchronic, based on an anthropological perspective: its aim is to investigate the strategies of invention and creation of Tradition and of its problematization with particular reference to the concept of "cultural memory". Following these premisses, the present work aims to analyze the basic structures, grammar and syntax of the *Opera dei Pupi* show, highlighting its evolution in the new context of use.

### ROSARIO PERRICONE

Ha conseguito la laurea in filosofia presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Palermo; è stato professore a contratto di discipline etno-antropologiche presso la stessa Università dal 2002-2010 e direttore di progetto del master universitario di secondo livello "La memoria della mano" presso il Università degli Studi di Palermo dal 2011 al 2013. Ricopre le seguenti cariche : Direttore del Museo Internazionale delle marionette Antonio Pasqualino di Palermo, coordinatore scientifico dell'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, Segretario Generale della Associazione Folkstudio di Palermo, direttore artistico del Festival di Morgana (Festival internazionale di teatro di figura).

Per le istituzioni di cui sopra, dal 1993 , ha svolto numerose indagini sul terreno con mezzi audiovisivi, concentrandosi sullo studio del ciclo di vita, le performance rituali nelle tradizioni locali e ha curato diversi volumi e documentari . Attualmente sta conducendo una campagna di ricerca sull'opera dei pupi siciliana.

### ROSARIO PERRICONE

Rosario Perricone degree in philosophy and was an adjunct professor of ethno-anthropological disciplines at the Faculty of Humanities of the University of Palermo from 2002 to 2010 and director of the second level university Master's project "The memory of the hand" at the University of Palermo from 2011 to 2013 . He holds the following positions: Director of the International Puppet Museum Antonio Pasqualino di Palermo ; scientific coordinator of the Association for the Preservation of Folk Traditions , Secretary General of the Association Folkstudi , artistic director of the Festival of Morgana (Review of traditional theater practices).

For the institutions mentioned above, since 1993 , has carried out numerous surveys on the ground with audio-visual media , focusing on the investigation of the life cycle, cycle holidays and ritual performances in local traditions and has edited several documentaries on the holidays Sicily. He is currently leading a campaign of research on the Sicilian puppet.