

Oralidad y escritura en la Ópera de los Pupi sicilianos

Orality and writing in the Sicilian Pupi Opera

Rosario PERRICONE
(Academy of Fine Arts in Palermo)
rosario.perricone@abapa.education
<https://orcid.org/0000-0002-4317-5834>

RESUMEN: El estudio antropológico de la oralidad y la escritura no puede limitarse a un discurso ideológico que tiende, incluso inconscientemente, a postular la singularidad y el esquematismo de la representación a través de uno de los objetos del campo. Por el contrario, mediante el análisis de textos escritos, etnotexto orales y objetos relacionados con la *Opera dei Pupi* siciliana, recopilados para esta ocasión, intentaré «mostrar la complejidad semántica y la naturaleza históricamente determinada de las relaciones que parecen obvias y dadas, pero que, dentro de una visión diferente de la procesualidad histórica, proporcionan una dialéctica compleja y nunca mecánica, compuesta por restricciones, aceptaciones, adaptaciones, resistencias, procesos de formación del *habitus* y de ideologización de las prácticas, a los que siempre está sujeto el proceso de constitución de la cultura». Al hacerlo, sitúo el análisis del repertorio de la *Opera dei Pupi* siciliana en una perspectiva historiográfica y comparativa atenta a las dimensiones simbólicas e ideológicas, cuyo examen nos permitirá, espero, establecer qué motivos y contenidos, además de los de la épica caballeresca, se han incluido y qué imaginario han contribuido a crear.

PALABRAS CLAVE: Narración oral, Ópera de títeres siciliana, Cartel, Bandidos, Imagen bostofédica.

ABSTRACT: The anthropological study of orality and writing cannot be confined to an ideological discourse that tends, even unconsciously, to postulate the uniqueness and schematism of representation through one of the objects in the field. On the contrary, through the analysis of written texts, oral ethnotexts, and objects related to the Sicilian *Opera dei Pupi*, collected for this occasion, I will attempt to ‘show the semantic complexity and historically determined nature of relationships that appear obvious and given, but which, within a different vision of historical processuality, provide a complex and never mechanical dialectic, made up of constraints, acceptances, accommodations, resistances, processes of formation of habitus and ideologisation of practices, to which the process of constitution of culture is always subject’. In doing so, I place the analysis of the repertoire of the Sicilian *Opera dei Pupi* in a historiographical and comparative perspective attentive to symbolic and ideological dimensions, the examination of which will allow us, I hope, to establish which motifs and contents, in addition to those of chivalric epic, have been included and which imagery they have contributed to creating.

KEYWORDS: Oral narration, Sicilian puppet theatre, Poster, Bandits, Bustrophedic image.

1. INTRODUCCIÓN

Está demostrada la interdependencia de la transmisión oral en distintos soportes como los folletos o los libros con imágenes. Siguiendo este camino trazado por ilustres estudiosos, intentaré en este artículo aportar algunos elementos más que confirmen estas tesis, empezando por la literatura de ciencia ficción, aunque me centraré después en la medieval.

Un día, hace muchos años, en la salida de las Pléyades, vi por casualidad en la televisión una película en la que los bomberos, en lugar de apagar incendios, prendían fuego a los libros. Esta visión, que mostraba un mundo completamente al revés, quedó grabada en mi mente hasta mi adolescencia, cuando descubrí que se trataba de *Fahrenheit 451*, una película dirigida por François Truffaut, basada en la novela homónima de Ray Bradbury.

La historia nos habla de una sociedad en la que el «tubo de rayos catódicos» domina todos los aspectos de la vida y en la que la ley obliga a los ciudadanos a utilizar la televisión como único medio de educación, información y entretenimiento. Cualquier otra forma de conocimiento está prohibida. Montag, el protagonista, es un bombero que, en lugar de apagar fuegos, quema libros por orden de las autoridades. Sin embargo, su curiosidad lo lleva a cuestionar el valor de esos objetos prohibidos y comienza a leerlos. Su rebeldía lo lleva a buscar refugio en una comunidad de «hombres-libro», personas que viven como vagabundos, pero que, interiormente, custodian bibliotecas enteras. El líder de este grupo, Gragner, revela a Montag que también destruyen libros, pero de una forma diferente: «Los leemos y luego los quemamos, para evitar que alguien los encuentre en nuestras casas. Nuestro objetivo es preservar la cultura, de forma segura, para cuando sea necesario. Transmitiremos los libros a nuestros hijos oralmente, y a ellos les corresponderá hacer lo mismo con sus descendientes». La película termina con un «hombre-libro» que, en su lecho de muerte, recita a su nieto los pasajes del texto que le ha sido confiado. El niño repite entonces los versos que acaba de aprender para memorizarlos, como en la fase inicial de un rito de iniciación: se identifica con su abuelo, el «hombre-libro», cuya vida y obra ha aprendido.

Su muerte coincide con su muerte simbólica, que le permite abandonar el papel de aprendiz y convertirse a su vez en «hombre-libro». De este modo —tomando prestado un concepto expresado por Antonino Buttitta (1996: 245-265)— se establece un circuito lógico de superposición e inversión de actores simbólicos, con el resultado de que los muertos renacen a través de los niños. La novela de Bradbury, al invertir el circuito lógico-histórico, hace que los libros mueran y renazcan a través de la memoria, que se convierte en palabra-imagen. Las dos prácticas comunicativas (visual y oral) están unidas por una relación de absoluta interdependencia. Parafraseando una expresión acuñada por Francesco Orlando (2015) para la literatura, podríamos decir que estas imágenes son «objetos obsoletos» en el sentido más profundo del término *a parte subiecti ad parte obiecti*. En otras palabras, estas imágenes son «una otra parte inmaterial [...] encarnada o incorporada en las cosas» (Raboni, 1993: 33). La *cohesión textual* (o coherencia *a parte obiecti*) es una propiedad intrínseca que se encuentra en todos los medios lingüísticos que enlazan los enunciados y las partes de un texto.

La supuesta oposición entre tradiciones orales y escritas, que domina la antropología, es engañosa: en primer lugar, porque tiende a anular lo oral como opuesto a lo escrito, y no comprende su forma específica de funcionamiento; y en segundo lugar, porque no considera la posibilidad de que, entre los extremos de tradiciones puramente orales y puramente escritas, existan efectivamente situaciones intermedias (Ong, 1982; Severi, 2004).

Bradbury, con su novela, subvierte el circuito lógico tradicional, reviviendo los libros a través de la memoria que se transforma en palabra e imagen. Las prácticas comunicativas visuales y orales están, como sabemos, profundamente interconectadas. La hipotética oposición entre tradiciones orales y escritas, que a menudo prevalece en antropología, es engañosa: en primer lugar, porque tiende a anular lo oral en lo opuesto a lo escrito, y no abarca su modo específico de funcionamiento; en segundo lugar, porque no contempla la posibilidad de que, entre los extremos de lo puramente oral y lo puramente escrito, existan muchas situaciones intermedias (Ong, 1982; Severi, 2004). Por otra parte, un «mundo icónico humano» es impensable sin un «mundo verbal humano», una «semántica visual» no puede separarse del *ethos* lingüístico que la generó (Faeta, 2001: 25). Paradójicamente, hoy, en nuestra sociedad tan impregnada de imágenes, la oralidad ha vuelto a asumir un papel central precisamente para la producción y comprensión del código visual. Vivimos en la era de la oralidad visualizada y los «sistemas de conformación cultural de los grupos humanos se organizan a través de una sofisticada y compleja interacción entre oralidad, escritura e iconicidad» (Pasqualino, 1977: 119-120).

2. SÍMBOLOS E IDEAS EN LA *OPERA DEI PUPI* A TRAVÉS DE LA HISTORIA

Esta «oralidad de la imagen» es inherente a nuestro comportamiento cotidiano, razón por la cual resulta difícil identificarla y analizarla. Proponemos en este texto una renovación tanto de la concepción tradicional del «objeto» como de la visión antropológica del mismo. El estudio antropológico de la oralidad y la escritura ya no puede desenvolverse dentro de un horizonte ideológico discursivo que tiende, incluso inconscientemente, a postular la unicidad y el carácter esquemático de la representación a través de uno de los objetos del campo. En efecto, a través del análisis de textos escritos, etnotextos orales y objetos relativos a la representación de la ópera de marionetas de Sicilia, recogidos para esta ocasión trataremos de

mostrar la complejidad semántica y el carácter históricamente determinado de relaciones que se presentan como obvias y dadas, pero que, dentro de una visión diferente de la procesualidad histórica, proporcionan una dialéctica compleja y nunca mecánica, hecha de restricciones, aceptaciones, acomodaciones, resistencias, procesos de formación de *habitus* e ideologización de las prácticas, a los que el proceso de constitución de la cultura está siempre sujeto (Minicuci, Maria y Palumbo, Berardino, 2007, 151-152).

De este modo, situamos el análisis del repertorio de la ópera de marionetas de Sicilia en una perspectiva historiográfica y comparativa atenta a las dimensiones simbólicas e ideológicas, cuyo examen nos permitirá, espero, establecer qué motivos y contenidos, además de los de la épica caballeresca, se incluyeron y qué imaginario contribuyeron a crear. Este análisis a pequeña escala entraña con los estudios de Giovanni Levi sobre la microhistoria y las lecturas de la procesualidad histórica alejadas de cualquier automatismo que sepa acoger en su análisis esas «posibles vías de interpretación y libertad» de que dispone todo actor social incluso dentro de los «sistemas normativos que lo sostienen» (Levi, 1993: 112) y que son inherentes al grupo de practicantes de la ópera de marionetas siciliana¹. Para empezar, hay que señalar que los teatros de marionetas se

¹ Para un análisis de las relaciones entre microhistoria y antropología, véase Berardino Palumbo (2006: 251-300). Para un estudio en profundidad de la antropología histórica, véase Pier Paolo Viazzo (1990).

fundaron a principios del siglo XIX en las dos ciudades más grandes de la isla, Catania y Palermo, dando lugar a dos escuelas muy extendidas en las zonas oriental y occidental de Sicilia, respectivamente. Los encargados del teatro realizaban todas las actividades relacionadas con la puesta en escena: maniobraban y ponían voz a las marionetas, a veces las construían y reparaban, pintaban las escenas y los carteles y escribían los guiones. Las representaciones tenían un carácter cotidiano y podían durar hasta un año entero. El ritmo cíclico, la estructura conflictiva de la historia y la fuerte caracterización de los personajes permitían al público, exclusivamente masculino, una fuerte identificación. La implicación de los espectadores se reforzaba mediante diversas estrategias escénicas —luces, ruidos, música— y, sobre todo, a través de enfrentamientos armados —danzas cadenciosas por el choque de espadas, escudos y armaduras—. «En la segunda mitad del siglo pasado y hasta alrededor de la Primera Guerra Mundial», nos dice Li Gotti,

emerge con facilidad el carácter artesanal tradicional, basado en consorcios familiares, de la actividad de los titiriteros palermitanos, que transmiten el oficio de padres a hijos, que trabajan en determinados barrios compartiendo la explotación de las *piazze*, cambiando de lugar de vez en cuando para renovar su público o quizás por necesidades locales, haciendo a veces (sobre todo al principio de su oficio) apariciones más o menos largas allí donde el público está más deseoso de verlos y oírlos» (1959: 82).

También surgen estrechos lazos de amistad, parentesco e interés entre los titiriteros, los fabricantes de armaduras y de cabezas, los pintores de carteles o carros y los redactores de folletos. En este ambiente de consorcio, por así decirlo, el *oprante* es, sin embargo, el más respetado como el que reúne el mayor prestigio y el arte más vivo; y, de hecho, sucede que uno puede encontrarse con verdaderos artistas y grandes artistas populares.

Antonio Pasqualino nos ha enseñado que en el teatro de marionetas siciliano (la *Opera dei Pupi*), las fuentes inmediatas de los temas épico-caballerescos sicilianos se encuentran en las publicaciones de bolsillo del siglo XIX (1977 y 1992). Entre ellas destaca *la Storia dei paladini di Francia* de Giusto Lo Dico, una recopilación de poemas caballerescos italianos del Renacimiento en los que se había reelaborado libremente la literatura francesa de la Edad Media (Segre, 1974). La *opera dei pupi* (*opra* en Palermo; *opira* en Catania) también se nutría de la tradición oral de las *contastorie*, cuyo repertorio, permeable y contaminante, se remonta hasta la *chanson de geste*.

El repertorio escénico de la ópera está profundamente ligado al gusto y la cultura de su público, cuyos cambios sigue plenamente. De ello se deduce que los temas abordados, para atraer al mayor número posible de espectadores, además de incluir el ciclo caballeresco tradicional, incluían también historias particulares de difusión local, como farsas —representaciones cómicas en dialecto siciliano— o historias litúrgicas —Pascua y Navidad—, episodios bíblicos —*Sansón el judío*, *Judit y Holofernes*—, vidas de santos mártires —santa Rosalía, santa Genoveva, santa Rita de Cortona, san Sebastián Mártir, san Eustaquio—, narraciones histórico-románticas —*Pia dei Tolomei*, *La baronesa de Carini*, *Roger el Normando conquista Sicilia*, *Las vísperas sicilianas*—, aventuras de Garibaldi —*La historia de Víctor Manuel y Garibaldi*—, dramas de Shakespeare —*Romeo y Julieta*, *Macbeth*, *Otelo*— óperas y también historias de mafiosos y bandidos —*Antonio Di Blasi conocido como Testalonga*, *Giuseppina conocida como la brigantessa*, *Marziale el bandido asesino*, *Varsalona*, *Pasquale Bruno*, *Musolino*, *Vincenzo Craparo*, *El bandido Leone*, *Catalano*, *Los mafiosos de la Vicaria*, *Los Beati Paoli*—.

Antonio Pasqualino ha señalado cómo en la *Historia de los Paladines de Francia* escenificada por los titiriteros: «el público de la *opra* identifica más o menos conscientemente el contraste entre soberano y vasallo rebelde con el que opone el poder a los pobres, las clases dominantes a las clases dominadas» (1977: 117). Se trata de un *leitmotiv* que recorre todo el repertorio de la *opra*, y no es casualidad que, en la *Historia de los Paladines de Francia* Carlomagno y su cuñado Gano di Magonza, ambos ricos, persigan a Rinaldo, que es pobre, y es uno de los héroes más queridos de la *opra*. Rinaldo, el rebelde, salva muchas veces al emperador Carlomagno de los sarracenos, pero a menudo se ve obligado a ser ladrón, *passu*, para ganarse la vida, o a vagar en el exilio, lejos de casa, como los emigrantes.

Como dijo con especial claridad Nino Canino, un *abridor* de Partinico: «A la mayoría (de los espectadores) les gusta Rinaldo porque es más astuto, más encantador. [...] Les gusta más Rinaldo: en las bromas, en el amor, en las desgracias y en todo» (Pascualino, 1977: 117-118). A Rinaldo le acompaña, no por casualidad, la figura del único bandolero presente en el ciclo caballeresco de la ópera de marionetas: don Trico, su fiel seguidor. La figura de Rinaldo es una contrapartida idealizada a las figuras más realistas de los bandidos de la ópera:

El bandolerismo es una de las principales formas en que se expresó la revuelta de la plebe meridional, tanto en el plano de la acción como en el de la fantasía, a través de la idealización de la figura del bandido [...] En principio, el bandido representa para el pueblo un héroe que tuvo el valor de rebelarse contra una situación social injusta, intentando tomarse la justicia por su mano, contra la despiadada ley del Estado. unidad italiana recién instaurada y vivida como opresora y usurpadora (Pascualino, 1977: 119-120).

Las representaciones culturales (del ritual al teatro) y narrativas (del mito a la novela) se originan y siguen nutriéndose de los «dramas sociales», definidos por el erudito escocés Victor Turner como «unidades de proceso social anarmónicas o desarmónicas que surgen en situaciones de conflicto» (1993: 148). En estas *representaciones* sociales, el protagonista atravesía cuatro fases principales de evidencia pública: en primer lugar, *ruptura* de las relaciones sociales normales; en segundo lugar, *crisis* durante la cual la sociedad se ve obligada a lidiar con el *caos* y el *limen* generados por el protagonista; en tercer lugar, *acción restauradora*, que puede realizarse a través del lenguaje racional del proceso judicial o del lenguaje metafórico y simbólico del proceso ritual; y, por último, *reintegración* del rebelde en el grupo social o legitimación de la separación y creación de un nuevo orden. Este esquema de «drama social» encaja bien con las historias de los héroes escenificadas en las producciones del teatro de marionetas siciliano, véanse en particular las historias de Orlando —loco que después vuelve en sí—, Rinaldo —desterrado del reinado de Carlomagno y luego reintegrado— y también las historias relativas al ciclo de los bandoleros, que constituyen uno de los repertorios más importantes del teatro de marionetas siciliano entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

3. LOS BANDOLEROS EN LA *OPERA DEI PUPI* Y SU REPRESENTACIÓN GRÁFICA

Ahora nos centraremos en los bocetos, libretos y marionetas del repertorio del ciclo narrativo de los bandidos en relación con el ciclo de los paladines de Francia. Entablar un discurso sobre el repertorio inédito de tema bandolero de la ópera de marionetas de Sicilia nos plantea varias dificultades, especialmente, la de encontrar fuentes (Bacci, 2010). Ya

estudiosos como Giuseppe Pitrè o Ettore Li Gotti, han intentado proponer una serie de *canovacci* de ópera de marionetas impresos, con la intención de utilizar este material como medio de comparación con «libros de gran difusión», para comprender cómo las posibles contaminaciones del género épico-caballeresco pasaron por las manos de los titiriteros que luego escribieron los guiones. Tal vez en virtud de que el itinerario temático, que sólo incluía el ciclo de las hazañas de los paladines de Francia, se enriqueció con el tiempo con nuevos motivos tomados de la crónica, como las aventuras de bandoleros.

En este análisis no debe subestimarse la estructuración de la *opera dei pupi*. En efecto, el ciclo de representaciones de la *Historia de los Paladines de Francia* se escenificaba a lo largo de todo el año (Li Gotti, 1959: 109 y 114)². La inserción de nuevos temas en un ciclo narrativo ya estandarizado como el del Ciclo de los Paladines de Francia pudo recibir un impulso gracias a las publicaciones de la conocida editorial palermitana de finales del siglo XIX Piazza della Città di Palermo, que comenzó a imprimir la *Storia dei paladini di Francia de Giusto Lo Dico —compilada y corregida por Giuseppe Leggio*, publicada en 1895 y reeditada varias veces a intervalos cortos³. Se trataba de una publicación periódica a mano de carácter extremadamente popular, con numerosas viñetas acompañadas de leyendas, en un formato que permitía incluso a personas semianalfabetas comprender en principio la historia. Estos volúmenes bien ilustrados recordaban el famoso eslogan «Las ilustraciones incitan a la lectura», lema de la editorial Perino que, en las décadas de 1880 y 1890, destacaba en las portadas de los libros de la serie «Biblioteca Fantastica Illustrata». La edición popular ilustrada ya se había desarrollado en Francia desde 1847 gracias a los avances técnicos que facilitaban la combinación de texto e imagen, favoreciendo la expansión de publicaciones populares como la serie de folletos «Panorama de la Littérature et de l'Illustration», título emblemático que se asociaba a un precio bajo y a buenas ilustraciones. Si a esto añadimos las novelas populares publicadas en *feuilleton*, en 8 o 16 páginas al final de los periódicos, con ilustraciones de excelente calidad, comprenderemos cómo a partir de esta experiencia francesa se desarrolló en Italia un mercado floreciente dominado por las «actividades de Eduardo Sonzogno, Adriano Salani, a nivel popular, y de Treves y Hoepli, en cambio, a un nivel superior» (Bacci, 2010: 163)⁴.

La edición popular ilustrada también se desarrolló en Sicilia a través de pequeñas imprentas locales. El propio Piazza publicaría más tarde las historias de varios bandidos, que los titiriteros adaptaron para representaciones teatrales por toda la isla. Es bien conocido el entusiasmo con que se compró la *Historia de los Paladines*, y una de las razones del éxito de la reescritura de Leggio fue precisamente la introducción de las ilustraciones, que permitían visualizar de inmediato el texto escrito:

Estas ilustraciones, que a veces eran preparadas por la inagotable y multiforme actividad del propio Leggio, llevaban cada una un pie de foto, al igual que las figuras de los carteles

² Habla de la relación con Piazza.

³ El título de la primera edición es *Storia dei Paladini di Francia cominciando dal re Pipino alla morte di Rinaldo. Obra de Giusto Lodico con la adición de otros autores famosos*; la segunda edición (1902) adopta el título *Storia dei paladini di Francia cominciando dal re Pipino fino alla morte di Rinaldo - verdadera y única edición de Giusto Lodico - compilada y corregida por Giuseppe Leggio*, en la que también aparece el nombre del reescritor. La *Historia* reescrita por Leggio fue reimpressa por el propio Leggio o por Piazza en 1902, 1905-1906, 1907, 1909 (dos ediciones, una en Palermo y otra en Nápoles), 1922, 1923 y posteriormente en 1971 (con una reimpresión en 1993) por Cammarata. Véase, Pasqualino (1992: 293).

⁴ Véase también Ludovica Braida, 2010.

y carros, y así, como precursoras de las tiras cómicas, aliviaban a los semianalfabetos del esfuerzo de leer la obra entera, ya que ellas solas bastaban para traerles a la memoria la sucesión de hechos y el desarrollo de la trama de la historia, que aprendían de los narradores y veían trabajar (Li Gotti, 1959: 120-121).

Se trata de un repertorio afectado por la permeabilidad entre cultura oral y escrita, que supera la dicotomía entre cultura culta y cultura popular mediante una circularidad entre ambos niveles culturales (Perricone, 2018). Una «oralidad de la imagen» que, como ha señalado acertadamente Carlo Ginzburg, encuentra su mejor expresión en los

almanaques, cantari, libros de piedad, vidas de santos, todos los diversos folletos que constituían la masa de la producción libresca, que hoy nos parecen estáticos, inertes, siempre los mismos: pero ¿cómo los leía el público de la época? ¿Hasta qué punto la cultura predominantemente oral de aquellos lectores interfería en el disfrute del texto, modificándolo, remodelándolo hasta el punto incluso de distorsionarlo? (1976: XXI).

No es casualidad, por tanto, que este tipo de repertorio fuera ampliamente popular hasta finales de los años cuarenta para ser definitivamente abandonado, tanto en la producción editorial popular como por los titiriteros. Mientras este repertorio estuvo vivo, estos tendieron a modificar no sólo el guion para adaptarlo a las nuevas necesidades narrativas, sino también al títere protagonista de la historia, con el fin de sustituir al personaje, que entretanto había ganado notoriedad. Así pues, aparecieron nuevas historias, nuevos guiones, nuevos personajes/marionetas y nuevos carteles. La mayoría de estos guiones se encuentran actualmente en la Biblioteca «Giuseppe Leggio» del Museo Internacional de la Marioneta «Antonio Pasqualino»:

1. *Copia para Serate n° 1ª: Vida y muerte de Antonio Di Blasi Testalonga* (S 54 - inv. E 569)
2. *Copia para Serate Giuseppina la brigantessa* (S 52 - inv. E 567)
3. *Copia del Brigante Musolino* (S 53/6 - inv. E 568)
4. *El imitador del bandido Vincenzo Craparo di Sciacca* (nuevo descubrimiento entre los papeles dispersos)

Hemos tenido la oportunidad de ver y estudiar detenidamente estos guiones conservados en el Museo Pasqualino, en particular la *Copione del Brigante Musolino*, y al entrelazarla con la narrativa visual del cartel de la *opera dei pupi*, ambos procedentes del teatro de la Opera dei Pupi de Gaspare Canino, intentaremos perfilar los caminos no lineales de narración oral.

Los carteles que anunciaban y publicitaban las representaciones de la ópera de marionetas de Sicilia, en la zona de Palermo, eran pintados por los propios titiriteros (o por artesanos especializados) con la técnica del temple sobre lienzo. Cada cartel tenía un número variable de cuadrados, llamados ajedrezados, pero el más común tenía ocho cuadrados. Generalmente, cada damero indicaba el punto culminante del espectáculo que se representaría en una misma velada. Hasta la primera mitad de la década de 1870, las representaciones de la ópera de marionetas tenían lugar por episodios, representándose cada día un episodio de la larga epopeya de los paladines de Francia. Cada titiritero seleccionaba la parte a representar recortándola de la *Historia de los Paladines de Francia* de Giusto Lodico o de otras historias, creando su propio guion. Del mismo modo, en el

limitado espacio del cartel, sólo se representaban las escenas que el titiritero consideraba más importantes. Los pintores del cartel de la *opera dei pupi* de las escenas que pintaban

Eliminaron lo que les parecía superfluo, añadieron lo que consideraron indispensable para aumentar la eficacia publicitaria de los carteles, enriquecieron los efectos escénicos, animaron la representación de una vida interior inclinada a lo dramático y lo asombroso, en resumen, reelaboraron los materiales en los que se basaban en clave fantástica y popular (Buttitta, 1961: 235).

La cartelera se colocaba en la pared exterior del teatro y/o en un edificio de una calle o plaza de las inmediaciones del teatro. En la cartelera se colgaba un papelito con las palabras «HOY», que se movía de una casilla a otra para corresponder con el episodio de la *historia* que se presentaba esa noche. Las figuras se insinuaban con algunas pinceladas, pero con pequeñas diferencias significativas, y el uso de símbolos tradicionales, utilizados en la decoración de las armaduras de las marionetas para caracterizar a cada uno de los personajes, permitía no sólo distinguir a los cristianos de los sarracenos, sino también identificar a los protagonistas. El hecho de que se tratara de una técnica pictórica rápida e inmediata no debe hacer suponer que fuera también fácil y elemental. Por el contrario, se trata de una técnica visual orientada conscientemente hacia determinados resultados y, por tanto, difícil de ejecutar. Era necesario esbozar rápidamente las figuras en sus gestos amplios y teatrales; dar eficacia de expresión a los rostros; colorear las armaduras; y, por último, pintar el paisaje y los ropajes, realzándolos con una gama de colores vivos y contrastados, con el fin de atraer la mirada de los transeúntes. Nos encontramos así ante bellas pinturas que denotan la habilidad artística y la marcada personalidad de cada uno de los autores, aunque operen —y no podía ser de otro modo— en el ámbito del arte de tradición oral. Los carteles colgaban en el exterior del teatro, expuestos a la intemperie, a la acción del sol y de la lluvia que decoloraban las temperas (Napoli, 2002; Vibaek, 1985: 228-248). Por esta razón se estropeaban con facilidad y cuando estaban demasiado descoloridos se repintaban.

La operación de cruce entre lo visual y lo escrito puede aplicarse al cartel y al guión del bandido Musolino. La historia del bandido Peppe Musolino tuvo tal eco en la opinión pública que incluso el poeta Giovanni Pascoli le dedicó una oda⁵. En nuestro caso concreto, analizaremos dos carteles de teatro de marionetas del teatro de Nino Crisafi de Palermo de 1901, una marioneta del teatro de Vincenzo Argento de Palermo de alrededor de 1920 y la *Copione del Brigante Musolino* (S 53/6 - inv. E 568) que perteneció a la familia Canino, también de principios del siglo xx. Todos estos materiales se conservan en el Museo Internacional de la Marioneta Antonio Pasqualino de Palermo.

⁵ Cuando Musolino fue detenido, Giovanni Pascoli le dedicó una oda inédita titulada *Musolino*, que se publicó póstumamente (1955: 10): «En el monasterio donde con los monjes muertos / duerme la salmodia sepultada, / pasó doblado en medio de un choque de ejércitos. / Alrededor de sus lomos las cadenas envolvían, / como serpientes de hierro: fue / arrastrado a mano: sus manos eran muchas. / Eran perete a los ojos del rebelde / heridas humanas. Fue decreto humano / que a estas alturas la noche no tuviera estrellas / para él, que azul fuera el cielo en vano / para él, que a él de toda aquella luz / sólo le llegaría el fulgor del huracán. / Cuando entre todos los negros húmeros, sombrío / vio, alzando los ojos y no la frente / lo que ahora le estaba vedado: la luz. / Y vio las montañas: no las suyas: tú, montaña / Nérón, tú, joroba de Catria. O torre / d'Asdrubale! o lontano Ermo di fonte / Avellana! o fragor d'acqua che scorre / buio, e che gemeva ai piedi d'un errante / piccolo e solo, mentre per forre / silenziose, sotto rupi infrante, / lungo gli abissi / saliva ai monti, a dare pace o...». Sobre este tema, véase Marina Marcolini (2001: 77-93). Para un análisis del acontecimiento histórico de Musolino, véase el ensayo de Gianluca Fulvetti en este mismo volumen titulado *L'infanticida e il bandito Musolino: appunti su Pascoli narratore e lettore di giornali*.

Los dos carteles de la Opera dei Pupi del teatro de Nino Crisafi están pintados al temple sobre lienzo por una cara: el primer cartel (Figura 1 - inv. D 555 - 175 x 160 cm) está compuesto por doce ajedrezados, más un marco central con la inscripción «A. 1901. - Giuseppe Musolino - A. 1901» que es atribuible al pintor palermitano Francesco Rinaldi. El segundo cartel (Figura 2 - inv. D 556 - 180x160 cm) consta de doce ajedrezados y lleva la inscripción «A. 1901. = Vita e vendetta del brigante = Giuseppe Musolino - A. 1901» y también es atribuible al pintor Rinaldi. Los carteles narran en imágenes la historia del bandolero Giuseppe Musolino, reelaborando, en clave fantástica y popular, material histórico a través de un complejo *incipit* visual articulado en nodos de imágenes y «espacialización» del tiempo, que entrelaza tres factores.

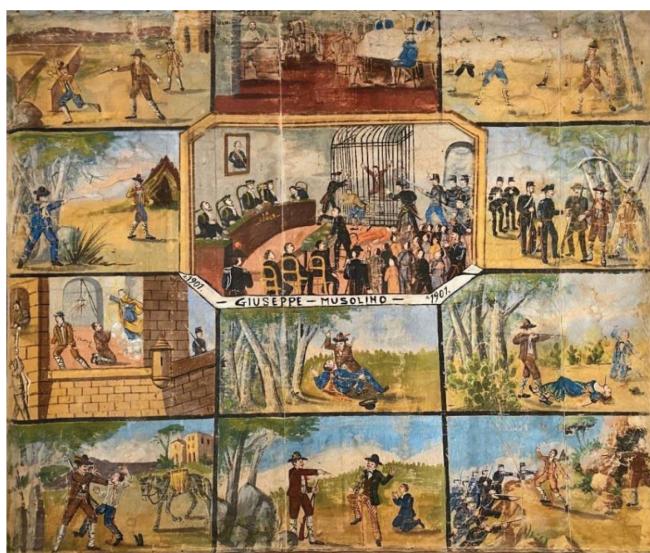


Figura 1. *Giuseppe Musolino*, Cartello di Opera dei Pupi del teatro de Nino Crisafi, temple sobre lienzo, 175 x 160 cm, 12 ajedrezados, más un panel central, Palermo, 1901, Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino (inv. D 555).

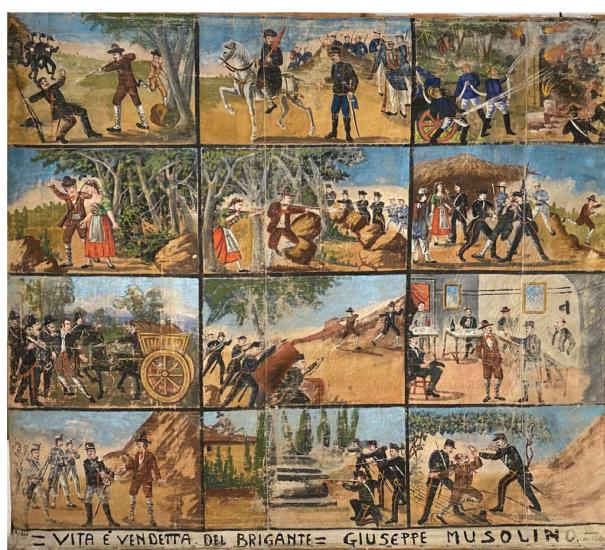


Figura 2. *Vita e vendetta del brigante Giuseppe Musolino*, Cartello di Opera dei Pupi del teatro de Nino Crisafi, temple sobre lienzo, 180 x 160 cm, 12 piezas de ajedrez, Palermo, 1901, Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino (inv. D 556).

El primero es la presentación bajo la doble vertiente de una temporalidad histórica lineal y de una temporalidad cíclica, que es la de la puesta en escena anual del espectáculo de marionetas en las «veladas especiales», dentro de la cual se inscriben las historias de los bandoleros y, por tanto, también la historia de Giuseppe Musolino. El segundo es la disposición de la historia representada en el cartel, que se exhibía en el exterior del edificio que albergaba el teatro, un lugar que comprometía a la comunidad del teatro de marionetas al mismo tiempo en el proceso de asistencia diaria y en el círculo de recurrencias anuales. Este se inscribía en esta tensión, combinando, según diferentes formas, las figuras de circularidad y axialidad que encontramos en el primer cartel (Figuras 1 y 2) compuesto por doce ajedrezados con contorno negro y marco central, con marco dorado y subtítulo («A. 1901. - Giuseppe Musolino - A. 1901»), que representa la escena del juicio (Figura 4, F) y en torno a la cual se desarrollan los acontecimientos narrados en la primera mitad del signo (Figura 4, A-F). Las asociaciones temáticas entre las escenas participan del carácter fuertemente asociativo del pensamiento popular, que no cesa de superponer niveles de realidad y la multiplicidad de sentidos posibles⁶. La decoración del marco de la escena central del proceso puede considerarse un dispositivo relacional que entrelaza diferentes isotopías narrativas y produce un excedente de efectos y significados.

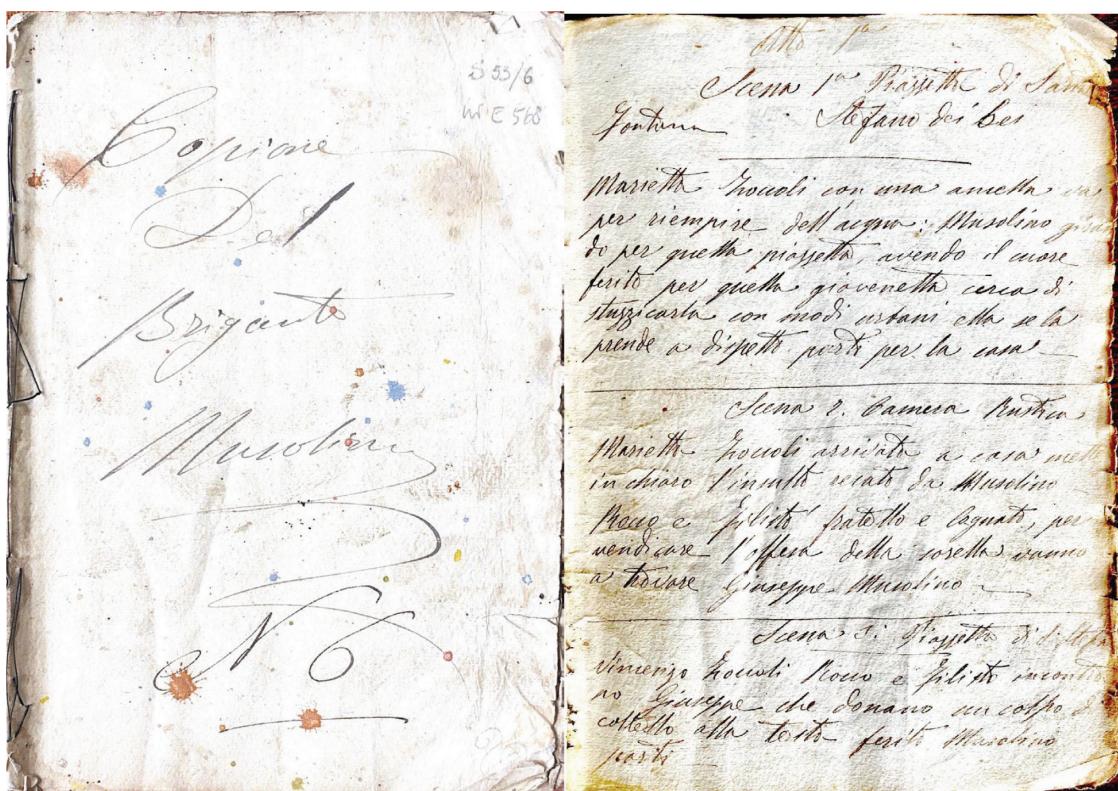


Figura 3. Frontispicio y primera página de la *Copione del Brigante Musolino*, Palermo, c. 1901, Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino (S 53/6 - inv. E 568).

⁶ Sobre el marco como objeto teórico fundamental compárense en particular los ensayos de Grupo μ (2018), Louis Marin (2018) y Victor I. Stoichita (2018).



Figura 4. *Giuseppe Musolino*, *Cartello di Opera dei Pupi*, se trata de la misma imagen que la Figura 2, con letras y números que remiten al texto.

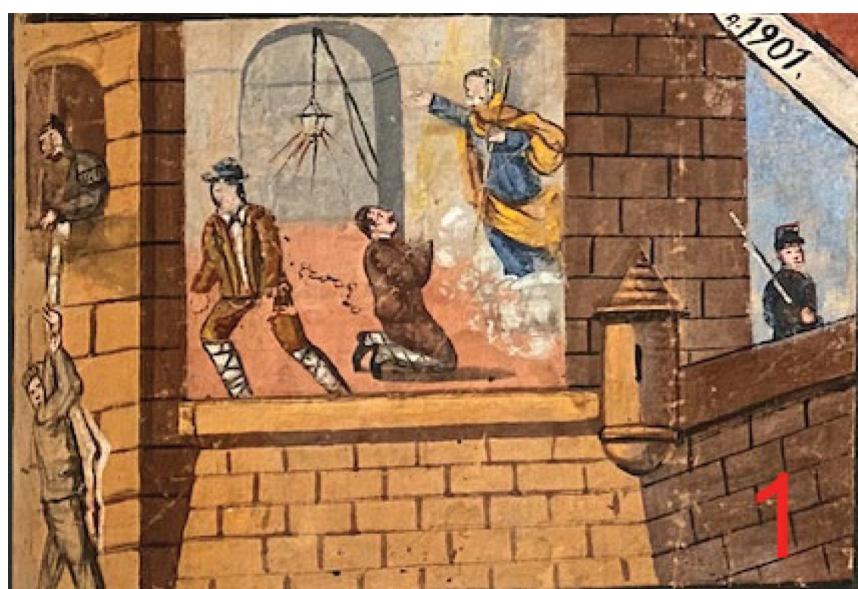


Figura 5. Detalle de las figuras 3 y 6, *Giuseppe Musolino*, *Cartello di Opera dei Pupi*.

El verdadero centro de la imagen es, de hecho, la parte superior del eje medio, que combina los valores positivos de centralidad y posición alta (Baschet, 2014: 99). De hecho, la primera escena de la narración es la que se encuentra en la parte superior central del cartel, por encima del marco central del juicio, donde se representa el interior de una taberna (se puede leer a la izquierda: «buen vino») con el tabernero detrás de la barra a la izquierda, barriles en el centro y una mesa con siete personas sentadas en la misma a la derecha (Figura 4, A). De hecho, la historia del bandido Musolino comienza

en una posada. Su padre regentaba la única taberna de Santo Stefano d'Aspromonte, el pueblo donde nació el bandido en 1874. Fue allí, en 1897, donde Giuseppe Musolino fue invitado a jugar a las cartas con Antonio Filastò contra sus hermanos Vincenzo y Stefano Zoccali. Aunque había mucho en juego, Musolino empezó la partida distraído y a los pocos minutos ya había perdido más de cien liras, una fortuna en aquella época. Cuando descubrió que los hermanos Zoccali hacían trampas, estalló una pelea y, entre patadas y puñetazos, apareció incluso un cuchillo. En la segunda escena, ambientada en el exterior de la posada (Figura 4, B), con las montañas al fondo y un puente a la izquierda, aparece Giuseppe Musolino en el centro de la escena con un cuchillo en la mano (con traje marrón oscuro, corbata roja y sombrero cónico de ala ancha adornado con cinta roja) persiguiendo a Vincenzo Zoccali (con traje azul y chaqueta amarilla). En la escena siguiente (Figura 4, C), Musolino es atacado y gravemente herido en las manos con la *perciabarba* (daga mortal utilizada por los bandoleros) por su rival Vincenzo Zoccali: «Si no muero, me vengaré», grita Musolino. En la siguiente escena (Figura 4, D) Vincenzo Zoccali sufre una emboscada y alguien le dispara con una escopeta sin acertarle. Los carabinieri intervienen y encuentran la gorra de Musolino en el lugar de la emboscada e inevitablemente lo acusan de intento de asesinato. Antonio Filastò y Nicola Travia son detenidos como cómplices. Musolino huye al bosque decidido a demostrar su inocencia y pasa los seis meses siguientes escondido con parientes y amigos hasta que el guardia municipal de Sant'Alessio (pueblo vecino de Santo Stefano) Alessio Chirico confía a los carabinieri que Musolino sigue en el pueblo. El joven Musolino es localizado y detenido por los carabinieri (Figura 4, E). Llevado a Reggio, es juzgado por el intento de asesinato y condenado a veintiún años de prisión, debido también a los falsos testimonios de Vincenzo Zoccali y Stefano Crea, que afirman haberlo visto enfadado en el intento fallido. Musolino fue conducido a la prisión de Gerace Marina y, según afirman algunas fuentes orales, juró vengarse cantando la canción atribuida al bandolero Nino Martino (Borrello, 1894: 11): *Nd'ebbiru alligrizza chiddu jornu quando i giurati cundannatu m'hannu... ma si per casu a lu paisi tornu chidd'occhi chi arridiru ciangirannu* (Labade Cariddi, 1897: 510-511; Piromalli e Scafoglio, 1977: 127-131; Pitrè, 1891, vol. II. II:125-128).

La escena central del cartel, enmarcada y subtitulada «A. 1901. - Giuseppe Musolino - A. 1901», representa este momento central del juicio (Figura 4, F). Esta primera parte del ciclo de imágenes narrativas de Musolino, con su pulcra apariencia cuadriculada y sus irregularidades, que por contraste resultan aún más sorprendentes, es una magnífica herramienta para reflexionar visualmente sobre las conexiones que se anudan dentro de la historia mítica del bandolerismo. Observamos lo importante que es estar atento a la relación entre el desarrollo narrativo y las asociaciones temáticas. De hecho, el ciclo da plena vigencia tanto a un principio narrativo como a otro más que narrativo (Baschet, 2014: 85-86). Las conexiones transversales emergen de las profundidades de la regularidad narrativa. Estas producen un excedente relacional de sentido y, al mismo tiempo, un efecto vigoroso ligado a la percepción de escenas que eluden, o resisten, con el hilo de la narración, y se entrelazan con el lugar de la puesta en escena.

En el siguiente jaque mate (Figura 5), en efecto, la historia del bandido Musolino se ilustra, desde el punto de vista de la representación pictórica, invirtiendo el orden de lectura. En este jaque mate, tenemos el núcleo de una triple acción, que debe leerse de derecha a izquierda: el carabinero en guardia en el exterior, la oración a san José (de quien se dice que le indicó el lugar de la celda en el que debía cavar para abrir una vía de escape

fácil), la carrera hacia la parte que hay que cavar, la huida utilizando las sábanas. Este modo de lectura invertido, vinculado al marco no lineal y no diacrónico de las piezas de ajedrez anteriores, remite a un desarrollo bustrofico en el que el encadenamiento narrativo de las escenas se desarrolla de derecha a izquierda. Además, esta disposición de las imágenes es más económica en términos de progresión de la lectura, ya que no requiere ningún camino «ciego» para conectar un registro con el otro. Lo que Jérôme Baschet subraya para la iconografía medieval puede aplicarse a este caso concreto:

Siempre hay que tener en cuenta tres factores, que pueden combinarse en propuestas variables y de maneras muy diferentes. Así, la noción de coherencia [...] no debe en ningún caso dar la impresión de que existe una lógica capaz de dar cuenta de la concordancia de todos los elementos. [...] No se trata de un principio unitario [...] sino de un complejo haz de exigencias que la tendencia bustrofóbica contribuye a conciliar con bastante eficacia. Pero, en general, este inusual modo de disposición no es aquí más que una forma de cruzar el eje de la narración cristiana y el eje transversal de las relaciones temáticas, incorporando uno y otro a la experiencia física del edificio cultural. De este modo, el lugar ritual se reviste del tiempo de sus orígenes y de los nodos de sentido que contribuyen a hacer de él un polo importante de la vida social (2014: 84).

Parafraseando una expresión acuñada por Francesco Orlando (2015) para esta literatura se podría decir que estas imágenes son «objetos obsoletos» en la acepción más profunda, del desplazamiento de la óptica de la parte *subjecti* a la parte *objecti*. Es decir, son «una otra parte inmaterial [...] encarnada o incorporada en las cosas» (Raboni, 1993: 33). La cohesión textual (o *coherencia aparte de los objetos*) es una propiedad intrínseca que se encuentra en todos aquellos medios lingüísticos que conectan los enunciados y las partes de un texto. La coherencia textual (*coherencia aparte de los sujetos*), a diferencia de la cohesión textual, no es una propiedad intrínseca de los textos, sino que es esa unidad de sentido que se construye a través del proceso de interpretación:

La coherencia se concibe como el resultado de la actividad constructiva del intérprete, que extrae inferencias, construye los eslabones que faltan y, en el proceso de interpretación, pone en juego sus conocimientos enciclopédicos, sus creencias y sus actitudes valorativas. La interpretación es un proceso dinámico que no sólo avanza linealmente por acumulación progresiva de información, sino que también puede retroalimentarse de interpretaciones e inferencias anteriores (Conte, 1993: 346).

Después de la escena de la fuga de Musolino de la cárcel todos los acontecimientos narrados en la segunda mitad del primer cartel (Figura 4, 1-6) y en el segundo cartel (Figura 4) desde un punto de vista figurativo tienen un desarrollo lineal y diacrónico y narran paso a paso la venganza llevada a cabo por Musolino tras su fuga de la cárcel y hasta su captura (Hobsbawm, 1966 y 1969; Pomara Saverino, 2011). Estos pueden considerarse una teofanía.

4. BREVE RECAPITULACIÓN

Hemos visto a lo largo de este itinerario *à rebours* entre guiones, carteles y marionetas cómo la representación del bandolerismo en la ópera de marionetas es muy diferente del retrato vinculado a esquemas interpretativos marxistas que Hobsbawm hace

de él. En la representación del bandolerismo que hemos comentado, los bandoleros son forajidos rurales que permanecen dentro de la sociedad campesina. Las prácticas y tácticas representacionales de los titiriteros se mueven en un *mare magnum* ambiguo, fluido y viscoso, donde la acción no sigue un camino lineal; se desarrolla sobre planes inconscientes, habituales e incrustados, entrelazados con planes conscientes, racionales y estratégicos. Como señala Roberto Alciati, en Bourdieu:

el *habitus* es la capacidad práctica de saber cómo y qué hacer en el momento oportuno, es el «sentido del juego», es decir, el juego social incorporado que se ha convertido en naturaleza. En este sentido, por tanto, no es un principio de acción monolítico, inmutable, fatal y exclusivo, sino en sí mismo un generador de acciones cuya cuota de apertura, incertidumbre e improvisación es grande: depende de la voluntad del agente de seguir o no las reglas del juego. Gracias a este concepto, se puede describir el comportamiento de los agentes, ya sean individuos o grupos, como un conjunto de prácticas, resultado, precisamente, de un *habitus* particular (2012: 13).

Este entrelazamiento forma parte de una dialéctica emocional, social, política e histórica, que encuentra un punto de referencia en el concepto de *habitus* y en la «teoría de la práctica» afín a Bourdieu (2003), de modo que permite una representación dinámica, flexible y múltiple de la acción humana y de la construcción de lo social. Esta postura epistemológica incardinada en la «centralidad de los significados incrustados, por tanto inconscientes, de las formas en que se naturaliza un conjunto de normas y las formas en que estos *habitus* se representan en las escenas sociales que contribuyen a definir» son el elemento principal que los operadores del teatro *opera dei pupi* ponen en práctica durante sus representaciones diarias (Palumbo, 2006: 279).

Existe una dimensión emocional e inconsciente, habitual, en el comportamiento de los titiriteros, en la que las formas expresivas y la poética social desempeñan un papel fundamental. Actúan según su propio estilo en la puesta en escena del repertorio. La mayor dificultad reside en captar la complejidad y el dinamismo de esta práctica teatral, sobre todo cuando estas expresiones se codifican en acciones, se transcriben en guiones o se inmovilizan en objetos teatrales, como marionetas o carteles. Si adoptáramos exclusivamente un enfoque interpretativo, exploraríamos los niveles simbólico y emocional de esta práctica, remitiéndonos a las teorías antropológicas del «yo», las emociones y la agencia.

El significado de un signo cultural no puede establecerse en términos absolutos, sino sólo a partir del contexto de posicionamiento de los operadores. Esto significa, como además Hall nos recuerda, que: «Lo que importa no son los objetos intrínsecos o históricamente congelados de la cultura, sino la dinámica de la interacción de las relaciones culturales» (Hall, 2006: 126). Estas poéticas y políticas del «yo» cultural se encarnan en la resistencia, la negociación, la incorporación, la distorsión y la recuperación, y permiten que los hechos folclóricos se transmitan transformándose a sí mismos.

Para entender la poética y la política de los titiriteros en estas óperas de marionetas, hay que remitirse a «una teoría dinámica de la agencia, centrada en el reconocimiento de la complejidad y la estratificación de la motivación humana, el enfoque en el cuerpo y los procesos de incorporación de significados y relaciones sociales» (Palumbo, 2006: 286). Son «fracturas», «diásporas» e «irregularidades» que destruyen los equilibrios establecidos, permitiendo imaginar, proponer y adoptar nuevos órdenes de sentido dentro del horizonte neomoderno de la transmisión oral.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATI, Roberto (2012): «Un nuovo spirito scientifico: la rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu», en *Il campo religioso*, Roberto Alciati e Emiliano R. Urciuoli (eds.), Turín, Accademia University Press. <https://doi.org/10.4000/books.aaccademia.284>
- BACCI, Giorgio (2010): «Popolo leggi: libri illustrati di largo consumo tra Ottocento e Novecento», en *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, Lodovica Braida y Mario Infelise (eds.), Turín, UTET, pp. 163-180.
- BASCHET, Jérôme (2014): *L'iconografia medievale*, Milán, Jaca Book.
- BOURDIEU, Pierre (2003): *Per una teoria della pratica. Con Tre studi di etnologia cabila*, Milán, Raffaello Cortina.
- BORRELLO, Luigi (1894): «Nino Martino», *Rivista storica calabrese*, II/8-9, p. 11.
- BRAIDA, Lodovica (2010): «Gli studi italiani sui “libri per tutti” in antico regime. Tra storia sociale, storia del libro e storia della censura», en *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, Lodovica Braida y Mario Infelise (eds.), Turín, UTET, pp. 326-344.
- BUTTITTA, Antonino (1961): *Cultura Figurativa Popolare in Sicilia*, Palermo, Flaccovio.
- BUTTITTA, Antonino (1996): *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*, Palermo, Sellerio.
- CONTE, Maria-Elisabeth (1993): «Lingüística textual», *Enciclopedia Italiana-V Apéndice*, Roma, p. 346.
- FAETA, Francesco (2001): *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Bollati Boringhieri, Turín.
- GINZBURG, Carlo (1976): *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Turín, Einaudi.
- GRUPO M (2018): «SEMIOTICA E RETORICA DELLA CORNICA», en *La cornice. Storie, teorie, testi*, Daniela Ferrari y Andrea Pinotti (eds.), Milán, Johan & Levi Editore, pp. 155-172.
- HALL, Stuart (2006): *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi.
- HOBSBAWN, Eric John (1966): *Los rebeldes. Forme primitive di rivolta sociale*, Turín, Einaudi.
- HOBSBAWN, Eric John (1969): *I banditi. Il banditismo sociale nell'età moderna*, Turín, Einaudi, 1969.
- LABADE CARIDDI, Valentino (1897): «La canzone di Nino Martino in Calabria», *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, XVI, pp. 510-511.
- LEVI, Giovanni (1993): «A proposito di microhistoria», en *La storiografia contemporanea*, Peter Burke (ed.), Roma-Bari, Laterza, pp. 111-134.
- LI GOTTI, Ettore (1959): *Il teatro dei pupi*, Florencia, Sansoni.
- MARCOLINI, Marina (2001): «L'infanticida e il bandito Musolino: appunti su Pascoli narratore e lettore di giornali», *Rivista pascoliana*, 13, pp. 77-93.
- MARIN, Louis (2018): «La cornice della rappresentazione e alcune sue figure», en *La cornice. Storie, teorie, testi*, Daniela Ferrari y Andrea Pinotti (eds.), Milán, Johan & Levi Editore, pp. 139-154.
- MINICUCI, María y PALUMBO, Berardino (2007): «Familia e ideología», en *Antropología del Mediterráneo*, Dionigi Albera, Anton Blok y Christian Bomberger (eds.) (ed. it. Adelina. Miranda), Milán, Guerini, pp. 151-152.

- NAPOLI, Alessandro (2002): *Il Racconto e i colori. Storie e cartelli dell'Opera dei Pupi catanese*, Palermo, Sellerio.
- ONG, Walter J. (1982): *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ORLANDO, Francesco (2015): *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Ruinas, reliquias, rarezas, lugares deshabitados y tesoros ocultos*, nueva edición revisada y ampliada a cargo de Luciano Pellegrini, Turín, Einaudi.
- PASCOLI, Giovanni (1955): «Musolino», *L'osservatore politico letterario*, I/3, p. 10.
- PALUMBO, Berardino (2006): «Escuela, escala, pertenencia», en *Juegos de escala. La microhistoria alla prova dell'esperienza*, Jacques Revel (ed.), Roma, Viella, pp. 251-300.
- PASQUALINO, Antonio (1977): *L'Opera dei Pupi*, Palermo, Sellerio.
- PASQUALINO, Antonio (1992): *Le vie del cavaliere. Epica medievale e memoria popolare*, Milán, Bompiani.
- PERRICONE, Rosario (2018): *Oralidad de la imagen. Etnografia visiva nelle comunità rurali siciliane*, Palermo, Sellerio.
- PIROMALLI, Antonio y SCAFOGLIO, Domenico (1977): *Terre e briganti. Il brigantaggio cantato dalle classi subalterne*, Messina-Florencia, D'Anna.
- PITRÈ, Giuseppe (1891): *Canti popolari siciliani*, Palermo, Clausen.
- POMARA SAVERINO, Bruno (2011): *Bandolerismo, violencia y justicia en la Sicilia Barroca*, Madrid, Fundación Española de Historia moderna.
- RABONI, Giovanni (1993): «Tesorí “inutili” della letteratura», *Corriere della Sera*, 23 de octubre, p. 33.
- SEGRE, Cesare (1974): La tradizione della Chanson de Roland, Milán-Nápoles, Ricciardi.
- SEVERI, Carlo (2004): *Il percorso e la voce. Un' antropologia della memoria*, Torino, Einaudi.
- STOICHITA, Victor I. (2018): «Margini», in *La cornice. Storie, teorie, testi*, Daniela Ferrari y Andrea Pinotti (eds.), Milán, Johan & Levi Editore, pp. 173-196.
- TURNER, Victor (1993): *Anthropology of Performance*, Bolonia, il Mulino.
- VIAZZO, Pier Paolo (1990): *Introducción a la antropología histórica*, Roma-Bari, Laterza.
- VIBAEK, Janne (1985): «Le scene e le figure», en *I colori del sole. Arti popolari in Sicilia*, Antonino Buttitta (ed.), Palermo, S. F. Flaccovio, pp. 228-248.

Fecha de recepción: 20 de junio de 2025
Fecha de aceptación: 28 de septiembre de 2025

