

SERGIO BONANZINGA
Sveučilište Letters, Palermo

KRŠĆANI I MAURI U SICILIJSKOJ TRADICIJI: DRAMSKE, PLESNE I GLAZBENE IZVEDBE

Navodeći, analizirajući i interpretirajući dramske, plesne i glazbene izvedbe kao što su pantomime, pripovijesti, balade i pjesme, lutkarsko kazalište te procesije, autor pokazuje ideološki sukob dviju velikih religija Mediterana. Na Siciliji taj sukob rezultira negativnom percepcijom saracenskoga nasljeđa. Raznolike izvedbe koje uprizoruju odnos Maura i kršćana na Siciliji autor svodi na podjelu prema temi oružanoga sukoba, te prema temama preobraćenja i ženidbe. Povijesnom i antropološkom argumentacijom tumači i zagovara simboličku bipolarnost u kojoj se borbeno načelo i negativna snaga sukoba u uzajamnom funkcionalnom odnosu s erotsko-svadbenim načelom i pozitivnom snagom ljubavi i plodnosti unutar mnogostrukih ceremonijalnih konteksta.

Ključne riječi: povijest, *moreška*, Sicilija

Sicilija nudi šaroliku panoramu dramskih, plesnih i glazbenih izvedbi, koje simbolično upućuju na utjecaj islama u kulturi otoka.* Iako je muslimanska dominacija (827.-1091.) pridonijela pozitivnim učincima i na tehnološkoj razini (dovoljno je sjetiti se sustava navodnjavanja i građevinarstva) i na razini izražajnih oblika (posebice u glazbi i pjesništvu), znakovito je promatrati kako je ideološki sukob dviju velikih religija Mediterana i na Siciliji uzrokovao negativnu percepciju saracenskoga nasljeđa (D'Agostino 1999). Ovaj je stav potom učvršćen otomanskom ekspanzijom i širenjem gusarstva duž talijanskog primorja. U usmenoj je tradiciji još uvijek živa izreka *Cu pigghia un turcu è sò!* (Tko uhvati Turčina, postaje mu gospodarem!), koja iskazuje razinu iščitavanja "Drugoga" — muslimana, Turčina, crnca ili gusara — kao "divljaka", kao "stvar" za posjedovanje. Ovime je simbolička svijest kršćanskoga Zapada

* Prilog je izlaganje sa znanstvenog skupa "Moreška: prošlost i sadašnjost", Korčula, 3.-6. srpnja 2001.

ponizila "Drugoga", što se iskazivalo zanimljivim semantičko ekspresivnim suprotnostima, od kojih je najraširenija oružani sukob Maura i kršćana (kao i u cijeloj kršćanskoj Europi). No, u siciljskoj se tradiciji taj sukob ublažava u ne tako krvavim dramaturškim varijantama u kojima nevjernici na poslijetku odaju počast svetomu Križu, kao u bojevnom plesu *tataratà* u Casteltèrminiju. Još je značajnija činjenica da, premda rijetko, odnos prema "Drugomu" okolišajući rezultira pozitivnom ocjenom divljaka, kao što nam kazuje mit o divu (*gigante*) Mauru Grifonu, koji se oženi s kršćankom Matom, te zajedno osnuju grad Messinu.

Čini se posve mogućim svesti raznolike izvedbe koje uprizoruju odnos Maura i kršćana na Siciliji na tipologiju temeljenu na razdvajanju — izraženom u temi oružanog *sukoba*, i združivanju — izvedenom prema temama *preobraćenja* i *ženidbe*.

Sukob

Tema kršćanskoga trijumfa nad Maurima često se u kršćanskome svijetu nalazi u kultovima Djevice, Krista i svetaca. Nije drukčije niti u siciljskim selima Scicli (pokrajina Ragusa) i Monforte San Giorgio (pokrajina Messina), gdje su dramaturško-glazbene izvedbe povezane s proslavama Gospe, odnosno svete Agate.

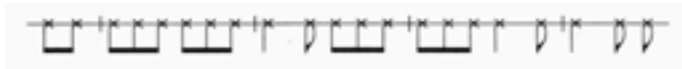
Posljednje nedjelje u svibnju se u Scicliju slavi *Madonna "delle Milizie"* (Gospa od vojski) dramskom izvedbom koja uprizoruje poraz muslimana. Prema lokalnoj tradiciji riječ je o spomenu na borbu odigranu 1091. godine. Sve do prvih desetljeća dvadesetoga stoljeća uglavnom su seljaci preuzimali uloge dviju neprijateljskih vojski: kršćanske predvođene Normanom, grofom Ruggerom d'Altavillom, i turske pod zapovjedništvom emira Bel Kana (Belcane). Na jednome polju izvan sela vojskovođe su izmjenjivali borbene izazove, uglavnom improvizirane na siciljskome govoru (Pitrè 1900:333-341). Već se dugo ovaj dijalog temelji na scenariju pisanom na talijanskom jeziku. Prema njemu više likova sudjeluje u raspravi (oficiri, glasnici, vojnici), a radnja se odvija na improviziranoj pozornici na trgu. Nakon riječi slijedi djelovanje: vojske se sukobljuju (nekoć življe, danas u gotovo stiliziranomu obliku), a pred sam poraz kršćana na sceni se pojavljuje Gospa na konju s isukanim mačem i rastjera nevjernike. Gospin izlazak na scenu popraćen je pozdravom vjernika ispred pozornice, te glazbom i praskanjem mužara (petardi). Odmah potom Anđeo — u oličenju djeteta u dobi između deset i dvanaest godina — izvodi *Himnu zahvale*.

Lijepa amazonko, nepobjediva, junakinjo visoka,
rajska slavo, svijetu na ponos
na bijelome konju, Scicli ti se klanja!
Scicli ti se klanja jer si mu u obranu
s neba sišla s mačem u ruci,
nevjernomu neprijatelju na bruku i sramotu.
Zahvaljuje ti Scicli, visokoj i dalekoj,
što razbila si mu pred vratima lanac bezbožnika,
što u teškome sužanjstvu držao ga je.
I ti, Marijo, radosti naša na zemlji,
podaj Scicliju mir i slogu,
obrani ga od gladi, kuge i rata,
daj nam svoju milost zauvijek!

Ovaj je tekst napisao na književnome talijanskom jeziku svećenik koji je živio u Scicliju u 18. stoljeću (*arciprete* A. Carioti), no pretpostavlja se da je lijepa melodija — u lidijskom načinu i s izraženom melizmatičnošću (Collaer 1981:35-36, glazbeni primjer 1) — starija od riječi i vjerojatno vezana uz neke oblike bizantske himnodije, još uvijek žive u svećanim prigodama istočno-središnje Sicilije.

Glazbeni primjer 1: Himna zahvale Gospi od vojski, Scicli (dječji glas)

Svake se godine u mjestu Monforte San Giorgio od 17. siječnja do 5. veljače najavljuje svečanost svete Agate zvonjavom crkvenih zvona (*campaniata*). *Campaniata* je prava suite koja se izvodi s dva zvona i jednim bubnjem. Njome se obnavlja spomen na oslobođenje sela od saracenskog jarma Ruggera d'Altaville. Zvona, zvučni simbol kršćanstva, udara zvonar koristeći užad privezanu za klatna i sjedeći na jakoj gredi smještenoj ispod samih zvona; bubanj, simbol zvuka islamskoga svijeta, bubnja se na tradicionalan način. Ritmički obrasci, zvučni efekti i promjene u dinamici u realističnoj maniri imitiraju zvuk devina koraka (riječ je o devi koju je prema tradiciji jahao Ruggero d'Altavilla), dolazak vojske, bitke i završnog plesa zahvale (u ritmu *tarantele*) (Bonanzinga CD 1996:br. 30).



Glazbeni primjer 2. *Campaniata di sant'Agata* (ritam tarantele), Monforte San Giorgio (bubanj i dva zvona)

Zvonik postaje pozornicom predstave u kojoj se ritam i zvuk prepleću u preoblikovanju mitske povijesti u ritualnu glazbu. Kazivanja skupljena 70-tih godina dvadesetoga stoljeća, kao i arhivska građa, svjedoče da je ranije *campaniata* — zvana i *cataba* ("uzmak vojske" prema mogućoj grčkoj etimologiji) — bila još složenija (Ardizzone Gullo 1993). Čini se da je čak sedamnaest scena bilo predstavljeno zvukom zvona i bubnja. Knjige crkve sv. Agate govore između ostaloga da su se u prvoj polovici 19. stoljeća pripremale maske koje su obilazile ulice i mimikom opisivale faze ove posebne *moreške*, dok se njezino značenje preusmjeruje u način izražavanja vjerničke odanosti svetoj zaštitnici mjesta.¹

U usmenoj se tradiciji povezuju grof Ruggero i deva, što potiče iz rasprostranjenog vjerovanja prema kojemu je normanski vođa nakon poraza Maura pobjedonosno ujahao u sicilske gradove na leđima deve. Bez obzira na povijesnu zbilju poznato je da su razne egzotične životinje, među kojima i brojne deve, nastavale zvjerinjake normanskih dvorova, te su ih pokazivali prigodom mimohoda i vojnih smotri (Tramontana 1993:185-191). Otuda vjerojatno potječe posudba lika deve u maskiranim svečanostima istočne Sicilije (u Messini, Casalvecchiju, Castorealeu).

¹ Pod pojmom *moreška* podrazumijevam općenito, susret kršćana i Maura (muslimana — — Arapa, Turaka, Crnih...), bez obzira na to je li kao scenski prikaz u dramsko-plesno-glazbenim izvedbama izražen u njihovu negativnom odnosu (kao borbeni sukob) ili u pozitivnom (kao vjenčanje). Još općenitije govoreći, "motiv moreške" doživljavam kao bilo kakvo (pa i ikonografsko) prikazivanje susreta kršćana i Maura.

Ova je pretpostavka neophodna pri svrstavanju plesa *Cavadduzzu e l'Omù sabbàggiu* ("Mali konj i divljak") u tipologiju *moreške*: riječ je o plesu pod oružjem s parodijskom pozadinom i danas izvođenom u Messini i obližnjim mjestima u raznim svečanim prigodama. Ples izvode dva muškarca opremljena u jednostavne oklope od drveta i trske koje su pirotehničari (*castiddara*) stručno obložili mrežom petardi i praskalica (*fontane*, ognjeni kolutovi, rakete). Oklop *Cavadduzzu* u liku je konja s velikom glavom, a izrađen je od metalne smjese kako bi bio što trajniji. Struktura oklopa koji predstavlja *Omù sabbàggiu* je manja, te se sastoji od kocke koja prekriva tijelo od trbuha do koljena, od velikog šljema, koplja i štita. Oklop lika *Cavadduzzu* zbog veličine treba držati objema rukama, dok *Omù sabbàggiu* ima slobodne ruke kako bi se služio kopljem i štitom (na koje su također pričvršćene petarde, rakete i ognjeni kolutovi); njegov je oklop učvršćen posebnim naramenicama od užadi. Protivnici parodiraju borbu krećući se plesnim korakom uz zvuke živahne *tarantele*, koju izvodi glazbena skupina ili mali orkestar sastavljen od orguljica, harmonike, klarineta, bubnjeva, itd. (Bonanzinga CD 1996:br. 7).

Sposobnost oklopnika, potpuno zaštićenih odjećom otpornom na vatru, ogleda se u njihovu mimičkom praćenju vatrenih sekvencija. Ove sekvencije, pak, unaprijed određuju pirotehničari. Veliku zabavu izaziva, primjerice, *pisciata* (uriniranje), opscena radnja svojstvena *Omù sabbàggiu*, koji kružnim pokretima kukova odašilje rakete i *fontane* ka *Cavadduzzu*. Bitka najčešće traje od tri do pet minuta i uvijek završava u korist *Cavadduzzua*, na čijoj su glavi smještene *fontana* i petarda koje će posljednje eksplodirati.

Ova plesna predstava pripada tipu prisutnomu u raznim područjima južne Europe (u Francuskoj, Španjolskoj i Italiji, te još i danas u nekim mjestima Kalabrije) i Latinske Amerike, posebice u svečanostima početka godine i proljeća. Ples konja sa svojim mnogostrukim europskim inačicama (kao što su plesovi "drvenih konja") trebalo bi povezati, u antropološkoj interpretaciji, sa simboličnim horizontom duhova vegetacije ili duša mrtvih, čiji periodički povratak prethodi kozmičkom i ljudskom obnavljanju. Povijesna interpretacija, naprotiv, u plesu vidi parodijsko oponašanje srednjovjekovnih viteških igara ili transpoziciju borbe sv. Jurja i zmaja (Schmidt 1988). Alternativni naziv *Camiddu* (deva) ili *Camidduzzu* (mala deva) za konja u mjestu Santo Stefano Medio (predgrađe Messine smješteno u podnožju planine Monti Peloritani na strani Jonskoga mora) upućuje na vezu s *moreškom*. U ovome se selu, u blizini kojega se odigrala bitka između Ruggera i muslimana, izvodi plesna predstava na dan sv. Antonija Abate, 17. siječnja. *Omù sabbàggiu* je, dakle, Maur (ili "divljak"), kojeg bezuvjetno pobjeđuje *Camiddu*, oličenje Normana, obnovitelja prave vjere.

Borba protiv Maura javlja se i u pantomimi koja se odvija posljednje karnevalske nedjelje na glavnome trgu u mjestu Mezzojuso (u pokrajini Palermo). Radnja pantomime se vrti oko ratne maske Majstora bojnoga polja (*Mastru di campu*), čiji se naziv i herojska uloga povezuju s likom iz stare španjolske vojske. Cilj mu je pobijediti Kralja, zaklonjenog zajedno s dvorjanima zidinama dvorca (podignutog na drvenoj pozornici) te osvojiti Kraljicu (Buttitta i Pasqualino 1984). U mnoštvu vitezova i dama u srednjovjekovnim kostimima, inženjera, pustinjaka i čarobnjaka, uz baruna i barunicu, vrtlara i *Fofòria*, ističe se njegova zastrašujuća maska vatreno crvene boje i lica obilježena snažnim obrvama, velikim brkovima, ispupčenim jagodicama, te izbačenom donjom usnom. Skupna maska *Fofòrio* se sastoji od trinaest mladića lica skrivenih dugim crnim bradama, odjevenih u crne ogrtače, hlače, čizme i šešire, s puškama preko ramena. Trčeci i vičući (*fòrio, fòrio, fòrio!*) bjesne pod vodstvom *Capufòria*, dok ne ugrabe nekoga od nazočnih, te ga odvedu u *kafić* da bi im platio piće i kolače. Majstor bojnoga polja vitla mačem imitirajući borbu u ritmu bubnja. Protivnik mu je Ovčar (*Picuraru*), personifikacija demona, koji se giba uz zvuke zvona obješenih o pojas. Heroj uvijek nanovo pobjeđuje Ovčara te ga gazi dok ovaj leži na zemlji u grotesknim trzajima. Potom se penje na ljestve prislonjene na pozornicu-dvorac kako bi se sukobio s Kraljem. U podnožju se dvorca Majstor bojnoga polja, pak, bori s Turčinom (*Turcu*), likom sekundarne važnosti. Prvi dio pantomime okončava porazom heroja: nakon što ga Kralj ozlijedi, on pada niz ljestve, a mladići iz *Fofòria* ga podižu i odnose (oni su, dakle, u njegovoj službi). Majstor bojnoga bolja se potom vraća na scenu kao čudom oporavljen, te na posljetku pobjeđuje Kralja i osvaja Kraljicu. Time se bojevnoj konotaciji plesne izvedbe pridodaje erotska tema. Naime, "telurski" heroj — mlad, razdražljiv, nestrpljiv, agresivan — izvodeći plesnu borbu, ispunja ceremonijalni prostor pozitivnom energijom, a potom osvajanjem žene konačno pobjeđuje Kralja, metaforu prošlosti, "starosti" osuđene na prepuštanje mjesta novomu životnom ciklusu (stoga se u mjestu Mezzojuso kaže "rogati Kralj"). Oduzevši Kralju, a osiguravši sebi izgled na reprodukciju (potomstvo), Heroj je dobio povlasticu obnavljanja vremena. Svaki je pokret Majstora bojnoga polja na sceni (unutar kruga koji su na zemlji označili inženjeri) u ritmu bubnja: a) udarci bubnja i pucanj topova oglašavaju se pri okretajima koji najavljuju početak borbe i "pad"; b) ritam glavne koračnice *Generale* prati sve ostale faze pantomime (Bonanzinga CD 1996:br. 9).

(udovice kralja Martina) da bi je oženio i tako postao kralj Sicilije (1412. godine). U drugoj polovici 18. stoljeća ovu je postavku podržao markiz Villabianca (suvremeno izdanje 1986:69-73), a potom ju je preuzeo Giuseppe Pitrè (1913:276-278) kako bi objasnio značaj pantomime zvane i "Čin u dvorcu" ili *Pappiribella* (radi alternativnog imena protagonista), koji je bio ponešto zagonetan. U palermskoj radnji Majstor bojnog polja napada dvorac i na kraju biva poražen, a cijeli je epilog već označavao predstave osamnaestoga stoljeća kojima je prisustvovao markiz Villabianca. Naprotiv, u Mezzojusu je poraz herojskog napadača samo privremen, te on na kraju ipak pobjeđuje. Antonio Pasqualino pravilno zaključuje da je dvofazna narativna shema iz Mezzojusa "starija od one markiza Villabianca: oblik je nepotpun i skraćen, iako nije sveden samo na dvoboj i pad s ljestava, poput oblika koje je Pitrè vidio u Palermu" (Buttitta i Pasqualino 1984:47).

Doista, narativna shema Majstora bojnog polja iz Mezzojusa odražava tip "drame mača" ("*dramma di spada*"), dramskog oblika često izvođenog na svečanostima početka godine i proljeća u mnogim dijelovima Europe (u kontinentalnoj Italiji, Engleskoj, Francuskoj, Španjolskoj...). Struktura "drame mača" iskazuje sljedeće konstante:

- a) uvod (omeđenje scenskog prostora i predstavljanje suparnika);
- b) borba — dvoboj (u plesnome obliku);
- c) prividan poraz Heroja (ranjenog ili ubijenog);
- d) Heroju liječnik zavija rane ili ga Vrač vraća u svijet živih;
- e) Heroj se vraća na bojno polje i okreće ishod bitke u svoju korist (često s dodatkom osvajanja žene);
- f) prisutnost komičnih ili grotesknih likova koji traže novac od prisutnih promatrača (Weimann 1989:58).

Smještanje suparnika "drame mača" u povijest, i u određenoj mjeri ublažavanje ritualnog dvoboja ili njegovo preoblikovanje u okvire katolicizma, javlja se u mnogim izvedbama. U sedamnaestostoljetnoj i osamnaestostoljetnoj Engleskoj se, primjerice, kao pozitivni heroji s vremena na vrijeme pojavljuju sv. Juraj, Oliver Cromwell ili Kralj George (Chambers 1933). Nije stoga iznenađujuća, *mutatis mutandis*, Villabiancina identifikacija palermuskog Majstora bojnog polja kao grofa Bernarda Cabrere.

Suprotnost između Maura i kršćana iskazuje se i izvan do sada razmatranog ritualnog konteksta. Ova je tema prisutna u raznim tradicijskim oblicima pučkih izvedbi, od onih pripovjedača (*cuntastorii*) i pjevača balada (*cantastorii*) do lutkarskog kazališta (*opra î pupi*).

Pripovjedači su po sjećanju (napamet) izvodili, podijeljene u epizode duž godine, *chansons de geste* karolinškoga ciklusa pod utjecajem talijanskih pjesama i romanci petnaestoga i šesnaestog stoljeća.² Gledatelji su se okupljali na ugovorenim mjestima — trgovima, tržnicama ili u parkovima — kako bi pratili pripovijest dana: *cuntu* (priču). Predstave su se plaćale. Teško je odrediti točno razdoblje kad se tematika izvedbi ustalila. Izravna se veza može nazrijeti samo s Napuljem ranog devetnaestog stoljeća, gdje su se pripovjedači nazivali *rinaldi* prema *Rinaldu*, najpoznatijem vitezu iz pratnje Karla Velikoga. No, poznato je da su se priče o *Orlandu* i *Guerin Meschino* u 18. stoljeću izvodile na trgovima Palerma, što svjedoči o kruženju viteške epike prije samoga romantičkog buđenja (Villabianca 1991:113). Bez obzira na filološko promišljanje ovako prenošenoga materijala, treba istaknuti da pripovjedačka tehnika ne može biti ishod recentne stilizacije.³ Prilagođavanje boje glasa i položaja tijela razvoju zapleta radnje, mahanje drvenim "mačem" u naglašavanju borbi i dvoboja, lupkanje nogom u označavanju ritma kazivanja, i povrh svega naročiti foničko-ritmički slijed u dočaravanju bitke, upućuju na *koinè* usmene balade rasprostranjene od Balkana do sjeverne Afrike. Osim što se danas *cuntu* ne izvodi na svojoj tradicionalnoj pozornici, mijenja se i u tematici sada zasnovanoj na pričama o svecima ili o žrtvama mafije lutkara Mimma Cuticchia koji je tehniku izvođenja preuzeo od Peppina Celana, jednog od posljednjih pjevača baladi Palerma (preminuo je 1973. godine).

Sadržaj pripovjedačeve izvedbe ujedno je i glavna tema tradicionalnog sicilskog lutkarskog kazališta *opra î pupi* (kazališno djelo s lutkama), koje je od prvih desetljeća devetnaestoga stoljeća postizalo golem uspjeh među pučanima. Unatoč opsežnim istraživanjima koje je još u devetnaestom stoljeću pokrenuo Giuseppe Pitrè, a tijekom dvadesetoga nastavili znanstvenici filološkog i antropološkog usmjerenja (Salvatore Lo Presti, Achille Mazzoleni, Ettore Li Gotti, Antonino Uccello, Antonino Buttitta i posebno Antonio Pasqualino), nije se uspjelo sa sigurnošću utvrditi kada i gdje je nastao oblik kazališnog izraza koji je još i danas prisutan na Siciliji. Poznato je da su prve predstave s lutkama likova vitezova izvedene u Španjolskoj krajem šesnaestoga stoljeća (o tome svjedoči Cervantes u *Don Kihotu*). Odgovarajuće potvrde nalazimo tek u

² Pod karolinškim ciklusom misli se općenito na epske pjesme o Karlu Velikom i njegovim vojvodama.

³ Alan Lomax i Diego Carpitella zvučno su dokumentirali izvedbu palermškoga pripovjedača Roberta Genovesea 1954. godine; Carpitella i Lomax CD 2000:br. 2.

devetnaestome stoljeću na talijanskom prostoru (Modena, Rim, Napulj, Pulja i Sicilija) i sjevernoeuropskom području (Liege u Flandriji, gdje je lutka godine 1854. uvezao neki Talijan). Uspjeh koje je uživalo kazalište lutaka nastavio se u Rimu sve do kraja devetnaestog stoljeća; na Siciliji, u Kampaniji i Pulji sve do pedesetih godina dvadesetoga stoljeća. Kasnije, zbog razvoja kazališne industrije i pojavom televizije (god. 1954.), urbanističkog širenja gradova i raspada društvenog konteksta pučkih četvrti, lutkarska je djelatnost prošla krizno razdoblje te je mnogo lutkara (*opranti* ili *pupari*) promijenilo zanimanje. Na Siciliji su nasljednici posljednjih *opranata* ipak osigurali kontinuitet lutkarske tradicije obrativši se novoj publici koju čine građani, intelektualci, studenti i turisti.

Lutkarsko se kazalište udomilo isprva u dva najveća gradska središta, u Kataniji i Palermu, utemeljenjem dviju "škola" koje se razlikuju u vrsti lutaka (veličini, tehnicima, oblikovanju) i prema likovima koje predstavljaju. Dvije tradicije — "katanijska" i "palermaska" — proširile su se stoga na istočni, odnosno središnje-zapadni dio otoka. Predstave su se održavale u gradskim pučkim četvrtima, no, izvodile su se i u pokrajinskim mjestima, gdje su se *opranti* zadržavali kraće ili duže vrijeme udovoljavajući željama publike (u većim mjestima organizirale su se stalne postave). Kazališta su bila smještena u preuređenim skladištima, konjušnicama i rjeđe u drvenim barakama. Zastarjele drvene klupe bile su postavljene u prostorijama osposobljenima da prihvate više od dvije stotine posjetitelja u "katanijskom" kazalištu i oko stotinjak u "palermskom". Zidovi su bili prekriveni oslikanim plakatima s prikazima likova iz predstava. Publiku su gotovo isključivo činili muškarci.

U ovakvu su se kazališnom izričaju združivala praktična umijeća (kazivačka, figurativna, plastična) i društveno-simboličke vrijednosti uvelike ukorijenjene u kulturi i ideologiji pučkih sicilskih slojeva. Iz ove je perspektive moguće protumačiti izbor ratnih likova u predstavama (pretežno preuzetih iz karolinške epike, ali i iz priča o hajducima) kao i teme zavjetnih obilježja isključivo vezanih uz godišnji blagdanski spomen (životi svetaca, Kristovo rođenje i muka). Takve su se teme predstavljale kao "mitska" uporaba kazališnog izričaja. U pothvatima "heroja" — vitezova, hajduka ili božanstava — projicirala se potreba, iako nesvjesna, za preokretom danog poretka, za izbjavljenjem iz potlačene uvjetovanosti koja je označavala u osnovi još uvijek feudalno društvo. Nisu slučajno teme izvođene u kazalištu lutaka već stoljećima bile prisutne i na repertoaru ostalih "profesionalaca" pučke zabave, poput uličnih pjevača i pripovjedača. Isto tako nisu slučajno u siciljskom kontekstu viteška tradicija i insceniranje okršaja često združeni sa zavjetnim praksama i ceremonijama arhaičnog kalupa. U tom pogledu *opra* zadržava kontinuitet, za razliku od ostalih tradicionalnih oblika izvedbi — narativne pjesme, pripovijetke, plesno-dramskoga djela — u kojima je nanovo prisutna potreba utvrđivanja idealnih načina ponašanja (ispravnost, čast, stega, hrabrost, snaga, odanost, velikodušnost...) i potvrde pozitivnih vrijednosti, poput pobjede dobra nad zlim, pravde nad nepravdom,

kršćanstva nad poganstvom, života nad smrću, *kozmosa* nad *kaosom*. Slično *cuntu* i lutkarske su predstave cikličkog obilježja, te su mogle trajati tijekom čitave godine uz svakodnevna kazivanja. Ljudi su prisustvovali *opri* kao liturgiji, dan za danom, potpuno posvećeno, žrtvujući i pokoji novčić kako bi oduševljeno sudjelovali u zgodama heroja (Buttitta 1989). Cjelokupna ostavština vezana uz kazalište lutaka izvučena što iz folklorističke književnosti osamnaestog stoljeća, što iz istraživanja vođenih tijekom dvadesetoga stoljeća, neprestance upućuje na snažnu emotivnu povezanost obilježenu odnosom publike i likova *opre*. Gledatelji su priče postavljene na sceni shvaćali kao paradigmu društvenih i osobnih odnosa u klasifikaciji stvarnih događaja i ljudi. Cikličko kretanje, jasna karakterizacija likova i borbena struktura upriličenih zgoda pripomagali su u transformaciji gledatelja u jednu *communitas*: zatvorenu skupinu, združenu u sudjelovanju i u svijesti o zajedničkom dijeljenju znanja. Novajlije su prolazili inicijaciju revno prateći čitavu seriju predstava *Zgode vitezova Karla Velikog*, a već inicirani su objašnjenjima rado pridonosili poučavanju. S druge su pak strane razgovori i rasprave iniciranimi bili sredstvo u potvrđivanju i svjedočenju vlastite pripadnosti skupini (Pasqualino 1977:40). Proces identifikacije je u gledatelja bio učvršćen točnim ponavljanjem tradicionalno prenesenih modela scenske izvedbe: tipova, uobličjenja i pokreta likova (uvijek s kršćanima s desne i Turcima s lijeve strane pozornice); tipova i otjelovljenja mjesta radnje; pravila u postavljanju tipične scene (savjet, bitka, razgovor, pojava natprirodnih bića...); osvjetljenja, zvučnih efekata i glazbene pratnje (Pasqualino 1977 i 1992).

Što se tiče glazbe koja je pratila lutkarske predstave, otkriveno je da se kroz čitavo devetnaesto stoljeće u kazalištima "palermkog" izričaja običavalo angažirati putujuće svirače za violinske izvedbe triju funkcionalnih melodija u obilježavanju središnjih trenutaka inscenacije: plača, koračnice i bitke (Pitrè 1889/1:glazbeni primjer 4).

CRIANATA A BATTAGLIA





Glazbeni primjer 4. Glazba lutkarskog kazališta *opra î pupi*, Palermo (violina)

Kako bi se smanjili troškovi izvedbe, svirače violine su početkom dvadesetog stoljeća zamijenili mehanički klaviri (na ručicu) uz pomoć kojih je reproducirana melodija *bitke*, te različiti moderni plesovi (valcer, polka, mazurka) i odlomci opera (poput poznate Rossinijeve *Uvertire iz Williama Tella*). U ritmu *bitke* se još danas bore sicilske lutke, izvodeći kao i u prošlosti osobit ples sa štitovima i oklopima u ritmu mačevanja i klapanja klompi na nogama *opranta*. Jačina i ritam zvuka se pojačavaju dok se scena ne prekrije mrtvim ratnicima, obezglavljenim ili prepolovljenim, ovisno o mehaničkome sklopu pojedinih lutaka.

Tako uspješno replicirane u predstavama pripovjedača i lutkara, priče o vitezovima Karla Velikog nisu imale isti odjek u stvaranju uličnih pjevača između 19. i 20. stoljeća. Ipak, u prilog kontinuiteta s potvrdom u prošlosti valja spomenuti dvojicu najslavnijih siciljskih uličnih pjevača dvadesetoga stoljeća, Orazia Strana i Ciccia Busacca, koji su početkom šezdesetih godina izveli na trgu različite pjesme, vjerojatno povezane s karolinškim ciklusom — *Borba Orlanda i Agrikana, Anđelikin bijeg, Astolfo u raju i na mjesecu, Paladin (vitez iz službe Karla Velikog) od Francuske* — potom s tekstovima Turiddua Belle i Mattea Musumecia — *Priča o Orlandu i Rinaldu* — te na poslijetku s tekstom Giovannia Isaie (Geraci 1996:112-113). U izvedbama uličnih pjevača i u narodnoj poeziji su često prisutne teme nasilja (rušenje, korote, otimačine, otmice) kojemu su Sicilijanci bili podložni u jeku barbarskih gusarskih pustošenja obala (Bonomo 1997.).

Među tekstovima koji su kolali putem letaka uličnih pjevača od početka druge polovice šesnaestog stoljeća, ističe se nekoliko koji se odnose na strahovit pohod Turčina Khair ad-Dina (zvanog Barbarossa) na Lipari 1544. godine, kad je čitavo pučanstvo odveo u sužanjstvo, te nekoliko koji se odnose na pobjedu kršćanskog zapada u bitci kod Lepanta (1571.) ostvarenoj zahvaljujući zarobljavanju čuvene turske galije Velikog Sultana kod Malte 1644. godine: *Barbarossino pustošenje Liparija*; *Priča o turskoj floti u Mesinskom Kanalu*; *Priča o lijepoj Agati koju su oteli Barbarossini gusari*; *Pobjeda don Giovannija Austrijskog nad Turcima godine 1575*; *Otmica Velike Sultanije* (Salomone Marino 1875., 1880. i 1896.-1901.). Tema otmice muškaraca i žena susreće se još u sicilskim pripovjedačkim pjesmama s kraja devetnaestog i prve polovice dvadesetog stoljeća, primjerice u pjesmama *Gusari* (Pitrè 1870-1871/2:191-193), *Trgovac* (Salomone Marino 1880:170-192) i *Scibilia plemenita* (za poetski tekst Salomone Marino 1880:160-169; za glazbu Favara 1957/2:279-280).

Sjećanje na sukob između kršćana i Muslimana nalazimo također u *canzunima* (jednostrofnim pjesmama u jedenaestercu izmjenične rime) kao i u nekoliko pjesama o radu (posebice u pjesmama ribolovaca na tune, zbog čega se upućuje na tekst Guggina (1986), u kojima se susreću aluzije na "Turke pse"). Strah od gusarskih pljački sačuvan je primjerice u četvercu poznatom na Siciliji kao i na čitavom talijanskom području (Pitrè 1870-1871/1:108):

U boj! U boj! Na zvona zvon,
na obalu već prispje On (Turčin)
Razdrt postol nek potplat nov' ima
Za Turčina od jutros i ja ga imam.

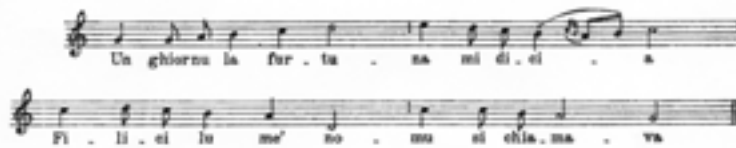
Porazi i pobjede u sukobima na moru imaju odjeka i u narodnome pjesništvu. Kao primjer mogu poslužiti dva osmerca što evociraju uspomenu na poraz malteške pomorske flote kod Stromboli 1561. godine zaslužen utjecajem Turčina Draguta (Pitrè 1870-1871/1:111), i na pobjedonosni ishod bitke kod Lepanta (Vigo 1870-1874:683):

Šest galija s Malte otplovi,
svih šest smjelo morem plovi;
s kapetanom i posadom na provi
u boj na Turčina krenuše svi ovi.
Gle' Veli Meštar galije ne plače,
ta od drva su i obnovit ih, moguće je,
nad vitezovim' voljenim' on plače,
pogubljene i utopljene oplakuje.

Živjela Mesina i kraljevski orao,
(jer) dan je svanuo i noć ukrao,
morem Turčin više ne zaplovio,

izdajničke pse u sužanjstvo rat je odnio.
Pobjednika kip od čiste bronce je prikazao
kod Lepanta on je to zaslužio;
da, don Giovanniju Austrijskom tu čast je ukazao
jer smiono je u boj krenuo.

Sjećanja na otmice i turska zatočeništva kojima su Sicilijanci bili podložni ipak su sačuvana u *canzunima* zahvaljujući usmenoj predaji. Kao primjer navodimo osmerac koji evocira uspomenu na tužnu zgodu takozvanog Srečka (*Felice*), trgovca iz Aci Trezza, ribarskoga gradića nedaleko Katanije. Zarobljen i zatvoren u sultanskoj palači, nesretni trgovac među sultanovim izabranicama susreće svoju nedavno otetu zaručnicu (Pitrè 1870-1871/1:109). Glazbenu inačicu koju donosimo zapisao je krajem devetnaestoga stoljeća Alberto Favara u Salemi (u pokrajini Trapani) (Favara 1957/2:298):



Glazbeni primjer 5. Pjesma o trgovcu kojeg su oteli gusari, Salemi (ženski glas).

Sreća me je nekoć u stopu pratila,
i ime mi Srečko nadjenula!
Trgovac bijah i mora oplovih,
i mnogo divnih djevojaka zavodih!
Toliko moćan bijah,
da Osmanskim Carstvom ovladah!
Sad me sudb'a imenom Elija prozvala,
rob sam žene koja me jako zavoljela.

Preobraćenje i vjenčanje

Curt Sachs je točno primijetio da "oružani ples nije samo koreografska stilizacija borbe, već i sjedinjenje dviju sila na kojima se temelji napredak: negativna snaga obrane i pozitivna, falična snaga" (1966:142). Ta je simbolična bipolarnost razumljiva unutar mnogostrukih etnoloških i folklorističkih ceremonijalnih konteksta, u kojima se borbena načela funkcionalno nalazi u uzajamnom odnosu s erotsko-svadbenim. Dva načela zajedno pridonose istom značenju, ujedno naglašavajući jedan drugoga (vidjeti primjer izvedbe Majstora bojnog polja). Tu činjenicu potvrđuju mitska sjedinjenja — kozmičkih, nadnaravnih, ljudskih bitaka — kojima često prethode simulirani ili stvarni sukobi. Uostalom, nije slučajno da na motive agresije i oskvrnuća nailazimo u mitovima o postanku brojnih zajednica. Iz ove perspektive se značenje tjelesnih

udaraca može tumačiti na dva povezana, ali oprečna načina: ponekad im je svrha eskpulzivno-egzorcistička (*razdvajanje*), dok su u drugim okolnostima poput žrtve u službi uznesenja i maksimalnog pojačanja životne energije (*sjedinenje*). Ovaj simbolički pomak proporcionalno impliciranih pozitivnih i negativnih načela (Bonanzinga 2000; Giallombardo 2000) može pridonijeti razumijevanju arhaične podloge (plesno-dramskih oblika određenih da umilostive prirodnu i ljudsku plodnost putem predstava u kojima su nastale teme razdvajanja i združivanja) koja je u *moreški* našla svoje povijesno postvarenje. U tome su smislu značajna dva ceremonijalna čina koja se još danas mogu vidjeti na Siciliji: ples *tataratà*, koji se izvodi u pretposljednju nedjelju mjeseca svibnja u Casteltèrmini (u pokrajini Agrigento), a tradicionalno je vezan uz blagdan Svetoga križa, te procesija dvaju divova na ulicama Messine, koja se poklapa s obredom u čast Uznesenja Marijina (15. kolovoza).

U oružanom plesu *tataratà* osam parova protivničkih strana u kostimima *moreške* (u bijeloj tunici i glava urešenih vijencima) izvode dvoboje u ritmu bubnjeva držeći mačeve objema rukama. Svaki od plesača ukršta vlastiti mač (danas izrađen od vratnih rešetki uz pomoć kliješta) s mačem onoga drugog, što utječe na ubrzanje ritma. U plesu sudjeluje "dvor", koji čine Kralj, dvojica Ministara i dva Doktora, također odjeveni u kostime *moreške*. Naziv *tataratà* nastao je onomatopejom osnovnog ritmičkog obrasca u izvedbi bubnja (glazbeni primjer 6; Bonanzinga CD 1996:br. 21).



Glazbeni primjer 6. Bojevni ples *tataratà*, Casteltèrmini (bubanj i mačevi)

Tipičnu svetkovinu čini povorka četiriju "staleža" — *schetti* (nevjenčanih), *picurara* (pastira), *burgisi* (dobrostojećih seljaka) i *maestranza* (zanatlija) — koja u više navrata od petka do nedjelje pješice i na konjima prolazi mjesnim ulicama. Sve do kraja prošlog stoljeća i stalež *spatulatura* (trljača lana) je sudjelovao u obredima izvodeći *tataratà*. Današnju postavu plesača i statista čine mladi iz mjesta koje pozivaju i na međunarodna gostovanja. Koreografija plesa, iako se drži tradicionalnoga modela, posebno je izmijenjena uvođenjem solo-dionica, što je narušilo dijelove plesa obilježene gimnastikom i borbenašću. Ostali elementi — bijela boja odjevnih predmeta, cvjetni vijenci koji krase glave, prepletanje plesачkih redova i njihovo razmještanje u jednostavne i dvostruke krugove, čin brazdanja i mlaćenja terena mačevima — ipak nas podsjećaju na rituale

vezane uz buđenje prirode. (Galanti 1942; Schneider 1948; Alford 1962; Sachs 1966:140-145; Toschi 1976:473-500, 570-585). U minuloj praksi plesača da za dvoboje upotrebljavaju trlice za lan (*spàtuli*), poljodjelstvo se iskazivalo kao temeljna podloga plesu. Borba među Maurima postavljena na scenu u *tataratà* ipak dobiva nova značenja u katoličkom ideološkom kontekstu. Ples se na lokalnoj razini shvaća kao posveta "nevjernika" svetom Križu, što potvrđuje njihovo preobraćenje na kršćanstvo (motiv koji je između ostalog nedavno odredio uvođenje "simbola križa", prikazanog s plesačima u klečećem stavu).

Slučaj *tataratà* podsjetnik je i na posljednji čimbenik koji zaokuplja pažnju u području izražajnih praksi utemeljenih na borbenom obrascu. Unutar obrednog prostora-vremena u kojemu je prikazana "borba", društveni protagonisti sele latentne napetosti u zajednicu. U ovim je fiktivnim natjecanjima uočljivo poigravanje s povijesno određenim suprotnostima institucija, profesionalnih kategorija, staleža i dobnih klasa. U Casteltèrminiju je marginalna skupina sastavljena od trljača lana pridržavala pravo nastupa na dan prije glavne svečanosti kako bi se učinila što prepoznatljivijom unutar zajednice. U Mezzojusu prigodom karnevaleske pantomime Majstora bojnog polja nasilno nabacivanje bombonima između rulje i čuvara polja koji jašu konje podsjeća na prastare nesuglasice između zemljovlasnika i seljaka. U Scicliju se javlja oblik "vanjskoga" spora, nametnutog lokalnoj zajednici, u kojem su se Šikliti kao predstavnici kršćana na blagdan Gospe "od vojski" suprostavljali ljudima pridošlima iz obližnjih obalnih središta, a koji su preuzimali ulogu muslimana. Tradicijom oblikovan jezik obrednih činova nudi još i danas, unatoč izmjeni u ulogama na bojnome polju, plodno tlo za izražavanje društvenog i političkog nadmetanja s ciljem potvrde nove hegemonije i jačanja lokalnog identiteta.

Lutkama od papira visokima oko tri metra i odjevenima u kostime dočaravaju se sveci koji u više sicilskih središta označuju vrijeme uskršnjih obreda (lutke nalikuju onima rasprostranjenima u mediteranskoj Španjolskoj i Flandriji). "Velike svece" (*Santuna, Apùstuli, Sampauluna*) oživljavaju ljudi koji njima upravljaju iznutra i na zvuk bubnjeva ili glazbenih sastava izvode različite akrobacije — trk, ritmično koračanje, skokove, naklone, okretanje — u spomen Uskrsnuća. Ove ceremonijalne kretnje, koje uključuju i skupljanje novca, zajednice iščitavaju poput prinošenja žrtvi životnih i rodnih ciklusa: znak toga su točan smjer kretanja prinositelja i njihova hinjena snaga i sposobnost. Tako i geste sa sigurnošću označuju pripadnost ovih likova arhaičnom mitskom sustavu u kojemu su divovi, prvotni stanovnici Sicilije, bili božanskog porijekla i pozitivnog obilježja (misli se na mit o Orionu, iz područja Capo Peloro). Herojima utemeljiteljima su se u stvari smatrali drugi divovi, "laici", protagonisti otočnih blagdanskih obreda. Riječ je o parovima (žena/muškarac): u Mesini o paru "Mata i Grifon" (*Gilanti*), a u Mistretti o "Mitiji i Cronosu" (*Gesanti* ili *Giasanti*).

U primjeru Mesine, par divova ratnika napravljen je od dvije statue konjanika visokih oko osam metara; jedna predstavlja bijelu ženu, pučanku Matu uznositog pogleda, a druga muškarca tamne kože, "Maura" Grifona, ponosnog i ozbiljnog izgleda, obraslog crnom kovrčastom bradom. Žena div (*Gilantissa*) ima na glavi krunu urešenu lišćem i cvijećem, u desnoj ruci drži koplje, a kitu cvijeća u lijevoj, te nadvisuje dvorac s tri tornja (stari grb grada Messine). Div (*Gilanti*) djeluje borbenije: odjeven je u oklop sa štitom na prsima, orijentalnu sablju nosi s boka, sjekiru u ruci i ovjenčan je lovorom (simboličnim znakom vojne pobjede). Mjesna tradicija kaže da se Maur, stigavši na sicilsku obalu kao osvajač, zaljubio u lijepu Matu, žiteljku sela Camaro smještenog na obroncima planina Monti Peloritani uzdignutih nad Tjesnacem. Sjedinjeni brakom, njih bi dvoje trebali biti osnivačima Messine. Veličina gorostasa nije dopuštala preinake, no svjedočanstva iz prošlosti govore o plesovima i skupljanju novaca kao raširenu obliku ponašanja među sudionicima povorke (Bonanzinga 1999:89-90). Jedinstveno obilježje ovog ceremonijalnog čina je, dakle, preokret motiva *moreške*. Ovdje "svatovi" umjesto "suprotnosti" označuju odnos Maura i kršćana, putem paradigme koja združuje pokretačku snagu "divljeg" Grifona sa zakonima kulture koju predstavlja Mata: snažna i drska *mater* bijele kože.

NAVEDENA LITERATURA

CD = compact disc

- Alford, Violet. 1962. *Sword Dance and Drama*. London: Merlin Press.
- Amari, Michele. 1880-1881. *Biblioteca arabo-sicula*. Torino - Roma: Loescher.
- Amari, Michele. 1933-1939. *Storia dei Musulmani in Sicilia*. Catania: Nallino.
- Ardizzone Gullo, Giuseppe. 1993. *La Catabba, la festa di Sant'Agata ed il suono delle campane a Monforte S. Giorgio*. Monforte San Giorgio (ME): Centro Studi Monforte.
- Bonanzinga, Sergio. 1992. *Forme sonore e spazio simbolico: Tradizioni musicali in Sicilia*. Palermo: Archivio delle tradizioni popolari siciliane.
- Bonanzinga, Sergio. 1996. CD *I suoni delle feste. Musiche e canti, ritmi e richiami, acclamazioni e frastuoni di festa in Sicilia*. Palermo: Folkstudio.
- Bonanzinga, Sergio. 1999. "Tipologia e analisi dei fatti etnocoreutici". *Archivio Antropologico Mediterraneo* 1/1-2:77-105.
- Bonanzinga, Sergio. 2000. "I suoni della transizione". U *La forza dei simboli*. Atti del Convegno (Palermo, 16-17 ottobre 1999). I. E. Buttitta i R. Perricone, ur. Palermo: Folkstudio, 23-61.
- Bonomo, Giuseppe. 1997. *Schiavi siciliani e pirati barbareschi*. Palermo: Flaccovio.

- Buttitta, Antonino. 1989. "Il rito dell'opra". U A. Buttitta i S. Miceli: *Percorsi simbolici*. G. D'Agostino, ur. Palermo: Flaccovio, 149-154.
- Buttitta, Antonino i Antonio Pasqualino. 1984. *Il Mastro di Campo a Mezzojuso*. Salvatore Raccuglia i Ignazio Gattuso, ur. Palermo: Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari. (Studi e materiali per la storia della cultura popolare)
- Carpitella, Diego i Alan Lomax. 2000. CD *Italian Treasury: Sicily. Sicilian Traditional Music collected by Alan Lomax and Diego Carpitella in July 1954*. "Alan Lomax Collection". Rounder Records. Cambridge (Mass.). Tekst i note S. Bonanzinga, M. Geraci, A. Lomax, G. Plastino i M. Sarica.
- Chambers, Edmund K. 1933. *The English Folk-Play*. Oxford: Oxford University Press.
- Collaer, Paul. 1981. *Musique Traditionelle Sicilienne*. 2 vol. Tevuren: Fonds Paul Collaer.
- D'Agostino, Gabriella. 1999. "Mori e cristiani: dalla natura alla cultura". *Archivio Antropologico Mediterraneo* 1/1-2:71-75.

- Favara, Alberto. 1957. *Corpus di musiche popolari siciliane*. 2 sv. O. Tiby, ur. Palermo: Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo.
- Galanti, Bianca Maria. 1942. *La danza della spada in Italia*. Roma: Edizioni Italiane.
- Geraci, Mauro. 1996. *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*. Roma: Il Trovatore.
- Giallombardo, Fatima. 1990. *Festa orgia e società*. Palermo: Flaccovio.
- Giallombardo, Fatima. 1998. "Oblazioni virili e gemelli divini. Un paradigma della molteplicità sacrale". *Archivio Antropologico Mediterraneo* 1/0:61-91.
- Giallombardo, Fatima. 2000. "Una moltitudine di ritmi. Note a un dramma della creazione". U *La forza dei simboli*. Atti del Convegno (Palermo, 16--17 ottobre 1999). I. E. Buttitta i R. Perricone, ur. Palermo: Folkstudio, 193-206.
- Guggino, Elsa. 1986. "I canti della memoria". U *La pesca del tonno in Sicilia*. V. Consolo, ur. Palermo: Sellerio, 85-111.
- Pasqualino, Antonio. 1977. *L'opera dei pupi*. Palermo: Sellerio.
- Pasqualino, Antonio. 1992. *Le vie del cavaliere*. Milano: Bompiani.
- Pitrè, Giuseppe. 1870-1871. *Canti popolari siciliani*. 2 sv. Palermo: Pedone Lauriel. (Novo izdanje: Torino - Palermo: Clausen, 1891.)
- Pitrè, Giuseppe. 1881. *Spettacoli e feste popolari siciliane*. Palermo: Pedone Lauriel.
- Pitrè, Giuseppe. 1889. *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*. 4 sv. Palermo: Pedone Lauriel.
- Pitrè, Giuseppe. 1900. *Feste patronali in Sicilia*. Torino - Palermo: Clausen.
- Pitrè, Giuseppe. 1913. *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*. Palermo: Reber.
- Sachs, Curt. 1966. *Storia della danza*. Milano: Il Saggiatore.
- Salomone Marino, Salvatore. 1875. *Storie popolari in poesia siciliana riprodotte sulle stampe de' secoli XVI, XVII e XVIII con note e raffronti*. Bologna: Tip. Fava e Garagnani.
- Salomone Marino, Salvatore. 1880. *Leggende popolari siciliane in poesia, raccolte ed annotate*. Palermo: Pedone Lauriel.
- Salomone Marino, Salvatore. 1896-1901. "Le storie popolari in poesia siciliana messe a stampa dal secolo XV ai dì nostri indicate e descritte". *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* XV:105-130, 153-189; XVI:94-122, 562-584; XVII:477-512; XVIII:176-216, 419-442; XIX:48-64, 327-364; XX:267-272.
- Salomone Marino, Salvatore. 1897. *Costumi e usanze dei contadini in Sicilia*. Palermo: Sandron.
- Schmidt, Jean-Claude. 1988. "Giovani" e danze dei cavalli di legno. *Il folklore meridionale nella letteratura degli "exempla" (XIII-XIV secolo)*. Trad. it. in Id. *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*. Roma - Bari: Laterza, 98-123 (1. izd. 1976).

- Schneider, Marius. 1948. *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales*. Barcelona: Instituto Español de Musicología.
- Toschi, Paolo. 1976. *Le origini del teatro italiano*. Torino: Boringhieri (1. izd. 1955).
- Tramontana, Salvatore. 1993. *Vestirsi e travestirsi in Sicilia. Abbigliamento, feste e spettacoli nel Medioevo*. Palermo: Sellerio.
- Vigo, Leonardo. 1870-1874. *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*. Catania: Tip. dell'Accademia Gioenia di C. Galatola.
- Villabianca (marchese di), Emmanuele e Caetani. 1986. *Giuochi volgari e popolareschi*. A. Manfrè, ur. Palermo: Giada.
- Villabianca (marchese di), Emmanuele e Caetani. 1991. *Descrizione della Sicilia e storie siciliane*. S. Di Matteo, ur. Palermo: Giada.
- Weimann, Robert. 1989. *Shakespeare e la tradizione del teatro popolare. Studio sulla dimensione sociale del dramma*. Bologna: Il Mulino.

THE CHRISTIANS AND THE MOORS IN THE TRADITION OF SICILY: THEATRICAL, DANCE AND MUSICAL PERFORMANCES

SUMMARY

Enumerating, analysing and interpreting theatrical, dance and musical performances such as pantomime, stories, ballads and songs, puppet theatre and processions, the author points to the ideological clash between the two big religions of the Mediterranean. On Sicily, this clash results in the negative perception of the Saracen heritage. Various performances that picture the relationship between the Moors and the Christians on Sicily are reduced to the division according to the topic of the armed conflict and according to the topics of the transfiguration and wedding. The author uses the historical and anthropological arguments to discuss and supports the symbolic bipolarity in which the fighting principle and the negative energy of the conflict are functionally placed in the relationship with the erotic-nuptial principle and the positive energy of love and fertility within the numerous ceremonial contexts.

Keywords: history, *moreška* (*moresca*), Sicily