

Giovanni Isgrò

IL TEATRO DEGLI ARTIGIANI A PALERMO
FRA SETTE E OTTOCENTO

Le vastasate

Nel panorama complessivo della storia dello spettacolo in Sicilia, una delle stagioni che diede un'accelerazione forte a processi radicali di trasformazione, tali da determinare un recupero di lunghi ritardi rispetto ai circuiti sovranazionali, è quella che si colloca fra l'ultimo quarto del Settecento e il primo dell'Ottocento. La motivazione storica iniziale è nel declino della ritualità antica collegata alla fine della dominazione diretta della Corona di Spagna. Insieme a questo, anche la soppressione dell'ordine dei Gesuiti, molto presente e attivo nell'isola sin dalla metà del '500, sembrò allentare regole e sconvolgere equilibri. Una delle conseguenze evidenti fu una sorta di esplosione di teatromania, che, a livelli diversi, coinvolse tutta l'articolazione del sistema sociale: dalla nobiltà consumatrice di esibizioni di canterine e danzatrici, oltre che di attori di «compagnie lombarde» nei teatri di condizione¹, al popolo minuto frequentatore di spettacoli di piazza fra il comico e il circense.

In un caso e nell'altro si trattò di una sorta di affermazione «libera» di gusti individuali e collettivi, che si contrappose alla logica paratattica e cerimoniale delle feste barocche e del monopolio del «teatro di Stato».

È in questo quadro che si colloca, nell'ambito della cultura popolare, una forma di emulazione del teatro comico di importazione da parte della classe artigiana che segnò, attraverso il fenomeno della «vastasata», la prima espressione del teatro dialettale siciliano.

¹ Sulla teatromania mondana esplosa nella seconda metà del Settecento in Sicilia, e in particolare a Palermo, si veda Claudio Meldolesi, *Esperienze del Sette-Ottocento in Sicilia tra pre-teatro e teatro d'arte*, in *Prima e dopo il teatro*, Atti del Convegno (Fisciano 27-29 marzo 1990), Salerno, Ed. Obliquo, 1990.

Inizialmente si trattò di una sorta di attività «integrativa» del mestiere artigiano, peraltro ancora fiorente anche nell'ambito dello spettacolo festivo. La pratica delle macchine e degli apparati del teatro urbano, in particolare i carri trionfali di santa Rosalia e i dispositivi tridimensionali dei fuochi d'artificio, costituiva infatti occasione di esibizione di fasto da parte del potere locale e di capacità costruttive da parte degli artigiani (del legno, della cartapesta, della «plattina», della carta colorata).

È proprio da questa cultura dello spettacolo e dalla familiarità con le pratiche della scena urbana che, sull'esempio delle performance comiche napoletane approdate in Sicilia, le cosiddette «pulcinellate», nasce e matura a poco a poco nella seconda metà degli anni Ottanta, in un gruppo di artigiani palermitani, l'idea di misurarsi col genere della farsa. Già al 1784, infatti, risalgono le prime testimonianze della presenza nel piano della Marina dei cosiddetti «casotti», strutture in legno attrezzate per gli spettacoli e dotate di piccoli palchi aperti a corridoio². Nei casotti si susseguono compagnie di prosa non siciliane e gruppi di intrattenimento foraneo³. È soltanto nel 1792, tuttavia, che per la prima volta viene fatta richiesta, da parte di un impresario artigiano palermitano, Domenico Pignataro, di utilizzare il casotto per rappresentarvi le vastasate, ossia «burlette siciliane»⁴.

Soltanto dopo otto anni dalla nascita dei casotti, dunque, gli artigiani palermitani riescono a individuare e organizzare, a loro volta, un genere di farsa locale, la vastasata appunto, che prende il nome del personaggio-tipo, il *vastaso*, ossia il facchino beone, sempre pronto alla baruffa, pur se nel corso di questi anni vi era stato qualche tentativo di mettere in scena spunti di cronaca. Fu quanto avvenne nel settembre del 1789, a conclusione della stagione estiva, quando, a meno di due mesi dalla pubblica esecuzione della condanna a

² Il primo documento in ordine cronologico relativo ai casotti, noto per altro agli studiosi e al quale qui facciamo riferimento, risale proprio alla vigilia dei festeggiamenti di santa Rosalia di quell'anno 1784. Si tratta di un dispaccio reale nel quale si proibisce che i palchi dei casotti vengano serrati e che vi si rappresentino «comiche premeditate azioni» (Arch. di Stato di Palermo, Real Segreteria, filza 5260, f. 557 r.). L'intendimento è quello di spegnere sul nascere possibili velleità di concorrenza rispetto ai due teatri regolari. I palchi non serrati, cioè aperti, e il repertorio di opere da recitare «all'improvviso», cioè alla maniera della commedia dell'arte, dovevano costituire garanzia di opportuna distanza rispetto al livello dei teatri Santa Cecilia e Santa Lucia.

³ Sulle suppliche di artisti e impresari e richieste di autorizzazioni a effettuare spettacoli nei casotti si rimanda ai documenti, in parte pubblicati, giacenti presso l'Archivio di Stato di Palermo, Real Segreteria, filze 5260 e 5290.

⁴ Arch. di Stato di Palermo, Real Segreteria, filza 5260, f. 198.

morte della fattucchiera Giovanna Bonanno, venne rappresentata, con grande successo di pubblico, *La vecchia dell'aceto*, direttamente ispirata al famoso evento⁵.

L'ingresso della vastasata nel panorama della storia del teatro siciliano ebbe però, per così dire, un battesimo ufficiale, una specie di mostra del prototipo, che provò e premiò, in un certo senso, lo sforzo di adattamento al ruolo di attori da parte degli artigiani, ma anche dei loro compagni irreggimentati tra le fila della bassa burocrazia e del piccolo impiego. Fu proprio il movimento che essi seppero creare a far sì che, durante il carnevale del 1792, una farsa da essi inventata, detta *Bastasata*, venisse presentata per la prima volta, a godimento del pubblico di condizione, nel Teatro S. Lucia, come una sorta di prova urbana: qualcosa a metà fra la richiesta del sigillo della classe superiore e, ancora, il divertimento d'obbligo offerto dai buffoni alla corte dei teatromani⁶. Come dire: un atto dovuto, attraverso il quale la *Bastasata*, intesa come commedia, si tradusse in genere, quello della vastasata appunto, che avrebbe dovuto connotare il mercato dei comici artigiani degli anni a venire.

A questo punto ben si colloca la testimonianza di un viaggiatore, Jacobi, che ricorda di avere assistito, proprio nell'estate del 1792, a una rappresentazione eccezionale di un lavoro teatrale recitato di solito a carnevale, uno spettacolo tradizionale molto apprezzato:

Il personaggio principale è una serva che comanda sui suoi padroni nobili; dalla finestra essa getta un vaso di liquami sulla testa di un briccone. È l'inizio di un intrigo amoroso che si concluderà col matrimonio. Nonostante gli fosse impossibile capire il dialetto, parlato rapidamente e ad alta voce, il giovane viaggiatore tedesco ride con gli altri, tanto la mimica riproduce la realtà della strada⁷.

⁵ Così si legge nelle carte inedite del *Diario* del marchese di Villabianca, ms. Qq D 10, f. 206, manoscritto della Biblioteca Comunale di Palermo: «Arrivarono gli attori delle commedie pubbliche del casotto di tavole piantato nel Piano della Garita alla Marina di Porta Felice, e portaro in scena per tema di una particolare commedia dal titolo *La vecchia dell'aceto* a dì 5 settembre 1789, concorso avendovi moltissima gente».

⁶ Così si legge nel *Diario* del marchese di Villabianca, ms., cit., f. 302: «Al teatro Santa Cecilia Valguarnera rappresentarono opere comiche di nostri paesani; la commedia chiamata della *Bastasata* vi trasse molto concorso. Nel Piano della Marina vi fu uno spettacolo di giochi di forze».

⁷ La memoria di G.A. Jacobi (*Briefe aus der Schweiz und Italien*) è riportata da Hélène Tuzet, *La Sicile au XVIIIe siècle vue par les voyageurs étrangers*, Strasbourg, P.H. Hetz, 1955, p. 351.

Il perdurare della farsa tradizionale e la sua verosimile convivenza con la nuova invenzione della vastasata non possono che confermare le difficoltà, per i nostri comici artigiani, ad approdare a un repertorio omogeneo, in assenza, ancora, di un vero e proprio autore dello *scenone* (ossia del canovaccio). La forza d'espansione del fenomeno fu però, a questo punto, dirimpente. Già l'anno successivo, a contendersi l'uso dell'unico casotto disponibile sono ben tre compagnie artigiane, guidate rispettivamente dallo stesso Pignataro, da Antonio Barcellona e Antonio Demma. Una vera ressa di attori dilettanti (come quella degli artigiani addetti alle manovre del carro di santa Rosalia) adesso si misura anche con le parti femminili (ancora un residuo di spettacolarità tardo-feudale) e con la danza⁸.

L'esperienza parateatrale maturata nelle feste popolari consente in questo modo una sorta di emulazione nei confronti degli spettacoli foranei, mentre sul piano della proposta di scene di vita quotidiana tratte dai vicoli, dalle piazze, dalla cronaca si sviluppa il contrappeso tipico ai repertori delle cosiddette «compagnie lombarde», ossia degli attori professionisti in tournée dal continente⁹. Lo stesso Barcellona, l'impresario-artigiano che nel 1793 si era aggiudicato l'accesso al casotto soltanto perché, a differenza degli altri, aveva proposto di intercalare nel repertorio le esibizioni di una compagnia lombarda, l'anno successivo si dedica soltanto alle vastasate; e, mentre ben sei impresari chiedono l'autorizzazione a intraprendere altrettante attività teatrali estive, nasce la prima *coppia* (termine dialettale corrispondente all'italiano «combriccola»), ossia la prima compagnia specializzata nel genere, guidata da Biagio Perez nelle vesti di impresario e socio del maestro falegname Antonio Carini¹⁰.

Ancora un anno dopo, nel 1795, è la volta di una seconda «compagnia nazionale» delle vastasate, mentre *à côté* dei casotti si colloca regolarmente, ma come forma minore, il teatro di figura di marionette e pupi. A metà fra intrattenimento foraneo ed emulazione del teatro in carne e ossa, questo genere di spettacolo vede alternarsi, per alcuni

⁸ Arch. di Stato di Palermo, Real Segreteria, filza 5260, ff. 198, 199, 200.

⁹ Sui titoli pervenutici delle vastasate rimando a *Lu curtigghiu di li Raunisi*, a cura di Giovanni Isgro', Palermo, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, 1980, pp. 8-9.

¹⁰ Ne fanno parte don Giuseppe Marotta, don Giuseppe Sarcì, don Mario Montera, don Gaetano Gulotti, e il maestro Giuseppe D'Angelo, tutti scritturati dal maestro Domenico Pignataro (cfr. Arch. di Stato di Palermo, Real Segreteria, filza 5290, f. 223).

anni, operatori provenienti dal continente con artigiani locali¹¹: una sorta di variante possibile, anche se meno remunerativa, del teatro del casotto; altro spazio utile ad accogliere artigiani che cercavano di riciclarsi nella pratica artistica, sull'onda del declino della spettacolarità tardo-feudale. In effetti, nonostante lo spazio molto contenuto dei casotti, l'immagine fu quella della teatralità di massa. Non più eventi eccezionali, ma estensivamente stagionali¹², le esibizioni degli artigiani-attori si effettuarono con modalità fortemente collettive. Abbandonando la struttura rigida dei cerimoniali, essi inventarono una nuova forma di aggregazione popolare: due recite al giorno, affollatissime, in un contesto di piazza animato da altre forme di intrattenimento complementari.

Fu un movimento continuo che impose presto una duplice esigenza: la creazione e la regolarizzazione del repertorio e un'ulteriore regolamentazione artistica e logistica della configurazione del casotto. Le stesse dimensioni della struttura in legno dei teatrini stagionali aumentarono di anno in anno: trentatré palchi nel 1795 e trentasette nel 1797, con un organico di una decina di dipendenti per il servizio interno ed esterno, anch'essi reclutati nell'ambito della manovalanza artigiana (un'altra testimonianza di presenza sovranumeraria): bollettinero, palchettiere, situatore di biglietti e sedie, «portaro» di palchi, «portaro» di porta grande, «portaro» di scene, messo, «seggettiere» e portatore di scena¹³. A questi si aggiungano i fornitori di parrucche e costumi speciali, nonché il responsabile delle luci¹⁴.

¹¹ Nel luglio 1793 Francesco Morici, maestro artigiano, chiede il permesso per un casottino, dove far giocare semplici pupi di pezza di Giustino Lucchese da Napoli (Arch. di Stato di Palermo, Real Segreteria, filza 5260, f. 212). Nello stesso anno Crispino Zampa, napoletano, chiede il permesso di rappresentare nel piano della Marina (Arch. di Stato di Palermo, Real Segreteria, filza 5260, f. 221). Nel 1794 Ponzio Valguamera si fa obbligo nei confronti di Biagio Perez, impresario delle vastasate, di realizzare l'apparato dei pupi all'esterno del casotto delle vastasate fuori porta Felice, per un compenso di quattro tari, ogni sera che rappresenta la vastasata; con la facoltà di girare col cappello per raccogliere danari dal pubblico (Arch. di Stato di Palermo, Notaio Cavarretta-Conti, v. 17967, f. 699).

¹² La pratica dei casotti, inizialmente limitata al periodo invernale fra l'8 gennaio e l'ultimo giorno di carnevale, ebbe successivamente un'ulteriore estensione, fatta eccezione per i giorni di quaresima. Ancora più lunga era la stagione estiva, che si concludeva alla fine di ottobre.

¹³ Cfr. per tutti Arch. di Stato di Palermo, Notaio Francesco Maria Leone, minute 24303, ff. 261 r. e v., 18 marzo 1797.

¹⁴ Per il carnevale del 1795 il guardaroba dei costumi speciali presenta già l'articolazione di un teatro regolare: tre abiti di carattere, uno di donna seria, due di trappola, due di amoroso, due di «cifaro», due toghe, comparse varie (cfr. Arch. di Stato di Palermo, Notaio Francesco Maria Leone, v. 24291, ff. 177 r. e v.).

Nel 1797 il cerchio si chiude. La struttura appare provvista di camerini, sipario, porte di imboccatura, tetto «a dammuso», quattro tipi di scene mutevoli, dotate di complessive quaranta quinte¹⁵. A dirigere i lavori per la realizzazione del casotto è il capomastro della città; come dire, una sorta di riconoscimento del senso e del valore di questa impresa come proiezione privata e autonoma dell'idea dello spettacolo civico. A questo punto gli artigiani-attori si accorsero che per poter sostenere le serate e il piacere dello spettacolo che avevano inventato era necessario che le farse «all'improvviso», inframmezzate da balli mutuati dalla tradizione parateatrale della festa, fossero regolate, al loro interno, da una mente quanto meno acculturata alla pratica drammaturgica.

Nasce così la figura dell'autore di *scenoni*, poeta e direttore della compagnia. Per il 1795, e ancora per gli anni immediatamente successivi, l'incarico venne affidato ad Antonino Fasone, non a caso uno dei dipendenti dell'ufficio del notaio presso il quale venivano prevalentemente stipulati i contratti relativi all'attività della «coppia grande»¹⁶. Il ruolo di Fasone, nella sua configurazione di autore-direttore, si precisa ufficialmente rispetto a quello di Biagio Perez (di provenienza forense), che si era occupato, nella fase di avvio del teatro delle vastasate, fra le altre cose, anche dell'assemblaggio del repertorio, e che adesso appare esclusivamente proiettato nell'attività manageriale.

Dagli atti notarili che puntualmente si susseguono per tutta la fine degli anni '90, emerge l'importanza e la responsabilità artistica del ruolo di Fasone, al quale i componenti della società dei Casotti riconoscono il diritto a una parte del profitto dell'impresa, corrispondente a quella spettante a ciascun socio. In mancanza di fonti dirette, siano esse testi per la rappresentazione o *scenoni*, non è di secondaria importanza conoscere, quanto meno, l'identità del vero autore (Fasone dunque, e non Perez come finora indicato dalla tradizione degli studi) delle vastasate, le quali nel 1797 dovevano presentarsi già con una veste drammaturgica regolare se Giuseppe Sarcì «poteva dare inizio allo spettacolo con la recita di un prologo dedi-

¹⁵ Cfr. Arch. di Stato di Palermo, Notaio Francesco Maria Leone, v. 24303, f. 346.

¹⁶ Il primo contratto che impegna Antonino Fasone viene stipulato il 14 dicembre 1794. Lo sottoscrivono, insieme a Fasone, Antonio Carini, Domenico Pignataro, Giuseppe Patti e Giuseppe Santoro, soci delle rappresentazioni da farsi nel carnevale dell'anno 1795 (Arch. di Stato di Palermo, Notaio Francesco Maria Leone, v. 24291, f. 25 r.).

cato al pubblico palermitano»¹⁷. Per quanto riguarda poi la tipologia dei personaggi, la memoria di Giuseppe Lanza e Branciforti non lascia dubbi: «Nel teatrino fuori porta Felice agisce la compagnia di Onofrio, Elisa e Pulcinella»¹⁸.

Fermo restando che tutte le fonti concordano che la parte di Onofrio, il *vastaso* protagonista, fu sostenuta in quegli anni con grande successo da Giuseppe Marotta, e che quella di Elisa ebbe come interprete fisso lo stesso Giuseppe Sarcì, rimane sostanzialmente il fatto che, in questa fase di regolarizzazione della vastasata, Fasone fissò i personaggi ormai acquisiti e diventati popolari e riconoscibili (Onofrio, Elisa e gli altri), come sarebbe avvenuto poi per i protagonisti dell'*opra* dei pupi, al punto da far identificare la compagnia con i nomi dei tipi anziché con quello degli attori, accogliendo, al tempo stesso, la maschera di Pulcinella.

In questo modo la vastasata, da un lato, continuava a mantenere la sua dimensione parateatrale, dall'altro garantiva il suo spessore di commedia omologabile all'esperienza secolare dei comici dell'arte e comunque del teatro comico di provenienza continentale. Questa forma di contaminazione drammaturgica è confermata dalla maggior parte dei titoli di vastasate già resi noti dagli studiosi ottocenteschi¹⁹, che dimostrano riferimenti chiari ed evidenti a titoli di «pulcinellate» napoletane. Del resto la contiguità, se non la rivalità, fra il genere palermitano e quello partenopeo, proprio nel carnevale del 1797, appare evidente per la contemporanea presenza, in due distinti casotti, della «Compagnia nazionale» della vastasata e di quella napoletana²⁰.

Il dicembre 1799 fu l'inizio del soggiorno a Palermo di re Ferdinando e l'avvio di una lunga stagione di feste e di rilancio del teatro in città; e fu anche l'occasione per una nuova qualificazione ufficiale della vastasata. Il genere, rappresentato il 19 gennaio del 1800 al Teatro di S. Cecilia per volontà del monarca, colpì molto favorevolmente re Ferdinando. Si ritardò, in questo modo, il tentativo di ita-

¹⁷ Ricavo questa notizia da una testimonianza manoscritta di Giuseppe Lanza e Branciforti, principe di Trabia, rinvenuta fra le carte di casa Trabia da Ernesto Basile, che la riporta in una scheda giacente presso la Biblioteca dei Padri Cappuccini di Palermo.

¹⁸ Stessa fonte della nota precedente.

¹⁹ Per un'analisi comparativa fra i titoli pervenutici delle vastasate e delle «pulcinellate» napoletane, rimando alla mia Introduzione a *Lu curtigghiu di li Raunisi*, cit., pp. 8-9.

²⁰ Cfr. Marchese di Villabianca, *Diario*, ms. Qq D 112, f. 22, della Biblioteca Comunale di Palermo. Questa memoria è stata da noi pubblicata in *Ivi*, p. 7.

lianizzazione del repertorio dei casotti, nel momento in cui questi andavano sempre più assumendo le caratteristiche di teatri regolari, intanto che lo stesso Antonio Carini pensava adesso di realizzare un vero e proprio teatro in muratura. Il problema della qualità drammaturgica, a questo punto, dovette porsi in forma più concreta e pressante, intanto che le stesse accademie palermitane sembravano guardare con un certo interesse a questa stagione del teatro dialettale palermitano. Del resto Giovanni Meli, il più grande poeta siciliano del momento, proprio in occasione dell'arrivo di Ferdinando aveva composto una breve farsa, *I Palermitani in festa*, che egli stesso aveva iscritto nel genere della vastasata, utilizzando le medesime tipologie fisse della «Compagnia nazionale». Da questo clima di concentrazione verso la nobilitazione del genere non poteva non nascere l'evento drammaturgico; e ciò regolarmente avvenne.

Il 12 luglio 1801, al Teatro Carolino (già Teatro S. Lucia), re Ferdinando assistette alla rappresentazione de *Il cortile degli Aragonesi*, l'unica vastasata pervenutaci grazie a un adattamento di alcuni decenni dopo, effettuato per conto della compagnia di Salvatore Tomasino, in arte Pasquino, che l'utilizzò abbondantemente per molti anni nel secondo Ottocento. Anche se finora l'autore dell'opera è rimasto sconosciuto, noi formuliamo l'ipotesi che questi possa essere identificato ancora in Antonino Fasone, proprio per il suo ruolo di autore e poeta della Compagnia nazionale nell'anno 1801.

Claudio Meldolesi ha giustamente messo in evidenza l'influenza del teatro goldoniano nella formulazione dell'impianto drammaturgico di questo lavoro, che pure lascia ampia espressione all'originalità della formula, ormai consolidata, del genere della vastasata²¹. Un'ipotesi, questa di Meldolesi, che poggia oltretutto i suoi fondamenti sulla fortuna che Goldoni aveva avuto nella cultura siciliana del secondo Settecento. Sicuramente *Il Campiello* dovette suggerire all'autore de *Il cortile degli Aragonesi* quella solidità che non poteva trovarsi nelle «pulcinellate» napoletane, dando al tempo stesso ai personaggi locali il destro di poter meglio esprimere le potenzialità sceniche dei tipi della vastasata. Rimane il fatto che il successo del *Cortile* fissò e istituzionalizzò il numero dei componenti della Compagnia nazionale.

La presenza di una donna in un organico di tredici attori sembrò

²¹ Cfr. Claudio Meldolesi, *Il campiello, il cortile, il Pasquino Colombo*, in Claudio Meldolesi et al., *Critica testuale ed esegesi del testo*, Bologna, Patron, 1983.

confermare la rottura definitiva nei confronti della memoria tardo-feudale dello spettacolo, e un significativo aggiornamento alla pratica sovranazionale delle compagnie di giro. In realtà, la regolarizzazione del genere e la configurazione di una struttura operativa, in qualche modo stabile, dell'arte scenica non furono sufficienti a determinare effettivamente uno scollamento dal contesto sociale e topico della comunità artigiana. Né, del resto, questo era l'obiettivo dello stesso re Ferdinando, che pure fu il massimo propugnatore del teatro nazionalpopolare rappresentato dalla «Compagnia palermitana delle vastasate». Il mantenimento dello stato di radicamento nell'humus sociale del plurisecolare laboratorio della città doveva sortire, infatti, un duplice risultato: il consenso dal basso, attraverso il coinvolgimento delle almeno sessanta famiglie beneficiarie dei profitti e dell'occupazione attorno al bottegone del casotto; e, al tempo stesso, un naturale argine al pericolo galoppante della borghese teatromania, attratta dal miraggio di un'omologazione al gusto e alla cultura continentali delle compagnie «lombarde». Minaccia implicita e potenzialmente destabilizzante dell'unità interna della politica culturale del Regno delle Due Sicilie.

Il braccio di ferro fra il re Borbone e gli interessi collegati alla logica impresariale di Antonio Carini, aperto al mercato delle compagnie continentali, si protrasse per circa otto anni e si intrecciò con contraddizioni e contrasti interni alla società dell'epoca. Atteggiamenti e orientamenti antiborbonici di diversa provenienza si mescolarono con le tormentate vicende che coinvolsero l'attività manageriale dei teatri maggiori, ma anche con le insicurezze e le rivalità che animarono quel piccolo mondo in cui artisti di giro, sbarcati in Sicilia alla ricerca di un lavoro, incrociarono artigiani-attori sbandati e improvvisatori di un mestiere. Nell'ambito di questa realtà fluttuante, il piano della Marina di Palermo mantenne ancora il ruolo di centro di quella corte dei miracoli, dove continuò a brulicare un insieme di piccoli eventi e microrealtà mimetizzati in un contesto di *foire*, o, meglio, di tutto ciò che dall'esterno poté apparire tale; area di sperimentalismo povero, in cui fra strappi e interruzioni continuarono ad alimentarsi anomalie in un percorso separato dal tempo della cultura riconosciuta del teatro.

Nascita dell'Opera dei pupi

Fra le centinaia di carte giacenti presso il Fondo Real Segreteria dell'Archivio di Stato di Palermo contenenti suppliche di artisti, reciproche accuse di impresari, rescissioni di contratti, il tracciato più interessante è quello che conduce dal riconoscimento ufficiale della «Compagnia nazionale» della vastasata alla nascita del fenomeno più significativo della storia del teatro siciliano della prima metà dell'Ottocento, ossia l'Opera dei pupi.

Per meglio comprendere la dinamica degli eventi che segnarono, nel volgere di pochi anni, la fine della breve vita della prima grande stagione del teatro dialettale, espressa dal genere delle vastasate, e la rinascita del teatro degli artigiani, avvenuta grazie all'invenzione dell'*opra*, indicheremo velocemente le tappe fondamentali di questo percorso.

Nell'ottobre del 1802 Antonio Carini, in prossimità del piano della Marina, apriva un nuovo teatro regolare in muratura, che in onore del re venne chiamato San Ferdinando. Il teatro era dotato di cinque scenari utilizzabili per rappresentazioni di interni ed esterni, camerini sul palco e a terra, quattro quinte; era capace di quasi duecentocinquanta posti in platea e conteneva sessantacinque palchi. Di fronte alle pressioni del re di regolarizzare l'attività del San Ferdinando, avendo come riferimento primario la «Compagnia nazionale» della vastasata, Carini indugiò. Egli infatti era deciso ad attendere momenti più propizi per un avvio destinato ad accogliere compagnie provenienti dal continente, e possibilmente anche opere in musica, oltre che spettacoli foranei «di qualità». Dato in affitto, comunque, alla compagnia lombarda dei coniugi Grifoni, il teatro fu inaugurato, per ordine del re, con la rappresentazione di una commedia siciliana, verosimilmente del genere della vastasata, dal titolo *Lu baruni Gammozzu e Lisa*²². Con l'inizio del nuovo anno, tuttavia, per intercessione del cardinale Pignatelli, venne dato il permesso di alternare, per tre giorni la settimana, la presenza di compagnie straniere e spettacoli foranei. Al tempo stesso, la partenza del re da Palermo dovette lasciar campo libero al proprietario del San Ferdinando, per dar corso

²² Ricavo questa notizia da alcune memorie manoscritte giacenti nell'archivio privato dell'avv. Giovanni Carini, depositario di pochi documenti sopravvissuti alla distruzione del San Ferdinando (dopo l'Unità chiamato Teatro Umberto) durante i bombardamenti del 1943. Il titolo di questa commedia va dunque aggiunto a quelli già noti delle altre vastasate.

a quelle provocazioni interne atte a scoraggiare il lavoro della «Compagnia nazionale»²³. Fu così che, il 30 giugno dello stesso anno 1803, Marotta, Richichi, Incorpora e tutti gli altri interpreti storici della vastasata, rinunciarono a recitare al San Ferdinando e al titolo di «attori nazionali»²⁴. Ferdinando IV, ancora nel 1805, ordinava da Napoli che nel caso si fosse ricomposta la Compagnia nazionale, essa avrebbe potuto recitare al San Ferdinando in alternanza con le compagnie straniere, e nel febbraio del 1806, avuta notizia che Antonino Fasone aveva ricostituito la Compagnia nazionale, ancora più decisamente ordinava al Carini:

Terminato il presente contratto di affitto alla compagnia lombarda, sia annullato ogni altro contratto e sia concesso il detto teatro alla Compagnia nazionale. La detta compagnia non sia composta di minor numero di 12 soggetti e di questi ve ne possano essere 4 tra uomini e donne dei forestieri. E che tale concessione sia per un anno, nel qual tempo potrà rivelarsi qual riuscita e qual credito ottenga tal compagnia²⁵.

Fu quello l'estremo tentativo di re Ferdinando di rilanciare i comici della vastasata e di garantir loro dignità artistica, in coincidenza col suo secondo breve soggiorno a Palermo.

È della fine del 1807 una delle testimonianze più crude dell'intesa tra parte della nobiltà palermitana e gli interessi della nuova borghesia di cui Antonio Carini, maestro artigiano arricchito e nelle vesti di proprietario di un teatro in muratura, fa ormai legittimamente parte. Il capitano di giustizia Antonio Filangeri, conte di San Marco, nel dicembre 1807, a sostegno della logica impresariale di Antonio Carini, lancia un pesante attacco al teatro delle vastasate, sollecitando apertamente la fine. Dichiara ufficialmente che la Compagnia nazionale è interamente mancata, non restando altri che il solo don Giovanni Pinzarrone, proprietario di una locanda per forestieri che non intende tornare al teatro; sottolinea l'indecenza, l'improprietà e il «modo più balordo e osceno con cui si rappresentano le commedie nazionali a segno che il pubblico, malamente soffrendone, si astiene di intervenirvi», sì che «altre persone non si pensavano ad ascoltarle

²³ Un lungo memoriale dei comici della Compagnia nazionale dedicato al re Ferdinando, in cui sono ampiamente esposte le angherie di Antonio Carini, è consultabile presso l'Arch. di Stato di Palermo, Real Segreteria, Incartamenti, f. 5523.

²⁴ Arch. di Stato di Palermo, Notaio Francesco Maria Leone, 24326, ff. 760 r. e 761.

²⁵ Arch. di Stato di Palermo, Real Segreteria, 5260, f. 53, 12 febbraio 1806.

se non quelle della più vile condizione, facendo questo far una trista comparsa a quel teatro peggiore del casotto di tavole». Dichiarò che «le rappresentazioni spontanee di Pinzarrone, di Marotta, di Sarcì e di tutti quei sciocchi componenti di quella compagnia, [...] lungi di dover essere permesse, dovrebbero opportunamente proibirsi per il decoro del paese». Decretò pertanto l'opportunità di accogliere la proposta dell'impresario Berna, affittuario del Teatro San Ferdinando, relativa alla compagnia lombarda con prezzo di ingresso uguale a quello del Teatro Santa Lucia e del Santa Cecilia²⁶.

Raggiunto il primo risultato della depurazione del San Ferdinando, l'azione del capitano di giustizia continuò l'anno successivo, al fine di evitare pericolose sopravvivenze e possibili resistenze del teatro delle vastasate in spazi minori. In particolare, la censura del conte di San Marco fece terra bruciata nei casotti, che, dopo un breve periodo di fermo, all'epoca dell'apertura del nuovo teatro in muratura erano tornati ad animare il piano della Marina e il solito luogo fuori porta Felice:

Che non si rappresentino nel casotto delle opere così dette improntate, giacché simili rappresentanze, siccome non vanno soggette alla revisione, così sono sovente causa di scandalo al pubblico ed alla gioventù che vi concorre, essendo ogni attore in libertà di produrre in scena qualunque sconcezza, facendo divenire con questo metodo il teatro scuola di malcostume e del vizio, lungi di esserlo della virtù e della morale. Sarebbe anche di avvertirsi di non permettere quell'abominevole costume di metter gli uomini in scena a rappresentar da donne, il che suole anche produrre inconvenienti non mediocri²⁷.

La fine del teatro delle vastasate si riferisce dunque al 1808. Un anno che, contemporaneamente all'abbandono da parte della classe dominante locale delle forme spettacolari della tradizione, segna la crisi irreversibile dell'attore comico nato nei casotti. Da qui la necessità, per l'ex compagnia dei comici nazionali, di operare scelte importanti e radicali: rinunciare al teatro, come toccò di fare a buona parte del gruppo; o adattarsi al repertorio in lingua, come fece Giuseppe Sarcì, che, da protagonista di ruoli femminili nelle vastasate, si adattò al ruolo di caratterista in commedie in «lingua toscana»; o cercare comunque, pionieristicamente, l'avventura della farsa dialet-

²⁶ Arch. di Stato di Palermo, Real Segreteria, 5260, ff. 58-61, dicembre 1807.

²⁷ Arch. di Stato di Palermo, Real Segreteria, 5260, ff. 684-5, 5 settembre 1808.

tale, come avvenne di fare soltanto all'ultimo e più giovane aggregato, Giovanni Pinzarrone, il cui merito principale fu quello di scoprire e avviare alle scene Giuseppe Colombo, il primo attore regolare del teatro siciliano. Da necessità virtù: la fine della prima grande stagione dei comici palermitani al tempo stesso pose in gestazione e partorì un percorso espressivo nuovo che sarebbe approdato da lì a poco a una forma nuova, l'*opra* dei pupi, sintesi forte e geniale del preesistente, in un contesto di sperimentazione pura che tanto avrebbe affascinato alcuni protagonisti del rinnovamento della scena europea.

La negazione del ruolo ufficiale dell'attore dialettale spinse i comici artigiani a riappropriarsi della quotidiana manualità anche nel teatro, adattando la propria voce fuori campo alla marionetta e quindi al pupo. Una scelta in un certo senso naturale, dettata dalla secolare tradizione della cultura materiale legata all'arte della rappresentazione. Comparsa, come abbiamo visto, negli anni del primo fiorire della vastasata, come intrattenimento minore al margine delle rappresentazioni dei comici nei casotti, sull'esempio dell'ondata foranea degli artisti provenienti dal continente, la forma del teatro di figura non a caso cominciò a far registrare una più consistente presenza nel 1804, in coincidenza con il primo clamoroso gesto di rinuncia al titolo di «comici nazionali» da parte degli attori delle vastasate. A partire dal 1809 furono invece proprio due fra i protagonisti della farsa palermitana, Giovan Battista Arcara e Mario Montera, a lanciare nei casotti del piano della Marina il teatro di figura. Si trattò ancora di burattini a filo, non di pupi in legno manovrati col fil di ferro e nelle vesti di paladini, e non poteva essere diversamente, vista la provenienza non artigiana dei due ex attori. La provocazione di Arcara e Montera fu, in realtà, l'inizio di un processo attorno al quale si coagularono esperienze e coincidenze diverse.

Quando si parla dell'ancora misteriosa origine dell'*opra*, e si cerca a tutti i costi il geniale inventore che per primo avrebbe messo in scena i paladini del ciclo carolingio, si rinuncia alla conoscenza di una realtà artistico-sociale ricca e in movimento, in cui arti minori e maggiori si intrecciano, fino al momento in cui il risultato magicamente si fissa nella definizione del genere. Noi cercheremo di individuare le diverse componenti che entrarono nel gioco della genesi dello spettacolo dei pupi, allorché il mondo degli attori-artigiani cercò e trovò la nuova linfa del teatro. Non si trattò, infatti, di una semplice riduzione, o traduzione, dello spettacolo della vastasata, anche se personaggi buffi dei casotti entrarono nel repertorio del teatro di

figura, come proprio nel 1809 ebbe modo di testimoniare lo stesso Galt nei suoi taccuini di viaggio²⁸, a dimostrazione della continuità implicita fra lo spettacolo in carne e ossa e quello di manovra.

Anche in questo caso, per comprendere la forma siciliana del teatro, bisogna allargare lo sguardo a quel complesso mondo dello spettacolo festivo urbano, all'evoluzione della cultura materiale e agli statuti della prassi lavorativa a esso collegata; al tempo stesso è opportuno cogliere il nuovo bisogno di ritualità e di relazione (in senso antropologico) del pubblico popolare.

Se si vuole cercare una costante che accomuni la consuetudine espressiva nell'ambito della festa, in questi anni che preludono all'*opera*, e la pratica dell'intrattenimento destinato al basso pubblico, questa è possibile individuarla nella logica della narrazione. Una sorta di fruizione separata dei valori cerimoniali e tardo-feudali, che contrappone a essi una *kinesis* in grado di portare lontano dallo spazio e dal tempo e di affascinare al di fuori della realtà vissuta nel quotidiano. Utopie della memoria, fantasie che vagano fra lembi di citazioni classiche, figurazioni medievali e pura evasione in mondi esotici e lontani. Correlata a una contrapposizione forte all'ideologia canonica della festa in quanto rito, la generalizzazione dei temi possibili consente così di abbandonare le agiografie e le mitologie d'uso sei-settecentesco, riscoprendo all'interno dell'esibizione festiva fatti storici diversi, attraverso un procedimento di banalizzazione dei soggetti.

In questa esplosione libera, fatta di trasgressione, dove la noia delle classi dominanti vive la sua stagione di puro *divertissement* e di ricerca del «diverso» fra surrogati di romanticismo e di apertura verso il modernismo, la cultura popolare vigila in attesa di trovare e configurare i termini della nuova ritualità. La tecnica dei «trasparenti», introdotta nella struttura delle macchine dei fuochi d'artificio, contribuì notevolmente ad alimentare la prassi della narrazione rappresentata. Proveniente dall'esperienza culta maturata dal pittore Vincenzo Riolo durante il suo soggiorno a Roma, e condiviso da Ni-

²⁸ Giuseppe Pitrè ricorda che John Galt trovò dominanti le scene dei teatri dei burattini nella capitale e vi riconobbe la personificazione dell'indole nazionale dell'isola. «La parte più divertente dello spettacolo – egli diceva – consiste in certi punti nei quali i pupattoli devono copiare i caratteri bizzarri della città, in modo da non sbagliare la caricatura, e questa non cessa mai dal recare diletto ineffabile ai Siciliani, loquaci ed allegri» (Giuseppe Pitrè, *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo, Reber, 1913, pp. 335-6). Il riferimento riguarda il saggio di John Galt, *Voyages and Travels in the years 1809, 1810 and 1811*, London, Kessinger, 1812, p. 36.

colò Ranieri, l'impiego dei trasparenti dipinti trasformò radicalmente la concezione dei dispositivi delle macchine pirotecniche, consentendo una lettura scenograficamente figurata del racconto. Dalla presa di Troia alle memorie delle epopee medievali, al *Paradiso perduto* di Milton, agli scenari del mondo orientale, e in particolare di quello cinese, secondo la moda diffusa nei palazzi di condizione a Palermo, l'immaginario sembrò affidarsi a una lontananza senza tempo, regolarmente ripresa nelle pitture dei carri e degli archi trionfali della festa²⁹.

La successione degli episodi, il narrare per immagini disposte in sequenza, com'era avvenuto in età barocca nei quadroni dipinti collocati nella navata centrale della cattedrale, precisò la logica cinetica del racconto, sposandosi con la predisposizione del popolo a farsi trascinare da intrattenimenti di lunga durata, tali da imprimere nella sua fantasia il segno di realtà possibili e comunque omologabili ai suoi riti e ai suoi bisogni, fino a diventare una sorta di certezza.

In un certo senso si può dire che la presenza, all'interno dello scenografismo del Festino di santa Rosalia, di pittori operanti nel teatro, e più specificamente nel settore del melodramma, fece sì che la scenotecnica urbana si intrigasse con il teatro, e che questo luogo dell'evasione programmata potesse diventare adesso l'elemento trainante del laboratorio della sperimentazione spettacolare della festa. Uno scambio, questo, emblematico sotto il profilo di una prassi possibile che dovette in qualche modo provocare fenomeni di discesa, anche nel campo del metodo, all'interno della genesi del teatro popolare. La stessa esperienza maturata per secoli, dal secondo Cinquecento in avanti, nella realizzazione degli effetti scenotecnici (apparizioni, sparizioni, mutilazioni improvvise, sprofondamenti), in particolare nella messa in scena degli intermezzi delle opere teatrali, soprattutto quelle collegate alla drammatica sacra, si rivelò, a sua volta, serbatoio e fonte di tecnica artigiana, disponibile per nuovi aggiornamenti e adattamenti.

In questa riformulazione della pratica e dei meccanismi del teatro festivo, la stessa soppressione delle corporazioni e dei loro rigidi statuti avvenuta nel 1822 contribuì a una più libera organizzazione e distribuzione del lavoro, potendo l'arte delle diverse botteghe sconfi-

²⁹ All'epoca del soggiorno di Ferdinando IV risale la costruzione della Palazzina Cinese, oggi sede del Museo Etnografico «G. Pitrè»; mentre direttamente ispirate alle cineserie sono le macchine dei fuochi d'artificio realizzate in occasione del Festino del 1816 e di quello del 1820.

nare in specializzazioni affini. Si pensi, ad esempio, ai maestri addobatori che ebbero la possibilità, finalmente, di occuparsi di costumistica e di provvedere essi stessi a vestire le statue delle loro decorazioni. Le stesse parate dei cortei paratattici, con la mostra dei costumi cerimoniali, l'incedere solenne dei cavalieri e delle centinaia di partecipanti, privati del loro antico senso rituale, sembrarono formulazioni sceniche disponibili per un diverso uso.

Di fronte a tanto intrecciarsi di fantasmi dell'immaginario, fluttuanti in libertà come in attesa di un nuovo fenomeno regolatore, la scoperta di un elemento coagulante fu il riconoscimento di un ruolo e di una funzione nell'ambito della realtà preesistente: una sorta di identificazione di una presenza antica, inquietante e di forte proiezione rituale. Questo vate nostrano, mimetizzato nella consuetudine della quotidianità, fu il «contastorie». Figura di secolare memoria³⁰, mai fissata nella pagina scritta, né tantomeno in quella dell'ufficialità, fra Sette e Ottocento involontariamente e ambiguamente coinvolto e attualizzato nella multiforme esplosione degli spettacoli foranei, indicò naturalmente agli artisti-artigiani il percorso della nuova ritualità e della relazione che il popolo cercava.

Armato di un bastone a forma di spada, che vuol essere quella di Rinaldo, presenta un dopo l'altro i suoi personaggi e li fa parlare come ragion comanda; ne ripete per punti e virgole i discorsi e i dialoghi; ne declama le aringhe; schiera in ordine di battaglia gli eserciti cristiani ed i turchi e li conduce agli scontri agitando energicamente le mani e piegando in ogni maniera la persona tutta. Nel fervore della mischia, dà un passo avanti, un passo indietro, levando in alto quanto può i pugni chiusi e slungando e piegando convulsamente le braccia. I suoi occhi si spalancano e schizzano fuoco, le nari si dilatano e la voce si fa concitata e rauca; i piedi pestano incessantemente il suolo, che pel vuoto di sotto rintrona; alternansi i movimenti di va e vieni, e fra mozze parole e tronchi accenti muore chi ha da morire, fugge chi deve fuggire, cioè i pagani, gli infedeli, i turchi, i mori come il narratore indistintamente li chiama, e teste e braccia e scudi ed elmi rotolano attorno ad un mucchio di cadaveri, dove pur giace pietosamente qualche valoroso cavalier cristiano. Quasi per incanto, tutto torna calmo come se nulla fosse stato, mentre duecento, trecento uditori sono rimasti sorpresi, trepidanti, sull'esito della pugna piegante a favore ora dei loro cari cavalieri, ora degli odiati figli di Maometto³¹.

³⁰ Sui riferimenti all'arte dei contastorie nel sec. XVI, rimando per tutti a Giuseppe Pitrè: *La famiglia, la casa*, cit., p. 326, e *Usi, costumi e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Pedone-Lauriel, 1889, vol. I, *passim*.

³¹ Giuseppe Pitrè, *La famiglia, la casa*, cit., pp. 327-328.

L'arte del rappresentare il *cuntu*, così descritta dal Pitrè, non lascia dubbi sulla corrispondenza con il movimento in scena dei pupi e la forma dell'*opra*, al punto che l'una risultò perfettamente speculare all'altra. Posto questo risultato obiettivo, c'è da chiedersi come mai si arrivò alla definizione di questo nuovo genere di teatro di figura.

Sul piano della cultura materiale, la scelta del legno in sostituzione della stoffa adoperata per i tradizionali burattini a filo fu in un certo senso determinata dalla necessità di tradurre in modo adeguato il movimento rigido, fortemente ritmato, del pupo. Del resto, la familiarità con l'uso del legno per la realizzazione di statue anche per le decorazioni delle macchine del teatro festivo era molto diffusa nelle botteghe artigiane, così come molto ricco è l'elenco di scultori figuristi nella prima metà dell'Ottocento³². Ancora nel 1847, in uno dei capitoli di appalto per la realizzazione del carro trionfale di santa Rosalia, si fa obbligo di «eseguire di legno le teste, braccia e gambe di tutte quelle figure e geni che gli saranno ordinati, [...] quali figure si dovranno unire facendo eseguire le rispettive ossature dall'appaltatore falegname, indi vestirle sopra la machina con quella tela doppia di buona qualità di diversi colori»³³.

Nella ricerca della nuova ritualità, gli ex artisti delle vastasate, fossero essi stessi artigiani o collegati direttamente con questo mondo, dovettero trovare più consono e naturale attingere all'esperienza del teatro festivo per dare forma alla nuova idea: l'uso del legno, della stoffa vivacemente colorata, della plattina, ossia delle lamelle di rame utilizzate per la realizzazione di elmi, corazze, scudi, schinieri e attrezzeria, non era altro che una sorta di adattamento alla nuova forma di tecniche già acquisite. Allo stesso modo, gli effetti scenoluminotecnici, come quelli scioccanti delle mutilazioni dei personaggi «nemici», rientravano abbondantemente nella prassi del gioco scenico degli effettismi messo in atto per secoli nella consuetudine del teatro urbano. Una volta trovato il collegamento attraverso la rivelazione della figura dell'arte del contastorie, la contiguità fra la pratica materiale dello spettacolo festivo e quella dell'*opra*, dunque, dovette rendere quasi naturale la nascita dello spettacolo dei pupi. La stessa scenografia, del resto, con quei paesaggi storicamente e geografica-

³² Ancora nella metà dell'Ottocento si elencano fra i migliori, con questa specializzazione specifica, Francesco Quattrocchi, Alessandro e Francesco Bagnasco, Vincenzo Genovese, Benedetto De Lisi.

³³ Archivio Storico Comunale di Palermo, Appalti, 1847, fasc. 22, s.d. 2 aprile 1847.

mente lontani dalla consuetudine quotidiana, sembrava proiettare nello stretto ambito del teatrino degli *opranti* la prassi corrente della ricerca del «diverso» spazio-temporale: una sorta di discesa dal culto al popolare, apparentemente omologabile al vuoto e disimpegnato *divertissement* dell'immaginario scenografico dell'epoca cui prima si faceva cenno.

Dalla necessità di individuare una strada possibile di fronte alla diaspora dei comici *vastasi*, nacque in questo modo la nuova virtù dell'adattamento scenico rispetto al preesistente mestiere del contastorie e, al tempo stesso, la riscoperta di quella ritualità perduta dopo il declino della cerimonialità del teatro urbano sei-settecentesco.

«Per un anno e mezzo, e per più ancora, il contastorie, che è analfabeta, narra senza leggere le imprese dei suoi amati guerrieri», ricorda ancora il Pitrè, prospettando la lunga durata dei cicli rappresentati³⁴. Era una sorta di teatro a puntate, in cui regolarmente le serate dedicate alla rappresentazione, senza soluzione di continuità, come in un film, raccontavano a un pubblico sempre uguale le diverse sequenze delle storie dei paladini di Francia. Fu così che alla ritualità dello spazio e del tempo (il ritrovarsi alla stessa ora, nello stesso luogo) corrispose quella dei contenuti, anch'essi necessariamente rispettosi della trama, senza possibilità alcuna di varianti, pena la rivolta collettiva degli attenti ed esigenti spettatori. Da qui la ricomposizione di un teatro di relazione e di autorispecchiamento, anche nelle vicende dei paladini, rispetto al perdurare del teatro di rappresentazione nei luoghi deputati della teatromania borghese e della nobiltà.

Mentre al Santa Cecilia, al Santa Lucia e al San Ferdinando di Palermo continuavano per decenni a esibirsi le compagnie lombarde, gli artisti del teatro musicale e quelli dello spettacolo foraneo di qualità, i teatrini dell'*opra* diventarono lo spazio consacrato alla continuità del teatro siciliano; una concentrazione forte, al chiuso, contenuta in misure minime a stretto contatto con i luoghi degli incontri della quotidianità, fra vicoli, mercati e botteghe. Certo, accanto al teatro dell'*opra* ci fu il *progress* dell'attore Giuseppe Colombo, il quale, dopo Giovanni Pinzarrone, recitò anche a Napoli e calcò le scene del continente, così come ci furono sporadici tentativi di riproporre la compagnia delle vastasate, come avvenne nel 1824, quando in un avviso teatrale del 25 dicembre si lesse che «il capocomico na-

³⁴ Giuseppe Pitrè, *La famiglia, la casa*, cit., p. 327.

zionale Mario Montera aveva riunito una compagnia di tutti nazionali, atta ad esporre le solite burlette antiche in lingua nazionale, ossia no vastasate». Ma anche in questo caso si trattò di teatri minimi (il teatrino della Compagnia siciliana in via Bottari ospitò a sua volta l'*opra* dei pupi). La tecnica della narrazione raccolse dunque i popolari come i devoti di un culto dal quale, a un certo punto della storia, sarebbe rinato l'attore in carne e ossa del teatro dialettale siciliano, Giovanni Grasso junior, appunto.

Al di là dell'aggancio tecnico al repertorio del contastorie, c'è da chiedersi, al tempo stesso, come mai il teatro dei pupi ponesse i suoi fondamenti su una drammaturgia sostanzialmente tragica. E questo nonostante il travaso, anche nei teatrini dell'*opra*, di personaggi buffi provenienti dalle vastasate (spesso utilizzati per alleggerire il *pathos* della rappresentazione cavalleresca), a dimostrazione implicita della continuità tra l'arte scenica dei comici e quella degli *opranti*.

In realtà, la ritualità cercata dai siciliani, in tutta l'evoluzione della storia, è fondamentalmente sostanziata di argomentazioni tragiche: dalle sacre rappresentazioni ai riti della Pasqua, all'evoluzione stessa della drammatica sacra, regolata dai Benedettini prima e dai Gesuiti dopo.

La stessa teatralità barocca, con i cortei paratattici, le macchine e gli apparati, i fuochi d'artificio, le geometrie cerimoniali, era stata improntata alla solennità e all'idea del *pathos* e del *thanatos*. Una sorta di partecipazione popolare vera, intensa, sofferta si era contrapposta implicitamente per secoli all'enfasi della celebrazione del potere nei tripudi festivi; come un desiderio di riscatto mimetizzato fra le grida delle acclamazioni rituali, lo splendore delle macchine effimere, i fuochi e i fragori degli spettacoli pirotecnici.

Fatte salve le motivazioni del profitto e della sopravvivenza attraverso l'economia della festa, di cui si è già detto, la comicità delle vastasate era stata, come in parte si accennava prima, una sorta di rivolta liberatoria dagli schemi tardo-feudali della cultura dominante, in un primo tempo iscritta (anche in senso antropologico) nel tempo del carnevale e, in quanto tale, animata, nelle sue motivazioni implicite, dall'insofferenza, dal desiderio di conquistare nuovi spazi, dalla ricerca, comunque, di un'identità. Adesso gli artisti-artigiani, con l'*opra* dei pupi, ritrovavano il filo rosso della tragedia, all'interno della quale riprendevano posto, ma questa volta nelle forme direttamente gestite dell'artista popolare, le sequenze paratattiche tipiche dei rituali urbani, e al tempo stesso del riscatto nell'*habitus* eroico e guerresco del paladino.

Le prime avvisaglie, in questo senso, c'erano già state nelle manifestazioni iniziali del teatro di figura nostrano, à côté dei casotti. Nel 1794 Ponzio Valguarnera aveva proposto un «apparato dei pupi»³⁵ e, ancora nel 1797, Salvatore Rosciglione e Francesco Giangreco si erano fatti obbligo nei confronti di Michelangelo Pignataro, nella qualità di amministratore delle commedie nazionali, di «fare le consuete parate di pupi inanti il prospetto del casotto»³⁶. I pupi dell'*opra*, dunque, si mostrano in parata come i cavalieri dei cortei paratattici; mostrano le loro armature, come da secoli facevano gli artigiani della festa con le macchine e gli addobbi. Dopo l'abbandono, da parte delle classi dominanti, delle forme spettacolari della tradizione e lo svuotamento dei cerimoniali, gli *opranti* destinarono la cultura materiale acquisita e adattarono i simulacri ormai privi di vita del rito ufficiale alla nuova ritualità. Fu così che la forma e la materia riconobbero l'anima eroica della *revanche* popolare. Un gioco diverso, per certi aspetti irriverente nei confronti di secolari dominazioni, e per questo aperto agli innesti buffi, legati alla recente memoria e alle sopravvivenze delle vastasate.

Quando la struttura drammaturgica mutuata dai contastorie maturò, le parate dei paladini, sotto forma di «consigli di guerra» e di «schieramenti a battaglia», furono contestualizzate nel corso delle rappresentazioni, riproponendo, in piccolo, l'assetto cerimoniale del corteo su scala urbana. Ancora spettacolo visivo, dunque, in un contesto di teatro drammatico fatto di scontri, tradimenti, gesta eroiche. Un'epopea che nasce all'interno di motivazioni artistico-culturali di connotazione popolare, ben lontane da formulazioni e influssi romantici, e comunque assestate su percorsi ben distinti da quelli della cultura ufficiale. Una genesi a partecipazione collettiva, all'interno della quale, lo ripetiamo, poco importa trovare a tutti i costi un fondatore, com'è accaduto fino a oggi ad alcuni storiografi: di fronte al mistero delle origini dell'*opra*, pensiamo, ad esempio, a quel Francesco Canino, artigiano fra i tanti al servizio di Antonio Carini nella re-

³⁵ «Ponzio Valguarnera si obbliga nei confronti di Biagio Perez a realizzare l'apparato dei pupi fuori dal casotto della vastasata fuori porta Felice per un compenso di quattro tarì per ogni sera, in cui si rappresenta la vastasata. Il Valguarnera ha la facoltà di raccogliere danari dal pubblico soltanto nei giorni in cui non si rappresentano vastasate» (Arch. di Stato di Palermo, Notaio A.M. Cavarretta Conti, v. 17967, f. 699).

³⁶ Arch. di Stato di Palermo, Notaio Francesco Maria Leone, v. 24303, ff. 291-292.

alizzazione del carro trionfale del 1811³⁷ e che pure troviamo citato, insieme a Gaetano Crimi, fra i primi protagonisti tramandati del genere dell'*opra*.

A questo punto l'avventura dei pupi diventa il simbolo della cultura popolare siciliana. Le gesta dei paladini di Francia vengono pubblicate alla fine degli anni '50 in dispense e poi in volumi, mentre i teatrini, come piccoli templi del rito, ospitano sempre più numerosi, per mesi e mesi, cicli di rappresentazioni a puntate. Le figurazioni delle gesta paladinesche entrano nella pittura dei carretti, moltiplicando in questo modo l'immagine di un'identità ritrovata.

³⁷ Cfr. Arch. di Stato di Palermo, Notaio Francesco Maria Leone, Minute, v. 24368, ff. 209-210, s.d. 14 luglio 1811.