

La Pastorale

ovvero

L'Emancipazione de l'Huomo operata dal Verbo
dramma in tre atti con prologo
del fr. Fedele da San Biagio cappuccino

Introduzione, testo critico, apparati e indici di
Marcello La Matina e Andrea Garbuglia

eum

Isbn 978-88-6056-029-2

Prima edizione: dicembre 2009

© 2009 eum edizioni università di macerata

© 2009 per le musiche originali: Maurizio Balsano

eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, via Carducci, 63/a - 62100 Macerat

info.ceum@unimc.it

<http://ceum.unimc.it>

Realizzazione e distribuzione:

Quodlibet società cooperativa

Via S. Maria della Porta, 43 - 62100 Macerata

www.quodlibet.it

Stampa: Litografica Com, Capodarco di Fermo, Fermo

In allegato al volume il dvd-rom *La Pastorale di Nardo. Dramma sacro e festa paesana in Sicilia*.

Produzione e realizzazione negli studi del CELFI dell'Università di Macerata.

Responsabile scientifico: Marcello La Matina

Collaboratori: Maurizio Balsano (musiche originali), Aldo Caldarelli (ideazione e realizzazione del progetto dvd-ipertesto), Andrea Garbuglia (edizione critica, apparati e bibliografia), Mirella La Motta e Silvana Giletto (ricerche sul territorio e indagini etnografiche; documentazione foto- e videografica), Francesco Maratta (documentazione storica e saggio conclusivo).

Da un'idea di Michelangelo La Matina.

Opera pubblicata con il contributo di: Università degli Studi di Macerata (fondi ex 60%), Comune di Joppolo Giancaxio (Agrigento), Comune di Casteltermini (Agrigento), International House-Language Centre (Palermo), signora Teresa La Matina.

Premessa del Responsabile scientifico

Il volume che qui presentiamo ripropone al lettore contemporaneo *La Pastorale* di padre Fedele Tirrito, frate cappuccino nato a san Biagio Platani nel 1717 e morto a Palermo nel 1801. Si tratta di un testo ben noto nell'area della Sicilia occidentale, dove esso viene rappresentato, con imperfetta cadenza, da almeno due secoli. La gente del luogo conosce la storia, che è vicenda di pastori che incontrano la Sacra Famiglia, ed è vicenda di creature celesti che sceneggiano l'eterna lotta fra il Bene e il Male. *La Pastorale* – il cui titolo originale suona *L'emancipazione dell'Uomo operata dal Verbo. Dramma pastorale in tre atti* – è stata composta per le scene dal frate cappuccino verso il 1757 e costantemente rappresentata nel territorio di Casteltermini e di San Biagio Platani, dove è ancor vivo il ricordo di memorabili recite dal tono epico e insieme popolare.

Parallelamente, da molti secoli ormai, convivono con questa altre, meno note, "pastorali". Esse allignano in paesi dell'agrigentino, e sono delle rappresentazioni improvvisate e itineranti. Ci troviamo in presenza di un arcipelago di piccole feste paesane, nelle quali l'elemento pastorale viene rappresentato al suo stato puro, o commisto con pezzi di storia sacra. Esiste un rapporto fra la "pastorale maggiore" del padre Fedele e le tante "pastorali itineranti" di Joppolo Giancaxio, Sant'Elisabetta, Cianciana? Lo scopo del nostro lavoro è quello di abbozzare una risposta. Per questo abbiamo ritenuto che non fosse inutile pubblicare, insieme al testo della Pastorale di padre Fedele, anche i testi e i documenti di queste altre "pastorali del sei gennaio". Talché il dramma pastorale maggiore risulta ora inserito in un più ampio contesto antropologico, che ne mostra le radici popo-

lari insieme a quelle religiose, gli echi della letteratura bucolica insieme ai lazzi e alle intemperanze della tradizione contadina siciliana. Ciò che s'è voluto è in parte la ricostruzione – scientifica, per quanto si può – della lettera del testo; accompagnata, però, da una interpretazione in grado di far rivivere al lettore comune le parole di un testo lontano e lo spirito dal quale esse sono nate una volta e scaturiscono ogni volta che le si porta in scena.

Il lavoro comprende le seguenti parti: una introduzione storico-critica al tema della *Pastorale*; il testo annotato del padre Fedele; una analisi storica e antropologica insieme del contesto nel quale questo genere di rappresentazioni si è diffuso in modo caratteristico. Mentre il presente volume documenta la *Pastorale* di padre Fedele, la quale era destinata alla scena teatrale, il dvd che accompagna il volume tratta specialmente le pastorali così dette itineranti. Inoltre si è pensato di inserire documenti, fotografie e brevi filmati, capaci di restituire l'immediatezza di queste liturgie paesane.

Questo lavoro nasce da un'idea di Michelangelo La Matina, padre di chi scrive. Nativo di Casteltermini, profondo conoscitore della storia e della spiritualità francescana, egli aveva, già nel 1946, stupito i suoi concittadini con un breve scritto, oggi perduto, sulla *Pastorale* di padre Fedele. Poco prima della sua scomparsa, egli confidò all'amico Dr. Francesco Maratta il suo desiderio di vedere una nuova pubblicazione della *Pastorale* nella quale i problemi filologici, della storia del testo e della storia dello spettacolo, venissero presi in carico. Maratta mi comunicò quel desiderio paterno, ed io accettai di svolgere l'opera. Non da solo però, poi che non posseggo le capacità e le competenze necessarie ad una ricerca così sfaccettata. Costituii, con lo stesso Maratta, un gruppo di lavoro così composto: Mirella La Motta e Silvana Giletto avrebbero realizzato le ricerche sul campo e negli archivi, organizzando i risultati nella forma di un documentario filmato; Andrea Garbuglia ed io ci saremmo occupati del testo e del genere letterario della cantata dei pastori; Aldo Caldarelli avrebbe curato la regia del documentario.

Inizialmente si pensava che il lavoro sarebbe stato pronto in due anni al massimo, ma varie e imprevedibili circostanze lo hanno ritardato fino a questa data. La prima fase delle ricerche è stata svolta dalle dottoresse Giletto e La Motta: esse hanno perlustrato una vasta

zona dell'agrigentino alla ricerca di ogni fonte adoperabile. Hanno così potuto raccogliere dalla viva voce della gente una congerie di racconti orali, frustuli e documenti scritti, fotografie e un paio di copioni scritti della *Pastorale* finora gelosamente custoditi da alcune famiglie di Aragona e Casteltermini. Si è venuto così formando il *corpus* documentario dal quale potevano svilupparsi differenti filoni della ricerca. Andrea Garbuglia e io abbiamo subito iniziato a confrontare le versioni del testo di padre Fedele, sottoponendo ogni verso e ogni parola all'esame critico: è emersa così la forma dell'edizione che ora presentiamo. Frattanto, la bellezza di questa impresa ha conquistato l'amico compositore Maurizio Balsano, il quale ha musicato delle canzoni pastorali, adattando, per un gruppo cameristico, alcuni canti e danze popolari siciliani contenuti nella raccolta del Favara¹. Aldo Caldarelli ha ideato una forma di ipertesto capace di contenere e rendere leggibili i dati così diversamente codificati: musiche, testi scritti, interviste orali, fotografie e filmati si trovano raccolti nella forma di una piccola enciclopedia del Natale dei pastori e di Nardo in Sicilia.

Quest'opera non avrebbe visto la luce senza il generoso contributo finanziario del Comune di Joppolo Giancaxio, che qui ringrazio nella persona del suo sindaco Salvatore Lo Dico, del Comune di Casteltermini, del Language Centre di Palermo e della signora Teresa La Matina, che sarebbe poi la mia mamma. La quale è castelterminese di nascita ed ha potuto perciò aiutarci a far rivivere il testo compitandolo insieme a noi e accettando di essere interpellata costantemente in qualità di "parlante nativo". Per il sostegno morale e per i numerosi suggerimenti nella ricerca delle fonti storiche e nell'impostazione generale, siamo debitori verso il Dr. Francesco Maratta², benemerito cultore di storia locale, e autore di alcuni lavori che sottraggono la figura di Padre Fedele all'incuria dei secoli. Ringraziamo il Dr. Giuseppe Lupino delle Edizioni Università di Macerata, il Prof. Pier Giuseppe Rossi direttore del Celfi dell'Università di Macerata. Ringrazio poi Maurizio Balsano e i suoi musicisti. Nelle ricerche bibliografiche siamo stati

¹ Vedi Bibliografia.

² Francesco Maratta è scomparso il 3 settembre 2009, senza aver potuto vedere compiuto il lavoro al quale tanto ha contribuito. (Nota del 3 dicembre 2009)

sostenuti da alcuni “angeli” che meritano qui d’esser menzionati: la Dr. Giuseppina Sinagra della Biblioteca Regionale Centrale di Palermo; la Dr. Rosalba Guarneri della Biblioteca Comunale di Palermo; la Dr. Beatrice Vissani del DIPRI dell’Università di Macerata; la Signora Donatella Benazzi della Biblioteca Universitaria di Genova; il padre Mario o.f.m della Biblioteca dei Cappuccini di Palermo. Come sempre, mi è stata vicina e prodiga di consigli mia moglie Roswita Bertel-sons, che ha diviso con me anche i momenti difficili di questo tormentato cammino. I responsabili dell’editing, Umberto Perticarini prima e Francesca Frongia poi, vanno lodati per pazienza, amore e competenza. Il lavoro è dedicato a Michelangelo La Matina (Casteltermini 1924 – Palermo 2002), *in memoriam*.

mlm

Macerata, 5 aprile 2008
festa di san Vincenzo Ferreri,
patrono di Casteltermini

Prolegomena

Marcello la Matina

1. «Una “Pastorale” al di sotto del mediocre»?

La *Pastorale* – indicata così, semplicemente, senz’altro attributo, – è un testo ancor oggi molto noto nella provincia di Agrigento e in altre zone della Sicilia. Scritta quasi certamente intorno alla metà del secolo XVIII, è stata più volte rappresentata in diverse cittadine dell’agrigentino. Il suo testo sarebbe opera del cappuccino padre Fedele Tirrito (al secolo Andrea Sebastiano Palermo Tirrito), al quale una tradizione presso che incontrastata ne attribuisce la paternità. La prima stampa del testo lasciato manoscritto dal suo autore risale agli inizi del Novecento, e fu realizzata a Casteltermini dal tipografo Giuliano Carini. In anni recentissimi, la città natale del padre Fedele ha provveduto ad una ristampa (S. Biagio Platani 2003). Chi oggi volesse riportare sulle scene questo dramma, sacro e farsesco, dovrebbe partire da una di queste edizioni a stampa; le quali, come accade in casi analoghi, non offrono un testo affidabile. Gli studiosi poi, che volessero commentare il testo letterario collocandolo nella cornice storica della drammaturgia siciliana, dovrebbero non poco faticare per avere ragione di talune incongruenze, di errori o lacune sfacciatamente esibiti dalle due sullodate edizioni. Quali studi abbiamo infine noi stessi trovati? Esistono, certo, le pagine di numerosi eruditi locali, sì come esiste la memoria collettiva del popolo siciliano – ché la *Pastorale* ha il potere di imprimersi nella mente di quanti l’abbiano vista rappresentare anche una sola volta nella vita. Ma a parte questi lavori puntuali, non molto altro si troverà. Volendo comunque

procedere nello studio di quest'opera, resulterebbero utili i lavori a carattere generale compiuti da antropologi e folcloristi, i quali occupandosi di fenomeni maggiori, hanno intercettato le vicende di questo dramma pastorale che ha oltre duecentocinquanta anni di vita.

Nonostante il crescente interesse, nessuno mai prima d'ora ha prodotto (o semplicemente pensato di produrre) una edizione del testo/copione o una riproduzione del testo spettacolare con i metodi della moderna critica testuale. Le ragioni sono a nostro avviso le due seguenti.

(1) Per un verso, l'interesse verso questo testo si è finora limitato alla messa in scena e alla fruizione orale. La prima, cioè la messa in scena, è il prodotto della volontà più che della scienza di pochi appassionati, talora intiere famiglie, che si tramandano di padre in figlio le parti staccate dei vari personaggi. La seconda – la memorizzazione orale, intendiamo – è, invece, affidata a quella memoria popolare che si tramanda sprazzi o bocconi di testo a mo' di proverbi, modi di dire, impropri o salaci rappresaglie verbali. In nessun caso codesta epopea paesana abbisogna di un testo criticamente stabilito, di un deposito, cioè, capace di custodire in lettera certa quel che essa stessa di fatto conserva in modo più vivo. Tramandata così, la *Pastorale* non è neppure un testo; non più, almeno, di quei poemi epici e di quei cantari che i bardi e i rapsodi di ogni tempo hanno messo in scena negli immediati dintorni del loro corpo passandosi i versi da mente a mente, da corpo a corpo: il "testo" di questa *Pastorale* abita già il suo libro, cioè la comunità paesana.

(2) Per altro verso, i confini della diffusione della *Pastorale* saranno parsi ai filologi troppo angusti, la letterarietà del testo troppo modesta, per ispirare l'utilizzo della critica testuale in questo caso. Senza contare il pesante giudizio che – or son centocinquant'anni – il folclorista Giuseppe Pitrè formulò lapidariamente nel suo volume sugli *Spettacoli e feste popolari siciliane*. Nel capitolo dedicato alle Sacre Rappresentazioni, così scriveva lo studioso:

Popolare quanto e più ancora della *Santa Margherita* è in qualche comune delle provincia di Girgenti una *Pastorale*, che va sulle scene a sollazzo del popolo nel mese di dicembre ed anche in quello di gennaio le domeniche a sera, e particolarmente la notte di Natale. L'egregio storico di Casteltermini Gaetano Di Giovanni, che me ne ha favorito una copia manoscritta, non sa se ella sia stam-

pata; forse non lo fu mai, essendo lavoro al disotto del mediocre e di autore poco o punto esperto del teatro, e solo inteso a far ridere. La *Pastorale* più che dramma io la direi, se non farsa, commedia in tre atti con prologo...

Effettivamente il Pitrè aveva avuto notizia del dramma dal Di Giovanni, il quale collaborava con lui alla costituzione di un *corpus* di testi utili allo studio delle tradizioni popolari. Lo stesso Di Giovanni aveva raccolto a beneficio di Pitrè un manipolo di canti popolari, stornelli e persino giaculatorie provenienti per lo più da Casteltermini, da Cianciana e, in qualche caso, da Burgio¹. Scrive Di Giovanni in una lettera al Pitrè del 16 novembre 1865: «In breve mi arriverà da Casteltermini la *Pastorale* della quale in atto si fa copia per mio uso, e appena arrivata, Le ne farò rimessa, e Le darò le promesse notizie sulle rappresentazioni sacre». In altre due lettere, Gaetano Di Giovanni torna a parlare del testo. Nella prima, datata 16 aprile 1876 egli menziona il manoscritto della *Pastorale* già inviato a Pitrè insieme a quelli dei *Canti* e dei *Cunti* castelterminesi. Nella seconda, del 14 maggio 1876, lo storico scrive suggerendo al Pitrè alcune correzioni relative ad un contributo che quest'ultimo aveva da poco pubblicato nelle "Nuove Effemeridi Siciliane". Le parti più importanti sono le seguenti: «La *Pastorale* è cosa esclusivamente casteltermine- se, né io conosco paesi dei dintorni che abbiano rappresentato la nostra *Pastorale*». Poco più avanti si legge: «La *Pastorale* si sente con piacere dal popolo castelterminese dal lato rappresentativo, perché esso sente molto gusto al Teatro ed alla Musica». Ad aggravare il giudizio del Pitrè era poi la somiglianza con un'altra opera teatrale, di probabile origine castelterminese e anch'essa datata al XVIII secolo: la *S. Margherita*². Copia di questa dunque, ritiene Pitrè (alme-

¹ *Cinquanta Canti, Novelline, Sequenze e scritti popolari siciliani*, raccolti e pubblicati da Gaetano Di Giovanni, Tipografia del «Giornale di Sicilia», Palermo 1889; ristampato anastaticamente da G. Spoto e F. Lo Verde nel 1981 a Casteltermini (= Biblioteca Minima di Storia Patria, vol 9 a cura della scuola media di Casteltermini). Ringraziamo il prof. Lo Verde per avercene donato un esemplare.

² Il testo della *Santa Margherita* è stato pubblicato da Gioacchino Di Marzo nella sua monumentale *Biblioteca Storica e letteraria di Sicilia*, per i tipi di Forni editore in Bologna; l'opera è ora disponibile in anastatica presso la Biblioteca Centrale Regionale di Palermo. Il dramma si trova nel vol. *Rappresentazioni e poesie*, pp. 285-361. L'intero copione è contenuto nel dvd allegato al presente volume.

no per la parte dialettale) la nostra *Pastorale*, soprattutto a motivo di alcuni personaggi comuni. Vedremo in seguito come il giudizio del folclorista sia quantomeno incauto. Adesso concentriamoci sulle relazioni tra la celebrazione del Natale e la cultura popolare.

2. *Il Natale: da fabula muta a vagito della Storia*

Negli anni in cui Pitrè scriveva, le tradizioni legate al Natale erano in Sicilia particolarmente floride. In aggiunta alla ricchezza del rito, la cultura popolare aveva costruito un binario parallelo di liturgie che coinvolgevano tutta la popolazione in una serie di rappresentazioni figurate o drammatizzate della Natività di Gesù. Tali spettacoli, mai direttamente avallati dalla gerarchia ecclesiastica, esaltavano specialmente gli aspetti materiali e corporali dell'umile mondo nel quale Gesù bambino trovò ricetto. Da questi tentativi, parodistici a volte, e a volte sboccati, stava per nascere il teatro religioso moderno. Le cui origini vanno ricercate nella liturgia e nella letteratura della Chiesa d'Oriente.

Fin dagli inizi del Cristianesimo l'Oriente ha sviluppato forme di innodia capaci di convertire il racconto della Natività in testi adatti alla drammatizzazione³. Parallelamente a quanto accadeva per la liturgia della Passione, gli spunti offerti dai vangeli, canonici od apocrifi, venivano amplificati e personificati, secondo un procedimento noto anche alla letteratura ebraica. I libri liturgici delle Chiese d'Oriente riportano molti inni, detti *Stichera* o *Troparia*, che, accanto ai *Kontakia* e ai *Canoni*, costituiscono il cuore della liturgia bizantina. La figura più rilevante della poesia cristiana – dopo quella di Romano il Melode – è quella di Sofronio, Patriarca di Costantinopoli, attivo nel VII secolo. Costui è autore di dodici inni per la Natività con-

³ Per una storia del teatro bizantino è imprescindibile il contributo di George La Piana, *The Byzantine Theater*, in «Speculum. A Journal of Mediaeval Studies», vol. 11, 2 (aprile 1936), pp. 171-211. Per un inquadramento di fondo nel contesto della storia di Bisanzio, rimandiamo al classico Karl Krumbacher, *Geschichte der Byzantinischen Literatur*, 2. Auflage bearb. unter Mitw. von A. Ehrhard - H. Gelzer, Beck, München, 1897. Utile anche Salvatore Impellizzeri, *Storia della letteratura bizantina*, Sansoni, Firenze, 1975.

tenuti nella raccolta del Migne (*PG* 87, 3, coll. 4005-9). Uno studio di Egon Wellesz⁴ mostra i legami tra questi *troparia* e l'innodia siriana del IV/V secolo. In più, la comparazione di un manoscritto del X sec. con altri quattro del XIII sec. mostra come tanto i testi quanto le melodie della Natività siano rimasti inalterati per tutto il periodo del basso medioevo⁵. Wellesz conclude per una sostanziale continuità nel genere della innografia in ambiente bizantino⁶. Un carattere evidente di questa letteratura è la sua drammatizzazione. Ad esempio, il terzo tropario di Sofronio (1005A) introduce un frammento dialogico nel quale Giuseppe – con accenti più che umani – interroga la vergine Maria in merito al bimbo che ella, ormai visibilmente, reca in grembo: «Τάδε λέγει Ἰωσήφ πρὸς τὴν Παρθένον· Μαρία, τί τὸ δρᾶμα τοῦτο, ὃ ἐν σοὶ τεθέαμαι», «Queste cose dice Giuseppe alla Vergine: Maria, cosa è questo *fatto* che vedo in te?». Nel passaggio citato Giuseppe usa la parola δρᾶμα, che significa “fatto” ma anche “rappresentazione di un fatto”. L'ambivalenza semantica è giustificata dalla vicenda, ma serve qui a Sofronio per introdurre il punto di vista dello spettatore, ottenendo la conversione dello spazio della narrazione in spazio per la rappresentazione. Altri elementi che diverranno tipici del dramma bizantino della Natività sono introdotti nel primo e nel terzo tropario, dove vengono nominati la φάτνη (la greppia o presepe), lo σπήλαιον (la grotta o caverna), e si canta che «in un presepe poverello il Figlio unigenito, si dà a vedere giacente, qual mortale, avvolto nelle fasce» (φάτνη πενιχρᾶ, Υἱὸς μονογενής, κείμενος ὀρᾶται βροτὸς καὶ σπαργάνοις πλέκεται. Ivi, 1005B). La cittadina di Bethlehem viene invitata a prepararsi (Βηθλήμ, ἐτοιμάζου, εὐτρεπιζέσθω ἢ φάτνη, «Bethlehem, sta' pronta, sia preparato il presepe», *ibid.*), ad approntare grotta e mangiatoia, come già il riferimento fosse verso lo spazio miniaturizzato di un presepe. Nell'undicesimo tropario Maria rispon-

⁴ *The Nativity Drama of the Byzantine Church*, «The Journal of Roman Studies», vol. 37, parts 1 and 2 (1947), pp. 145-151.

⁵ Wellesz si riferisce al codice Vindob. gr. 136 del X sec., e ai mss. Vindob. theol. gr. 181, Paris. gr. 270, Vatoped. 1492 e 1499, tutti e quattro del XIII secolo.

⁶ «[T]here was only a small gap between the great period of the Syriac 'Biblical Play' of the fourth and fifth centuries, and the beginnings of the Byzantine Nativity Play in the seventh century», Wellesz, art. cit., p. 146.

de alle perplessità di Giuseppe con toni parimenti umani, illustrando la dimensione misteriosa del *drâma*: «Perché, vedendomi incinta ti incupisci sconvolto, mentre ignori del tutto il tremendo mistero mio? Smetti infine ogni paura, rifletti come fosse inaspettato. Ché Dio scende sulla terra, per la sua misericordia, nel mio grembo» (col. 4007B).

Solitamente si ritiene che il dramma sacro si sia sviluppato dalla poesia liturgica, anche se già nell'Ottocento qualcuno aveva osservato il carattere drammatico presente in alcune omelie dei padri della Chiesa orientale. Recentemente Stanislaw Longosz ha sviluppato questa intuizione, sostenendo che il dramma cristiano si sia formato non solo sotto l'influenza delle parti poetiche della liturgia, ma anche per influsso dell'omelia metrica (*memre*) e dell'omelia drammatica (*sôgitâh*) sviluppatesi anch'esse nell'ambiente siriano⁷. Nella classificazione proposta dallo studioso – che comprende vari gruppi tematicamente distinti – la famiglia più numerosa è quella delle omelie sull'annunciazione e sui dubbi di san Giuseppe. Esse «erano destinate alla recita drammatica» o erano adattate alla recitazione in un secondo momento. Egli scrive:

Queste omelie scritte in vera forma drammatica, possono essere considerate come modellate di proposito sulle linee del dramma greco: l'autore, all'antica maniera, sceglie un tema, una ὑπόθεσις non già dalla propria fantasia, ma dalla Bibbia, dagli apocrifi, dalle leggende tradizionali cristiane, cioè dalla mitologia cristiana, e ne dispone gli incidenti in forma drammatica⁸.

Se tutto ciò può risultare plausibile, allora le fonti del dramma medievale non vanno ricercate soltanto nelle parti liriche della liturgia o nella poesia di ispirazione liturgica, ma anche nella appendice *praxica* che dalla liturgia prese le mosse per svilupparsi in azione teatrale o, comunque, di carattere drammaturgico. Un altro importante aspetto di questa produzione testuale è il costante riferimento alla teologia trinitaria – che compare, in verità, anche nel testo della nostra *Pastorale*.

⁷ Stanisław Longosz, *I germi del dramma cristiano nella letteratura patristica*, in «Studia Patristica», vol. XXXI, *Preaching, Second Century, Tertullian to Arnobius, Egypt before Nicaea*, ed. by Elizabeth A. Livingstone, Leuven, Peeters, 1997, pp. 59-69.

⁸ S. Longosz, *I germi del dramma cristiano nella letteratura patristica*, cit., p. 61.

Nella rappresentazione bizantina della Natività non è coinvolto infatti il solo evento della nascita di Gesù in una capanna: del *drâma* fanno parte, con sfumature diverse, anche la visitazione dei magi, il battesimo di Gesù lungo il Giordano e, talora, la mutazione dell'acqua in vino alle nozze di Cana. Ciò accade perché nei primi tempi della Cristianità il Natale veniva festeggiato all'interno di una festa "sintetica" (O. Clement)⁹ comprendente anche altre feste che per noi occidentali oggi si differenziano nel carattere e nella data. Essa aveva carattere epifanico, cioè di manifestazione della divinità di Gesù, ed era collocata nel punto dell'anno liturgico in cui oggi si celebra appunto l'epifania. Conviene ancora ribadire il carattere trinitario che collega queste feste tra loro e che in Occidente si affievolirà ben presto. Nei *Megalinaria* delle grandi feste si cantava questo testo, nel quale non può non colpire la sovrapposizione fra i tempi verbali, il passato del racconto evangelico e il presente della ostensione in forma liturgica quasi presepiale:

Celebra, anima mia, il re che è *stato* partorito nella grotta; / Celebra, anima mia, colui che è *stato indicato* ai magi dalla stella

e pochi vv. più avanti:

Oggi la Vergine *partorisce* il Sovrano dentro la grotta; / Oggi il Sovrano *viene partorito* come un bambino dalla vergine madre. / Oggi i Pastori *contemplano* il Salvatore, avvolto in fasce e posto in una mangiatoia / Oggi tutta la creazione *esulta e gioisce*, perché Cristo è stato partorito dalla Vergine fanciulla¹⁰.

I *troparia* avranno vita lunga e per molti secoli occuperanno il posto che in Occidente è tenuto dagli *Officia pastorum*. Ma soltanto

⁹ Olivier Clément, *Christ est resuscité. Propos sur les fêtes chrétiennes*, Desclée de Brouwer, Paris 2000; trad. it., *Le feste cristiane*, Qiqajon, Comunità di Bose, Magnano (BI), 2002. Col tempo il ritmo triadico di questa "festa sintetica" si tradurrà in allusioni alla rivelazione della Trinità. Nell'antifona al *Magnificat* per i secondi vesperi dell'epifania si legge: «Tre prodigi celebriamo in questo giorno santo: / oggi la stella ha guidato i magi al presepio; / oggi l'acqua è cambiata in vino alle nozze; / oggi Cristo è battezzato da Giovanni nel Giordano / per la nostra salvezza. Alleluja!».

¹⁰ Trad. di Manlio Simonetti, in Salvatore Pricoco e Manlio Simonetti (a cura di), *La preghiera dei cristiani*, Mondadori (= Fondazione Lorenzo Valla), Milano, 2000, pp. 329, 331 (Corsivi miei).

nel XVII secolo avverrà nel mondo latino il passaggio dall'innodia al vero e proprio *drâma* della Natività. Caratteristicamente questo passaggio avviene di conserva con la trasformazione degli *Officia pastorum* e dell'*Officium stellae* in una forma miniaturizzata e laica: quella del presepe napoletano.

Antonino Buttitta ha dedicato al tema del Natale un esemplare studio¹¹. L'antropologo ha ricostruito un credibile percorso che dal Medioevo conduce fino alle più recenti forme della rappresentazione sacra in Sicilia. Alla base egli vede i così detti *officia pastorum*, che facevan da bordone alla contemplazione della Natività, pur trattenendo i caratteri del basso-corporeo tipici del riso medioevale. Scrive Buttitta:

In realtà gli *officia pastorum*, non diversamente da altre sacre rappresentazioni, non tanto per l'arcaica valenza sacrale dell'osceno, quanto per lo speciale momento festivo in cui si inserivano, la folla di personaggi anche umili che mettevano in scena, il tipo particolare di fruizione da cui venivano motivati, inclinavano quasi naturalmente a trasformarsi in spettacoli più diretti a sollecitare il riso con battute anche salaci, che a promuovere la devozione dei fedeli¹².

Se del periodo propriamente medievale abbiamo, tuttavia, incerte testimonianze, l'età moderna è ricca di documenti relativi alla produzione sacra¹³. Sulla quale, il giudizio del Buttitta consente con quello

¹¹ A. Buttitta, *Il Natale. Arte e tradizione in Sicilia*, Guida, Palermo 1985, p. 10. Bisogna dare atto a Buttitta e ai suoi allievi d'aver compiuto un lavoro pregevole su tutto il teatro popolare siciliano. Quanto poi ai lavori sul mondo pastorale, ci si lasci almeno menzionare Sergio Bonanzinga, *L'universo sonoro dei pastori. Saperi tecnici e pratiche simboliche in Sicilia*, in M.C. Ruta (a cura di), *Studi per Nino Buttitta*, Sellerio, Palermo, vol. II, pp. 1484-1513.

¹² Ivi, p. 10.

¹³ Sempre Buttitta ricorda le opere più significative del XVII e del XVIII secolo: *Il nascimento del Bambino Gesù*, opera di Cherubino Belli (1652); il *Dramma pastorale sopra la nascita del Bambino Giesù*, scritto da Sebastiano Cumbo nel 1661; o ancora, di Cumbo, il *Viaggio de' Tre Re Maggi* (1661); di Vincenzo Pandolfo si ricorda la *Sacra rappresentanza della Natività di Nostro Signor Gesù Cristo* (1667); di Giuseppe Riccio la *Immunità pigmea di Giesù* (1668); e di Mariano Bruscatò la *Notte Sacra*, del 1680. Tra i drammi cronologicamente prossimi alla nostra *Pastorale*, l'antropologo menziona *Il riscatto di Adamo*, dato alle stampa nel 1750 da Filippo Orioles; e *Il labirinto sciolto per la Nascita del Redentore*, opera di Giovan Battista Mangioni (1705). Presso che coevi sono un dramma di padre Benedetto da Militello (1763) e uno del Musmeci-Catalano.

del Pitrè, nella sostanza. L'antropologo, anzi, estende il giudizio del primo a tutta quanta la produzione drammatica siciliana dedicata alla Natività. Scrive egli infatti (ivi, p. 11):

In tutte queste opere l'impianto narrativo si reitera sostanzialmente in modo uniforme, non solo ovviamente per la identità del tema, ma per il ripetersi di un'uguale concezione rappresentativa. La sola differenza percepibile è nel variare del numero dei personaggi, a parte naturalmente quelli canonici. Per il resto si tratta, a esclusione di rarissimi momenti, di monotone esibizioni di pretensioni letterarie con concessioni più o meno controllate ai gusti di un facile pubblico.

Questo dovè essere anche il giudizio della Chiesa del tempo, se è vero che un Sinodo dei vescovi girgentani aveva, verso la metà del Seicento, condannato le rappresentazioni popolari della Nascita insieme a quelle della Passione di Gesù Cristo¹⁴. La ragione del drastico provvedimento era filologica: si temeva la commistione della *lectio* evangelica (o della *lectio* agiografica, nel caso delle vite di santi e martiri) con la favola e il mito che le fiorivano intorno. Si inibiva il ricorso al teatro per evitare che quella letteratura per laici accogliesse – sia pure innocentemente – i segni e i retaggi della letteratura apocrifia. Probabilmente la Chiesa di allora temeva anche l'efficacia simbolica del mezzo teatrale, col suo ricorso ai linguaggi del corpo, della musica, della vita quotidiana, così vicini al vernacolo dei pastori e così lontani da certo *latinorum* della liturgia ufficiale. Tuttavia, queste rappresentazioni piacevano alle folle, che si raccoglievano per assistervi durante tutto il periodo in cui avevano luogo.

Dobbiamo chiederci: piacevano esse soltanto per la loro volgarità? Erano strumenti solo divulgativi? Ed in tal caso, che tipo di spiritualità lasciano trasparire nel popolo siciliano? Il parere del folclorista è noto: la religiosità siciliana che emerge dalle feste popolari sembra più vicina alla superstizione che alla liturgia. Buona parte dell'antropologia contemporanea confermerebbe questa impressione. Ma noi dobbiamo rilevare una certa superficialità nei giudizi formulati dalle scienze umane in merito a questi temi. Limitatamente alla nostra *Pastorale*, due altre ragioni vi sono, che possono spiegare perché questa forma

¹⁴ Cfr. G. Pitrè, *Spettacoli*, p. 37, n. 2.

particolare piacesse tanto alla gente, al popolo. Sono due ragioni non considerate, secondo noi, nella giusta luce né dal folclorista né dall'antropologo. Ma si tratta di elementi che hanno certamente giocato un ruolo nella produzione e nella circolazione della letteratura teatrale che il dramma di Padre Fedele esemplifica così bene. Alle ragioni ricordate dall'antropologo e dal folclorista occorre aggiungere pertanto le due seguenti. La prima, quella per il Nostro più certa e più fondante, è il richiamo esplicito all'invenzione del *presepio francescano*. L'altra è il riferimento della *Pastorale* alla sua miniaturizzazione – nel senso che Giorgio Agamben attribuisce a questo processo – nel cosiddetto *presepe napoletano*, cioè nel passaggio dal presepe vivente a quella forma simbolica che più di ogni altra traduceva per la gente semplice il senso storico della Natività. Il primo, nato in pieno medioevo, rendeva concreta e tangibile la storicità dell'incarnazione; la seconda, invenzione tutta barocca, conferiva visibilità alla nascita della Storia stessa¹⁵. Trattiamo dunque brevemente i due aspetti.

Alle origini della rappresentazione della Natività non si può non porre l'invenzione francescana del presepio di Greccio, alla quale conviene dedicare qualche parola. È infatti carattere centrale del rinnovamento spirituale che il francescanesimo introdusse nell'Europa basso-medievale l'aspetto contemplativo e rappresentativo che assume persino negli scritti più tardi dei biografi il carattere di una costante stilistica. Secondo il racconto di uno di questi¹⁶ l'invenzione del presepe si spiegherebbe con il desiderio da parte di Francesco di osservare *litera-liter* il Vangelo, tenendo davanti agli occhi le opere del Signore Gesù Cristo; sì che il Santo Assisiense attuava una *ipotiposi* continua trasformando il testo evangelico in uno spettacolo mentale destinato a tradursi in vita vissuta. L'invenzione del presepio di Greccio, realizzata nella notte di Natale del 1223, è il passo successivo: Francesco vuole mostra-

¹⁵ Più di un cenno dovremmo, in questo punto, riservare alla figura e alla spiritualità "presepiale" di sant'Alfonso Maria de' Liguori, così presente nel clima che le Pastoralie del XVIII secolo disegnarono in una col presepe napoletano. Raccomandiamo al nostro lettore di rileggere quella famosa canzone spirituale nota come "Quanno nascette ninno", confluita nella *Cantata dei pastori* e, in tempi moderni, veracemente interpretata dalla voce di Peppe Barra.

¹⁶ Tommaso da Celano, *Vita prima del Beato Francesco*, capitolo XXX.

re con esempi viventi quel che le Sacre Scritture descrivono con parole. La scelta “rappresentativa” è così motivata dallo stesso Francesco in un colloquio con un tal Giovanni, pochi giorni prima del Natale:

“Se hai piacere che celebriamo a Greccio questa festa del Signore, precedimi e prepara quanto ti dico. Vorrei raffigurare il Bambino nato in Bethlehem, e in qualche modo vedere con gli occhi del corpo i disagi in cui si trovava per la mancanza di quanto occorre a un neonato; come fu adagiato in una greppia, e come tra il bove e l’asinello sul fieno si giaceva” [...] Giunge il giorno della letizia, il tempo dell’esultanza; sono convocati i frati da parecchi luoghi, e gli uomini e le donne della regione festanti portano, ognuno secondo che può, ceri e fiaccoli per rischiare la notte, che con il suo astro scintillante illuminò i giorni e gli anni tutti. Giunge infine il Santo di Dio, vede tutto preparato e ne gode; si dispone la greppia, si porta il fieno, son menati il bue e l’asino. Si onora ivi la semplicità, si esalta la povertà, si loda l’umiltà, e Greccio si trasforma quasi in una nuova Bethlehem.

È chiaro in questo passo l’intento di sovrapporre la notte di Greccio a quella di Bethlehem, la originaria Natività alla sua rappresentazione. Che Tommaso da Celano si proponesse di illustrare la totale identificazione di Francesco col suo modello è cosa nota. In diversi episodi emerge uno stretto parallelismo tra le gesta di Cristo e quelle del suo imitatore. Il fatto di Greccio rientra in questa identificazione. Ma c’è di più: nella spiritualità francescana l’evento della Natività introduce una saldatura ontologica fra l’attesa messianica del salvatore e la redenzione cosmica delle creature: saldatura ben evidente nell’ultima produzione letteraria del santo Assisiato, il *Cantico di frate sole*. In quelle strofe – dove è presente un’eco della “ardente attesa” di cui parla Paolo ai Romani¹⁷ – è la creazione muta, incapace di lodare il Creatore, che viene resa *wortbar*, “parolabile”, anzi, essa stessa parola nella voce dell’uomo. Qui, nella greppia di Greccio, il Dio del cosmo si mostra umanato. Colui che – sempre nelle parole di S. Paolo¹⁸ –

¹⁷ Cfr. *Ad Rom.* 8, 19-22. Traducendo letteralmente: «[19.] L’attesa ardente della creatura si aspetta la rivelazione dei figli di Dio. [20.] Infatti, la creatura si sottomise alla stoltezza, non di sua volontà, ma per colpa di chi ve la sottomise; nella speranza [21.] che ogni creatura verrebbe liberata dalla schiavitù della corruzione per <entrare> nella libertà della gloria dei figli di Dio. [22.] Sappiamo infatti che ogni creatura soffre come avesse le doglie fino ad ora».

¹⁸ Cfr. *Ad Philipp.* 2, 5b-8.

aveva forma e dignità di Dio volle assumere forma e figura di servo. Tuttavia, questa umanazione del Verbo non poteva trasmettersi come contenuto concettuale senza rischiare di inaridirsi. Occorreva mostrare il frutto perché fossero visibili anche le radici nascoste. Ecco l'intuizione che fu di Francesco: rappresentare per gli "occhi del corpo" un mistero incomprensibile a quelli della mente. Questo si traduceva non solo nel recupero di una modalità, diciam così, teatrale, drammatica, del racconto, bensì anche nell'utilizzo di ogni risorsa espressiva che esemplificasse la portata ontologica della comunione col modello. L'invenzione di Greccio è il fatto più noto; ma tutto un pulviscolo di altri eventi accompagna il racconto della esistenza di quel singolare *alter Christus* che fu Francesco. Sempre Tommaso da Celano racconta come Francesco, che era diacono e pertanto leggeva e cantava il Vangelo, si immedesimasse nella lettura, a tal punto da sceneggiarla con ampio e significativo uso di tratti prosodici e musicali:

spesse volte, pure, quando voleva chiamare Cristo col nome di Gesù (*cum vellet Christum 'Jesum' nominare*) infiammato d'immenso amore, lo chiamava il Bimbo di Bethlehem, e a guisa di pecora che bela, dicendo 'Bethlehem' riempiva la bocca con la voce, o meglio, con la dolcezza della commozione; e nel nominare 'Gesù' o 'Bambino di Bethlehem', con la lingua si lambiva le labbra, gustando anche col palato tutta la dolcezza di quella parola (*ibidem*)¹⁹.

Tornando ora alla nostra *Pastorale*, converrà osservare la presenza del modello francescano quale fonte di alcuni dei momenti più toccanti del dramma. Padre Fedele, convien ricordarlo, era frate cappuccino; di certo egli conosceva le vite "ufficiali" del santo Francesco; e di certo aveva presente l'invenzione del presepio di Greccio. Infine: non aveva egli scritto un dramma dedicato proprio alla figura di S. Francesco d'Assisi?²⁰

¹⁹ Nel *Trattato dei miracoli* Tommaso annota un altro ricordo legato alla rappresentazione di Greccio: «e quando il dì di Natale per amore del Bambino di Bethlehem celebrò la memoria del Presepio e in *mistica rappresentazione* quanto avvenne un tempo intorno al Bambino Gesù, tra i vari prodigi che ivi furono da Dio operati, il fieno tolto dal quella greppia per moltissimi divenne salutare medicina, specialmente alle partorienti in pericolo e a tutti gli animali colpiti dal contagio» (p. 427; corsivo nostro).

²⁰ Si tratta dell'opera sacro-comica intitolata *Il trionfo del Divino Spirito ovvero il mondo vinto dallo Spirito Serafico del Patriarca san Francesco d'Assisi*, pubblicata a Palermo nel 1750 (vedi Bibliografia).

L'altra fonte, come s'è detto, è il presepe napoletano. Esso è talmente presente alla coscienza di noi moderni da farci spesso dimenticare il suo valore conoscitivo. È una di quelle cose che divengono invisibili per il fatto di star sempre sotto gli occhi di tutti. Cosa rappresenta il presepe? Esso è una miniatura costituita dai simulacri – non importa se immobili o animati – dei pastori, degli animali, dei personaggi evangelici. È dunque anch'esso, come il presepio di Greccio, una sceneggiatura, una mimesi. Già, ma di che cosa? A prima vista si direbbe la sceneggiatura di un universo fiabesco, nel quale finisce col confluire in bella mostra tutto l'immaginario folclorico. Sarebbe cioè un paesaggio senza precisa localizzazione spazio-temporale; una sorta di *cronotopo* bachtiniano²¹ adattabile a più contesti. Ma la nascita del Bambino modifica il quadro meramente bucolico che l'uomo moderno scristianizzato ha in mente quando osserva, o commenta, le figurine del presepio. Occorre allora tutta la religiosità implicita nel pensiero di un filosofo "ateo" per ritrovare un senso a questa creazione plastica. Ha scritto assai acutamente Giorgio Agamben che

non si comprende nulla del presepe, se non si comprende innanzi tutto che l'immagine del mondo, cui esso presta la sua miniatura, è un'immagine storica. *Poiché esso ci mostra precisamente il mondo della fiaba nell'istante in cui si desta dall'incanto per entrare nella storia*²².

Ciò vale sia per la rappresentazione di Greccio sia per quella napoletana. Cose, entrambe, che Padre Fedele conosceva assai bene. Nella fiaba, sostiene Agamben, gli animali e gli uomini sono sprovvisti di parola, sono muti. Essi provengono dal silenzioso mondo dei misteri. Ogni figurina ha un antenato fiabesco. L'istante della nascita restituisce però già nell'iconografia più antica la parola all'uomo e la voce all'animale: il Bambino *vagisce*, l'animale *muggisce*²³. È dunque questo smagarsi del mondo fiabesco che il presepe rappresenta agli occhi. Spariscono i gesti rituali del mito e compaiono i gesti storici della vita:

²¹ La nozione di "cronotopo" è stata elaborata da Michail Bachtin nel suo celebrato studio sulla rappresentazione del tempo e dello spazio nella narrativa, poi confluito in Id., *Estetica e Romanzo*, Einaudi, Torino 1979.

²² Agamben, *Infanzia...*, p. 135.

²³ *Ibidem*.

gli artigiani, i pastori, le greggi, tutto entra nella storia con il tipico armamentario del proprio lavoro, della propria condizione laica. Come può accadere tutto ciò? L'efficacia simbolica del presepe consiste «nella trasformazione del legame magico fra le figure in un legame storico, nella trasformazione del tempo mitico o ciclico in un tempo *cairologico*». Ciò è possibile «poiché, nella notte messianica, il gesto della creatura si disfa di ogni spessore magico-giuridico-divinatorio e diventa semplicemente umano e profano. Nulla, qui, è più segno o prodigio in senso divinatorio, ma, poiché tutti i segni sono adempiuti, l'uomo è liberato dai segni»²⁴.

Il presepe di Greccio, il presepe napoletano, hanno dunque il valore di un indice. Il loro senso non va ricercato in una semiologia della rappresentazione, bensì in una visione liturgica della storia. Il presepe non rappresenta un fatto storico, ma esemplifica la storicità stessa cogliendola nell'istante preciso in cui si commisce alla vicenda dell'uomo Dio.

3. *Schema della vicenda e genere letterario*

I punti di partenza sono dunque, per ciò che concerne il mondo latino, quelli ora indicati: la tradizione medioevale che emerge negli *officia pastorum* e la doppia eredità del presepe francescano e di quello napoletano; per ciò che, invece, attiene al mondo greco e orientale, il genere dei *Troparia* e dell'innodia liturgica, in una con la tradizione – di origine siriana – delle omelie metrica e drammatica, entrambe raccolte dalla tradizione medievale senza soluzione di continuità. A saldare l'eredità medievale con il dramma pastorale tipicamente barocco va posto un anello intermedio, costituito da quelle rappresentazioni paraliturgiche in forma di oratorio di cui si trova traccia

²⁴ Ivi, p. 137. Ciò non vuol dire che nel presepe (e nelle coeve rappresentazioni pastorali) non possano sopravvivere – ma allo stato di tronchi galleggianti – taluni stilemi di una concezione mitica della scena e degli elementi della fabula. È il caso, come si vedrà più avanti, del fiume. Questo elemento compare sia nel presepe napoletano sia nella *Cantata dei Pastori* di Andrea Perrucci; ma è singolare ritrovarlo perfino nel testo di padre Fedele, dove appare residuo funzionale di una organizzazione simbolica che il pubblico degli spettatori non è più in grado di contestualizzare.

non solo in Sicilia, ma soprattutto nell'Italia centro-settentrionale. Solo per dare un esempio di questo anello di congiunzione, prendiamo in considerazione il testo contenuto in manoscritto del "Fondo Laura" presso la Biblioteca dell'Università di Genova.

Ne trascriviamo un piccolo estratto (carta III del ms):

III Pastore: Compagni Pastorij taccete taccete
Accenti canuori,
Dall'alto rissuonano,
E' forte intonano,
l'Angelici cuori,
Novelle più liete,
Compagni pastori taccete, taccete.

Angelo: Nelle cime sovrane de cieli,
Diasi gloria all'Altissimo Re;
Ed in terra, dall'alma fedele,
Trove pace, la candida fe'.
O huomo fortunato,
Gioisci pur, l'onnipotente è nato.

I Pastore: Di diletto,
Nel mio petto,
L'alma mia si liquefà.

II Pastore: Il mio cuore,
Tutto amore,
Ad udire, attento sta.

Angelo: Nel sen virginale, già si fe' Creatura
Dell' Universo, il Creator sovrano,
Ed ecco è nato, in Una grotta oscura,
L'alto figlio di Dio, solo immortale,
E' dal genere humano,
Del Chiuso Cielo, dilatar le porte,
A Dio che' di vita è Re, viene alla morte.

La *Pastorale* di padre Fedele appartiene al genere del dramma sacro-farsesco (o "sacro-simbolico", come lo stesso Andrea Perrucci definì il suo dramma *L'Uomo Redento*; vedi Bibliografia). I suoi caratteri si sono rafforzati durante un arco di tempo invero assai vasto. Tracciare la storia del genere non equivale però al racconto

delle varie tappe di questo percorso. Indagare per scoprire affinità e relazioni può essere una attività duplice: da una parte potremmo infatti volgerci alla ricerca degli antenati genetici del dramma popolare. Questo è ciò che sostanzialmente ha fatto l'antropologo Antonino Buttitta nel già citato studio sul Natale in Sicilia. Dall'altra parte, potremmo tentare di individuare parentele tipologiche che collegano la nostra opera ad altre opere provenienti da aree geografiche distanti e prive di legame genetico con il nostro testo. Questa distinzione fra parentela genetica e parentela tipologica è stata esemplarmente sviluppata e teorizzata dal linguista danese Louis Hjelmslev nel suo lavoro sui linguaggi nel mondo. Porre questo discrimine vuol dire riconoscere, oltre al genere letterario come famiglia diacronica dotata di un antenato comune, anche entità di natura diversa quali sono, ad esempio, le strutture, i modelli, gli schemi narrativi, ed altri elementi di tal sorte.

Ciò premesso, vorremmo tentare una ricostruzione perlopiù inferenziale dei passaggi logici che possono aver condotto l'annuncio della nascita da una fase primitiva e orale a fasi via via più complesse strutturalmente. Il cuore del genere è rappresentato dagli scarni racconti degli evangelisti. Matteo narra l'annunciazione dal punto di vista di Giuseppe, così come Luca dal punto di vista di Maria. I Vangeli Apocrifi introducono nella scarna fabula delle espansioni funzionali: l'arrabbiatura di Giuseppe, i sospetti su Maria, i rapporti col tempio, etc. Il racconto evangelico è già narrazione storica. Nel senso che esso contiene elementi appartenenti al mondo così detto reale. Ma è storico anche in un altro senso, come è apparso chiaro dalle parole di Giorgio Agamben. L'annuncio della nascita contiene *in nuce* l'elemento germinale di ogni processo storico: l'irruzione del tempo.

Per cogliere appieno la valenza strutturale del racconto della nascita occorre pensarlo sullo sfondo delle tante narrazioni mitologiche del mondo pagano, sia greco e romano, sia minorasiatico e mediterraneo. In principio fu dunque il mito. I racconti cosmogonici sono colmi di dèi che rimangono sovranamente estranei al tempo evenemenziale. Lo stesso assetto del cosmo appare nei miti più antichi estraneo ad ogni forma di costituzione geometrica dello spazio. Il carattere essenziale del racconto mitico è la sua acronia unita alla sua atopia. La conseguenza principale non può che essere la concezione ciclica del tempo:

il ciclo delle stagioni, l'alternanza giorno notte, la teoria di incerte seminagioni e di incerti raccolti²⁵. Il ciclo del grano, presente ritualmente nelle civiltà mediterranee, è l'esempio più evidente di tale metafisica mitica. A questo stadio l'elemento predominante del racconto non sono le azioni, bensì i nomi propri che individuano nell'universo mitico gli eroi e gli oggetti che ad essi si accompagnano.

Cosa accade con l'annuncio della nascita di Gesù dato ai pastori? Questo l'interrogativo da cui scaturisce come risposta la narrazione dell'Incarnazione come evento storico, ma anche come compimento della storia. La letteratura giudaica, è stato detto, non possiede miti in senso proprio. Essa è dunque al di fuori del ciclico ritorno dell'identico, tutta protesa nella aspettazione di ciò che sarà compimento, riempimento. Si capisce allora come annunciare la nascita di Gesù non abbia voluto dire semplicemente l'introduzione di un nuovo individuo nel registro delle divinità o delle potenze umano-divine. Questo evento rappresenta bensì un nuovo inizio, ma può essere tale solo perché compie il tempo, ossia ne manifesta la profondità ontologica. Ecco il motivo per il quale l'annuncio della nascita di Gesù ha attratto così tanto la fantasia dei padri della Chiesa orientale e occidentale. Ed ecco perché il racconto che celebra la nascita della storia come categoria del pensiero non ha potuto arrestarsi al livello delle risorse del genere narrativo. Ciò che è storico (nel senso di effettivamente accaduto) può essere narrato e risultare vero in una narrazione che semplicemente lo notifici. Ma ciò che è storico perché fonda la storia, ebbene questo deve essere mostrato.

Questo percorso si sviluppa in occidente in modo composito. L'aspetto narrativo propriamente evangelico è costituito dalle vicende che precedono il concepimento di Maria, dai fatti del censimento e quindi dalla nascita vera e propria. I pastori sono coinvolti soltanto nell'ultima sequenza. L'ordine del discorso narrativo è l'*ordo natura-*

²⁵ Da qui la costituzione di quei riti che l'antropologo Ernesto De Martino ha felicemente chiamato "la passione del grano". Un documento di questa è il cortometraggio, realizzato con la consulenza dello stesso De Martino, dal titolo *La Passione del Grano*, video documentario di Carlo Dal Fra, regia di Antonio Michetti, Roma 1960. Ringrazio la dottoressa Cinzia De Santis dell'I.R.Te.M. di Roma per avermi consentito di visionarlo con tutto agio.

lis corrispondente allo schema della fabula. Nella rivisitazione teatrale, le unità di luogo, di tempo e di azione richiedono un *ordo artificialis*, che rovescia la consequenzialità dei fatti.

ordo naturalis: concepimento → censimento → nascita

ordo artificialis: [concepimento ⊂ [censimento ⊂ [nascita]]]

I pastori occupano la scena dall'inizio, e i fatti precedenti o successivi diventano materia di *flashback* e *flashforward*. A questo punto il racconto divenuto dramma ridistribuisce i ruoli secondo livelli di senso diversamente articolati. Se chiamiamo *isotopia* ognuno di questi livelli di senso, possiamo riconoscerne due fondamentali per il genere della *pastorale*. La scena ambientata nei campi, la presenza di una comunità di pastori, il riferimento alla vita agreste coi suoi lazzi e i suoi rituali, costituiscono l'*isotopia bucolica*. La presenza di interlocutori quali Lucifero, l'Angelo, la Morte, l'Umanità, già dal *Prologo* istituisce un secondo livello di senso che diremo *messianico*²⁶. I personaggi di Maria e Giuseppe diventano il cardine per tutte le operazioni logico-narrative che uniranno le due isotopie in un racconto scenicamente credibile. Vediamo, a titolo di esempio, le sequenze iniziali del dramma. L'inizio del *Primo Atto* mostra il risveglio dei pastori. Questa sequenza è articolata in modo da configurare un possibile legame con l'*isotopia messianica*. Infatti, subito dopo la distribuzione dei compiti, fatta dal pastor fido, il giovane pastorello Ermindo narra il sogno appena fatto:

Sentite invero ed ascoltate ancora
 Quanto in sogno vid'io pria dell'aurora.
 Grata donzella di veder pareami,
 In questi boschi gravida, solinga,

²⁶ Osserva Allì Caracciolo (*personal communication*): «Umanità Inganno Devozione Amor divino Angelo Morte. Nella *Cantata dei Pastori* di Perrucci troviamo L'Ombra, La Verità, La Luce. Personificazioni, in luogo di personaggi, proprie della drammaturgia moraleggiante, presenti ancora nel teatro edificante del Sei- Settecento, che richiamano, e forse proseguono diversamente, lo spirito delle Moralità medioevali, specificamente *Morality plays*».

Che seco conducea vecchio gentile,
Il qual, vedendo approssimarsi il parto,
Bramava almeno un antro per ricetto;
Che, trovatolo alfin, ivi posava
La sua diletta, che tra fieno e paglia
Co l'assistenza sol di due animali,
Levando gli occhi su al celeste tetto,
Partoriva vivente un pargoletto.

[...]

Pareami poi vedere un fiero mostro
Avvicinarsi al lato
Con velenose zanne
E discuoprendo il già nato Bambino
Allor volgea precipitoso il corso.
Indi il Ciel festeggiante, ognor pomposo,
Cambiò la notte in dì, sgombrò la sfera
E divenne l'inverno primavera.

Lo spettatore non tarda a riconoscere nella successione dei fatti il racconto evangelico della *quête* di Maria e Giuseppe. Il lettore “modello” può cogliere nelle stesse parole una anticipazione della trama della *Pastorale*: talché questa unità funziona come un nuovo prologo. Ad ogni modo, il testo pensa a fornire una interpretazione del sogno per bocca dell'anziano pastore Ribero. E sono proprio le sue parole che introducono nel tempo *presepiale* e *bucolico* il tempo propriamente messianico.

Vel dico io che vecchio son; orsù intendete:
Sappiate, cari figli e voi pastori,
Che peccò il primo padre, al di cui fallo
Chiuse l'uscio l'Empiro; e per potere
L'uomo salire al Ciel, fu decretato
L'istesso Dio quaggiù farsi umanato.
Questo lo so per bocca dei Profeti
Che sempre han decantato
La venuta nel mondo del Messia.
E questo appunto il sogno
D'Ermino l'innocente ci ravvisa,
Ancor che il tempo a tutti ignoto sia.
Questo è quanto può dir la mente mia.

A questo punto l'attesa dei pastori diventa l'attesa del pubblico stesso. Più avanti, sempre nella stessa sequenza, assistiamo ad un altro interessante espediente che ha la funzione di amalgamare le due isotopie. Si tratta della scena in cui Giuseppe e Maria, aiutati dall'Angelo e osteggiati da Lucifero *en travesti*, debbono guadare un fiume. Neanche questo passaggio è contenuto nel racconto evangelico, tuttavia, come vedremo, è presente anche in altre rappresentazioni della Natività. Ma qual è la sua funzione? Lo spiega il personaggio di Lucifero nella sua tirata:

Non curo di covrir veste mentita.
 Purchè vinca alla fin quanto intrappresi;
 Già finto contadino,
 Starò del fiume accanto: i miei nemici
 Faran di qui tragitto,
 Adoprar spero in breve le mie forze,
 E quando poi da qui faran passaggio
 E giunti in mezzo all'onde,
 Gonfierò la corrente.
 <Il Ciel non può sottrarli a mie possanze>
 Ed ognun senza aita,
 Sommersi resteran privi di vita.
 Ma ecco al punto che quel canuto vecchio,
 Colla fiera nemica a me sen viene.

L'intento del malvagio Lucifero è quello di annegare Maria e Giuseppe fingendo di volerli traghettare da riva a riva. In termini narrativi Lucifero si configura quale opponente; il suo travestimento esprime figurativamente il fatto che egli affronta la prova quale traditore. Le oscillazioni nelle didascalie vogliono Lucifero ora travestito da contadino ora da barcaiolo. Se dunque l'intento fosse semplicemente quello di sceneggiare il sintagma della "prova", perché introdurre un ambiente acquatico del tutto assente nel racconto evangelico? L'introduzione del fiume non può essere spiegata neppure come il tentativo di adeguare il racconto al contesto degli spettatori. Esso va considerato, in maniera conforme alla mentalità immaginifica del Seicento italiano, come una scena paradigmatica che esemplifica la reale (e perciò invisibile) posta in gioco, cioè la redenzione del genere umano. Ciò che Lucifero intende fare è il rovesciamento della barca contenente la Sacra famiglia. Un rovesciamento che, ad un livello di

sensu superiore, equivale ad un battesimo in negativo. Se il Messia emancipò l'uomo attraverso l'acqua che dà la vita, allora il tentato naufragio deve funzionare in *antitypos* come un'immersione nell'acqua che dà la morte²⁷. Questo senso secondo dev'essere stato così pregnante all'inizio, da sopravvivere anche quando la sua funzione paradigmatica si era spenta²⁸.

A dimostrazione di questa tesi potremmo addurre il fatto che non solo le pastorali siciliane, ma anche altri testi del medesimo genere, contengono le scene del risveglio con il sogno profetico e del fallito traghettamento. Un caso particolarmente interessante è quello relativo a *La cantata dei pastori*. Scritta dal gesuita palermitano Andrea Perrucci (1651-1706) fu pubblicata per la prima volta nel 1698 con il titolo: *Il Vero*

²⁷ L'elemento del Fiume, che compare qui, aggancia la rappresentazione teatrale delle pastorali a quella del presepe napoletano. In entrambe esso gioca un ruolo simbolico carico di allusioni. Roberto De Simone ne dà una lettura semio-antropologica assai pregnante: «Il FIUME sul presepe si rapporta alla sacralità dell'acqua che scorre: segno presente in tutte le mitologie legate alla morte e alla nascita divina. Le acque rinviano, innanzi tutto, al liquido che avvolge il bambino nel seno materno, ma rimandano anche all'Aldilà, ai fiumi inferi sui quali vengono trahettate le anime dei defunti. Per tale motivo l'elemento fluviale ricorre liturgicamente nei culti mitriaci e presso i santuari di San Michele il cui culto è associato alle grotte e ai fiumi sotterranei». (De Simone, *Il presepe popolare napoletano*, Einaudi, Torino 2004, p. 16). A nostro parere questa simbologia non era percepibile nel teatro popolare siciliano: pertanto la presenza della scena del traghettamento nel testo di padre Fedele va letta come una forma "ormai spenta" di relazione intertestuale interna al genere della rappresentazione natalizia, sia drammatica sia miniaturizzata. Nei termini di una semiotica della cultura diremmo che la civiltà pastorale siciliana, venuta a contatto con il genere della Cantata napoletana, ne ha assorbito i testi senza però poterli in tutto decifrare. Su questo meccanismo di "sviluppo estensivo" delle culture vd. Jurij M. Lotman et al., *Tesi sullo studio semiotico della cultura*, Pratiche, Parma 1980, p. 40. *La Pastorale* e il presepe non furono mai in Sicilia collocati in uno spazio mitico, ma furono condizione, diremmo, trascendentale per la trasformazione del tempo ciclico della pastorizia in un tempo storico e messianico. Checché ne possano scrivere gli antropologi "laici", la religiosità dei siciliani esiste e questa *Pastorale* ne è un documento autentico.

²⁸ Per rimanere alla nostra *Pastorale*, converrà notare come la scena del traghettamento figure diversamente collocata nelle due recensioni. Il testo di Casteltermini inserisce la sequenza alla fine del *primo atto* (scene XVI e XVII), dopo una serie di episodi di caccia. La recensione di Aragona anticipa l'episodio (scena XI e seguente). Questa trasposizione potrebbe dipendere da un errore di copiatura; ma potrebbe scaturire dalla incomprendimento della funzione della scena all'interno del *plot* narrativo.

Lume tra l'Ombre, ovvero la Spelonca Arricchita per la Nascita del Verbo Umanato, usando lo pseudonimo di Ruggiero Casimiro Ucone (o Ugone). Altre edizioni e rappresentazioni seguirono nel Settecento. Quest'opera del famoso palermitano Andrea Perrucci, è di poco anteriore alla nostra *Pastorale* che ne ricalca numerose caratteristiche. Solo per limitarci alle scene iniziali, osserviamo una corrispondenza puntuale con l'opera del padre Fedele. Nella prima scena della *Cantata* è introdotto il sogno del giovane pastore Benino, figlio del pastor vecchio Armenzio (così come Ermindo è, ne *La Pastorale*, figlio del pastor vecchio Celiffo). Solo il tono è, nella prima, più letterariamente tornito.

Mi pareva, che si aprisse
 In cento lampi il Cielo, e che piovesse
 Un misto di là su d'argenti, e d'ori,
 Che mi abbagliava i lumi, e che in un punto
 Facea cangiar quest'orrida stagione,
 Anzi vedea mutati,
 La terra in oro, ed in smeraldi i prati.
 I fiori eran balassi
 E lazuli, ed acati, e calcedoni,
 A' quai per brine, smalti eran le perle;
 Eran diamanti i colli,
 Scorreano argenti i rivi,
 Pendevan da le viti
 Grappoli di topazi, e di rubini,
 Gli alberi producean frutti gemmati
 Di piropi, crisoliti, e ametisti
 In somma il Mondo tutto era un tesoro,
 Oro il piano, oro il vallo, e il monte d'oro.
 Mentre estatico io stavo in rimirare
 Tante ricchezze, rivolgendo il guardo
 A l'oscura spelonca
 Di Betlem, che riguarda a l'Oriente,
 Di là sorger pareami un lume immenso,
 Ch'esser pareva centuplicato un Sole,
 E uscire da quel lume odo una voce,
 Che dice: «Vieni a me, alma sincera,
 Ché di tante ricchezze io son miniera.
 Vieni a me, figlio mio, ch'io quegli sono,
 Che discendendo in Terra,
 E la Terra, ed il Ciel indoro, e ingemmo,
 E perché tu mi veda, e mi conosca,

A te scopro, a te svelo
Ciò ch'anche abbaglia i Serafini in Cielo».
Così, assuefacendosi la vista
A quel fulgore, in mezzo vi scorgea
Un bellissimo Infante,
Che nel leggiadro viso
Portava epilogato un Paradiso.
E mentre mi faceva
Di tutto quel tesor signore, e donno:
Voi mi svegliaste, e mi rompeste il sonno.

È appena il caso di notare che anche in questo dramma il sogno è seguito da un'interpretazione del pastor vecchio:

Hai tu ragione.
E in breve tel dirò: sappi, o mio figlio,
Che più volte ti ho detto
Di aver udito da gli antichi Padri,
Che da questa città povera, e vile,
Di Giuda la più picciola, ed umile
Da la stirpe di Davide, che nacque
Pastore come noi,
E fu Regnante poi,
Nascere un dì dovria
Israel per redimere il Messia.
Or io, mentre tra l'ombre
Di questa notte avea nemico il sonno,
Fra me stesso dicea: «Deh, quando il tempo
Venirà fortunato,
Che il Mondo dal Messia sia liberato?»

Il dramma di Perrucci è certamente superiore per qualità letteraria e per gioco d'invenzione. Al sogno del pastore si succedono il sogno di Maria e il sogno di Giuseppe (scena VI), accompagnati dal riferimento alla *radix Jessae* e all'agnello salvato *ab ore leonis*. Nella scena ottava Lucifero – che colà prende nome di Belfegor – vuole annegare la coppia, ma ne viene impedito dall'Angelo Gabriello (scena XVII). Un elemento di confronto fra i due spettacoli appare essere quello della spazialità evocata dal fare dei personaggi, che ha suggerito ad Allì Caracciolo le considerazioni che qui di seguito riportiamo integralmente:

Dalla logica lessicale che governa le battute di relazione tra il *buffo* e i personaggi che interloquiscono con lui nella situazione specificamente comica, emerge un sistema spaziale di tipo orizzontale, nel senso che la gestualità comportata dalla tipologia dialogica del personaggio comico, Nardo, ma non per questo esplicitamente dichiarata nello scarno metatesto, attiva una spazialità fisico-corporea, e delle azioni, di tipo frontale rispetto all'interlocutore o, più raramente, al pubblico, e dunque orizzontale in senso bidirezionale. La *climax* comica si realizza infatti attraverso lo scambio di battute, e conseguenti ritmi, basate sull'insulto, che dal punto di vista della costruzione del testo non apporta dinamiche, salvo quella iniziale, ma sul piano scenico richiede prevalentemente una frontalità tra i due, o più, interlocutori, che si risolve in una sezione di spazio nella quale si inscrivono i sistemi gestuali dell'affronto, basato appunto sul crescendo ritmico più che sulla trasposizione mimica e corporea, nel quale, per l'attore comico, si concentra tutta l'energia dell'azione fisica.

In ciò può identificarsi, a mio avviso, una differenza sostanziale, dal punto di vista scenico, con *La Cantata dei pastori* di Perrucci, e con i testi-personaggi che l'oralità scenica integra all'opera originaria. La sottesa indicazione spaziale della fisicità che si evince dalla *Pastorale* del Padre Fedele risulta infatti culturalmente diversa da quella del comico "basso corporeo", secondo la formula di Bachtin, proprio dei testi orali della *Cantata*. Razullo, già nel nome tratto da *I balli di Sfesania* di Callot, denuncia la sua stretta derivazione dalla Commedia dell'Arte. La sua gestualità vocale implica la torsione, l'esposizione corporea, anche se non spinta all'eccesso dato il contesto sacro. Diversamente Nardo, nella cui spazialità, ricavabile dal suo testo parlato, prevale l'assalto, anche se non è esclusa al tutto qualche situazione gestuale dal basso comico, come in ATTO I, SCENA X – poi XI nel racconto di Celiffo. Mentre Razullo è necessitato ad esprimersi attraverso un sistema di fisicità e spazialità circolare, spirale, quasi attorcendosi su se stesso, fisicamente slegato dalla verticalità, o comunque dalla postura perpendicolare, anche per la deformazione corporea che la battuta spesso richiede, in perfetta corrispondenza con il sistema gestuale della Commedia dell'Arte, Nardo, nell'essere tutto concentrato nell'affronto, riproduce uno spazio gestuale proprio dell'Opra dei pupi. Prevalgono, infatti, l'attacco, il crescendo ritmico del combattimento verbale, lo scambio di colpi concentrato nella botta e risposta: esemplare ATTO I, SCENA XV, *E quannu mai si vitti...*, vero e proprio duello in cui è la parola a scandire i colpi di spada, i conseguenti rapporti prossemici tra i contendenti e l'organizzazione, o creazione, di uno spazio strettamente connesso con la particolare specificità del più vicino e forte ambito di riferimento scenico-teatrale, l'Opra dei pupi, che viene anche menzionata da un personaggio (ATTO III, SCENA IX)²⁹.

²⁹ Allì Caracciolo, cui dobbiamo queste acute osservazioni, è professore di Storia del Teatro e Istituzioni di regia presso l'Università di Macerata.

Né le assonanze tra le due pastorali si fermano qui. L'una e l'altra dividono la materia in un Prologo dal contenuto morale e in una vicenda di pastori che si imbattono nella coppia di Maria e Giuseppe. A far da contrappunto comico è colà Razullo, «napolitano vagabondo», e qui Nardo, buffo servo della mandra che parla il dialetto castelterminese. Anche nei nomi dei personaggi il padre Fedele ha lasciato tracce del modello; il suo pastor fido viene chiamato nei manoscritti Ribero o pur Riberio, che sarà stato in origine 'Riverio', nome esemplato su 'Ruscellio', il pescatore del dramma di Perrucci. Altra caratteristica comune alle cantate è l'incedere dei personaggi per coppie, secondo un modello che appare presente anche nella economia miniaturizzata del presepe³⁰. Ne sono esempio le figure di un cacciatore e di un pescatore, chiaramente disegnate nel *Vero Lume*, appena ancora visibili nella *Pastorale*³¹. L'aspetto più caratteristico del genere è la proliferazione di doppi, ottenuta con ogni mezzo: il raddoppio della voce tramite l'espedito dell'eco fuori campo; la reiterazione delle sequenze che chiudono una scena; la comparsa di un personaggio *en travesti*, cioè vestito col costume di scena di un altro personaggio. A questo proposito è notevole quanto accade nell'*Atto III, scena IX*. Nardo è fuggito per evitare la punizione e si imbatte prima in Lucifero travestito da Ribero e poi nel vero Ribero, che lo sta cercando. Finché in scena non si ritrovano i due doppi insieme, ciascuno a suo modo rivendicando la proprietà di Nardo:

³⁰ Scrive in proposito Roberto De Simone, *Il presepe, cit.*, p. 22: «Le FIGURE IN COPPIA del cacciatore e del pescatore rinviano ad arcaiche rappresentazioni del ciclo morte-vita, giorno-notte, estate-inverno. La gravidanza simbolica dei due personaggi è sottolineata, nella rappresentazione presepiale, dalla loro posizione che può dirsi canonica: vale a dire che il cacciatore si colloca in alto, mentre il pescatore è situato in basso, presso le acque fluviali. Tale contrapposizione evidenzia chiaramente la dualità sacrale di una coppia attinente al mondo celeste e a quello infero».

³¹ Nel *Vero Lume*, Cidonio è chiaramente identificato come cacciatore e Ruscellio come pescatore, mentre nella *Pastorale* queste figure sono assenti. Tuttavia, Ascanio e Asmondo, figli di Ribero, sono rappresentati nell'atto di andare alla caccia (ATTO I, SCENA VIII), e il giovane Ermindo viene messo in scena in scena con la nassa (ATTO I, SCENA XV), che ricorda l'armamentario di un pescatore. Si tratta evidentemente di residui che hanno perduto la loro funzione simbolica. In termini semiologici si potrebbe dire che l'opposizione fra attanti ancora presente in Perrucci si è desmantellata in padre Fedele a livello di una opposizione figurativa interna al ruolo attoriale.

RIBERO	(<i>entrando</i>) Parmi udir del mio Nardo Lagrimevoli accenti: astri, che fia?
NARDO	Cadivu; si ruppi, ma cu ci curpa?
ANGELO	Taci, che or or vedrai qual sia la rabbia.
LUCIFERO (DA RIBERO)	Non fuggirà da me l'uccello in gabbia.
RIBERO	Che cos'hai, Nardo mio, cosa ti accadde?
NARDO	<(accorgendosi dei due Riberi)> Chistu è jocu di pupi, o puru imbrogliu? Vui chi jucati o dicitu da veru?
LUCIFERO (DA RIBERO)	Vieni meco ne la mandra. (<i>lo trascina da una parte</i>)
RIBERO	Racconta a me l'occorso. (<i>lo trascina dall'altra parte</i>)
ANGELO	Siegui il padron: va', corri!
NARDO	<(a solo)> Chista è 'nsalata di cipuddi e porri; Ci sunnu du Ribera a munzidduni E nun sacciu cu è lu me patruni.
LUCIFERO (DA RIBERO)	Il tuo padron son io.
RIBERO	Menti: son io.
NARDO	Chi jucati a la murra? E va', sfunnati.
ANGELO	Parti, mostro d'Averno; or lascia Nardo. (<i>si scuopre</i>)
NARDO	Arrassati, zù Vernu, sinnò m'ardu.
LUCIFERO (DA RIBERO)	Ohimè! son scoperto. (<i>si scuopre</i>)

Secondo il testo scritto è chiaro che in scena vi devono essere due personaggi vestiti alla stessa maniera: il vero e il falso Ribero. Non v'è dubbio che le battute pronunziate da Nardo richiedano la presenza di un *doppio Ribero*. Tuttavia, i manoscritti da noi utilizzati per questa edizione non fanno cenno nelle didascalie ad un Lucifero travestito da Ribero (nella didascalia della SCENA VII si introduce anzi «Lucifero da contadino»). Per di più, per quanto strano possa apparire, in nessuna delle rappresentazioni a noi note viene messo in scena Lucifero travestito da Ribero. Anzi, più persone, interpellate su questa scena, hanno mostrato sorpresa e talora scetticismo al sentire che ciò che avevano tante volte visto coi loro occhi non corrispondeva alla lettera del testo. Tanto è potente il peso della tradizione nella messa in scena di un testo popolare. A questo punto converrà accennare alla questione della fedeltà *del* testo e *rispetto al* testo, visto che a questo problema abbiamo dedicato la nostra prolungata attenzione, facendone addirittura il cuore del pre-

sente lavoro. Diciamo dunque, per come si può in breve, degli aspetti filologici legati alla trasmissione testuale di un testo drammatico, la cui esistenza è nella scena e non sulla carta di un manoscritto.

4. Criterî della presente edizione

Il punto di partenza per una moderna edizione della *Pastorale* è rappresentato dalla prima edizione a stampa, realizzata in Casteltermini nel 1916 per la cura della tipografia di G. Giuliano Carini (A nei nostri *Sigla*). Da questa promanano tutte le copie che sono servite per la messa in scena del dramma durante il secolo scorso. Il testo si estende per 103 pagine, è distribuito secondo il metro e provvisto di didascalie sceniche, apposte verosimilmente dallo stesso Giuliano Carini. Come si apprende dalla Avvertenza al lettore, il testo è il risultato di una attività di cernita compiuta dal Giuliano Carini sui manoscritti che, ai giorni suoi, conservavano il dramma. Su questi egli non dà indicazioni che non siano in quella striminzita paginetta introduttiva. Dalla quale si intende, pur tuttavia, che l'operina del padre Fedele, ancorché rappresentata, era rimasta inedita fino ad allora; e che era stata bensì tramandata in forma manoscritta, ma senza alcuna preoccupazione di conservare il dettato originale. A guisa che, avverte il Carini, essa gli appariva «più o meno storpiata, mutilata, interpolata, piena di errori fino al punto da smarrirne completamente il verso ed in molti punti anche il senso». Carini confessa d'aver lungamente faticato e stentato per «ridurla, per quanto [mi] è stato possibile, in versi sciolti endecasillabi e settenari, ch   cos   pare avesse voluto comporla l'autore». Da questo *labor limae* soprattutto metrico sarebbe uscita la *Pastorale* stampata, non senza che nel suo testo rimanessero qua e l   degli *extra metrum*, ad indicare che la statura letteraria dell'autore – e dei suoi copisti – non dov   essere proprio di eccelso livello.

Cosa ci fosse *prima* di questa stampa e cosa sia avvenuto *dopo* non    dato sapere con certezza. Certo, il testo ha attraversato il tempo, rimanendo costantemente in rapporto coi suoi lettori e spettatori, come dimostra la notizia del Di Giovanni sopra citata.    verosimile che il testo ricostruito da Carini rappresenti soltanto una tappa intermedia nella tradizione testuale: molte forme linguistiche paiono attua-

lizzate, alcune voci figurano banalizzate; né mancano incongruenze sceniche (come quella, già menzionata, dei due Riberi, o quella del Quartetto con Giuseppe, Maria, Ermino e Nardo nell'Atto III, scena V). Segno che Giuliano Carini leggeva il dramma bensì con le orecchie attente al metro, ma senza il conforto degli occhi, cioè senza guardare alla scena, che è il modo segnalato già dagli antichi per aver ragione della logica e delle incongruenze di un testo drammatico³². A ben guardare, questo deve essere stato anche un limite del Pitre, il quale giudicò la nostra *Pastorale* opera «al di sotto del mediocre», ma soltanto sulla base della veste letteraria del verso, e non si avvide che il dramma mostra la perizia compositiva del Tirrito soprattutto nella articolazione della azione scenica.

Dal testo del Carini derivano due altre copie venute in nostro possesso grazie alle capacità investigative delle giovani dottoresse Mirella La Motta e Silvana Giletto: uno è il manoscritto proveniente da Siculiana (Agrigento), di proprietà di tal Gino Longo, di carte 112 e recante sull'ultima la data del 15 ottobre 1957 (**B** nei nostri *Sigla*). Apparentemente lo si direbbe un *descriptus*, se non fosse che in più punti il copista si allontana dalla lezione del Carini, lasciando intravedere una fonte altra, per noi perduta. Il ms. **B** è vergato su grossi fogli quadrettati a due colonne per pagina; è ricco di didascalie sceniche, ma anche di errori di trascrizione dovuti alla pronuncia agrigentina delle consonanti dentali. Un'altra caratteristica di questo esemplare è la presenza, qua e là, di segni simili a parentesi quadrate: si ha l'impressione che essi rappresentino un rudimentale tentativo di organizzare gruppi di versi sulla base del modo in cui venivano cantati o accompagnati da musica. Questi segni si trovano soprattutto nella notissima parte cantata da Nardo sulle parole *Sintiriti si veni*

³² Appare fin troppo banale richiamare qui il parere di Aristotele, il quale ricordava ai suoi studenti che «il poeta deve essere poeta [*lett.*, compositore] di racconti e non di metri, poiché egli è poeta in ragione della mimèsi e questa è mimèsi di azioni» (*Poet.* 1451b28). Che il teatro si debba leggere guardando alla scena non è solo una scelta estetica, ma una precisa strategia filologica, come ha dimostrato lodevolmente Gennaro D'Ippolito in più d'uno dei suoi lavori. Si veda per esempio, l'articolo *Per una semiologia del dramma attico*, in AA.VV., *Studi salernitani in memoria di Raffaele Cantarella*, a cura di Italo Gallo, Salerno 1981, pp. 243-270.

Maju, cui seguiva certamente un altro importante episodio cantato, il Terzetto. Leggendo il testo di questa parte – soprattutto le colonne 68-72 – si realizza che il copista sta trascrivendo il testo così come esso si presenta alla sua memoria e non come doveva essere scritto in un copione letterario. Egli riscrive infatti più volte uno stesso verso, quando la ripetizione è richiesta dalla musica. La sua sensibilità musicale giunge ad annotare perfino i vocalizzi sull'*a* finale di «*affirrirà*», che si estendono per quattro righe (col. 69) contrappuntati da puntini, verosimilmente dotati di un valore pari alla durata di una *mora*. Il copista di **B** era dunque uno spettatore della *Pastorale*, forse anche un suo attore: questo ms. è importante perché *non trascrive l'opera, ma una sua esecuzione*, reale o virtuale che fosse³³.

Altri due esemplari completano questo primo gruppo dell'area castelterminese. Uno di essi (**a** nei nostri *Sigla*) è un semplice *descriptus* di **A**, di nessuna utilità al filologo: tant'è che non lo abbiamo interrogato se non quando ci è sorto qualche dubbio dinanzi ad una lezione non completamente limpida di **A** o di **B**, o dinanzi a qualche rara discordanza fra di esse. L'ultimo (**C** nei nostri *Sigla*), anch'esso di nessuna utilità ai fini del computo filologico, merita una segnalazione di demerito, perché mai un testo andrebbe stampato così. Si tratta della edizione a stampa voluta dal comune di san Biagio Platani nel 2003, quasi certamente per celebrare il concittadino padre Fedele; introdotto da Biagio Alessi, consta di 64 pagine. Questo titolo, distribuito in molte copie dal locale assessorato alla cultura, rappresenta un indubbio passo indietro rispetto alla edizione di Giuliano Carini. Anzitutto perché offre un testo con evidenti banalizzazioni; poi, perché allinea i versi senza preoccuparsi di rendere evidente la loro *ratio* metrica. Né linguisticamente né metricamente esso rappresenta un testi-

³³ Un copione o *script* va considerato come uno spartito appartenente ad un sistema notazionale, sintatticamente articolato o denso o misto. Esso può però assolvere ad una doppia funzione: o serve a notare l'opera, ovvero serve a conservare una esecuzione dell'opera stessa. Nel primo caso esso ci dice quale struttura l'esecuzione deve possedere per essere considerata una esecuzione di quell'opera; nel secondo caso esso ci dice invece come l'opera è stata eseguita o andrà eseguita in base ad una certa prassi esecutiva. Su questi aspetti, va menzionato Nelson Goodman, *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1968; trad. it. a cura di Franco Brioschi, *I Linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Torino 1992. Vd. spec. il capitolo intitolato *Teoria della Notazione*.

mone affidabile; quanto poi all'aspetto estetico, è meglio astenersi da ogni commento.

Per un lungo tratto del nostro lavoro, abbiamo confrontato questi quattro testimoni, limitandoci a pochi interventi redazionali e constatando la loro sconcertante uniformità: nessuna vera lezione alternativa ci venne mai dalla collazione di A con B e C od a. Per circa due anni lavorammo con questo materiale omogeneo, che riproduceva, sostanzialmente invariato, il documento testuale già offerto a inizio Novecento da Giuliano Carini con la sua *editio princeps* del testo della *Pastorale*. Eravamo tentati di lasciar perdere, nella persuasione che fosse meglio non pubblicare un testo critico, se non si potevano offrire al lettore dati nuovi sulla forma del testo o sulla storia della sua trasmissione. Finché non accadde un fatto nuovo. Le nostre collaboratrici, durante le loro ricerche di carattere etnografico, si erano imbattute in un singolare e simpatico signore: tal Biagio Chiappara di Aragona (Agrigento). Questi, metà attore e metà capocomico, mise nelle loro mani un esemplare manoscritto che avrebbe scompaginato il lavoro fino ad allora svolto. Si trattava di un esemplare (D nei nostri *Sigla*) di 104 carte manoscritte, quasi certamente ottenuto da un manoscritto che nulla aveva a che fare con quelli dell'area di Casteltermini. Vergato in buona calligrafia, esso recava il titolo *La venuta del Messia. Dramma Pastorale con prologo e quattro atti*; nessuna indicazione dell'autore. Come potemmo capire dalle prime battute, si trattava della nostra *Pastorale*, verosimilmente ricopiata da manoscritti acefali, che qualche illustre personalità del territorio di Aragona aveva scomposto e ricomposto a proprio uso e consumo. Varie le parti discordanti: il testo conteneva due *Lamentazioni di Lucifero* certamente interpolate; due parti corali erano state aggiunte; infine, in molti episodi D pareva aver mescolato scene ed episodi secondo criteri apparentemente compilativi. Nessuna traccia apparente della parentela col più famoso testo di Casteltermini. Eppure, non v'era dubbio che si trattasse della stessa opera che noi stavamo per pubblicare. A quel punto, non potevamo non prendere in considerazione il ms.: e dovemmo ricominciare daccapo tutto il lavoro di collazione e recensione, stimolati dalle domande che quel nuovo testimone ci poneva.

Già, ma come usare D? Quale posto assegnargli nella tradizione testuale della *Pastorale*? Era chiaro che esso non apparteneva all'area

castelterminese: questo significava che le sue lezioni potevano essersi generate indipendentemente dai meccanismi di trasmissione di quell'area per noi rappresentata da ABCa. Intervistammo il Chiappara (vedi dvd allegato al volume), ed anche più di una volta, ma quanto al testo non potè esserci di alcun aiuto. Egli aveva ricevuto quel manoscritto e lo aveva fatto copiare molti anni prima. Esso non aveva per lui che il valore di uno *aide-mémoire*, da custodire come si custodisce un documento di identità: lo si mostra agli altri, ma sapendo che non è da quel documento che dipende il nostro sapere chi siamo. Come potei appurare personalmente, Chiappara conosceva l'intero testo a memoria ed era in grado di recitarne qualsiasi passo a richiesta dell'intervistatore. Da me interpellato sui punti incerti del testo scritto, si mostrò poco interessato alle questioni testuali, ma ogni verso che io gli citavo diventava uno stimolo per improvvisate rapsodie, alle quali assistevo ammirato e colpito. La scarsa considerazione del Chiappara per i metodi della filologia testuale non deve stupire. Chi conosce anche un poco le dinamiche della cultura orale sa che essa non è una letteratura, cioè una collezione di testi, ma un meccanismo dinamico che genera *performances* da altre *performances*. Essa non custodisce i suoi "testi" alla stregua di esemplari correttamente compiati; non è una biblioteca da cui ciascuno può trarre i materiali che intende consultare. La cultura orale ha bisogno di aedi, rapsodi, bardi e attori che divengano essi stessi *testo vivente*. Chiappara era uno di questi testi: aveva sentito la *Pastorale* dal papà, che l'aveva ricevuta dal nonno, il quale ne aveva conosciuto le forme dal bisnonno, e via arretrando, di figlio in padre, risalendo l'albero della famiglia. I filologi paragonano spesso la tradizione manoscritta dei testi ad un albero genealogico che parte da una radice e si estende verso l'alto per progressive ramificazioni: ogni manoscritto è nuova parte di un ramo o novello ramo esso stesso. Non così nella cultura orale, dove l'albero dei testi coincide con quello della famiglia e dove, soprattutto, ogni figlio che nasce è un testo vivente che si arrampica sul ramo paterno, piuttosto che discenderne. C'è un altro aspetto curioso che apprendemmo dal Chiappara: il percorso del *training* di un attore pastorale. Un figlio non impara a recitare che i personaggi congruenti con la sua età di quel momento: bambino egli potrà fare il pastorello, giovinetto il giovin pastore, anziano il pastor fido: e quando avrà percorso

questo singolare *cursus honorum*, potrà – se ne possiede il genio – interpretare il personaggio che sta al vertice di queste rappresentazioni: il *buffo*, ossia il Nardo. Chiappara conosceva la *Pastorale* così, per averla vista, sentita e provata insieme ai suoi maggiori, e per avere egli stesso performato, negli anni, ora questo e ora quest'altro personaggio, fino a divenire un acclamatissimo Nardo, in grado di esporre la rappresentazione all'estero, a beneficio dei tanti emigranti della cittadina di Aragona e dei villaggi limitrofi. Vista così, la storia della trasmissione orale non è affatto una genealogia, la quale non può che regolare in modo lineare la transizione del vecchio nel nuovo in base al meccanismo della germinazione. Al contrario, la tradizione orale non linearizza i suoi rami, ma li assegna agli individui come parti di un corredo che andranno indossate e poi cedute, fino al livello che ricapitola tutti gli altri. L'albero della cultura orale è allora più simile ad un totem, dalla cui identità tutti prendono qualcosa. Non, però, come si prenderebbe una parte da un tutto: perché anche questo modo di intendere è inadatto alle culture orali. Ogni ramo del totem esemplifica tutto il totem, perché ne ricapitola la topologia. Nella nostra *Pastorale*, Nardo è il nome totemico di un eroe che può far parte di una storia perché ne ricapitola il senso.

L'apparizione di **D** poneva dunque un doppio ordine di problemi: per un verso si trattava di capire quale contributo esso fornisse alla storia della tradizione manoscritta, cioè alla storia del copione della *Pastorale*; per altro verso, si trattava di capire quali rapporti si desero tra manoscritti e rappresentazioni, fra copioni e messe in scena. Cominciava a diventare chiaro che una edizione della *Pastorale* – per quanto solo preparatoria e accennata, come la nostra – non poteva essere soltanto l'edizione del testo scritto e delle sue filiazioni. La *Pastorale* è sopravvissuta infatti tanto nei manoscritti quanto – e soprattutto – nello spazio simbolico e sociale dei suoi interpreti. I nostri testimoni erano dunque tanto i copioni e le edizioni a stampa vulgate quanto i cosiddetti testi viventi, cioè gli attori e gli spettatori delle *performances*. Subito dopo **D**, la ricerca portò a scoprire anche un altro testimone (**E** nei nostri *Sigla*): si tratta di un dattiloscritto, certamente ricopiato per gli scopi di una delle tante messe in scena, ritrovato nel territorio di Santa Elisabetta, sempre nell'agrigentino. Esso appariva acefalo e senza indicazione di data, ma poteva essere

collocato nell'orbita tracciata da D; a differenza del quale, presentava i capricci di una scrittura non convenzionale del dialetto siciliano (p. es., 'chiddra' in luogo di 'chidda'). Doveva essere opera di uno dei tanti attori/spettatori, i quali copiavano il testo più attingendo alla loro *codifica endosomatica* che all'esemplare che si trovavano davanti agli occhi: era una copia ottenuta dal "dettato interiore" più che dalla compitazione di un antigrafo, uno spartito vocalizzato secondo le abitudini articolatorie del copista e non secondo le convenzioni che guidavano allora la trascrizione del siciliano letterario. In molti casi, le lezioni di E riproducevano quelle di D, soprattutto negli errori: lecito quindi pensare ad una parentela genetica fra i due manoscritti; ma in altri casi, E appariva portatore di lezioni sbrigative, forse ricostruite a mente laddove il copista riteneva che "ci fosse qualcosa" che egli non poteva più attingere né dall'antigrafo esteriore né dalla memoria interiore.

Comparando E e D venivamo scoprendo qualcosa di nuovo, eppur sempre presente alla scienza del filologo: il fatto, cioè, che la mente orale lavora secondo moduli formulari di varia dimensione. Quello che avevamo appreso dai libri di Milman Parry, Albert Lord, e Walter Ong ora lo sperimentavamo di prima mano. *Si licet parva componere magnis*, la nostra piccola *Pastorale* aveva qualcosa nella modalità della sua composizione/esecuzione che ricordava da vicino la oralità delle rapsodie serbo-croate e dei loro *guzlar*. Qui, però, sapevamo esserci stato un testo, un esemplare attribuibile con buone probabilità al gusto e alla cultura di un solo autore, il padre Fedele. Ad essere formulaico era stato il processo di trasmissione, costituitosi a partire dalle varie *performances*. Eravamo quindi in presenza di testimoni che non documentavano atti privati di copiatura di un testo fissato, ma che ratificavano pubblicamente le scelte lessicali, formali e semantiche, prodottesi a partire da esecuzioni del testo che avevano – per la gente di un dato luogo – valore nomico. Questi ultimi due manoscritti ci permettevano così di studiare da vicino i meccanismi di formazione della variante testuale così come essa si dà nello spazio della rappresentazione. In altre parole, mentre possiamo immaginare che un privato faccia copiare per proprio uso le poesie di Giovanni Meli o quelle di Jacopo da Lentini, non è proprio possibile ipotizzare un copista privato che effettui, a proprio beneficio, una copia della *Pastorale* (salvo casi come quello del Di Giovan-

ni, che la fè copiare per farne dono a Giuseppe Pitrè). L'atto della copia – un atto privato, appannaggio per solito di notabili colti o di studiosi – che siamo abituati a conoscere dalla storia della cultura “alta”, viene qui rimpiazzato da un atto di copia compiuto su commissione dell'intera comunità che intende così ratificare il testo che porterà (che ha già portato) sulle scene. Ciò che diversifica la cultura alta da quella popolare è pertanto anche questo processo di acquisizione e trasmissione del testo: differente è il lavoro di *editing*, privato nel primo caso, pubblico nel secondo. Vari sarebbero gli esempi che potremmo portare su questo aspetto. Ma più che mostrare una casistica (che il lettore paziente potrà desumere dall'apparato critico del testo stesso), preferiamo mostrare schematicamente il quadro generale delle possibilità. La Tabella n. 1 posta qui di seguito mostra una tassonomia delle variabili che sono state riscontrate nel nostro testo attraverso l'esame delle testimonianze scritte e orali:

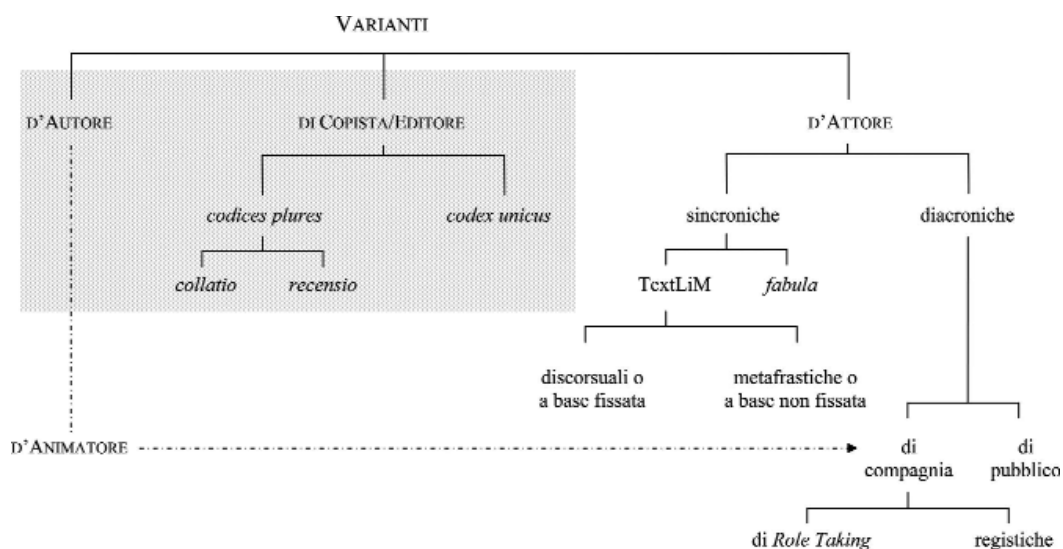


Tabella 1 – Le varianti nella filologia del testo drammatico/spettacolare.

La parte in grigio della TABELLA mostra le posizioni abituali della critica testuale applicata ai testi letterari. Gli attori sono in quel caso l'AUTORE, i COPISTI/EDITORI e un certo insieme di manoscritti, da almeno uno (il caso del *codex unicus*) a molti (*plures* o *complures*). Autore

e copisti sono generalmente individui, ma talora a copiare non è un solo individuo bensì un insieme: quel che nell'Alto Medioevo fu lo *scriptorium* e nel Basso il collegio degli *stationarii*. Le operazioni filologiche per i testi letterari sono la raccolta dei testimoni (*collatio*) e l'esame critico delle varianti che ciascuno contiene (*recensio*), che può essere seguito da una serie di interventi del filologo vuoi per correggere l'esemplare (*emendatio*) vuoi per riportarlo allo stato primevo (*restitutio*). Queste nozioni sono contenute in ogni manuale di filologia testuale e non occorre qui dilungarsi a descriverle. Ciò che importa è sottolineare che *nessuna di esse richiede l'intervento di più di un attore per volta*: il testo letterario viene prodotto da un autore che, solitamente, lavora per conto proprio; la critica testuale viene esercitata dal filologo su testi i cui autori sono, solitamente e per ragioni anagrafiche, inaccessibili: anche il critico testuale lavora perciò in solitudine.

Tutto questo non vale se applichiamo la critica testuale ad un testo teatrale, cioè o al solo *script* od anche alla sua messa in scena. Gennaro D'Ippolito – che ci ha insegnato quasi tutto quel che sappiamo di questa materia – proponeva di chiamare *fabula agenda* il testo drammatico con le sue virtualità di realizzazione, riservando la locuzione *fabula acta* all'impianto delle macrostrutture teatrali, tra le quali emergono la *performance*, la messa in scena, la relazione fra l'autore del testo drammatico e tutte le altre istanze a qualunque titolo agenti nelle varie fasi di una *performance*³⁴. La TABELLA 1 – nella sua zona colorata – mostra queste altre relazioni. Anzitutto, essa inserisce due altre posizioni rispetto al testo: oltre all'Autore, responsabile della formulazione linguistica del testo lineare (TextLiM o *Text Linear Manifestation*), ci sono il *performer* (l'ATTORE) e l'ANIMATORE. Il primo – solitamente parte di un insieme di attori – è una unità veicolare del testo, mentre il secondo può coincidere con l'Autore letterario o diversificarsi da questo. Nel mondo classico, cui D'Ippolito fa riferimento nel suo articolo, l'autore è quasi sempre anche l'animatore, il regista o il maestro del coro; nel teatro popolare siciliano ciò accade frequentemente, ma si dà anche il caso che le rappresentazioni siano guidate da anima-

³⁴ Per questi aspetti rimando il lettore a Gennaro D'Ippolito, *La civiltà greca arcaico-classica come civiltà teatrale*, in «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico», LIV, 1983, pp. 155-172.

tori che non giocano da attori né hanno rapporti con la figura dell'autore. In ogni caso, però, la lezione si forma nel processo della messa in scena, del quale l'atto della copia non è che una fase. Ogni lezione è pertanto un frammento del *socioletto* e non dell'*idioletto* del copista/editore. Per dirla nei termini cari alla linguistica di Saussure: le varianti di un testo letterario sono applicazioni private, atti di una *parole* sottratta alla ratifica sociale della *langue*, ma le lezioni di un testo drammatico nascono già – e rimangono tuttavia – atti di un processo di enunciazione per principio sottratto alla privatezza della *parole*. Tutto ciò ci porta ad una conclusione teorica che a noi pare non priva di importanza per la teoria della filologia e per lo studio della cultura popolare *tout court*. Se guardiamo alla nostra TABELLA, distinguendo le forme di varianza ora descritte possiamo determinare il luogo in cui si costituisce la differenza teorica fra le lezioni di un testo scritto e quelle di una *fabula agenda* o *acta*. Questo ci porta vicini ad una conclusione che non riguarda più la sola filologia, ma lo studio filosofico del linguaggio, perché tocca il rapporto, per molti versi ancora da svolgere, tra linguaggio verbale e agire simbolico. La differenza tra le lezioni di un testo letterario scritto e quelle di un testo drammatico è sostanzialmente di natura *logico-proposizionale*: mentre le prime sono varianti *nel contesto dell'enunciato*, solo le seconde sono varianti appartenenti al *contesto della enunciazione*.

Questa lunga digressione sui metodi della filologia potrà essere parsa arida al nostro lettore impaziente di tuffarsi nel testo del padre Fedele. Ma era necessaria. Anzitutto, per sostenere le ragioni di una filologia dei testi popolari; che è cosa diversa dalla filologia letteraria. Poi, per dare consistenza anche empirica alle riflessioni sul Significante che ormai da tre lustri portiamo avanti nei nostri lavori di carattere filosofico³⁵. Si

³⁵ Il lettore potrà trovare traccia di questo nostro cammino nelle seguenti opere: Marcello La Matina, *Il testo antico. Per una semiotica come filologia integrata*, L'Epos, Palermo 1994; Id., *Il problema del Significante. Testi greci fra semiotica e filosofia del linguaggio*, Carocci, Roma 2001; Id., *Notizie dalla crisi. Verso una filologia della pensosità*, in Giusto Picone (a cura di), *L'Antichità dopo la modernità*, Palumbo, Palermo 1999, pp. 151-181. Per alcune considerazioni sul futuro della filologia "dell'Animatore", si veda il nostro *Musicalità della prosodia nei Canti Orfici*, in Marcello Verdenelli (a cura di), *Dino Campana «una poesia europea musicale colorita»*. (*Giornate di studio, Macerata 12-13 maggio 2005*), Ceum, Macerata, pp. 149-170.

tratterebbe di promuovere una critica testuale affine a quella, ormai consolidata da molti studi anche italiani, che viene impiegata per le edizioni dell'epica greca e latina. Anche la letteratura che stiamo esaminando procede in modo formulaico, sebbene la formula non sia costretta nello spaziotempo di una sola *performance*, ma possa nascere anche al di fuori di essa. Ciò spiega perché nella TABELLA abbiamo suddiviso le varianti d'attore in sincroniche e diacroniche. Sono sincroniche tutte quelle lezioni che vengono generate nella *performance*, come per l'epica. Sono invece diacroniche tutte quelle varianti che vengono generate o nella vita di una compagnia di attori o nel contesto degli attori e del pubblico di una o più rappresentazioni. Facile porre la soglia minima della distinzione: la variante sincronica può durare lo spazio di una recita e poi evaporare; la variante diacronica sopravvive invece grazie all'*overlapping* fra individui teatrali e individui della compagine sociale: in questo doppio tenore scorgiamo il carattere, per così dire, totemico della cultura popolare e delle sue rappresentazioni, sceniche od itineranti. Nardo – lo rimarchiamo – non è solo il *buffo* che assorbe la cultura del popolo e la ricapitola nel suo carattere scenico; fuor di scena, è un individuo che si colloca nel contesto sociale senza perdere nulla della sua pregnanza attoriale e viceversa. *Nardo una volta, Nardo per sempre*: così compendieremmo la legge che assegna un personaggio ad una persona, creando una nuova ipostasi capace di vivere tra scena e vico senza dover rinunciare alla sua doppia natura. Francesco Maratta, grande conoscitore della *Pastorale* e storico di Casteltermini, ha evidenziato questo aspetto “ipostatizzante” nel passo da lui dedicato ad un Nardo eccellente: «Cola Caltagirone³⁶, un artigiano dolciere della rinomata ditta del cav. Vincenzo Di Pisa. Cola era il Nardo per eccellenza,

³⁶ [Nicolò Caltagirone nacque a Casteltermini il 1 gennaio 1885 da Michelangelo e da Concetta Ferlisi. Sposò Antonia Mattaliano dalla quale ebbe tre figlie. Da giovane lavorò in miniera e poi emigrò con un fratello in Argentina dove apprese “l'arte della pasticceria” e i primi rudimenti della recitazione che gli diede un capocomico italiano. Tornato in paese lavorò fino alla morte presso la pasticceria Di Pisa. Morì nel 1924. Aveva tra l'altro una voce melodiosa molto simile a quella del notissimo Beniamino Gigli. Queste notizie sono state fornite dal nipote Dr. Michelangelo La Matina che pubblicamente ringraziamo] (*Nota del Maratta*: cfr. Francesco Maratta, *La vicenda della Pastorale di padre Fedele da san Biagio*, op. cit., p. 25. Corsivo nostro. Questo testo viene qui ripubblicato, in parte, negli APPARATI.).

tant'è che dagli amici era chiamato “lu Nardu” per distinguerlo dal suo amico Nardo Vitellaro, il poeta. Mentre *il ruolo della Madonna fu interpretato da una bella fanciulla locale che da allora finché visse, fu soprannominata “la bedda matri” e i figli “figli di la bedda matri”*».

Le lezioni di **D** si opponevano a quella della famiglia **ABCa** non come varianti testuali linearizzate, ma come moduli formulaici paralleli. Vediamone qualche esempio fra i tanti possibili. Nell'Atto I, scena IX, Ribero entra dal fondo e trova Nardo e Celiffo che altercano, e cerca di pacificarli. In **D** l'arrivo di Ribero è così presentato:

RIBERO	Celiffo, Nardo, che fate, che fate?
NARDO	Stu vecchju guaddarusu mi scimiau.
CELIFFO	L'empio Nardo s'è reso tanto ardito Che contro me s'è inveito.

In **ABCa** lo stesso modulo trovasi invece:

RIBERO	Che insolenze son queste?
NARDO	Ed ju nun curpu, gnuri.
CELIFFO	Ribero, non dar fede ad un tal fellone.

Poco più avanti Ribero invita alla pacificazione i due pastori. In **D** la scena si sviluppa con queste parole:

RIBERO	Su via, cessi la rissa. Presto, Nardo avvicinati da buono, La man gli bacia e chiedine perdono.
NARDO	'Gnurnò, iddu mi detti na masciddata, E perciò <ci aiu a dari na> pidata.
RIBERO	Celiffo, usa da saggio: tu l'abbraccia; E poi vo' che Nardo l'istesso faccia.

Nel passo parallelo la famiglia **ABCa** riporta invece le parole:

RIBERO	Or via, non più, tacete. Restate amici, l'odio spento sia. Si bandisca da voi l'acceso sdegno: Ed in segno di ciò, voglio che fate La pace, ed ambidue qui v'abbracciate.
CELIFFO	Non ho cuor di mirarlo.

Bibliografia

a) *Elenco delle opere letterarie di padre Fedele Tirrito*

- 1744 *Lu Giuvini Addottrinatedu pri nun attaccarisi a li Vanità di stu Munnu; In Versu Ottenariu, ed in lingua siciliana. Cu l'Aggiunta di multi Proverbij, uniformi a chiddi di la Sagra Scrittura*, Gagliani, Palermo.
- 1750 *Il trionfo del Divino Spirito ovvero il mondo vinto dallo Spirito Serafico del Patriarca S. Francesco d'Assisi*. Opera Sacro-Comica, Stamperia dell'Erede d'Aicardo, Palermo.
- 1753 *La costanza fra perigli epilogata nella schiavitù del Servo di Dio Padre Ludovico d'Alcamo Cappuccino*. Opera Sacro-Comica, Gramignani, Palermo .
- 1755 *I prodigi della Fede Ortodossa nel Martirio di S. Biagio Vescovo di Sebaste, città dell'Armenia*. Opera Sacro-Comica, Stamperia dell'Erede d'Aicardo, Palermo (rist. Valguarnera, Palermo 1939).
- 1760 *La Divina Clemenza Espressata nella Parabola Evangelica del Figliol Prodigio*. Opera Sagro-Drammatica-Morale. Stamperia dell'Erede d'Aicardo, Palermo.
- 1785 *Sacro componimento anacreontico in lode della SS. Vergine Immacolata Madre di Dio Onnipotente. Da cantarsi a due Cori da' suoi Divoti*, Luigi Perego Salvioni - Stampator Vaticano nella Sapienza, Roma.
- 1797 *L'Empietà della Dottrina Ariana conculcata, e convinta nel Glorioso Martirio di S. Ermenegildo Re d'Andalusia*. Opera Tragi-Sagro-Drammatica, Pietro Solli, Palermo.
- 1916 *L'Emancipazione dell'Uomo operata dal Verbo. Dramma Pastorale in tre atti con Prologo*, Inedito. Ed. postuma a cura di G. Giuliano Carini, Casteltermini 1916).

b) *Letteratura secondaria*

AGAMBEN, Giorgio

2000 *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino.

AVALLE, D'Arco Silvio

1978 *Principi di critica testuale*, Antenore, Roma-Padova, ristampa della seconda edizione riveduta e corretta 2002.

- BACHTIN, Michail
 1979 *Estetica e Romanzo*, Einaudi, Torino (ed. it. a cura di Clara Strada Janovich).
- BARKHUIZEN, Jan H.
 2008 *Romanos the Melodist: 'On Adam and Eve and the Nativity': Introduction with annotated Translation*, in «Acta Patristica et Byzantina» (19), pp. 1-22.
- BÉDIER, Joseph
 1928 *La tradition manuscrite du "Lai de l'ombre". Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes*, in «Romania», LIV, pp. 161-96 e 321-56.
- BONANZINGA, Sergio
 2005 *L'universo sonoro dei pastori. Saperi tecnici e pratiche simboliche in Sicilia*, in M.C. Ruta (a cura di), *Studi per Nino Buttitta*, Sellerio, Palermo, vol. II, pp. 1484-1513.
- BUTTITTA, Antonino
 1985 *Il Natale. Arte e tradizioni in Sicilia*, con una nota di Vincenzo Consolo, fotografie di Giuseppe Leone e Melo Minnella, Guida, Palermo.
- CLÉMENT, Olivier
 2002 *Le feste cristiane*, Qiqajon, Comunità di Bose, Magnano (BI)
- CARPENTER, Marjorie
 1927 *Krumbacher's Metrical Theory Applied to the Christmas Hymn of Romanos*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» (58), pp. 123-131.
- CASTAGNOLA, Giovan Battista
 1871 *Li pasturi di Betlem a la grutta di lu Liberaturi promissu. I dramma pasturali (atti III). – Li pasturi di Betlem a la grutta di lu Missia aspittatu. II dramma pasturali (atti III). – Li pasturi di Betlem a la grutta di lu Missia re aduratu da li Magi. III dramma pasturali (atti II)*, Fasulo, Girgenti.
 1880 *Li pasturi di Betlem a la grutta di lu Missia re di li Giudei veru Dii*, nuovi dialoghi pastorali siciliani del canonico G. B. C., Romito, Girgenti.
- CASTAGNOLO, D. Giovanni
 1977 *La grutta di Betlem. Drammi pastorali siciliani del canonico G. B. Castagnola*, Centro culturale "Luigi Pirandello", Agrigento – Palermo.
- CORRADO, Vincenzo
 [1781] *Del cibo pitagorico ovvero erbaceo seguito dal "Trattato delle Patate"*, introduzione di Tullio Gregory, Donzelli, Roma 2001.

- COSTANTINO, Gabriella (a cura di)
 2002 *Padre Fedele da San Biagio. Fra Letteratura artistica e pittura*, Sciascia, Palermo (ed. fuori commercio, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni culturali, ambientali e pubblica istruzione – Agrigento).
- D'IPPOLITO, Gennaro
 1981 *Per una semiologia del dramma attico*, in AA.VV., *Studi salernitani in memoria di Raffaele Cantarella*, a cura di Italo Gallo, Salerno 1981, pp. 243-270.
 1983 *La civiltà greca arcaico-classica come civiltà teatrale*, in «Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico», LIV, pp. 155-172.
- DE SIMONE, Roberto
 2000 *La cantata dei Pastori*, Einaudi, Torino (vedi Andrea Perrucci, *Il vero lume*, cit. [1709]).
 2004 *Il presepe popolare napoletano*, Einaudi, Torino.
- DI GIOVANNI, Gaetano
 [1889] *Cinquanta canti, novelline, sequenze e scritti popolari siciliani raccolti e pubblicati da GDG*, Tipografia del Giornale di Sicilia, Palermo; ora in «Biblioteca Minima di Storia Patria», vol. 9, a cura di F. Lo Verde e G. Spoto, Biblioteca Comunale, Casteltermini 1981.
- DOMENICO p. da Partinico
 1966 *Padre Fedele da San Biagio Platani pittore e scrittore cappuccino*, in «L'Italia francescana», XLI, n. 4, pp. 439-440.
- FAVARA, Alberto
Corpus di musiche popolari siciliane, ed. anastat. a cura di O. Tiby, Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo, Palermo 1957.
- GOODMAN, Nelson
 1968 *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis 1968; trad. it. a cura di Franco Brioschi, *I Linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Torino 1992.
- KRUMBACHER, Karl
 1897 *Geschichte der Byzantinische Literatur*, 2. Auflage bearb. unter Mitw. von A. Ehrhard - H. Gelzer, Beck, München.
- IMPELLIZZERI, Salvatore
 1975 *Storia della letteratura bizantina*, Sansoni, Firenze.
- LA MATINA, Marcello
 1994 *Il testo antico. Per una semiologia come filologia integrata*, L'Epos, Palermo.
 1999 *Notizie dalla crisi. Verso una filologia della pensosità*, in Giusto Picone (a cura di), *L'Antichità dopo la modernità*, Palumbo, Palermo, pp. 151-181.

- 2001 *Il problema del significante. Testi greci fra semiotica e filosofia del linguaggio*, Carocci, Roma.
- 2005 *Musicalità della prosodia nei Canti Orfici*, in Marcello Verdenelli (a cura di), *Dino Campana «una poesia europea musicale colorita»*, Ceum, Macerata, pp. 149-170.
- LA PIANA, George
1936 *The Byzantine Theater*, «Speculum», vol. 11, 2 (aprile), pp. 171-211.
- LA ROCCA, Luigi
2000 *Dizionario Siciliano-Italiano e Italiano-Siciliano*, con particolare riferimento al dialetto del centro Sicilia nella vecchia civiltà contadina, Terzo Millennio, Caltanissetta.
- LONGOSZ, Stanisław
1997 *I germi del dramma cristiano nella letteratura patristica*, in «Studia Patristica», vol. XXXI, edited by Elizabeth A. Livingstone, *Preaching, Second Century, Tertullian to Arnobius, Egypt before Nicaea*, Peeters, Leuven, pp. 59-69.
- LOTMAN, Jurij M. et alii,
1980 *Tesi sullo studio semiotico della cultura*, Pratiche, Parma (ed. russa orig. 1973).
- MARATTA, Francesco
2002 *La vicenda della pastorale di padre Fedele da S. Biagio*, prefazione di Michele Guardì, Provincia Regionale di Agrigento, Agrigento.
- MELI, Giovanni
1707 *Dizionario delle voci e maniere oscure*, in Antonino Mongitore, *Bibliotheca Sicula, sive De Scriptoribus Siculis, Tomus Primus*, Panormi.
- MONGITORE, Antonino
1707- *Bibliotheca Sicula sive de Scriptoribus Siculis qui tum vetera, tum recentiora saecula illustrarunt... Tomus secundus, ex typographia Angeli Felicella, Panormi.*
- MORTILLARO, Vincenzo
1997 *Nuovo dizionario Siciliano-Italiano*, Forni, Bologna; ristampa anastatica dell'edizione Palermitana 1876-1881.
- PELLITTERI, Luigi e Vittorio
s.i.d. *Padre Fedele da San Biagio poeta della parola e del pennello*, San Biagio Platani
- PERRUCCI, Andrea [= Casmiro Rogiero Ocone]
[1690] *Il convitato di pietra*, a cura di Roberto De Simone, Einaudi, Torino 1998.

- 1699 *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, manoscritto, Biblioteca Nazionale, Napoli.
- [1700] *L'Homme Redento per la Santissima Nascita del Eterno Verbo Humanato. Opera scenica simbolico-sacra di Casmiro Rogiero Ocone*, Biblioteca Nazionale di Napoli, ms.
- 1709 *Il vero lume tra l'ombra, ovvero La spelonca arricchita per la nascita del verbo imanato: opera pastorale sacra di Casmiro Rogiero Ocone*, Paci, Napoli.
- PITRÉ, Giuseppe
Spettacoli e feste popolari siciliane (= Biblioteca delle Tradizioni popolari siciliane, vol. XII), Forni, Bologna.
- ROCCAFORTE, p. Pietro
 1968 *P. Fedele da S. Biagio – Pittore e letterato (1717-1801)*, Flaccovio, Palermo.
- TIRRITO, Fedele (fr.) da San Biagio
 [1788] *Dialoghi Familiari sopra la Pittura*, Antonio Valenza Impress. Camerale, Palermo [s. i. d.] (rist. anast. con introduzione, note e appendici e cura di Diana Malignaggi, Biblioteca Centrale della Regione siciliana, Palermo 2002).
- TOMMASO (fr.) da Celano
 [1240-55?] *Vita prima S. Francisci – Vita secunda – Tractatus de miraculis*, ed. crit. in *Analecta Franciscana*, X (1941), ad Claras Aquas; trad. it. a cura di Fausta Casolin, *Vita di S. Francesco (prima e seconda) – Trattato dei miracoli*, Porziuncola, Assisi 1976.
- WELLESZ, Egon
 1947 *The Nativity Drama of the Byzantine Church*, in «The Journal of Roman Studies», 37, Parts 1st and 2nd, pp. 145-151.
- WEST, Martin L.
 1973 *Textual Criticism and Editorial Technique*, Teubner, Stuttgart; trad. it. a cura di Giorgio Di Maria, *Critica del testo e tecnica dell'edizione*, L'Epos, Palermo 1991.
- YOUNG, Karl
 1908 *A Contribution to the History of Liturgical Drama at Rouen*, in «Modern Philology», 6, n. 2, pp. 201-227.
- ZAFFUTO, Francesco
 [1953] *Il contributo di Gaetano Di Giovanni agli studi del folklore (con un'appendice di lettere inedite a G. Pitré)*, tesi di laurea, Università di Palermo; ora in «Biblioteca Minima di Storia Patria», vol. 91, a cura di F. Lo Verde e G. Spoto, Biblioteca Comunale, Casteltermeni 2004.