



fondazione ignazio buttitta **ieri e oggi**

5

Antonino Buttitta - Antonio Pasqualino  
**Il Mastro di Campo a Mezzojuso**

Lo spazio e il tempo sono fra le prime e fondamentali discrezioni sull'*unicum continuum* della realtà, operate dall'uomo per organizzare il suo universo esistenziale: lo spazio inteso come permanenza, il tempo come mutamento. Il tempo storico è lineare e progressivo, ma proprio per questo è una strada senza ritorno. La concezione sacra del tempo, al contrario, prossima all'esperienza del ciclo delle stagioni, è circolare: è la via dell'eterno ritorno. Non confortata dalla fiducia *nelle magnifiche sorti e progressive*, la percezione della vita è percorsa permanentemente dall'angoscia del consumo del tempo. Così come ogni anno all'approssimarsi dell'inverno la natura muore, anche il tempo può morire. Tutto ciò però non accade al di fuori delle volontà degli dei e degli uomini. Se essi lo vogliono la natura rinasce, il tempo consumato si rigenera e ricostituisce. Paradossalmente l'ottimismo del tempo storico si consegna e ci consegna alla morte, mentre l'angoscia del tempo sacro consente ai credenti di recuperare la vita. Presso tutte le culture conosciute questa possibilità è offerta da un complesso di miti e conseguenti operazioni rituali estremamente diversificate, al fondo delle quali è tuttavia sempre presente come progetto costante la cancellazione del tempo consumato e la sua rigenerazione. Di queste un modello esemplare è indubitabilmente il Mastro di Campo di Mezzojuso.



Antonino Buttitta - Antonio Pasqualino

## **Il Mastro di Campo a Mezzojuso**

con testi di Salvatore Raccuglia e Ignazio Gattuso

Immagini di

Melo Minnella, Giovanni Franco, Giovanni Gagliardo e Nicola Schirò

Fondazione Ignazio Buttitta



**Fondazione Ignazio Buttitta**  
via Messina, 7d - 90141 Palermo  
www.fondazionebuttitta.it

Copyright © 2007 Fondazione Ignazio Buttitta - Associazione per la conservazione  
delle tradizioni popolari - MIMAP

È severamente vietata la riproduzione delle immagini e dei testi contenuti in questa  
pubblicazione senza il preventivo consenso scritto degli Autori e dell'Editore



Regione Siciliana  
Assessorato dei Beni Culturali  
Ambientali e della Pubblica Istruzione



Fondazione Ignazio Buttitta



Buttitta, Antonino <1933->

Il Mastro di Campo a Mezzojuso / Antonino Buttitta, Antonio Pasqualino ;  
con testi di Salvatore Raccuglia e Ignazio Gattuso e immagini di Melo Minnella. - Palermo :  
Fondazione Ignazio Buttitta, 2007.  
(Ieri e oggi)

1. Mezzojuso - Feste e giochi tradizionali - Carnevale - Mastro di Campo.

I. Pasqualino, Antonio <1931-1995>

394.2509458235 CDD-21

SBN Pal0215813

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

Questo volume è stato stampato con il contributo dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali, Ambientali  
e della Pubblica Istruzione. Dipartimento Beni Culturali, Ambientali ed Educazione Permanente.

## Indice

Antonino Buttitta <i>L'utopia del Carnevale</i>	7
Salvatore Raccuglia <i>La rappresentazione carnevalesca in Mezzojuso</i>	21
Ignazio Gattuso <i>Il Mastro di Campo</i>	29
Antonio Pasqualino <i>La storia trasfigurata</i>	56
Immagini	63

*Dei testi che qui si presentano, quello di Salvatore Raccuglia fu pubblicato nel 1913 da Giuseppe Pitrè ne La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano, Palermo, Libreria internazionale A. Reber, alle pagine 267-278; quello di Ignazio Gattuso fu scritto, invece, nel 1926 e pubblicato nel 1938 per i tipi della Libreria Editrice R. Tumminelli di Palermo. A distanza di tanti anni il loro valore di testimonianza documentaria, lungi dal restare immutato, si è accresciuto. L'analisi e molte delle valutazioni espresse nelle pagine dei due studiosi mostrano invece, fatalmente, il segno del tempo. Proprio in quanto "segni" di un certo tempo, le riproponiamo nella loro versione originaria.*

*Il presente volume è la ristampa - rivista e ampliata nell'apparato iconografico con le immagini che Melo Minnella ha voluto gentilmente offrire alla Fondazione Buttitta - del quaderno n. 14 della collana "Studi e materiali per la storia della cultura popolare" edito nel 1984 a cura dell'Associazione per le conservazioni delle tradizioni popolari. All'Associazione, e al suo Presidente Janne Vibaek Pasqualino, esprimiamo la nostra gratitudine per il fecondo rapporto di collaborazione che hanno voluto instaurare con la Fondazione sin dal momento della sua costituzione.*

## L'utopia del Carnevale

di Antonino Buttitta

Lo spazio e il tempo sono fra le prime e fondamentali discrezioni sull'*unicum continuum* della realtà, operate dall'uomo per organizzare il suo universo esistenziale: lo spazio inteso come permanenza, il tempo come mutamento. Siamo abituati a parlare del tempo come di un fatto unico. In realtà di esso in prima approssimazione sono indicabili tre diverse rappresentazioni. Abbiamo innanzitutto il tempo cronologico omogeneo e uguale per tutti, poi il tempo sacro omogeneo ma diversificato e infine il tempo storico con ritmi eterogenei da società a società, diversi da individuo a individuo. La rappresentazione storiografica del tempo, determinata al suo nascere, fra l'altro, dall'esigenza degli antichi imperi afroasiatici di scandire e legittimare la successione dei re e delle loro dinastie, è stata sempre sorretta dalla fiducia in una storia in perpetuo divenire. Il tempo storico è lineare e progressivo, ma proprio per questo è una strada senza ritorno. La concezione sacra del tempo, al contrario, prossima all'esperienza del ciclo delle stagioni, è circolare, è la via dell'*eterno ritorno*. Non confortata dalla fiducia nelle *magnifiche sorti e progressive*, essa è percorsa permanentemente dall'angoscia del consumo del tempo. Così come ogni anno all'approssimarsi dell'inverno la natura muore, anche il tempo può morire. Tutto ciò però non accade al di fuori delle volontà degli dei e degli uomini. Se essi lo vogliono la natura rinasce, il tempo consumato si rigenera e ricostituisce. Paradossalmente l'ottimismo del tempo storico si consegna e ci consegna alla morte, mentre l'angoscia del tempo sacro consente ai credenti di recuperare la vita. Presso tutte le culture conosciute questa possibilità è offerta da un complesso di miti e conseguenti operazioni rituali estremamente diversificate, al fondo delle quali è tuttavia sempre presente come progetto costante la cancellazione del tempo consumato e la sua rigenerazione.

La diversa esperienza del tempo ciclico, in conseguenza delle diversificate situazioni ambientali e storiche, ha prodotto, lungo il cammino delle civiltà, scansioni diversificate del corso dell'anno e talora la sovrapposizione dei complessi mitico-rituali tendenti alla rigenerazione del tempo. Ciascuna cultura, in rapporto a specifiche

condizioni economico-produttive e politico-religiose, ha elaborato una propria rappresentazione del tempo ciclico. Con il succedersi delle civiltà e di mutamenti sostanziali al loro stesso interno, si sono così prodotti diversi calendari. Anche se è stata collocata in diversi momenti del tempo rappresentato ed è venuta ad assumere veste e nomi differenti, l'ideologia del prodursi della vita attraverso la morte ha finito con l'aver sempre presso tutti i popoli più o meno esplicita e concreta forma rituale. È qui che bisogna cercare il significato originario, pur sempre persistente, della festa in quanto tale e di quella di Carnevale in particolare, che di essa ritiene ancora oggi, sia pure represso e occultato, l'arcaico intento rigeneratore.

«Le festività hanno sempre un rapporto essenziale con il tempo. Alla loro base sta sempre una concezione determinata e concreta del tempo naturale (cosmico), biologico e storico. Inoltre esse, in tutte le fasi di evoluzione storica, sono state legate a periodi di crisi, di svolta, nella vita della natura, delle società e dell'uomo. Il morire, il rinascere, l'avvicinarsi e il rinnovarsi sono sempre stati elementi dominanti nella percezione festosa del mondo. E sono proprio questi elementi che - sotto le forme concrete di feste determinate - hanno creato anche il clima specifico della festa» (Bachtin 1979: 12).

Naturalmente questo era il carattere che riteneva la festa in società agro-pastorali socialmente omogenee, oppure nelle quali i ceti dominanti fondavano le ragioni delle loro ricchezze e del loro potere sul possesso dei mezzi di produzione connessi a questo tipo di economia. Il tempo festivo è venuto ad assumere un valore diverso man mano che le società fondavano la loro stratificazione su nuovi sistemi produttivi. Già nel Medioevo nelle feste ufficiali «il legame con il tempo diventava puramente formale, gli avvicendamenti e le crisi erano riportati nel passato. La festa ufficiale in sostanza era rivolta soltanto all'indietro, al passato di cui si serviva per consacrare l'ordine sociale esistente. La festa ufficiale, a volte nonostante la sua stessa intenzione, convalidava la stabilità, l'immutabilità e l'eternità dell'ordine esistente: la gerarchia, i valori, le norme e i tabù religiosi, politici e morali in vigore. La festa era il trionfo della verità già data, vittoriosa, dominante, che assumeva l'aspetto di una verità eterna, immutabile e perentoria» (Bachtin 1979: 12-13).

Aderente al tempo ciclico si manteneva al contrario il valore delle feste a livello popolare, come del resto si osserva ancora nelle aree in cui la persistenza di certi processi produttivi consente la permanen-

za dei relativi modelli culturali. Naturalmente «nell'ambito dell'ordinamento di classe e dello stato feudale del Medioevo, questo carattere della festa, cioè il suo rapporto con qualche scopo superiore dell'esistenza umana, il rinascere e il rinnovarsi, poteva esistere pienamente e in tutta la sua purezza soltanto nel Carnevale e negli aspetti popolari e pubblici delle altre feste. La festività diventava in questo caso la forma della seconda vita del popolo che penetrava temporaneamente nel regno utopico dell'universalità, della libertà, dell'uguaglianza e dell'abbondanza» (Bachtin 1979: 12).

La festa intesa a determinare il passaggio dalla morte del tempo consumato alla vita del tempo rigenerato, che ha assunto nel Carnevale una delle sue più compiute espressioni, è regolata da una procedura di cui non è difficile riconoscere gli elementi strutturali, al di sotto delle molteplici attualizzazioni storiche. Secondo Leach (1973) essa consiste in tre momenti: un primo, «preliminare», che segna la separazione, l'istaurarsi di un tempo altro rispetto al quotidiano, un secondo, «liminare», che è di *transizione* tra i due ritmi temporali, il terzo «post-liminare», che costituisce la fase di *re-integrazione* nel tempo quotidiano. In sostanza, secondo l'Antropologo inglese, il tempo nelle società tradizionali ha un andamento *pendolare*. Ha un corso regolare durante l'anno, poi ritorna rapidamente alla primitiva posizione durante il periodo festivo, infine riprende il suo corso normale. Questa formalizzazione della festa è parsa a Le Roy Ladurie (1981) adattarsi perfettamente allo statuto strutturale del Carnevale di sangue verificatosi a Romans dalla Candelora al Mercoledì delle ceneri del 1579-80 e ad altri Carnevali europei. In realtà, se essa certamente individua le forme generali dell'insieme dei fatti connessi con quegli avvenimenti, si lascia sfuggire la struttura ideologica del Carnevale in quanto tale. Il contenuto ideologico posto in questa festa non è infatti la restituzione dell'ordine costituito ma l'istaurazione di un ordine diverso, un ritorno all'età dell'oro come era nei Saturnali romani.

Il Carnevale, almeno nel suo significato primigenio, comunque percepito dal punto di vista dei suoi attori, è certamente da leggere mediante la dicotomia caos-logos, ma in maniera diversa da come si è tradizionalmente fatto. I tre momenti, non necessariamente in ordinata successione, in cui consiste il realizzarsi della festa sono:

**a.** il prodursi di una situazione di caos in seguito all'esaurirsi del ciclo dell'anno. È il rischio della morte evidenziato dal ritorno dei



defunti e dallo scatenarsi delle forze demoniache. Le maschere, il cui significato è polivalente, come vedremo, servono a rendere esplicita questa situazione di rischio;

**b.** la messa in opera di un insieme di atti intesi a espellere ed eliminare le cause del pericolo: testamento, uccisione e compianto di Carnevale;

**c.** rigenerazione del tempo e imposizione di un nuovo ordine mediante l'inversione dei ruoli sociali. Le maschere hanno anche questa funzione. Né c'è contraddizione con il significato che abbiamo prima indicato, perché è attraverso la morte che s'impone la vita.

Per la rigenerazione del tempo e della vita, ma di una nuova vita in cui le storture e i peccati siano dismessi, i torti e le ingiustizie riparati, occorre che una vittima sia immolata, un animale, un uomo, un dio, un animale-dio, un uomo-dio che al momento della sua morte, con la sua stessa morte produca la vita. Questo concetto, in forma più o meno esplicita, più o meno organica, più o meno consapevole nei suoi stessi portatori, percorre e fa da struttura portante, dai tempi più antichi fino ai nostri giorni, a ideologie e miti e alle loro proiezioni rituali, pur sempre esperite in una dimensione religiosa anche quando si pretendono laiche. Dalla Sacca, antico Carnevale persiano, annualmente celebrato nel tempio di Anahita con orge che si concludevano con l'uccisione del re cerimoniale, al complesso mitico-rituale connesso al culto di Dioniso; dalla morte e resurrezione dell'eroe finnico Lemminkäinen alla Passione di Cristo che, *mortem moriendo destruxit, vitam resurgendo reparavit*, come altresì in tanti altri miti; nelle giustificazioni di recenti atti terroristici date dai loro autori, è sempre lo stesso principio che si fa valere: la nuova vita può nascere solo dalla morte. Ed è qui da cercare il senso del rito della morte di Carnevale.

Ancora nell'Ottocento in Sicilia l'originario significato del Carnevale era reso evidente, sia pure in forme diverse, da alcune usanze ricorrenti in tutta l'Isola. Centrale era la figura del *Nannu* personificazione del Carnevale che veniva trucidato o di cui molto più frequentemente si immaginava la prossima morte. «Ordinariamente - scrive Pitrè - lo s'immagina e rappresenta come un vecchio fantoccio di cenci, goffo e allegro; vestito dal capo ai piedi' con berretto, collare e cravattono, soprabito, panciotto, brache e scarpe. Lo si adagia ad una seggiola con le mani in croce sul ventre, innanzi le case, ad un balcone, ad una finestra, appoggiato ad una ringhiera, affacciato ad

una loggia; ovvero lo si mena attorno. Più comunemente è una maschera vivente, che su un carro, su un asino, una scala, una sedia, va in giro accompagnato e seguito dal popolino, che sbraitava, urla, fischia, prendendosi a gomitate» (Pitrè 1889: I, 96-97).

Una rappresentazione femminile del Carnevale, detta *Vecchia di li fusa*, si aveva in Modica come ricorda il Guastella: «Nei tre ultimi giorni una delle maschere più comuni in Modica è una vecchia abbrunata con gonnella succinta, con mantellina che le si annoda al collo, con velo che le fluisce dal capo: vecchia mostruosamente maligna, la quale va filando un bioccolo di lana nera, e corre a furia ed è inseguita a furia da centinaia di monelli. Il popolino la battezza per la vecchia dalle fusa, ed io ho accennato altrove come essa sia reliquia simbolica delle Parche, e come la superstizione popolare le attribuisca la potestà di custodire i tesori incantati. Or la maschera simboleggia la prossima morte di Carnevale, e i fanciulli che la inseguono esprimono il tentativo di strapparle la rocca, onde allungare i giorni del Semidio moribondo» (Guastella 1973: 80-81).

La raffigurazione del Carnevale in forma femminile è anche testimoniata dall'esistenza di un gioco infantile, registrato a Palermo dal Pitrè, che consisteva nel bruciare simbolicamente *la vecchia nanna* «impiasticciando un po' di carta con polvere bagnata di saliva o d'olio, e bruciandola appena asciugata» (Pitrè: I, 1889, 88).

Altrove Carnevale era rappresentato da un asino che al momento di morire, non diversamente dal *Nannu*, dettava il suo testamento. Esso ripeteva lo schema del noto *testamentum asini* e di altri componimenti simili molto diffusi nel Medioevo. Notevolmente indicativo del valore di questi testamenti, nel significato più generale del Carnevale così come vissuto dalla cultura contadina, è quello raccolto nella Contea di Modica:

*Lassu a testa a lu baruni  
ca cci servi ppi lampiuni;  
lassu u pilu a la za monica,  
ca si fa na bbella tuonica;  
Lassu pugni è cavalieri,  
ca ni fannu tabaccheri,  
e l'auricci a li nutara,  
ca ni fannu calamara;  
Lassu a mmerda a li scarpari*

*ca cci servi ppi 'ncirari;  
lu capistru e lu varduni  
cci lu lassu a lu patruni.*

(Guastella 1973: 85-86)

Il nuovo ordine sociale utopicamente prefigurato dal morente Carnevale era appunto quello in cui i padroni portassero capestro e sella. Da qui le lamentazioni per la sua morte che risonavano per le strade di città e villaggi. Questi lamenti ripetevano la struttura del *rièpitu*, cioè del pianto funebre, e di fatto ne costituivano una parodia. «Dalla vent'un ora del martedì sino allo scocco delle due ore una mano di manovali e di facchini indossano una nera gonnella, rimboccano sulla testa una coltre, e con faccia unta di fumo, con bioccoli di lana nera che simulano capelli strecciati, in tetra processione si danno a schiamazzare il *rièpitu* su Carnevale morente. Ai nostri giorni irrompono soltanto in istraziantissimi urli, ma in tempo non molto remoto, le grida soleano alternarsi col canto funebre, e i mascherati da Prefiche, sedendo a cerchio in questa e in quell'altra via più popolosa, intonavano il coro seguente, che certamente è reliquia di simili canti, o parodia, se si voglia.

*Cantannu va la piula  
Supra li campanari,  
Li denti sta' mmulannu  
Lu surci a la carnara.  
Ciancítilu, ciancítilu  
Ccu ciantu scunzulatu:  
Lu beddu Carnuvali.  
Lu patri è 'ntaulatu.  
Dda facci bianca e tunna,  
Dd'affriggiu unni sinn'jiu?  
La larma di la morti  
Ni l'uocci cumpariu.  
Ciancítilu, ciancítilu,  
'Uccieri e tavirnari,  
Facitici lu rièpitu,  
Staffieri e manuali.  
La pasta e lu stufatu*

*Cu' è ca ni li duna?  
Cu' è ca cciu' ni inci  
Li caschi e li tabbuna?  
Li cassateddi duci  
Cu' è ca ni li proi?  
Ciancítilu, ca l'uocci  
Funtavi su d'alni!*

(Guastella 1973: 115-116)

Paolo Toschi ha sostenuto che all'iter mitico- rituale della raffigurazione simbolica di Carnevale manca il momento della rinascita. «Lo sviluppo dello schema rituale, verso la parte propiziatoria - ha scritto il Folklorista romagnolo -, provocatrice delle nuove forze vegetative e produttive, non si ha con la rinascita dello stesso personaggio, come nei miti di Osiride, Adone e figure equivalenti: Carnevale non rinasce. Per ottenere la fertilità della terra e assicurare la fortuna al nuovo anno, si provvede, durante la festa stessa del Carnevale, con riti che si impernano sulle nozze di una o più coppie di giovani o sulla lotta tra due contendenti o due gruppi, con relativa vittoria... Da noi, nella tradizione popolare italiana, solo Cristo muore e rinasce: questa morte e resurrezione ispirerà anch'essa importanti forme drammatiche, ma nel clima severo della liturgia o, almeno, della devozione strettamente religiosa» (Toschi 1955: 342-343).

Il clima della liturgia non era intanto così severo se proprio per accrescerne il valore rigeneratore, nei riti cui allude Toschi come in molti altri, sono presenti il riso ritualizzato e altre forme di intervento del comico. Per restare in Sicilia, vediamo cosa accadeva durante la Settimana Santa, modello di severità liturgica secondo Toschi, a Palazzolo Acreide. « Alle mascherate carnevalesche suole in Palazzolo, paese limitrofo alla Contea, susseguire un'altra nel martedì di pasqua: mascherata d'indole religiosa in onore della Madonna Odigitria... Quivi dunque sull'Avemaria del lunedì di Pasqua tutto quanto il popolo traeva alla chiesa di San Sebastiano, ove tuttora viene custodita la statua medioevale della Madonna, che ha il bambino sulle ginocchia e porta in mano enormi mazzi di fiori...

«Tutta quanta la notte era dedicata al sacro stravizio imperocché alla processione si tramescolavano luminarie, falò, cavalcate, maschere di uomini e donne, e, quel che è peggio, di chierici; e ai

salmi si mescevano con profano miscuglio canzoni e schiamazzi tutt'altro che edificanti, e la penitenza si alternava col bisogno di rifocillarsi nelle taverne, e di alzare un po' il gomito. Le numerose confratie, vestite in camice bianco, in mantelletto e corazza di raso, con la visiera sul volto e il cappello pendente sugli omeri eran precedute dai relativi stendardi, e da tamburini vestiti in estranee e vivacissime fogge. Seguivano i frati dei diversi ordini, coi rispettivi vessilli, similissimi ai gonfaloni delle antiche repubblicette italiane, poscia il clero, allora numerosissimo in cotta e stola, con a capo la Croce, finalmente una filza di chierici travestiti ed in maschera. Or confrati, monaci, clero, chierici, e una folla ebbra, disordinata e baccante recavano il simulacro per tutte le vie, le viuzze, i chiassuoli della città finché fosse sorto il primo raggio del sole. Alle centinaia di torce in mano dei battuti e degli ecclesiastici faceano riscontro gli abbacinanti riverberi dei falò, accesi persino negli angiporti, e le migliaia di lanternini a colori disposti in graziose o stravaganti fogge sui capitelli, sui balconi, sulle finestrucce, sugli stipiti delle porte anche delle case più povere. Or mentre preti e monaci salmodiavano divotamente il Magnificat, mentre la folla erompea in assordante Viva Maria, mentre i tamburi, i mastii, le campane, i pifferi e le trombette faceano di tutto per lacerare le orecchie, ecco dall'angolo di una via precipitarsi a guisa di vortice una falange di donne imbacuccate in manti neri di seta, che nascondevano i volti, tranne un solo occhio; scompigliare le fila della processione, insinuarsi fra i battuti ed il clero, cantare, saltare di gioia, soffiare sulle torce, ballonzare coi chierici, far mille stravaganze devote, e indi partirsene a volo, per ritornare e sparire parecchie dozzine di volte. Gli *svolazzieri* raggiustavano alla meglio le fila disordinate delle confratie; i monaci e i preti ricominciavano più o meno nasalmente il salmodiare interrotto, i pifferi e le trombette si ingegnavano a ripigliare gli accordi del canto fermo, quando ecco un rombo, come di vicina tempesta, uno scalpito di centinaia di cavalli, una nube di polvere e selvagge grida di gioia, coprir le preci devote, ecco una cavalcata di gentiluomini in maschera erompere da un'altra via, scompaginare in modo più pazzo le riordinate fila della processione, andare per un pezzo di conserva con essa, sfrenarsi ad allegre canzoni, e poscia fuggirsene di galoppo, e ritornare parecchie volte... Quivi avvenivano gli ultimi e più feroci baccani, delle canzoni, degli immani urli di gioia; e indi si restituiva il simulacro alla Chiesa. È curioso a sapersi che clero e confratie sdegnavano intervenire ad una proces-

sione si pazza, ma vi erano costretti dai Vescovi come a festa popolare e antichissima, alla quale non si potea né si dovea porre ostacoli» (Guastella 1973: 102-105).

La presenza di aspetti carnevaleschi nella procedura rituale della Settimana Santa non deve sorprendere. Essa trova riscontro nel *risus paschalis* del Medio Evo e si avverte ancora oggi in Sicilia nei momenti orgiastici e nell'uso di maschere demoniache o di giganti, riscontrabili nei riti pasquali di diversi paesi. In realtà, fatte salve le nette differenze a livello delle strutture apparenti, Cristo e Carnevale si richiamano ad un comune archetipo ideologico. Non diversamente da Cristo, Carnevale è il capro espiatorio che si fa carico dei peccati del mondo, ma è anche l'eroe rigeneratore che trae questa caratteristica dal suo porsi come *coincidentia oppositorum*: tra l'angoscia dell'esaurirsi del tempo e la speranza del suo immancabile risorgere, tra il vecchio e il nuovo, tra la morte e la vita. Come gli altri dei ed eroi dell'orizzonte mitico egli perciò deve essere duale e questa dualità si deve innanzitutto esprimere nella dimostrata capacità di sapersi autoriprodurre al momento della morte, di rinascere. Non altro significato ha il parto della moglie di Carnevale, così rappresentato nella Contea di Modica secondo la descrizione di Guastella: «Una delle maschere più bizzarre era la moglie di Carnevale, colossale bamboccio, la quale traeva immani ululati, perché sui dolori del parto. A un determinato luogo, per lo più nella piazza, la gigantessa improvvisamente chinavasi, convellendosi a contorcimenti sì strani, da cavare le risa. Ed ecco che dalla gonna voluminosa sbucava a furia una nidiata di pulcinella, i quali appena venuti alla luce, si avventavano ai fiaschi, e si davano a ballare sonando i tamburelli e le nacchere; ed ecco il coro bacchico, col quale davasi principio a quel ballo:

*E ccu sàuti e ccu cazzicatùmmuli  
sdivacamu li ciaschi e li bummulì:  
tummi, tummi, riturami, catummi,  
prestu `mmucca li brogni e li trummi:  
gameti all'aria li manu a scianchetti,  
cuntradanzi di chiddi priffetti.*

(Guastella 1973: 86)

L'arcaico mitema morte-rinascita caratterizzante il Carnevale era



iterato e reso ancora più esplicito nel cosiddetto gioco del morto, ancora praticato in provincia di Caltanissetta, intorno alla fine dell'Ottocento. Di questo gioco che veniva fatto l'ultima sera di Carnevale a conclusione della cena, abbiamo la seguente descrizione in un giornale locale, riferita all'ultimo giorno di Carnevale del 1877: «Uno della brigata, che la sorte ha chiamato a farla da principale attore, finge di aver perduto la moglie, e, tutto premure e sollecitudini, dà opera a cercarla fra le donne, che stanno sedute attorno a mo' di corona. Dopo reiterate ricerche dispera di trovarla e si dà al più straziante dolore, che finalmente gli cagiona una forte sincope. Qui tutte le donne la fanno da nenia (*intendi da prefiche*) urlando e schiamazzando; quand'ecco la moglie cercata si presenta, e la sincope del marito ha termine, ed a' lui succedono schiamazzi ed urli, ma questa volta non figli del dolore, sibbene della gioia» (Pitrè 1889: I, 78-79).

Il giocatore che moriva e rinasceva era una evidente figurazione di Carnevale, come chiarisce la maschera ancora più antica, del *mataccinu*, così descritta dal Pasqualino: «Mataccinu, genus ludi saltationis pluribus ab hinc annis jam fere prorsus, saltem hic Panormi abolitum. Erat autem, quo unus simulans se mortuum humi jacebat stratus, circum quem caeteri lente saltantes ad certos tristesque modus musicos, et gesticulantes ibant, chori magistrum sequentes acque imitantes, qui mortui illius ficti nunc unam vel alteram manum, nunc unum alterumque pedem velut rigefactos elevar, contereat, et olfacit, caeteris normam praebet se in gesticulationibus imitanti, donec illum e terra erectum sibi invicem iactant, et circumagunt» (Pasqualino 1789 s. v.).

A parte la diffusione europea di questa maschera, ha un particolare significato per meglio chiarire il valore duale di Carnevale, sottolineare il fatto che con il termine *mataccinu* in siciliano si indicano anche i rintocchi della campana di mezzogiorno e di mezzanotte. Un altro eroe che muore e rinasce è il personaggio centrale del *Mastro di campo*, azione drammatica carnevalesca ancora oggi celebrata a Mezzojuso. In questo spettacolo compaiono varie maschere più o meno connesse al nucleo ideologico arcaico del Carnevale e al suo significato di sovversione anche dell'ordine sociale. La vicenda rappresentata, che, come di solito accade in questo tipo di azioni drammatiche popolari, è riferita a un preciso evento storico, raggiunge l'acme con la morte apparente del protagonista, il *Mastro di campo* appunto. Questi però dopo essersene allontanato ricompare sulla scena e riesce

a conquistare la regina per cui ha combattuto a rischio della vita.

A parte singoli aspetti della festa di Carnevale che ne esprimono il significato di rigenerazione e ristrutturazione della società, anche quando non agiti direttamente dall'eroe che ne è simbolo, *mariuzzi*, danze delle spade e così via, la struttura ideologica sottostante ad essa è pur sempre denunciata dal suo rappresentare la realtà in forma grottesca.

È infatti il realismo grottesco, momento essenziale del comico e tratto distintivo di ogni singolo aspetto del Carnevale, che assolve alla funzione di mediazione e risoluzione delle contraddizioni esistenziali, disancorandole dai nodi dialettici inconciliabili del tempo storico. «L'immagine grottesca caratterizza il fenomeno nel suo cambiamento, nella sua metamorfosi ancora incompiuta, nello stadio di morte e nascita, di crescita e divenire. Il rapporto con il *tempo*, con il *divenire*, è un tratto costitutivo indispensabile dell'immagine grottesca. Un altro tratto indispensabile, legato al precedente, è la sua *ambivalenza*: in essa *entrambi i poli del cambiamento - il vecchio e il nuovo, ciò che muore e ciò che nasce, il principio e la fine della metamorfosi* -, vengono espressi (o abbassati) in una forma o nell'altra» (Bachtin 1979: 30).

Il realismo grottesco riconduce lo spirituale al corporeo e ne enfatizza e amplifica i tratti costitutivi e le azioni. Questo *abbassamento* ha una precisa funzione: «L'alto è il cielo: il basso è la terra; la terra è il principio dell'assorbimento (la tomba, il ventre) ed è nello stesso tempo quello della nascita e della resurrezione (il seno materno). È questo il valore topografico dell'alto e del basso nel loro aspetto cosmico. Sotto l'aspetto propriamente *corporeo*, che non è mai del tutto separato con precisione dall'aspetto cosmico, l'alto è il volto (la testa), il basso gli organi genitali, il ventre e il deretano. È con questi significati assolutamente topografici che ha a che fare il realismo grottesco, ivi compresa la parodia medioevale. L'abbassamento consiste, in questo caso, nell'avvicinamento alla terra, come principio che assorbe e *nello stesso tempo* dà la vita; abbassando si seppellisce e nello stesso tempo si semina, si muore per nascere in seguito meglio e di più. L'abbassamento significa anche iniziazione alla vita della parte inferiore del corpo, quella del ventre e degli organi genitali e, di conseguenza, iniziazione ad atti come l'accoppiamento, il concepimento, la gravidanza, il parto, il mangiare voracemente e il soddisfare le necessità corporali. L'abbassamento scava una tomba

corporea per una *nuova* nascita. È questo il motivo per cui esso non ha soltanto un valore distruttivo, negativo, ma anche positivo, di rigenerazione; è *ambivalente*, nega e afferma nello stesso tempo. Fa precipitare non soltanto verso il basso, nel nulla, nella distruzione assoluta, ma fa precipitare verso il 'basso' produttivo in cui avvengono il concepimento e la nuova nascita, e da cui tutto cresce a profusione; il realismo grottesco non conosce altro 'basso'; il 'basso' è la terra che dà la vita e il grembo materno; il 'basso' è sempre *inizio*» (Bachtin 1979: 26-27).

Naturalmente non si tratta di ritorno al seno materno. Per quanto fortemente suggestive le considerazioni di Bachtin su una intuizione corretta costruiscono una spiegazione falsante. Si tratta infatti di un classico esempio di applicazione e sovrapposizione di un modello interpretativo nato appena ieri a un fenomeno la cui esatta collocazione cronologica sfugge, ma la cui dimensione ha concrete e secolari radici storiche. Il nucleo ideologico su cui si fondano le varie feste di Carnevale si è prodotto presso società che avevano una nozione circolare del tempo e che pertanto erano costrette, per garantire il perpetuarsi della vita, a recuperare annualmente nel passato il futuro. L'operazione non investiva tanto il livello psicologico quanto quello ideologico, ed era connessa a precisi processi produttivi. La sua realizzazione imponeva l'annuale messa in crisi non solo dei normali sistemi di rappresentazione e di comportamento, ma degli stessi fondamenti logici su cui tali sistemi si fondano. Futuro e passato si potevano incontrare soltanto nel passaggio dalla eterogeneità distinta della cultura alla omogeneità indistinta della natura. Nel discreto della cultura, tempi, oggetti, animali, uomini avevano una precisa organizzazione gerarchica e rigide grammatiche ne definivano la posizione, i comportamenti, i valori. Nel continuo della natura invece ogni cosa, e più di ogni altra il tempo, perdeva i suoi contorni. Le opposizioni su cui si reggevano quelle grammatiche, ad esempio buono-cattivo, bello-brutto, ricco-povero, passato-futuro, vita-morte, venivano cancellate. Non è un caso che da sempre la maschera è assunta come il tratto distintivo del Carnevale. È infatti nella maschera, nel suo polimorfismo e nella sua polisemia, facilmente articolabile in un quadrato semiotico organizzato sull'opposizione *être-paraitre*, che il Carnevale trova il suo segno più esplicito e denuncia le sue ragioni. Per la loro parte i cosiddetti scherzi di carnevale, che si alimentano al realismo grottesco, con la loro apparente

volgarità rompono le regole della cultura e impongono la natura: una natura vissuta non nella sua fissità e regolarità, ma nella sua pregnanza vitale, come coacervo indistinto di forze incontrollabili. Dal Carnevale la natura viene ricondotta al suo stato di *caos* originario, dal quale soltanto può nascere un nuovo *logos*, una diversa misura delle cose. Il significato di semplice spettacolo, tendente al folkloristico e allo oleografico, che nella società attuale ha assunto questo evento festivo, è forse il segno più drammatico della eclissi della sua inattuabile utopia.

## Bibliografia

**Bachtin M.**

1979, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino.

**Brelich A.**

1954, *Introduzione allo studio dei calendari festivi*, Roma.

**Buttitta A.**

1978, *Pasqua in Sicilia*, Palermo.

**De Simone R. - Rossi A.**

1977, *Carnevale si chiamava Vincenzo. Rituali di Carnevale in Campania*, Roma.

**Eliade M.**

1954, *Trattato di storia delle religioni*, Torino.

**Guastella S. A.**

1888, *Le domande carnevalesche e gli scioglilingua del circondario di Modica*, Ragusa.

1973, *L'antico carnevale nella Contea di Modica*, n. ed. Palermo.

**Lanternari V.**

1976, *La grande festa. Vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*, n. ed. Bari.

**Leach E.**

1973, *Nuove vie dell'antropologia*, Milano.

**Le Roy Ladurie E.**

1981, *Il carnevale di Romans*, Milano.

**Lommel, H.**

1935, *Die alter Arien*, Berlin.

**Miceli S.**

1972, *Rito: la forma e il potere*, in «Uomo e cultura», V, n. 10.

**Pasqualino M.**

1789, *Vocabolario siciliano etimologico, italiano e latino*, III, Palermo.

**Pettazzoni R.**

1924, *I misteri*, Bologna.

**Pitrè G.**

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

1913, *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo.

**Toschi P.**

1955, *Le origini del teatro italiano*, Torino.

**Van der Leeuw G.**

1975 rist., *Fenomenologia della religione*, Torino.

**Van Gennep A.**

1909, *Les rites de passage*, Paris.

## La rappresentazione carnevalesca in Mezzojuso

di Salvatore Raccuglia

Trenta o quarant'anni addietro, il Mastro di Campo di Mezzojuso si faceva tutti gli anni, ed anco due volte nello stesso anno: il giovedì grasso o l'ultima domenica, e l'ultimo giorno di carnevale; ora invece non si fa più che di tanto in tanto, quando qualche amante delle cose antiche riesce a far mettere insieme quel po' di denari che la rappresentazione mascherata viene di necessità a costare. Ma, oggi come allora, è sempre una festa, quasi un'orgia di maschere, unica nel suo genere, che in nessun altro luogo, si può godere.

Otto o dieci giorni prima di quello stabilito per la rappresentazione, in mezzo alla gran piazza del paese si alzava un palco con una dozzina di travi piantate ritte in appositi fossi, e sui quali, a cinque o sei metri di altezza, si fermava un tavolato, riparato tutto intorno da un parapetto, che al momento opportuno si ornava di fronde e di rami verdeggianti. E questo era il Castello o Palazzo reale. Poi, ad una certa distanza, nell'angolo morto, sotto il campanile di Santo Nicola, con altre travi ed altri tavoloni, si piantava un secondo palchetto, ma più piccolo e non più alto di un metro. E questo era il Castelluccio del Mastro di Campo.

E intanto poche eran le case nelle quali, per una ragione o per un'altra, non si facevano dei preparativi per la mascherata.

Il giorno stabilito, verso venti ore, e, i balconi e le finestre che davano sulla piazza cominciavano a popolarsi, in maggioranza di fanciulli e di donne: gli uomini si affollavano sulla piazza, dove la ressa cresceva talmente da, non potervisi muovere che a stento. Dai paesi vicini, molte famiglie e moltissimi uomini accorrevano al singolare spettacolo.

Mano mano, le maschere cominciavano a comparire, e dalle diverse strade si spargevano per la piazza, aggirandosi fra i crocchi numerosi, offrendo dei dolci, facendo degli scherzi, cagionando un brulichio, un rumore, un frastuono, che ben presto diventava fracasso assordante. Da un lato erano gruppi di *Mammicucchiari*, con le vestacce mal messe, con le maschere da vecchie, con fazzoletti brutti sulla testa, che saltavano nel modo più sguaiato, sbattendo in faccia ai curiosi il fuso pendente da un mestolo adoperato per cono-



chia, e che fingevano di girare. Dall'altro erano dei *Pulcinella*, tutti vestiti di bianco e parati di nastri, che sbattevano sulle spalle e sulle teste di chi non era pronto a scansar la vescica rigonfia che ognuno di essi portava legata ad un bastoncello. Più in là una coppia di *Pecorai*, vestiti di pelli naturali ed armati di lunghi bastoni, assordavano coi campanacci che portavano, legati alla cintola; e tra un crocchio e l'altro, i *Romiti*, chiusi nel cappuccio e con le bisaccie sulle spalle, gettavano pugni di crusca, mentre dei *Cacciatori* con adatti schioppi soffiavano anch'essi la crusca, delle *Fioraie* con le scalette porgevano mazzolini di fiori, un *Medico di levante* spargeva a profusione le sue ricette, delle *Oche* bianchissime aprivano e chiudevano i grandi becchi, e tutte le altre maschere più o meno tradizionali (non escluse neanche alcune di tipo moderno) mettevano tra la folla un baio di colori ed una vivacità di movimento che Oggi, pur troppo, non si sa più comprendere<sup>1</sup>.

Così passava all'incirca la prima ora e si dava principio alla vera e propria rappresentazione.

Dalla, parte della fontana nuova, con incedere maestoso, compariva il *Re*, che dava il braccio alla *Regina*, seguito da *Principi*, *Baroni* e *Cavalieri* che ne formavano la corte, e dalla musica che sonava qualcosa di allegro, e si recava a popolare il castello, nel quale si saliva per una scala a pioli di cui erano unici mobili un tavolino ed un paio di sedie. Il *Re* aveva naturalmente la corona in testa ed il manto sulle spalle (senza maschera, almeno quando era incarnato da M.<sup>o</sup> Loreto Maida), e la *Regina*, o piuttosto la *Reginotta*, portava l'abito di seta con lo strascico; quanto ai signori della corte, uomini e donne (quest'ultima sempre dei giovanotti in gonnella), generalmente vestivano alla spagnuola, ma più generalmente ancora come meglio credevano e potevano, pur di riempire il palco, dove, tra maschere e musicanti, si stivavano spesso sino a cinquanta e più persone.

Ma la corte era appena al suo posto che il *Mastro di Campo*, a cavallo, con due *Volanti* alle briglie, scendeva dalla Via del Collegio e andava ad ispezionare il Castelluccio, attorno al quale nel frattempo, tra uomini e ragazzi, s'erano raccolte cinquanta, sessanta ed anche più persone, vestite di tutti gli abiti che potevano rappresentare dei soldati, da quelli dei congedati alle camice rosse, ed armati di tutte le armi possibili, tra le quali un cannoncino di legno, affidato ad alcuni artiglieri. Il *Mastro di Campo* vestiva con le scarpette chiare, le calze lunghe bianche, le brache gialle di mussolina con le bande verdi, ed

una camicia bianca, tutta parata, sino ad esserne per intero coperta, di nastri e legata al cinto da una fascia nella quale preponderava il rosso; portava al fianco una daga, in testa un cappello alla Napoleone (spesso avuto da un carabiniere), anch'esso parato di nastri, e sulla faccia una maschera di cera caratteristica, di color rosso fuoco ton grosse sopracciglia, con grossissimi baffi, col labbro inferiore sporgente, che gli dava un aspetto selvaggio, e che facevasi fare con un'apposita forma, spendendovisi, allora, cinque lire.

Vedendolo da lontano, la Regina pareva commuoversi e cavava il fazzoletto; anch'egli le faceva dei segni e guardava con un cannocchiale, sinchè decidevasi: e, andato a sedere ad un tavolo apparecchiato davanti il Circolo dei Civili, scriveva un biglietto al Re, chiedendogliene la mano e minacciando guerra e sterminio in caso di rifiuto.

Un *Ambasciatore* con la marsina montava pronto a cavallo, i *Volanti* si attaccavano alle briglie, la lettera s'infilava sulla punta della sua spada, e si partiva verso il Castello, mentre il Mastro di Campo seguiva ciò che stava per avvenire col suo cannocchiale. Arrivato al piede della scala, l'Ambasciatore poneva piede a terra, si faceva bendare gli occhi dai *Mori* che vi stavano a guardia, e saliva a presentare al Re la sua missiva. Ma questi, non appena l'aveva letta, dava nelle furie, strapazzava la Regina, minacciava, sicchè Ambasciatore e Volanti dovevano tornarsene con una negativa.

Allora si iniziava il momento epico: tutte le vecchie trombe del Castello e del Castelletto sonavano; i *Mori* ed i Cavalieri sguainavano le spade e si appostavano alle finte porte, al piede della scala, ed anche a quello della *scala fausa*, una specie di postierla, che si trovava nella parte posteriore del Castello. Un cannone si armava in un angolo, ed un artigliere vi si metteva a fianco con la miccia accesa. Il Mastro di Campo montava sulle furie, e sguainata la daga dava l'ordine di iniziare il combattimento.

Nessuno più allora badava alle maschere accessorie, e mentre tra Castello e Castelletto si scambiavano le cannonate, mentre le truppe correvano da una parte all'altra della piazza, il Mastro di Campo iniziava le sue gesta. Giacchè egli non camminava, ma ballava, ballava in un modo tipico, aggirandosi, torcendosi, gestendo, rotando la daga, abbassandosi, sollevandosi, al ritmo di un tamburo che gli stava costantemente dietro, con una battuta caratteristica, che si può scrivere: *brrrrambra, birrambra; brambra, birrambra*, ma che non è possibile concepire senza averla intesa. Ed in tal modo, sempre, per

oltre una ora, accompagnato dal tamburo, spesso alla testa delle sue truppe, spesso solo, girava per la piazza, girava attorno al Castello, andava al suo Castelletto, ritornava, scendeva, risaliva, affaticandosi in tal modo che, quando la rappresentazione finiva (a quanto ne sentivo dire) era costretto a salassarsi.

Nelle sue andate al Castello egli faceva di tutto per corrompere gli schiavi, e in certo modo vi riusciva, perchè poteva salirne la scala; ma il Re vigilava: era pronto ad opporgli la sua spada, sicchè più d'una volta doveva tornarsene, mentre il tamburo non cessava di battere, le trombe squillavano senza posa, i cannoni tonavano a brevi intervalli, ed i soldati correvano gridando.

Ma il gran momento è giunto: il Mastro di Campo s'è deciso ad un tentativo disperato, anche perchè la Regina non cessa di fargli dei segni col suo fazzoletto, mentre si fa vento in mezzo alle sue damigelle. Si avvanza verso il Castello, sale la scala, sale quanto più in alto può e... s'incontra col Re, che è sempre vigile e pronto. E allora le spade s'incrociano, i due rivali si schermiscono come possono, sinchè il Re, colto il momento giusto, dà al suo nemico un gran colpo sulla testa. Stordito, questi vacilla, posa la spada, stende le braccia, piega indietro, descrive col corpo teso un quarto di cerchio facendo centro sul piolo dove ha i piedi, e si lascia andare come corpo morto da quei quattro o cinque metri di altezza... sulle braccia d'una dozzina di persone, che si son messe sotto di lui per raccogliarlo, e, che, dopo averlo preso, lo portano via, per morto, nell'atrio del palazzo oggi dei Policastrelli, che del paese fu il castello baronale.

Con la *caduta*, che è tanto più ammirata quanto più dall'alto è fatta, il primo atto della rappresentazione è terminato; e mentre il famoso tamburo tace, mentre la Regina, che crede morto il suo innamorato, si strugge dalle lagrime, e il Re pieno di allegrezza fa sonare la musica, le maschere riprendono il loro vocio. E l'*ubbbriaco* col suo fiasco torna a barcollare urtando quanti più può; e l'*acchiappamosche*, fingendo di afferrar la farfalla che gli sta davanti, sostenuta da un fil di ferro, acchiappa le teste delle persone che lo guardano; e le maschere eleganti van distribuendo i loro confetti; ed i *maghi* entrano in scena.

Con le barbacce lunghe, questi ultimi, con alcuni libracci, nei quali leggono parole incomprensibili, con dei compassi e delle verghe magiche, vestitili lunghe tuniche e di cappellacci che rendono come meglio è possibile i *greci-livanti*, si danno alla ricerca del tesoro, e

girano e rigirano, misurano e leggono, sinchè, ridottisi sotto il Castello, trovano il luogo cercato, scavan e tiran fuori la *trovatura*: un gran pitale, nuovo di zecca, pieno di maccheroni, che si affrettano a mangiare tra le risa generali.

Ma ecco che tra la gioia del partito reale un notissimo suono viene ad intromettersi: il tamburo con le caratteristiche e tipiche battute del Mastro di Campo, il quale non è morto, come si credeva, ma già guarito torna alla lotta. Il Re allora si scuote, la Regina si allegra, le trombe tornano a squillare, i cannoni a sparare, i soldati a correre per la piazza, ed il Mastro di Campo si vede venire, col suo solito passo, più feroce che mai, a studiare, a promettere, a minacciare fuoco e fulmini pur di conquistare la sua innamorata. Senonchè, avendo compreso che con la forza non può riuscire, ricorre all'inganno. Un *diavolo* gli si para a un certo punto dinanzi, ma alle sue minacce finisce col prostrarglisi ai piedi, ed egli ne salta il corpo. Un *ubriaco* salito sul castello va ad offrir da bere ai soldati, e specialmente al *cannoniere*, col quale anche la Regina fa delle pratiche. Il cannone, già pronto, allora non spara, *sfucuna*; la confusione nasce nella reggia, e mentre il Re accorre a minacciare l'infedele soldato, le truppe ribelli danno l'assalto, e il Mastro di Campo, salito per la scaletta posteriore, si slancia sul sovrano che cerca d'aggiustare il cannone, lo prende pel collo e lo fa prigioniero, tra le manifestazioni d'affetto della Regina, che non ne può più dell'allegrezza.

Con la musica che suona i più allegri ballabili, la rappresentazione in piazza è finita, e comincia la passeggiata, che sono sempre 23 ore. Il Mastro di Campo con la Regina a braccio va avanti, non più ballando, ma camminando, in mezzo al suo Stato maggiore; segue il Re incatenato e custodito dai Mori, e poi tutto, l'esercito, tutte le maschere (che spesso raggiungono un paio di centinaia) e, con la musica che suona sempre, si gira per le strade, sinchè, mano mano, ognuno che passa davanti la propria casa si resta, l'oscurità sopravviene, e le ultime maschere e la banda rincasando anch'esse, la gran festa finisce.

## **Nota di Giuseppe Pitrè**

Questa rappresentazione muta fin qui descritta dal Raccuglia ha una storia, già stata fissata nella seconda metà del sec. XVIII.

Il Marchese di Villabianca in un suo ms. di *Giuochi popolari in Palermo* da me pubblicato consacrava alcune pagine al «Mastro di Campo» quale si eseguiva ai suoi tempi<sup>2</sup>. Chi ha vaghezza di metterle a confronto di queste del Raccuglia, noterà qualche variante ed anche differenza di particolari; ma potrà riconoscere la unicità della mascherata, che nella sua origine è stata riportata allo assalto ed alla scalata dello Steri in Palermo nel 1412. Il Castello sarebbe il Palazzo Chiaramonte; il comico Mastro di Campo, Bernardo Cabrera conte di Modica, innamorato pazzo della Regina Bianca, Vicaria del Regno; e tutta l'azione fantastica, la parodia d'un fatto storico, che fu l'epilogo d'una serie di altri fatti svoltisi attorno alla buona e sventurata dama per opera ingenerosa del potente signore. Prendiamo la descrizione del Raccuglia come ultimo avanzo, non del tutto degenerato, della rappresentazione serbatasi intatta fino al settecento; e con essa e con quella del Villabianca scendiamo all'ultima attuale forma ridotta del grande spettacolo carnevalesco.

Già fin dallo scorcio del sec. XVIII il buon Marchese rilevava come le troppe spese occorrenti alla costruzione del Castello avessero determinato i dilettanti a modificarlo lasciando da parte lo steccato e limitando l'azione alla scena culminante del dramma, la scalata, che dovea riuscire, come riusciva, sommamente gradita al popolo.

Tale la vidi io nei rioni del Borgo e dell'Albergheria in Palermo, e tale forse si ripete anche oggi, senza che da noi se ne sappia nulla, in quelli ed in altri rioni popolari.

Un uomo vestito alla così detta spagnuola, con maschera giallo-arancio, col labbro inferiore molto sporgente ed enormi baffi, con abito giallo e rosso cupo, si arrampica per una scala portatile sostenuta da altre maschere, a capo della quale uno *schiaivottino*, ragazzo in costume moresco, brandendo una spada, gl'impedisce di salire.

Il Mastro di Campo s'arrabbatta in tutti i modi per dar la scalata; ma quando per le minacce del moretto a capo o a piè della scala ne è impedito o ritardato, si morde le mani, si contorce mostruosamente, fa cento smorfie goffe e dinoccolate con indicibile soddisfazione del popolo spettatore.

La maschera è di quelle che si vendono ogni anno, ed i fanciulli se la sogliono attaccare al viso contenti di far paura agli altri.

## Note

<sup>1</sup> Queste maschere compongono una vera *tubbiana*.

<sup>2</sup> *Nuove Effemeridi siciliane*, serie III, v. I, pp. 119-22, Palermo, 1875.





Castello e Mastro di Campo (dalla prima edizione del testo di Salvatore Raccuglia)

## Il Mastro di Campo

di Ignazio Gattuso

### L'«Atto di Castello» del Villabianca

In un manoscritto del dotto Marchese di Villabianca<sup>1</sup>, esistente nella Biblioteca Comunale di Palermo, si ritrova la descrizione di un «un giuoco popolaresco» che si soleva festeggiare in Palermo durante il Carnevale.

Il Villabianca dovette assistere a quella rappresentazione oltre un secolo addietro; egli ce la narra con particolari non troppo abbondanti e la chiama col nome che allora aveva: *Atto di Castello*. I particolari della rappresentazione e, in primo luogo, il nome del personaggio principale - Mastro di Campo - ci fanno accorgere che questo giuoco carnevalesco non è altro, pur con qualche variante o differenza, se non l'attuale Mastro di Campo.

Riportiamo intanto la descrizione del Villabianca:

«Piantandosi in un largo di strada un ampio palco di tavole, fatto a forma di teatro, qui fingesi essere un Castello a Piazza d'Armi, che deve battersi e difendere dai nemici. Vi stanno sopra personaggi teatrali vestiti da Re e da Regina del paese carnevalesco con damigelle, e a lui attorno, e molti altri pure raffigurati schiavi che ne formano la guarnigione. Qui tutti danzano e trescano allegramente per dar spettacolo di godimento al popolo, prendendosi spasso al tempo istesso d'un altro fantoccio di loro congrega mascherato di donna vecchia, che imbecca del pane cotto, e che dall'altro se la fa a filare.

«I suoni ordinariamente che si fa sentire dai strumenti per li balli che tengono le suddette maschere diconsi della *Tubiana*, della *Fasola*, delle *Capona*<sup>2</sup>, tutti quanti usi e termini di gente plebea.

«Verso poscia la tardi del giorno ecco sentirsi venire il nemico ad assaltare quel finto forte. E questi è un superbo Mastro di Campo in figura di furioso ufficiale, che marciando alla testa di una piccola armata di guerrieri a tamburi battenti, formata per lo più da schiavi e da altri personaggi, fra i quali per lo passato frammezzato vedevasi qualcuno procedente in maschera di furia, si dà il piacere di fare per le strade fastosa mostra del suo valore, coi gesti di pantomimo che sono grati non poco al popolo.

«Arrivato egli finalmente al castello quasi stracco del suo cammino, vuol conquistarlo.

«Per via di messi fa chiamare la resa al Re, fortificato in quel luogo, e trovandolo in stato di difesa, si prepara al combattimento. Vi fa del fuoco con la sua truppa e fuoco riceve dagli assediati. Vi tira a breccia pel diroccamento della muraglia, e vedendone la resistenza, si risolve allo assalto. Salisce quindi il primo le scale, ma i difensori giunto veggendolo a certo segno a bastante altezza non ve lo fanno arrivare, anzi lo sbalzano di botto a terra, con che egli vi prende delle volte delli buoni stramazzi, e il giuoco finto poi si fa vero, mentre ha bisogno quel folle attore di guarirsi delle ferite».

## **Il Mastro di Campo in Palermo**

La spesa e il lavoro per la preparazione e la costruzione del palco, che deve servire da castello, non sono lievi.

Il Villabianca, nello stesso manoscritto, ci fa sapere che: «Volendosi poi tutti i giuocatori francheggiar di spese, introdussero far atteggiare il Mastro di Campo colla sola sua soldatesca senza pensare al castello, che non ne fanno, la cui macchina invero costava qualche denaro. E perché nel giuoco guerriero dell'assedio del castello, la migliore scena era quella di salir la scala ed il Mastro di Campo rotolar dalla macchina al suolo, perciò quest'azione la festeggiano ora i Mastri di Campo senza castello, ma colla sola scala portatile a mano, nella quale facendo il giuoco la saliste in strada, e giunto all'ultimo gradino, fa finta di cadere, e con effetto si stramazza in terra, accogliendolo in una tenda li suoi compagni, cosa questa che fa molto ridere, e il popolo l'ha finora acclamato assaissimo».

Dunque l'Atto di Castello, per risparmio di spese, subì questa forte riduzione e così ridotto si rappresentò in Palermo<sup>3</sup>, dove in seguito prese il nome di Mastro di Campo, come ancora oggi viene chiamato.

Ecco quello che in proposito scrive il Pitrè<sup>4</sup>:

«Tale io la vidi (*la mascherata del Mastro di Campo*) nei rioni del Borgo e dell'Albergheria in Palermo (*nel Carnevale del 1859*), e tale si ripete forse anche oggi senza che da noi se ne sappia nulla, in quelli ed altri rioni popolari. Un uomo vestito alla cosiddetta spagnuola, con maschera giallo-arancio, col labbro inferiore molto sporgente, ed enormi baffi, con abito giallo e rosso, si arrampica per una scala portatile, sostenuta

da altre maschere, a capo della quale uno *schivottino*, ragazzo in costume moresco brandendo una spada, gl'impedisce di salire.

«Il Mastro di Campo s'arrabbatta in tutti modi per dar la scalata; ma quando per le minacce del moretto a capo o a pie' della scala ne è impedito o ritardato, si morde le mani, si contorce mostruosamente, fa cento smorfie goffe e dinoccolate, con indicibile soddisfazione del popolo spettatore. La maschera è di quelle che si vedono ogni anno e i fanciulli se la sogliono attaccare al viso contenti di far paura agli altri».

Questo il Mastro di Campo palermitano negli ultimi suoi anni!

## Il Mastro di Campo in Mezzojuso

Diamo ora un'esatta descrizione della rappresentazione mezzojusana del Mastro di Campo<sup>5</sup>.

Il palco, che funziona da castello reale, appositamente costruito in un lato della piazza è addobbato con rami e festoni, non mancano le bandierine tricolori!

Una popolazione immensa è affollata sui marciapiedi e gremisce letteralmente i balconi prospicienti sulla piazza. Si aspetta con ansia l'arrivo del Re e della Corte, e, durante quel momento di attesa, le maschere cominciano a comparire da tutte le strade e si fermano in piazza. Finalmente si sentono degli squilli di tromba, poi l'Inno Nazionale: è il corteo reale che si avvanza! Precede il Maestro delle Cerimonie - *u Mastru di casa* - che invita la gente a far ala al passaggio della corte: in prima fila sono il Re, che dà il braccio alla Regina, accanto a loro il Segretario con la propria dama, dietro segue la Corte formata dai Ministri di Stato e dalle dame, in ultimo i corazzieri sui loro cavalli riccamente parati.

Tutti indossano - o dovrebbero indossare - costumi spagnuoli del Quattrocento.

La Corte, così composta, si avvanza fra due fitte ali di popolo e va a prender posto sul palco, dove, per un po' di tempo, attende l'arrivo del Mastro di Campo. Nell'attesa il Re passeggia maestoso da una punta all'altra del palco, mentre la musica suona qualche marcia allegra.

Dopo qualche minuto si sente il caratteristico suono del tamburo e si vede spuntare da una strada il Mastro di Campo a cavallo, seguito dall'ambasciatore, dal Comandante della Artiglieria, da Garibaldi coi suoi garibaldini, da ingegneri con vari assistenti, dal Barone e

Baronessa col seguito e da altre maschere.

Il Re, non appena avvistato il Mastro di Campo, sguaina la spada e si mette sulla difesa, ordinando ai cannonieri di sparare. Il Mastro di Campo, a cavallo com'è, gira attorno al castello, facendo segni amorosi alla Regina, che gli risponde e guardando di tanto in tanto verso il castello con un finto cannocchiale.

Compiuto il giro, scende da cavallo, e, insieme con gli ingegneri, incomincia a misurare la via che conduce al castello, è nervosissimo, largisce denaro a tutti per far presto. Dopo di avere misurata ed esaminata la strada ritorna in mezzo alla piazza, siede presso un tavolo, che gli è stato appositamente preparato e scrive su un foglio di carta la sfida al Re.

L'Ambasciatore, che gli sta sempre vicino, scende da cavallo e, con la sciabola sguainata, s'inginocchia ai piedi del Mastro di Campo, il quale, piegato in due il foglio della sfida, lo infilza nella sciabola dell'ambasciatore. Questi si alza, saluta il suo Signore, monta a cavallo e si avvia di corsa al castello reale. Ivi, messo in presenza del Re, gli si ingiocchia ai piedi e gli porge con la stessa spada il foglio della sfida. Il Re lo prende, lo legge e accetta sdegnosamente la sfida rispondendo con un altro foglio, per mezzo dello stesso ambasciatore.

La Regina intanto viene a conoscenza della sfida e gioisce.

Incomincia la lotta, lotta aspra e terribile: il Mastro di Campo con la sciabola sguainata alle mani, va da una punta all'altra della piazza, «va avanti a piccolti salti, torna indietro, si slancia a destra, a sinistra e tutto a tempo di tamburo<sup>6</sup> e muovendo sempre la testa in su, in giù, a destra, a manca»<sup>7</sup>.

Il Re passeggia inquieto da una punta all'altra del castello e di tanto in tanto ordina al cannoniere di sparare; con cannonate risponde il Mastro di Campo. I corazzieri a cavallo girano incessantemente attorno al Castello, la Regina fa delle segnalazioni al Mastro di Campo il quale risponde e continua a girare per la piazza, a far gli scongiuri, a consultare i maghi, ad escogitare insomma ogni mezzo per conseguire la vittoria. Finalmente arriva presso il castello, custodito dagli schiavi, che sono dei negri; questi vogliono impedirgli il passaggio, egli lotta prima con le armi e, non riuscendo a vincerli, arriva a corromperli con denaro, così può salire sul castello dove viene a duello col Re.

In un primo assalto però non riesce ad abbatterlo e scende; vorrebbe salire per una scala segreta, ma nemmeno di là gli è possibile penetrare nel castello. Allora ritorna in mezzo alla piazza dove conti-

nua gli scongiuri, salta su di un pecoraio che gli si getta tutto tremante dinanzi ai piedi e che rappresenta il diavolo, dà fuoco egli stesso al cannone, fa segni amorosi alla Regina, che gl'invia baci col fazzoletto, le manda, per mezzo della fioraia, un biglietto, ne ha la risposta.

Il Re continua a passeggiare inquieto sul castello, i cannonieri da una parte e dall'altra non cessano di sparare.

Intanto il Mastro di Campo riesce di nuovo a salire sul castello reale ed arrivato sull'alto della scala incontra il Re, col quale viene ancora una volta a singolar tenzone ma anche questa volta l'assalto ha esito negativo. La lotta perciò continua accanita: è un frastuono assordante, colpi di cannone, squilli di tromba, andirivieni di soldati e di corazzieri.

Il Mastro di Campo continua le sue gesta nervosissimo e più inferocito; per la terza volta impegna il duello col Re. Ora però ne ha la peggio, perché il Re, con un colpo di spada lo ferisce, posa la spada sul palco, alza le mani in alto, tentenna prima qualche istante poi si lascia cadere d'un colpo<sup>8</sup>. Gli astanti accorsi sotto il palco, tendono le mani in alto e lo afferrano per trasportarlo in un luogo dove... va a curarsi la ferita.

Da tutti è creduto morto, la regina se ne addolora grandemente e sviene, le dame si danno fatica per confortarla.

A questo punto la rappresentazione ha una breve pausa. Il Re è trionfante, ma la regina è inconsolabile, tuttavia nella corte si suona e si balla.

Durante quest'intervallo qualche maschera sale sul castello a portar l'omaggio al Re, altre girano per la piazza. La Baronessa, in segno di lutto per la perdita del Mastro di Campo, si copre con un velo nero, pur nondimeno insieme col Barone si reca sul castello per congratuarsi col Re e... confortare la Regina!

I Maghi intanto fanno la *trovatura*: vanno a scavare sotto il palco e trovano sotterrato un *càntaru* pieno di maccheroni col sugo, lo tirano fuori e lo portano in giro mangiando col migliore appetito i sapori maccheroni!

Dopo un bel pezzo si sente però il suono ritmico del tamburo: il Mastro di Campo, bello e guarito, riprende la lotta con maggiore ardore e ardimento.

Egli spunta, come al solito, con la spada sguainata alle mani, saltando e girando su se stesso. Ritorna in mezzo alla piazza, si appressa al tavolo e verga una seconda sfida, che, come la prima, invia al Re per mezzo dell'Ambasciatore: il Re risponde e la lotta viene ripresa e



aumenta a grado a grado.

Il Mastro di Campo va per ogni punto della piazza, largisce denaro, incita i suoi cannonieri a sparare, dà fuoco egli stesso al cannone, fa sforzi disperati per riuscire nell'impresa. Mentre l'artiglieria spara incessantemente, egli riesce a salire, per una scala segreta, sull'alto del castello, ma non può penetrarvi; la regina gli accorre ed entrambi possono esprimersi più da vicino i loro sentimenti di amore. Il Re è ignaro di tutto questo.

Il Mastro di Campo, dopo il breve e fugace abboccamento con la Regina, ritorna in piazza a riprendere la lotta, che continua ancora per un bel pezzo, finché non riesce a corrompere i soldati del Re. Allora il cannone del castello reale comincia a fallire i colpi, mentre quello del Mastro di Campo continua a sparare. La Regina è contenta perché vede prossima l'ora di unirsi al suo Mastro di Campo: il Re invece è inquieto, si vede solo, abbandonato da tutti, messo alle strette e, accorgendosi che il suo cannone fallisce i colpi, afferra il cannoniere, lo stramazza a terra e fa per passarlo con la spada.

Frattanto il Mastro di Campo sale di corsa sul castello e s'impadronisce della Regina, che gli si getta al collo mentre il Re è attaccato dai suoi stessi soldati e fatto prigioniero.

Così finisce l'azione, coronata dal delirio della folla, che applaude lungamente.

Tutte le maschere ora scendono dal castello per formare il corteo che dovrà percorrere le vie del paese: il Re prigioniero in mezzo ai soldati, va il primo, lo segue la Regina a braccio col Mastro di Campo, poi le altre maschere e in ultimo i corazzieri a cavallo.

Lungo le vie attraversate dal corteo, le maschere gettano a destra e a sinistra, per la strada e sui balconi, manate di confetti. Qua e là talvolta, tra le maschere e qualche gruppo di spettatori, s'impegnano delle vere e proprie battaglie... di confetti!

## **L'Atto di Castello, il Mastro di Campo palermitano e quello mezzojusaro**

Abbiamo visto, nei precedenti capitoli, come sia stato ridotto l'Atto di Castello del Villabianca e quello che sia diventato il Mastro di Campo palermitano, negli ultimi anni della sua rappresentazione. Questa, per qualche tempo, fu creduta l'unica forma rimasta della

rappresentazione descritta dal Villabianca: ma il Pitrè, leggendo nel 1893 la descrizione del Mastro di Campo in Mezzojuso<sup>9</sup>, si accorse (come poteva non accorgersene tanto conoscitore di tradizioni siciliane?) che la rappresentazione mezzoiusara - quella rappresentazione che è stata sempre uguale e precisa «tutti gli anni da secoli in qua» - è proprio la continuazione dell'Atto di Castello descritto dal Villabianca e ritenne il Mastro di Campo palermitano, ormai completamente perduto, come un anello intermedio tra l'una e l'altra rappresentazione<sup>10</sup>.

A nulla vale infatti la differenza di particolari perché, come vedremo appresso, molti particolari furono aggiunti dal popolo; la parte centrale del dramma però, nelle due rappresentazioni, è perfettamente identica. C'è nell'Atto di Castello: un palco, che finge essere un castello, un re e una regina con dame, che stanno su quel castello, - schiavi che formano la guarnigione, - un Mastro di Campo che marcia «alla testa di una piccola armata di guerrieri a tamburi battenti», che vuol conquistare il castello e «per via di messi fa chiamare la resa al re, - il re che «si prepara al combattimento», le truppe delle due parti che fanno fuoco, il Mastro di Campo che sale le scale, ma è fatto balzare di botto a terra, proprio come nell'attuale Mastro di Campo mezzoiusaro.

L'unica forma rimasta dell'Atto di Castello è dunque la rappresentazione mezzoiusara del Mastro di Campo, che si esegue ormai raramente, ma alla quale il popolo di Mezzojuso è legato da secolare tradizione. È per questo che possiamo considerare il Mastro di Campo come una caratteristica del nostro paese!

Ma quando sorse la rappresentazione e quando fu introdotta in Mezzojuso? Né all'una né all'altra domanda possiamo rispondere con documenti.

Che la rappresentazione sia sorta in Palermo, non v'ha alcun dubbio, perché il fatto storico dal quale ebbe origine e che vedremo nel seguente capitolo - si svolse a Palermo e fu appunto nel popolo di questa città che destò la prima e profonda impressione e fu qui perciò che nacque la parodia.

È certo pure che il Mastro di Campo in Mezzojuso si rappresenta da oltre un secolo e mezzo, come possiamo desumere da testimonianze di vecchi, i quali ne hanno sentito parlare dai loro genitori già vecchi anch'essi. Ma una data precisa, nell'uno e nell'altro caso non possiamo stabilirla.



## Origine storica del Mastro di Campo

Il Mastro di Campo non è un'invenzione del tutto ideale del popolo. La sua origine risale ad un fatto storico che è stato additato dal Villabianca e accettato da tutti gli studiosi che si sono interessati dello stesso argomento.

Ecco a quale fatto storico lo fa risalire il Villabianca, il quale in proposito così si esprime: «Questo giuoco finalmente di Mastro di Campo non è altro in sostanza, che un giuoco teatrale, che mette in scena e rinnova il fatto medesimo che fu a rappresentare il famoso Bernardo Cabrera conte di Modica, nei tempi dell'interregno di Sicilia, dopo la morte del Re Martino, dando l'assalto al Castello di Solanto, presso Palermo, dove se ne sta impaurita la Regina Bianca di Navarra colle sue damigelle scampata già miracolosamente la notte dalla sorpresa del palazzo dello Steri, nella stessa capitale, fattavi da quel frenetico innamorato Conte.

«Egli è un capo bello e buono dei più strani e memorabili della nostra illustre nazionale storia.

«Sul caso che può darsi al mondo di fare prigioniera una regina al proprio suo castello e Palazzo un Generale di Esercito con stretto assedio espugnandone le fortezze colla forza dei suoi guerrieri in tamburo battente e di schiavi; sta fondata questa rappresentante festa popolare, per la quale si vede marciare per la città il comandante di armi con maschera di Mastro di Campo secondo la ordinanza di Spagna, e che marciando buona pezza di tempo per la città, finalmente pianta l'assedio al Real Forte e con farvi la scalata, fa cattiva la Regina, che vi stava dentro fortificata.

«Credesi questa cosa ed atto di maschera una invenzione ideale del popolo per dar natura in verità alla scena e perciò spargono ciò aver successo per forza di prisca erudizione».

Così il Villabianca; noi, sulla traccia da lui segnata, esporremo più ampiamente il fatto storico avvalendoci del Fazello<sup>11</sup>, del Caruso<sup>12</sup> del Di Blasi<sup>13</sup>, del Maurolico<sup>14</sup>, del Beccaria<sup>15</sup>, i quali ce li narrano con minuta esattezza ed abbondanti particolari.

Nell'anno 1409, Martino il Vecchio, re d'Aragona, succedette nel regno di Sicilia al figlio Martino il Giovane, morto immaturamente, nello stesso anno<sup>16</sup> all'età di trentatré anni.

Breve fu il regno del vecchio Martino, dopo la morte del figlio, perché, anch'egli morì il 31 maggio 1410, senza lasciare alcun erede

e senza designarlo per testamento, essendosi limitato a dire che gli succedesse il più vicino alla sua famiglia.

Mancando l'erede al trono, durante il periodo dell'interregno, avrebbe dovuto reggere il governo dell'isola, secondo la costituzione di allora, il Gran Giustiziere, che in quell'epoca era Bernardo Cabrera, conte di Modica. Questi però, per la sua indole altezzosa, era odiato dai nobili e dal popolo che, contro la consuetudine, continuarono a riconoscere come Vicaria del Regno, la regina Bianca di Navarra, moglie del defunto Martino il Giovane, donna di virtù e bellezze singolari.

Da ciò le continue ed aspre lotte tra i due.

Vogliono alcuni storici - ma il parere di tutti non è concorde - che Bernardo Cabrera per impadronirsi più facilmente del regno abbia formato il proposito di sposare la Regina Bianca, ma quando questo proposito le manifestò, apertamente, in un memorabile abboccamento, avuto presso la fortezza Orsina in Catania<sup>17</sup>, ricevette uno sdegnoso rifiuto: narra il Maurolico che la regina si sia allontanata da lui dicendogli: Va via, vecchio scabbioso.

Quegli, vedendosi talmente sprezzato, mise in ordine un buon esercito, col quale occupò molti castelli soggetti alla Regina. Essa si ritirò in Siracusa, chiamando in suo aiuto Sancio Ruitz de Lihori «che fu, come si sa, il gran paladino della Regina Bianca e il più terribile avversario del Conte di Modica e gran giustiziere del regno»<sup>18</sup>.

Bernardo la raggiunse fino a Siracusa, occupò la città, cinse d'assedio il castello di Marchette, dove si erano rifugiati la Regina Bianca e Sancio e combattè un'aspra lotta, dalla quale sarebbe uscito vincitore se Giovanni Moncada non lo avesse abbandonato e non fosse passato dalla parte della Regina Bianca che, liberata dall'assedio, poté partire su una galera alla volta di Palermo, dove andò ad abitare nel Palazzo Regio<sup>19</sup>.

Bernardo, non ancora contento, ricuperò la città di Siracusa, dove si rafforzò per andare alla volta di Palermo.

Questi avvenimenti non erano ignoti in Aragona e i parlamentari spagnuoli pensarono di porvi un rimedio inviando in Sicilia alcuni ambasciatori, perché pacificassero Bernardo e la Regina. Appena però il Cabrera seppe che la Regina era partita alla volta di Palermo e che gli ambasciatori erano arrivati in Trapani, stabilì di assalir la Regina, prima che gli ambasciatori arrivassero in Palermo. Per potere raggiungere il suo scopo, chiuse tutte le strade che conducevano a

quella città in modo che gli ambasciatori non potessero arrivarvi, né alcuno potesse avvertire la Regina.

Radunò in Alcamo tutte le sue soldatesche e di là marciò, alla volta di Palermo, dove entrò di notte il 12 gennaio 1412. Il suo arrivo in città destò un grandissimo rumore; la Regina, avvertita in tempo, fuggì dal Palazzo Regio e raggiunse il vicino mare, dove poté essere accolta da una galera e portata a Solanto.

Così, a stento, la Regina riuscì a salvarsi, mentre Bernardo, nulla sospettando di ciò, diede l'assalto al Palazzo che occupò facilmente; ma appena apprese che la Regina era fuggita, corse, pieno d'ira, nella camera di lei ed entrandovi, cominciò a fare cose da pazzo.

- Ecco, egli disse, per la terza volta mi è sfuggita dalle mani. - E così adirato entrò nella camera della Regina, ove vedendo il letto sconvolto, come suole lasciarsi per repentino timore, disse: - Ho perduto la pernice, ma rimane in mio potere il nido. - E di un subito, deposte le vesti, si coricò sulle tepide piume e voltandosi per esse con le narici aperte, fiutando a guisa di un cane da caccia, andava dietro all'odore della preda<sup>20</sup>.

Gli ambasciatori venuti a conoscenza di questi fatti, raggiunsero la Regina e riuscirono a pacificarla con Bernardo; entrambi temevano infatti che il Papa Giovanni s'impossessasse della Sicilia, sulla quale vantava dei diritti. L'accordo fu favorevole al Cabrera essendo egli rimasto - come dice il Di Blasi - «Signore e donno di tutta la Sicilia», ma presto il trattato fu rotto dalla Regina, istigata da quei baroni che le avevano dato aiuto e che mal sopportavano il Cabrera.

Fu ripresa la guerra che si svolse principalmente in Palermo, poiché questa città, tranne il Castello, apparteneva al Cabrera.

Sancio Ruitz, primo fra tutti, mosse contro il Conte di Modica: al suo esercito si unì quello di Antonio Moncada ed entrambi s'incontrarono con lo esercito del Cabrera nei pressi di Palermo.

Stettero incerti ad attaccar battaglia, ma mentre il Cabrera visitava da solo un bastione fuori le mura della città, fu riconosciuto da un soldato guascone: circondato dai nemici si difese valorosamente con la spada che, per quanto vecchio, sapeva ben maneggiare, ma, in fine, fu fatto prigioniero e consegnato a Sancio.

Rinchiuso in una dura prigione ebbe a soffrire molte ingiurie e disprezzi, fin tanto che non fu liberato per volere del Re Ferdinando<sup>21</sup>, che lo fece condurre a sè in Barcellona.

Bernardo morì in Catania nel 1423.

## Il fatto storico e il dramma popolare

Dal confronto tra il fatto storico e la descrizione della rappresentazione, appare chiaro che «il castello sarebbe il Palazzo Chiaramonte; il comico Mastro di Campo Bernardo Cabrera, conte di Modica, innamorato pazzo della regina Bianca, Vicaria del Regno; e tutta l'azione fantastica la parodia d'un fatto storico, che fu l'epilogo d'una serie d'altri fatti svoltisi attorno alla buona e sventurata dama per opera ingenerosa del potente signore»<sup>22</sup>.

Nell'esposizione del fatto storico non abbiamo trascurato alcuna circostanza riguardo alle pazzie e alle escandescenze alle quali si abbandonò il Cabrera quando, occupato il palazzo dello Steri, non trovò la Regina nella sua stanza: questi particolari a noi maggiormente interessano.

Giuseppe Beccaria<sup>23</sup> riferendosi ad essi, così si esprime: «...tiro interamente un velo su questi fatti dappoiché, non narrati nella loro interezza e nudità, scemerebbero d'importanza e di vita: solo rimpiango che ove si cercano soggetti da per tutto per dar vita ad un dramma, si trascura di attingere ad uno di questi episodi che, saputo cogliere, immortalerebbe addirittura un fortunato autore».

Ma il fortunato autore, di cui il Beccaria lamenta la mancanza, s'è avuto ed è stato il popolo.

Questo popolo, ch'è un artista di fantasia feconda di fronte al fatto storico da mettere in iscena, non poteva conservare la nuda realtà, ma questa ha trasformato a modo suo, dandovi forma artistica, di quella arte spontanea e innata che è nell'anima popolare.

Il fatto l'ha completamente travisato, ma ha saputo conservare intatti i caratteri dei principali personaggi, mentre vi ha aggiunto altri personaggi, del tutto nuovi o completamente estranei al fatto storico.

Il Mastro di Campo infatti è un energumeno, un nevrastenico, un inumano come Bernardo Cabrera; la Regina è bella e mite come Bianca. La bella Navarrese però sprezzava il Cabrera e lo fuggiva, perché non l'amava, né voleva sentirne d'amarlo; la regina della rappresentazione invece ama il Mastro di Campo, e corrisponde al suo amore, e sviene quando questi è ferito. Troppo monotona sarebbe stata infatti la rappresentazione se non si fosse avuta questa dolce corrispondenza d'amorosi sensi.

Tra i personaggi principali vediamo un Re accanto alla Regina, re che originariamente le era padre (ed era più esatto considerarlo tale),

ma che poi dal popolo stesso è stato creduto marito, che la Regina Bianca nella storia, quando ebbe a lottare col Cabrera, non aveva.

Ma un re, o padre o marito, era necessario perché il Mastro di Campo avesse avuto con chi lottare.

Nella storia il Cabrera si trovò di fronte a Sancio, nella nostra rappresentazione il Mastro di Campo si trova di fronte a un Re, che è stato tradito e vinto, mentre storicamente parlando, avrebbe dovuto essere vincitore. Senonché, se così fosse stato, lo amore dei due protagonisti avrebbe avuto una brutta fine e ciò non è conforme all'animo del nostro popolo, tanto ardente nel suo amore e capace di tutto perché lo realizzi e soltanto felice quando riesce a realizzarlo.

Un altro personaggio, che ha subito una strana modificazione, è stato il Mastro delle Cerimonie.

U *mastru ri casa*, come lo chiama il popolo dovrebbe essere, giusto l'espressione italiana, il direttore delle cerimonie e come tale una persona seria, perché egli non è il Buffone di Corte, il quale, è vero, è tutt'altra cosa, ma il popolo è talmente abituato a vedere il *mastru ri casa* che fa ridere, da non poter rinunciare ad averlo buffone e comico. Del resto, se così non fosse, mancherebbe la nota comica che tanto alletta il popolo spettatore.

Abbiamo visto che anche Garibaldi prende parte allo svolgimento dell'azione! Ma Garibaldi, quando la bella Navarrese fu in lotta col l'inumano e vecchio Cabrera, non esisteva che... nella mente del Creatore. E' vero, Garibaldi è un eroe dell'epoca moderna, ma egli è tanto caro al popolo da non potere mancare in un dramma così popolare.

Il popolo dunque, ch'è l'artista creatore di questo dramma, come tutti i grandi artisti, ha preso lo spunto da un fatto storico, ma lo ha trasformato uniformemente alle aspirazioni, alle vedute e all'esigenza dell'animo suo.

Questo per la parte centrale del dramma, ma se si guarda poi ai contorni, alle aggiunte che sono di completa creazione popolare - si vedrà ancora meglio l'originalità delle trovate e il senso artistico popolare nel creare questi graziosi e qualche volta caratteristici contorni che ci rivelano appunto, come tutto il popolo abbia partecipato alla creazione del dramma e a migliorarlo. E non solo questo possiamo noi vedere ma anche il desiderio e l'interesse di potere partecipare tutti, o se non proprio tutti, per lo meno in gran numero, alla rappresentazione del dramma.

Quel contorno d'ingegneri e assistenti, con catene e canne metriche, quelle fioraie che corrono dal palco reale a quello del Mastro di Campo, quei Maghi, quei pecorai, quel Barone e quella Baronessa, col loro seguito di *vurdunàra*, che cosa sono se non delle aggiunte che, mentre rendono più movimentata la scena, d'altro canto fanno sì che un maggiore numero di persone possano prendere parte alla rappresentazione?

Naturalmente i ragazzi vi restano estranei, o meglio vi prendono parte con la loro anima, non potendo materialmente. Ebbene, una volta ci fu chi pensò anche per i ragazzi, e quel tale che faceva la parte di Garibaldi, si creò, con dei ragazzetti in camicia rossa, un minuscolo esercito di Garibaldini, così non si recò da solo a combattere con gli schiavi che proteggono il castello reale, ma vi andò coi suoi piccoli garibaldini, i quali, s'intende, lottarono con tutto il loro ardore puerile e furono contentissimi. Questo uso poi si è tramandato.

Abbiamo detto che alcune aggiunte sono graziose, originali e caratteristiche; ne esamineremo qualcuna per dimostrare l'asserto.

Il Barone e la Baronessa è, tra quelle di contorno, la maschera più importante. Con chi potremmo identificarli nella storia? Forse con qualche coppia di signorotti, che parteggiarono per Bernardo Cabrera, ma ciò poco interessa. Esaminando la maschera in se stessa, ci accogeremo che è una bellissima caricatura.

Barone e Baronessa sono vestiti, anzi ben vestiti, in costumi spagnuoli dell'epoca. La Baronessa però si ripara dal sole - che qualche volta si tramuta in pioggia - con un minuscolo ombrellino di seta, mentre si soffia con un enorme ventaglio. La coppia cavalca asinelli, mentre i castaldi e gli uomini cavalcano bei cavalli o grossi muli, che trasportano casse, valigie, utensili da cucina, cappelliere ecc. appartenenti ai loro padroni.

Questa coppia, con tutto il seguito, va da un punto all'altro della piazza distribuendo inchini e sorrisi e... confetti agli spettatori, che la circondano di viva simpatia.

Un'altra maschera caratteristica, con un intermezzo comico, è quella dei maghi con la loro trovatura! Bisognerebbe vedere con quale curiosità e interesse il popolo segue le mosse di questi maghi, quando incominciano a far gli scongiuri e, declamando parole incomprensibili, si avviano al luogo dove faranno la trovatura! Bisognerebbe vedere la gioia e ascoltare le grida e le risate di tutto il popolo quando questi maghi, dopo avere scavato sotto il palco reale,

trovano un bel pitale nuovo, pieno di maccheroni col sugo, e, contenti e trionfanti, vanno in giro mangiando, col migliore appetito, quei gustosi maccheroni.

I maghi con i loro scongiuri e il pecoraio, che fa le parti del demonio, rientrano nell'ambito delle superstizioni popolari, per le quali si vede che una forza maligna e superiore ostacola l'impresa e perciò a furia di magia dev'esser vinta. Infatti, quando il Mastro di Campo fa grandi tentativi e immani sforzi per espugnare il castello del re e ogni sua fatica riesce vana, si accorge che dev'esserci qualche cosa di misterioso. Per riuscire nella sua impresa consulta i maghi e chiede il loro aiuto, e quando il demonio, impersonato dal pecoraio, gli balla attorno, egli lo batte, facendolo stramazzone a terra, poi vi salta sopra calpestandolo con un piede: la partita sarà vinta! Il Mastro di Campo è contento, il popolo è soddisfattissimo!

Come dunque abbiamo potuto vedere, questi particolari creati completamente dal popolo, ci rivelano la sua fantasia creatrice e ci scoprono tutta e completa l'anima sua. Quell'anima che, abituata e forte nei dolori e nelle fatiche, per il giorno del Carnevale, quando si rappresenta il Mastro di Campo, dimentica tutti i dolori e tutte le miserie e vuol divertirsi e si diverte...

## **Vera reliquia del passato**

Vera reliquia del passato il D'Ancona<sup>24</sup> chiama gli avanzi del dramma popolare sacro e profano; vera reliquia, anzi preziosa reliquia, possiamo noi chiamare il Mastro di Campo. Preziosa reliquia appunto, perché la nostra rappresentazione è, se non proprio l'unica, certamente una delle pochissime di carattere profano, che si conservino ancora in Sicilia.

Il Mastro di Campo è, ed è sempre stato, in forma pantomimica, infatti nella rappresentazione non vi sono parole - nemmeno una! -, non vi sono battute sceniche ben definite: vi è semplicemente lo schema da seguirsi nello svolgimento dell'azione. Schema che è quasi il canovaccio che serve di guida nella rappresentazione e che nelle grandi linee è stato tramandato integralmente - ma sempre a voce - e che poi nei particolari è stato modificato a seconda del gusto o della attitudine artistica di questo o quel tale attore, in rapporto sempre alle esigenze e al gusto del popolo, che, come è stato l'artinta



creatore del suo dramma, così ne è il critico inesorabile.

Abbiamo visto infatti che il Maestro delle Cerimonie da persona seria è stata cambiata in comica. Crederemo che questo sia avvenuto originariamente, nei primordi della rappresentazione?

A noi sembra invece che un bel giorno la parte d' *'u Mastru ri casa* fu affidata ad un tale attore che, fornito come doveva essere di grande *vis comica*, pensò bene ad impegnarla tutta nell'interpretazione della sua parte e vi riuscì. Al popolo piacque, piacque anzi grandemente - e piacque perché rispondeva appunto ad una sua intima esigenza - e allora la iniziativa personale di un attore diventò necessità artistica e il popolo ormai non si contenta più, come forse una volta si contentava, a vedere *'u Mastru ri casa*, che stia lì sulla scena ad interpretar la sua parte con tutta serietà.

Lo stesso possiamo dire per Garibaldi. Questi fu posteriore non solo al fatto storico, ma anche alla creazione del dramma. Quando però un bel giorno, durante la rappresentazione del Mastro di Campo, spuntò - forse improvvisamente - un tale raffigurante Garibaldi a cavallo, quell'apparizione dovette toccare il sentimento patriottico del popolo, che applaudì a quella comparsa e, non curante del tempo nella storia, volle che Garibaldi, l'eroe che tanto fascino esercita nell'anima popolare siciliana, prendesse parte al Mastro di Campo. Perciò Garibaldi combatte contro gli schiavi che custodiscono il Castello Reale al quale in ultimo dà la scalata.

Così ormai Garibaldi è diventato un attore importante ed essenziale e se un giorno venisse qualcuno che scrupoloso in fatto di storia, volesse togliere di mezzo Garibaldi, farebbe cosa storicamente esatta, ma non lascerebbe appagato il desiderio ed il gusto del popolo.

Del resto non è il solo anacronismo che si incontra; ve ne sono degli altri, quali, ad esempio, un cavaliere vestito in costume cinquecentesco e la dama in abito dell'ultima moda; - dei soldati con corazze ed elmi e degli altri con la modernissima grigio-verde; - e nel 1926 Garibaldi spuntò con la «Mitragliatrice Fiat» dell'ultima guerra!<sup>25</sup>

Quello che sopra abbiamo esposto ci sembra sufficiente per potere considerare il Mastro di Campo come un avanzo delle pubbliche rappresentazioni in forma pantomimica ormai da un pezzo tramontate.

Se poi il Mastro di Campo si è salvato di fronte al progresso invadente e demolitore della civiltà, ciò si deve proprio al profondo affetto dell'anima del popolo di Mezzojuso a questo suo dramma, che perciò in precedenza abbiamo considerato come *caratteristica* di quel paese.



E come oggi, scavando nel suolo, e ritrovando un monumento o un minuscolo oggetto dell'antichità, acquista per noi grande valore e si desta in noi per esso tutto l'interessamento e tutta l'ammirazione, così guardando a questo Mastro di Campo, a questo singolare avanzo di un ciclo di rappresentazioni che ebbero il loro fiorire e il loro momento di fortuna; guardando a questo dramma che per secoli - ed anche oggi con tutto il progresso della civiltà! - ha esercitato un fascino stragrande nell'anima del nostro popolo lo guarderemo appunto come un prezioso avanzo, che merita non solo la nostra attenzione, ma anche il nostro interessamento, perché venga ancora conservato a godimento del popolo e a testimonianza di una forma artistica teatrale ormai tramontata.

## **Affetto secolare**

Il Mastro di Campo ha esercitato il suo fascino in Palermo e in Mezzojuso. Nella città vi prendevano parte specialmente gli abitanti dei rioni più antichi e più popolari - l'Albergheria, la Kalsa e il Borgo - nel paese vi prendeva e vi prende parte tutta intera la popolazione.

In Palermo, per il mutarsi dei costumi, per il progresso della civiltà e per altri motivi, che non conviene indagare, il Mastro di Campo scomparve totalmente; in Mezzojuso dove cambiamento di costumi e progresso di civiltà avvengono più lentamente, la rappresentazione si è conservata e si conserverà forse a lungo.

Un segno di questa tenace resistenza possiamo scorgerlo nel fatto che, mentre in Palermo, negli ultimi tempi, la rappresentazione si ridusse alla scena culminante della scalata e della caduta, in Mezzojuso invece, fino ad oggi, non si è fatta, né si è mai pensato di fare alcuna riduzione, prefendosi - come abbiamo detto in precedenza - tralasciare completamente la rappresentazione anziché ridurla.

L'accontentarsi della riduzione - cosa veramente meschina di fronte alla grandiosità che assume la rappresentazione mezzojusara - lascerebbe scorgere una forte diminuzione dell'affetto e dell'interesse paesano per il suo dramma e ciò infatti non è stato.

Se poi abbiamo dovuto notare che il Mastro di Campo di oggi non è proprio quello di una volta ciò si deve al fatto che dapertutto il Carnevale di oggi non è quello di una volta.

Un'altra prova di un affetto così profondamente sentito sta nel

fatto che gli emigrati hanno lungamente accarezzato e spesse volte esternato il desiderio e il piacere di potere rappresentare, anche oltre oceano, nelle lontane Americhe, il loro Mastro di Campo, per far rivivere in quelle terre lontane, questo prodotto della fantasia popolare paesana. E non deve sembrare paradossale il desiderio dei nostri cari emigrati, perché essi, assistendo a questa rappresentazione in terra straniera, vorrebbero rivivere un'ora, la più bella e la più cara, della vita del loro paesello.

In paese poi la rappresentazione del Mastro di Campo suscita un entusiasmo straordinario<sup>26</sup>.

Quando infatti si decide di doverla eseguire e alcune domeniche avanti alla rappresentazione incominciano le prove, quando nella piazza incomincia a tuonare il cannoncino e il tamburo fa sentire il suo rullo caratteristico, allora è un suscitarsi generale d'entusiasmi, è un fervore di preparativi, è un gaudio generale.

Si forma la commissione, si raccolgono fondi, si preparano mascherate, s'improvvisano attori; da tutti e dappertutto si lavora per prendere parte al Mastro di Campo, per far sì che la rappresentazione riesca degna della gloriosa tradizione paesana, ed è gloriosa tradizione alla quale il paese tiene grandemente.

Quel che avvenga nel giorno della rappresentazione non è facile descrivere: il Cuccia, parlando del Carnevale in Mezzojuso, disse che «l'allegria raggiunge il delirio, quando si fa la tradizionale mascherata del Mastro di Campo»; e il Raccuglia: «Ma, oggi come allora, è sempre una festa, quasi un'orgia di maschere, unica nel suo genere, che in nessun altro luogo si può vedere»; e chi scrive queste pagine ebbe altra volta ad affermare che in questo paesello (Mezzojuso) non si può dire d'aver avuto un buon Carnevale, allorchando questa tradizionale rappresentazione è stata tralasciata<sup>27</sup>.

## I preparativi

*La Commissione.* Il lavoro che s'incontra e le spese che ogni volta si debbono sostenere per la rappresentazione del Mastro di Campo, non sono così lievi, come a prima vista potrebbe credersi. Fu perciò che altrove si ridusse al *minimum* la rappresentazione, mentre in Mezzojuso - come abbiamo visto - ciò non si è voluto fare.

È per questo che, allorchando si decide di rappresentare il Mastro

di Campo, si forma una apposita commissione, che s'incarica principalmente della raccolta dei fondi e di tutti i preparativi necessari.

Alla raccolta dei fondi contribuisce tutto il paese, con contribuzioni adeguate alle tasche di ognuno. La festa è di tutti - si dice - e tutti debbono contribuire - come di fatto contribuiscono con spontaneità e larghezza.

Raccolti i fondi necessari per le spese la commissione pensa a tutto quello che potrà occorrere e prima di ogni cosa alla designazione dei personaggi.

*Gli attori.* Gli attori, ai quali viene affidata la interpretazione del dramma, vengono scelti tra il popolo e sono attori cui manca qualsiasi preparazione artistica, ma la Commissione nello scieglierli, tien conto delle attitudini artistiche di ognuno. Questi attori, per quanto privi di una preparazione artistica, assai spesso s'immedesimano talmente della loro parte (del resto soltanto allora si riesce veramente artisti!) da riuscire mirabilmente nell'interpretazione.

Il popolo allora li circonda di grande stima e ammirazione e ne conserva un grato e indimenticabile ricordo. Infatti è ancora vivo e sarà incancellabile nella memoria del popolo il ricordo di *Loritu Maida* (Re), di *Lorenzu Sagghiuni* (Mastro di Campo), di *Cicciu Saimi* (Mastru ri casa).

In ogni epoca poi vi sono stati degli attori designati, che chiamerei tradizionali, nell'incarnare i vari personaggi della scena e specialmente i principali. Citerò per tutti il Sig. Salvatore La Gattuta, molto noto nel paese col soprannome di Mastro di Campo. Chi infatti saprebbe conoscerlo con altro appellativo, quand'anche fosse il suo vero nome? Ma chi meglio di lui saprebbe interpretare la parte del Mastro di Campo? Nella rappresentazione del 1922 e specialmente in quella del 1926 egli, già abbastanza grande, volle ancora una volta sostenere la sua parte e l'interpretò con un'agilità e lestezza davvero ammirevoli.

Ai nostri attori - *mutatis mutandis* - si potrebbero benissimo riferire le seguenti parole del D'Ancona<sup>28</sup>:

«...cotesti buoni agricoltori, i quali per amore alle tradizioni religiose e cavalleresche senz'altro premio che l'interna soddisfazione e il plauso dei loro compagni, rappresentano con fatica e studio i fatti dei santi e degli eroi...».

*I costumi e le prove.* Scelti gli attori, si noleggiavano in Palermo i costumi dei principali personaggi, escluso quello del Mastro di Campo, che esiste in paese<sup>29</sup>.

Alcune domeniche precedenti quella della rappresentazione, il Mastro di Campo comincia le prove in piazza: il tamburo batte i suoi colpi tradizionali, il cannoncino tuona..., è segno che quell'anno si rappresenterà il Mastro di Campo.

*Il palco.* Un altro compito dei più importanti per la Commissione è quello della costruzione del palco.

Il palco, che deve funzionare da castello, è la macchina principale. Esso dev'essere abbastanza solido e atto a contenere un buon numero di persone<sup>30</sup>. Si costruisce - come vuole il Raccuglia - «con una dozzina di travi piantate ritte in appositi fossi, e sui quali a cinque o sei metri di altezza si forma un tavolato, riparato tutt'intorno da un parapetto, che al momento opportuno si orna di fronde o di rami verdeggianti».

L'accesso a questo castello si ha da due parti, una davanti (*l'entrata principale*) e un'altra di dietro (*la porta favusa*) per mezzo di scale a pinoli. Il mobilio che orna la sala consiste in un semplice tavolo e alcune sedie. Ad un angolo è piazzato il cannone.

Anticamente, oltre a questo si costruiva un secondo palchetto ad un lato della piazza, proprio sotto il campanile di S. Nicola: era il castelluccio del Mastro di Campo. Nel 1922 se ne costruì uno solo e questo stesso nel piano che chiamasi *del Castello* mentre nel 1926 ritornò al suo antico posto che, del resto, è il più comodo e il più adatto.

Ordigni di guerra. Gli ordigni di guerra consi stono in spade e sciabole, dalle forme più svariate, e in due cannoncini di legno: uno per il Re, l'altro per il Mastro di Campo.

Per le spade si provvede rovistando in mezzo alla anticaglie di famiglie e trovandone delle arrugginite, oppure facendosele prestare da qualche ufficiale congedato di fresco. I cannoncini si costruiscono in paese stesso, da qualche bottaio, e riescono esteticamente e, vorrei dire, tecnicamente perfetti. Vengono caricati dalla bocca e si fanno sparare per un buco praticato nella canna: il colpo che ne parte è abbastanza fragoroso, ma innocuo.

Questi i preparativi generali, ma ognuno privatamente fa quello che può...

## **I personaggi principali**

*Il Mastro di Campo* è il protagonista della scena: egli agisce nervosamente per tutto il tempo dell'azione, e poiché ha bisogno di gran-

de agilità nei movimenti, il suo abito deve essere semplice, leggero ed anche un po' largo.

Quale debba essere ce lo ha detto il Raccuglia: « Scarpette chiare, le calze lunghe bianche, le brache gialle di mussolina con le bande verdi, ed una camicia bianca, tutta parata, sino ad esserne per intero coperta, di nastri e legata al cinto da una fascia nella quale prepondera il rosso; porta al fianco una daga, in testa un cappello alla Napoleone (spesso avuto da un carabiniere), anch'esso parato di nastri».

È l'unico, fra tutti i personaggi che porti una maschera, è la maschera caratteristica, color rosso arancione, il labbro inferiore sporgente, grossi baffi e un grosso naso, e peli ad una guancia.

Egli arriva in piazza su un cavallo ma appena è nel centro della piazza stessa, dopo aver fatto un giro attorno al castello reale, lo lascia per non montarlo più.

*Il Re*, come tutti gli altri personaggi, è privo di maschera.

Egli porta in testa la corona e sulle spalle una mantellina di velluto.

Ad un fianco ha attaccata la spada, mentre con la mano destra, quando sta sul palco, regge un qualche legno dorato, che vuole essere scettro!

Il suo aspetto e i suoi movimenti debbono essere pieni di quella maestà che si addice... a un sovrano!

*La Regina*, come del resto tutte le dame di corte, è rappresentata da un imberbe giovanotto.

Essa ha una bella parrucca di capelli biondi che le scendono sulle spalle. Sulla testa porta il diadema e indossa un abito di seta color chiaro, di solito celestino, con una lunga coda a traverso, che, quando cammina, le è sospesa da una dama di corte.

*L'Ambasciatore* veste un costume spagnuolo dell'epoca.

Egli cavalca un focoso cavallo, trattenuto alle briglie da due volanti, vestiti anch'essi con appositi costumi.

Nel ricevere il cartello di sfida del Mastro di Campo e nel portarlo al Re, si deve sempre prostrare in ginocchio dinanzi alle due personalità.

*Il Maestro delle cerimonie* ('U Mastru ri casa) va vestito alla meglio: o in abito dell'epoca, oppure in calzoni bianchi, flak nero e cilindro. Egli, come abbiamo detto, rappresenta la parte buffa, a furia però di mimica e di segni: con movimenti scomposti del corpo, con inchini esagerati, con smorfie e con ogni altro mezzo capace a destar le risa al popolino spettatore.

*Il Segretario* veste assai spesso in flak e cilindro, ma dovrebbe

indossare costumi dell'epoca. Egli porta sotto il braccio un grosso registro, sul quale, stando sul palco, finge di scrivere. A lui il Re si rivolge per vergare la risposta alla sfida del Mastro di Campo<sup>31</sup>.

*Il Comandante dell'artiglieria* indossa una divisa da ufficiale, possibilmente dell'epoca; ha il petto coperto di decorazioni. Va sempre a cavallo e con la sciabola sguainata alla mano, dà, ai cannonieri del Mastro di Campo, l'ordine di sparare quando il momento è opportuno.

*Barone e Baronessa* vestono in costumi spagnuoli dell'epoca; portano entrambi la parrucca bianca; cavalcano asinelli anch'essi buffamente parati. La Baronessa porta un ampissimo ventaglio per farsi vento continuamente e un minuscolo ombrellino per ripararsi dal sole. Questa simpatica coppia, che si profonde in gentilezze ed inchini col pubblico, segue per tutta la scena il Mastro di Campo. Quando questi è ferito ed è creduto morto, la Baronessa toglie dal cappello il velo bianco che le scende davanti la faccia e lo sostituisce con un nero. Quando però si viene a sapere che il Mastro di Campo vive, depone il velo nero, e va a recare la lieta nuova alla regina.

*Dame e Uomini di Corte*, sono i Ministri del Re, con le loro spose. Dovrebbero vestire anch'essi in appositi costumi dell'epoca. Non è stato raro il caso di vedere il gentiluomo in costume cinquecentesco e la dama in abito dell'ultima moda.

*I Cavalieri* indossano costumi abbastanza sfarzosi, appositamente noleggiati. In testa portano un elmo adorno di belle piume e sulle spalle una mantellina di seta o di velluto.

Montano focosi e superbi cavalli, anch'essi riccamente parati, sui quali ora girano in guardia attorno al castello, ora vanno di corsa da una punta all'altra della piazza per far bella mostra di sé.

*Tamburinaio e Trombettiere*, vestono alla buona e buffonescamente parati.

Seguono il Mastro di Campo; il tamburinaio per accompagnarlo coi rituali colpi, nei suoi salti scomposti; il trombettiere, per dare l'annunzio, con squilli, dell'inizio del combattimento.

*Il Pecoraio* ha la sua parte nella scena, perché rappresenta il diavolo. Egli è vestito con abiti di pelle di pecora, quegli abiti che i pecorai usano per difendersi dalla neve. Di dietro, alla schiena, ha attaccate un mucchio di campane, che suonano in modo stordante, quando il pecoraio cammina salterellando. Egli si aggira attorno al Mastro di Campo, ad un certo punto si getta a terra, allora quegli lo salta; è una specie di scongiuro.

*Ingegneri e assistenti* fanno parte della comitiva, che accompagna il Mastro di Campo. Sono forniti di strumenti di agrimensura: corde e canne metriche, squadre, lunghi compassi, ecc.; con questi attrezzi misurano la strada che va al castello reale, calcolano, fingono di studiare la posizione del Castello e il luogo più adatto alla difesa.

Ad un certo punto, mentre il Mastro di Campo va di quà e di là per la piazza, salterellando nervosamente, un ingegnere traccia sul suolo una circonferenza, il Mastro di Campo punta un piede nel centro di essa e compie un giro intorno a se stesso: è una altra specie di scongiuro.

*Le Giardinieri.* Vestono di bianco, di solito con gonnelle e camicette da donna, parate con nastri a colori. Portano in mano ognuna una grossa ghirlanda di alloro e si aggirano, sempre ballando, attorno al Mastro di Campo. Una di esse, al momento opportuno, porterà segretamente un biglietto alla Regina e riporterà la risposta al Mastro di Campo.

*I Maghi e la Trovatura.* I maghi vestono in modo caratteristico: una lunga sottana nera, un lungo mantello nero, dei larghi cappelli pure neri in testa: hanno una lunghissima barba bianca. Vanno portando dei grossi volumi, sui quali leggono incomprensibili e immaginarie parole, intercalate dal rituale versetto: *foforio maccarronorio, orio, orio, fofori o maccarronorio.*

In precedenza, sotto il palco, è stato appositamente nascosto, dentro un fosso, un bel pitale (*cantaru*) nuovo, pieno di gustosi maccheroni col sugo. Questi maghi, durante l'intervallo in cui il Mastro di Campo è a curarsi la ferita, dopo aver fatto tanti scongiuri, vanno a scavare sotto il palco, proprio nel punto in cui erano stati nascosti i maccheroni, e fanno la trovatura. Prendono quel pitale pieno di maccheroni e vanno in giro mangiandoli con un appetito da fare invidia e destando l'ilarità degli spettatori.

*I Mori* sono degli schiavi che stanno a custodia del castello. Essi hanno, s'intende, la faccia nera ed un fez rosso in testa. Sono armati di scimitarra.

Queste le maschere principali e quelle, chiamiamole, ufficiali. Di altre maschere ce n'è poi un grandissimo numero, ma ognuna liberamente preparata.

## Note

<sup>1</sup> Francesco Emanuele e Gaetani, Marchese di Villabianca (1720-1802) fu un dotto cultore di patrie memorie. Per il nostro Atto di Castello, confronta F. E. Marchese di Villabianca, *Dei giuochi popolareschi solito festeggiarsi in alcuni tempi dell'anno dalla bassa gente della città di Palermo*, commento storico pubblicato dal Pitrè in «Nuove Effemeridi Siciliane», serie III, vol. I, Palermo, L. Pedone Lauriel, 1875, pag. 119. Vedi anche: G. Pitrè, *Usi e costumi. Credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, L. Pedone-Lauriel, 1889, vol. 1, pag. 24 e segg.; G. Pitrè, *Il Carnevale in Sicilia. Appunti*, Palermo coi tipi del «Giornale di Sicilia», 1893, pag. 14 e segg.

<sup>2</sup> La "Tubiana", la "Fasola", la "Caponna" sono nomi di suoni che accompagnavano antichi balli. Il primo, la Tubiana, si eseguiva «con Tamburo ben grande» specialmente per il Carnevale. Il Pitrè ne trova un riscontro in quel che avviene durante la rappresentazione del Mastro di Campo in Mezzojuso, quando tutte le maschere raccolte nella piazza «cagionano - come dice il Raccuglia - un brulichio, un rumore, un frastuono, che ben presto diventa fracasso assordante» e mettono tra la folla «un brio di colori ed una vivacità di movimento che oggi, purtroppo, non si sa più comprendere».

<sup>3</sup> Nel libro: B. Rubino e G. Cocchiara, *Usi e Costumi, Novelle e Poesie del popolo siciliano*, esposizione critica ad uso delle scuole complementari, Remo Sandron Editore, Palermo 1924, a pag. 100, nel capitolo intorno al Mastro di Campo in Mezzojuso (lo stesso capitolo può leggersi su «Il giornale d'Italia», anno XXV, num. 28, Roma, 1 febbraio 1925: «Carnevale Siciliano, Il Mastro di Campo a Mezzojuso») è detto: «Senonchè, le troppe spese occorrenti alla preparazione scenica, hanno talmente scemato l'entusiasmo dei dilettanti, che questi lo hanno modificato, facendo sì che l'azione si riducesse alla scena culminante, la scalata, come si ripete qualche volta in Palermo». In questo brano dobbiamo rilevare un'inesattezza, perchè in Mezzojuso il Mastro di Campo o si è rappresentato con tutta la solennità e in tutti i suoi minimi particolari o non lo si è rappresentato affatto: mai i mezzojusari si sono contentati della riduzione.

<sup>4</sup> Cfr. la nota di G. Pitrè di seguito al testo del Raccuglia.

<sup>5</sup> Descrizioni del Mastro di Campo in Mezzojuso - oltre quelle precedentemente citate del Raccuglia e di Rubino e Cocchiara - si hanno anche in: Schirò Giovanni, *Echi del Carnevale. Il Mastro di Campo a Mezzojuso*, nel «Giornale di Sicilia», anno XXXIII, n. 52, Palermo, 20-21 febbraio 1893; Alfa (Cuccia Felice), *Costumi Carnevaleschi*, in «Corriere dell'Isola», anno III, n. 53, Palermo 13-14 febbraio 1905; Benedetto Rubino, *Il Testamento del Nannu*, in «La Lettura», anno XIV, n. 2, febbraio 1914; Maria Cocilovo, *Farse di Carnevale in Sicilia*, Tipografia del Boccone del Povero, Palermo 1914; I. Gattuso Criscione, *Il "Mastro di Campo" a Mezzojuso* (Palermo), in «Tutto», anno IV, n. 14, Roma, 2 aprile 1922.

<sup>6</sup> Mi piace, a questo punto, riportare la descrizione del Raccuglia: «Egli (il Mastro di Campo) non camminava, ma ballava, ballava in un modo tipico, aggirandosi, torcendosi, gestendo, rotando la daga, abbassandosi, sollevandosi, al ritmo di un tamburo che gli stava costantemente dietro, con la battuta caratteristica, che si può scrivere: *brrrrambra, birrambra, birrambra*, ma che non è possibile concepire senza averla intesa. E, in tal modo, sempre, per oltre un'ora, accompagnato dal tamburo, spesso alla testa delle sue truppe, spesso solo, girava per la piazza, girava attorno al Castello, andava al suo Castelletto, ritornava, scendeva, risaliva, affaticandosi in tal modo che, quando la rappresentazione finiva (a quanto ne sentivo dire) era costretto a salassarsi».

<sup>7</sup> Cfr. la descrizione di G. Schirò precedentemente citata.



<sup>8</sup> Questo è il momento più interessante e più drammatico della rappresentazione. Il Raccuglia scrive che «la caduta è tanto più ammirata quanto più dall'alto è fatta». «Fici 'a carota d' 'u Mastro ri Campo» è, in Mezzojuso, un modo di dire proverbiale, per indicare una strepitosa caduta.

<sup>9</sup> La descrizione di Giovanni Schirò, comparsa anonima sul «Giornale di Sicilia».

<sup>10</sup> Cfr. G. Pitirè, *Il Mastro di Campo*, Nota in «Archivio», vol. XII, fasc. II, anno 1893, pag. 216 e segg.

<sup>11</sup> Tommaso Fazello, *De Rebus Siculis decades duae*, Panormi, Typ. Math. Mayda, 1568, Dec. II, libr. IX, cap. 8.

<sup>12</sup> Giovala Battista Caruso, *Memorie storiche*, di quanto è accaduto in Sicilia dal tempo dei suoi primi visitatori sino alla coronazione di Re Vittorio Amedeo. Raccolte da' più celebri scrittori antichi e moderni. Palermo, Stamp. F. Cichè, 1716, parte III, vol. 1, libro I.

<sup>13</sup> Giovanni Evangelista Di Blasi, *Storia del Regno di Sicilia, dall'epoca oscura e favolosa sino al 1774, seguita da una appendice sino al 1860*, Palermo, Tipografia di Pietro Pensante, 1861, lib. IX, cap. XX.

<sup>14</sup> Francesco Maurolico, *Storia della Sicilia, dell'Abate Francesco Maurolico, libri VI. Coi supplementi pubblicati dal Baluzio e con prolegomeni del Longo. Prima versione italiana con note storiche critiche del Sac. Girolamo Di Marzo Ferro*, Palermo, presso G.M. Mira, 1849, libro V.

<sup>15</sup> Giuseppe Beccaria, *La Regina Bianca in Sicilia, prospetto critico*, Palermo, Tip. Fratelli Vena, Palermo, 1887.

<sup>16</sup> Martino il Giovane morì in seguito a malattia contratta durante l'impresa di Sardegna, da lui gloriosamente condotta contro Brancaleone Doria e il visconte di Narbona che avevano spinto la Sardegna a ribellarsi contro il re d'Aragona, cui in quel tempo l'Isola era soggetta. Martino il Giovane aveva spontaneamente preso parte all'impresa e dopo molte insistenze aveva ottenuto il permesso dal padre, che in sulle prime era stato contrario alla sua partenza. Egli, prima di morire, designò per testamento quale suo successore il padre Martino il Vecchio e confermò come Vicaria di Sicilia, per gli urgenti bisogni dell'Isola, la moglie Bianca di Navarra, che fu pure riconfermata nel Vicariato dal Re Martino il Vecchio.

<sup>17</sup> La Regina Bianca, non fidandosi del Cabrera, gli concesse l'abbroccamento a patto però che egli stesse su un ponte presso la fortezza ed Ella prendesse posto sulla poppa di una «galera» (vascello a vela e a remi) pronta ad allontanarsi in caso di pericolo. Così - secondo il Maurolico - si svolse l'abbroccamento, che fu coronato dalla fine su esposta.

<sup>18</sup> G. Beccaria, *op. cit.*, pag. 14

<sup>19</sup> Il palazzo Regio detto lo «Steri» (secondo il Maurolico da «osteri» che significa «abitare») apparteneva a Manfredi di Chiaramonte, fu poi palazzo dell'Inquisizione, dopo della Dogana ed oggi dei Tribunali.

<sup>20</sup> F. Maurolico, *op. cit.* Il Beccaria (*op. cit.*, p. 45) a proposito di questi fatti, così si esprime: «i particolari di quel che facesse, entrato in città quel vecchio innamorato ed ambizioso... saranno una delle più belle pagine della nostra storia: dappoichè fra la crudezza monotona di semplici documenti, fra la polverosa narrazione di lotte, di tumulti e di sanguinose avventure, risplenderà essa un pochino di romanzeschi sentimenti d'amore, di puerili, ma sempre umane manifestazioni di questo universal giovane eterno; che anche in un vecchio assume invariabilmente quella forma onde parla ogni cosa.

<sup>21</sup> Ferdinando di Castiglia, nipote di Martino il Vecchio, il 25 luglio 1515, era stato designato quale successore dello zio nel regno di Sicilia.

<sup>22</sup> Cfr. la nota di G. Pitirè di seguito al testo del Raccuglia.

<sup>23</sup> G. Beccaria, *op. cit.*, pag. 26.

<sup>24</sup> Alessandro D'Ancona, *Le origini del Teatro Italiano*, vol. II, pag. 197.

<sup>25</sup> Lo stesso avvenne per la sacra rappresentazione. Alessandro D'Ancona (*op. cit.*, vol. I, pag. 661) dice: «Quando specialmente la Rappresentazione sacra si andò infarcendo di dialoghi e dispute d'indole comica o di costume moderno, fu ella tutta quanta un anacronismo; e già di questi era cosparso tutto il dramma, o per ignoranza o per incuria, ma niuno vi badava» e annota inoltre: «Sono noti gli errori di geografia e gli anacronismi dello Shakespeare e de' comici spagnuoli». «Anche i fatti storici - soggiunge un altro scrittore - hanno i loro miti e subiscono spesso con l'allontanarsi del tempo una trasformazione ideale».

<sup>26</sup> Nell'anno 1895 il Mastro di Campo si rappresentò per ben tre volte durante il Carnevale, come si può desumere dal seguente brano dell'articolo del Prof. Cuccia: «La bella festa (del Mastro di Campo) ebbe luogo la prima volta domenica passata, con poco successo causa del cattivo tempo, si ripeterà domenica 24 corrente, non che l'ultimo giorno di Carnevale. Vale d'invito a tutti. «Chi poi abbia voglia di conoscere l'orario della festa, favorirà leggere il famoso programma emesso per l'occasione, che certamente per la vivacità della sua forma sarà tramandato ai posteri come monumentale capolavoro di linguaggio e di stile carnevaleschi». Inoltre lo stesso Prof. Cuccia dice che la rappresentazione del Mastro di Campo «non manca a suscitare un vivo risveglio di tripudio nell'animo, non solo della gente del nostro paese, ma in quella ancora dei paesetti adiacenti, che corre a migliaia per assistere e pigliar parte alla festa fantastica e bizzarra».

<sup>27</sup> In relazione a quanto ho esposto nel presente capitolo, formulai il mio «Ordine del giorno» approvato in una riunione di studenti medi tenutasi in Palermo nel marzo del 1926 (vedi «L'Ora», anno XXVII, n. 60, Palermo, 11-12 marzo 1926 e «Giornale di Sicilia», anno LXVI, n. 61, Palermo, 12-13 marzo 1926). Ecco l'ordine del giorno: «Gli studenti di Mezzoiuso residenti a Palermo, riuniti in assemblea:

Visto: che la rappresentazione del Mastro di Campo in Mezzoiuso, da un tempo in qua, si eseguisce raramente; che la mancanza di quella rappresentazione negli anni in cui è stata tralasciata, ha fatto scomparire il Carnevale; che anche recentemente ha suscitato in tutto il paese grande entusiasmo;

Considerato: che il Mastro di Campo in Mezzoiuso ha una tradizione più che secolare; che detta festa è l'unico mezzo di svago per quella pacifica e laboriosa popolazione; che a questa tradizionale rappresentazione partecipa entusiasticamente tutta l'anima paesana:

Fanno voti: a) perché il Mastro di Campo possa rappresentarsi ogni anno; b) perché a tale uopo si costituisca in Mezzoiuso una Commissione permanente o addirittura una Società, formata da cittadini di tutte le classi; c) perché detta Commissione o Società si occupi per la raccolta dei fondi e per i preparativi necessari, durante tutto il tempo che intercorre tra una rappresentazione e l'altra; d) perché il Municipio e gli Enti locali concorrono largamente alle spese necessarie per la rappresentazione».

<sup>28</sup> A. D'Ancona, *op. cit.*, vol. II, pag. 269.

<sup>29</sup> Il costume del Mastro di Campo del Museo Etnografico Siciliano «G. Pitrè» di Palermo, è proprio quello che una volta usavasi in Mezzoiuso. Fu il Prof. Francesco Spallitta, nostro concittadino, che lo fece avere al Pitrè.

<sup>30</sup> Il Raccuglia dice che sul palco «tra maschere e musicanti, si stavano spesso sino a cinquanta e più persone».

<sup>31</sup> In questo personaggio che il popolo chiama Segretario, mi par di vedere quell'alto ufficiale che era il «Gran Protonotaro», il quale appunto portava un libro, nelle adunanze ufficiali sedeva vicino al Sovrano dalla parte destra e tra le altre incombenze aveva quella di scrivere le lettere che s'indirizzavano ai principi per gli affari dello Stato (cfr. G. E. Di Blasi, *op. cit.*, I, VII, c. XIII, art. II, pag. 179).

## Bibliografia

### **Alfa (Felice Cuccia),**

1895, *Costumi Carnevaleschi*, in «Corriere dell'Isola», anno III, n. 53. Palermo 23-24.

### **Cocilovo M.**

1914, *Farse di Carnevale in Sicilia*, Tipografia del Boccone del Povero, Palermo.

### **Gattuso I.**

1922, *Il Mastro di Campo a Mezzojuoso (Palermo)*, in «Tutto», anno IV, n. 14, Roma, 2 Aprile.

### **Marchese di Villabianca F. E.**

1875, *Dei giochi popolari soliti festeggiarsi in alcuni tempi dell'anno dalla bassa gente della città di Palermo*, Commento storico pubblicato dal Pitrè in «Nuove Effemeridi Siciliane», serie terza, vol. I, Palermo, L. Pedone Lauriel.

### **Novella Della Zagara**

*Rivista di lettere e d'arte, diretta da G. Girgenti*, anno I, n. V, Palermo, Ottobre 1925; anno II, n. 2, Palermo, Febbraio 1926.

### **Pitrè G.**

1889, *Usi e costumi. Credenze e pregiudizi del Popolo Siciliano*, L. Pedone - Lauriel. Volume primo.

1893, *Il Carnevale in Sicilia*, Appunti. Palermo, coi tipi del Giornale di Sicilia.

1893, *Il Mastro di Campo, mascherata carnevalesca di Sicilia*, Nota, in «Archivio per lo studio delle Tradizioni Popolari», vol. XII, fasc. II, Aprile-Giugno, Palermo, Carlo Clausen.

1913, *La Famiglia, la Casa, la Vita del popolo siciliano*, vol. unico. Palermo, Libreria Internazionale, A. Reber.

### **Raccuglia S.**

*La rappresentazione carnevalesca in Mezzojuoso*, pubblicato qui, alle pagg. 21-27.

### **Rubino B.**

1914, *Il Testamento del Nannu*, in «La Lettura», anno XIV, n. 2.

### **Rubino B. - Cocchiara G.**

1924, *Usi e Costumi, Novelle e poesie del popolo siciliano*, Esposizione Critica ad uso delle scuole complementari. Remo Sandron, editore, Palermo, 1924.

1925, *Carnevale Siciliano: Il Mastro di Campo a Mezzojuoso*, nel «Giornale d'Italia», anno XXV, n. 28, Roma.

### **Schirò G.**

1893, *Echi del Carnevale; Il Mastro di campo a Mezzojuoso*, in «Giornale di Sicilia», anno XXXIII, n. 52, Palermo, 20-21.



Il Mastro di Campo a Palermo (dalla prima edizione del testo di Salvatore Raccuglia)

## La storia trasfigurata

di Antonio Pasqualino

Una rappresentazione inserita in una pratica festiva tradizionale, un intreccio a prima vista semplice, i cui significati si complicano nel dispiegarsi di un ricco tessuto di figurazioni il cui aggancio e subordinazione all'intreccio possono sembrare ovvi o assurdi. Il Mastro di Campo è uno spettacolo popolare di grande interesse, sia per gli aspetti arcaici che per quelli recenti e per le modalità della loro fusione.

Oggi la rappresentazione si svolge sulla piazza del paese di Mezzojuso e sia gli interpreti che gli spettatori sono convinti di partecipare al ripetersi immutato di una festa antichissima.

Il confronto fra le diverse descrizioni che sono state fatte in passato dello spettacolo, alcune delle quali vengono qui ripubblicate, sembra documentare invece una trasformazione.

Il Marchese di Villabianca infatti, nella seconda metà del Settecento, ci parla di un assalto al castello che si conclude con la sconfitta dell'assalitore, mentre le rappresentazioni successive testimoniano che la sconfitta del Mastro di Campo è solo temporanea e che alla fine egli trionfa dei suoi nemici e conquista la Regina.

Il Raccuglia, la cui descrizione è riportata da Pitрэ, all'inizio del Novecento, nel descrivere i costumi dei seguaci del Mastro di Campo, dice soltanto che vestivano «tutti gli abiti che potevano rappresentare dei soldati, da quelli dei congedati alle Camice Rosse»; in seguito, già nella descrizione di Gattuso, che è del 1926, invece, interviene nella azione addirittura Garibaldi a cavallo, alla testa delle Camicie Rosse come alleato del Mastro di Campo. Il Foforio, gruppo di personaggi che partecipano allo spettacolo attuale, identificati come briganti o come carbonari, alleati anch'essi del Mastro di Campo, non sono ricordati da Raccuglia, da Pitрэ e neanche da Gattuso, che scriveva nel 1926, mentre sono descritti dal Gebbia, che scriveva circa quindici anni fa.

Di queste tre divergenze fra le versioni antiche e le attuali, la seconda, la partecipazione di Garibaldi al combattimento, è certamente dovuta a una innovazione suggerita dall'uso occasionale di divise garibaldine come costumi e a una intenzionale omologazione fra l'azione del Mastro di Campo e l'impresa garibaldina, viste

entrambe come azioni rivoluzionarie. Le altre riguardano elementi di carattere così arcaico che non si può pensare che siano stati inventati in tempi recenti.

Lo schema attuale della trama, che comprende due fasi, la prima delle quali si conclude con la sconfitta o la morte dell'eroe, la seconda con la sua risurrezione e la sua vittoria, corrisponde, come è stato già sottolineato da Buttitta, allo schema delle vicende dell'eroe mitico. Tale schema si ritrova in un gran numero di azioni spettacolari legate al ciclo delle feste primaverili, da quelle carnevalesche, più simili al Mastro di Campo, a carattere comico, a quelle, a prima vista tanto diverse, che si inseriscono nella liturgia religiosa pasquale.

È verosimile pertanto che lo spettacolo con schema narrativo bifasico sia più antico di quello che vide il Villabianca: una forma abbreviata e monca, pur se non ancora ridotta soltanto alla lotta sulla e alla caduta dalla scala, come quelle viste da Pitre a Palermo. È anche possibile che il Villabianca preferisse raccontare solo quella prima metà della trama che si accorda con l'episodio storico cui egli si era compiaciuto di collegare lo spettacolo. Secondo l'erudito diarista palermitano la pantomima del Mastro di Campo rappresenta il tentativo non riuscito del Conte di Modica Bernardo Cabrera di impadronirsi del regno di Sicilia e della Regina Bianca di Navarra, vedova di Re Martino, dando l'assalto a palazzo Steri, a Palermo, nel 1412. Questo riferimento appare manifestamente infondato. È inverosimile che l'impresa del Conte di Modica potesse sembrare un argomento adatto per una rappresentazione carnevalesca né a chi gli era stato favorevole né ai suoi nemici. Soltanto una grande fede nel valore nobilitante della Storia può spiegare come un tale riferimento possa essere stato escogitato e rispettosamente tramandato.

Il contrasto fra il Mastro di Campo sconfitto del Marchese di Villabianca e il Mastro di Campo trionfatore di altri resoconti e dell'attuale Carnevale di Mezzojuso, ricorda il contrasto fra il Pulcinella codardo e sempre sconfitto del teatro dialettale borghese, sempre più codardo e sempre più sconfitto dalla commedia dell'arte a Goldoni e al teatro dialettale dell'Ottocento, col Pulcinella trionfatore della vita e della morte che ritroviamo nella spettacolarità folklorica ad esempio nel Carnevale di Montemarano e nel teatro delle Guarattelle.

Quanto al terzo elemento che compare solo nelle versioni recenti della rappresentazione, il Foforio, esso è certamente arcaico, sia dal

punto di vista figurativo che per l'azione che compiono questi personaggi. Somigliano ai diavoli di Prizzi che agiscono nella festa pasquale: si aggirano infatti fra la folla con il viso coperto di maschere villose di pelle di capra, catturando spettatori non mascherati che rilasciano solo dopo pagamento di un riscatto in forma commestibile al banco del bar. Si può pensare che in precedenza queste maschere prendessero parte al Carnevale senza venire collegate alla pantomima del Mastro di Campo e poi un giorno siano state arruolate fra gli alleati dell'eroe. Le motivazioni che possono avere indotto a introdurre questi personaggi nella rappresentazione sono analoghe a quelle che si possono invocare per Garibaldi: se sono briganti, carbonari, guerriglieri, e se il Mastro di Campo combatte per sovvertire l'ordine costituito, essi sono i suoi naturali alleati. Pitrè accenna a un gruppo di briganti fra le maschere tradizionali del Carnevale a Catania. Anche altre maschere che oggi sono considerate parte dello spettacolo, d'altronde, come i maghi che cercano il tesoro, sono descritte da Pitrè come elementi del Carnevale, senza porle in rapporto col Mastro di Campo.

Prescindendo adesso dal problema delle mutazioni che l'azione dello spettacolo può avere subito nel tempo, esaminiamone gli elementi che compaiono anche in altre feste, molto simili nella loro manifestazione sensibile, ma con significati divergenti. Essi possono essere considerati un sistema di simboli a significato variabile, simboli vuoti dunque, o quasi vuoti, in quanto i vecchi significati restano sullo sfondo, pronti ad essere riattualizzati e i significati attuali sono vaghi, confusi e plurimi.

Due sono le categorie di figurazioni che incontriamo in tali feste, distinguibili chiaramente per l'aspetto, per il movimento e per le azioni, anche se il carattere delle azioni può essere ambiguo in quanto ad esse si ricollegano, nelle varie feste, razionalizzazioni e spiegazioni molto diverse. Da un canto quelle figurazioni il cui aspetto è rozzo, strano, animalesco e il cui movimento è violento, acrobatico, rapido, saltellante. Dall'altro le figurazioni il cui aspetto è elegante, nobile, solenne, e il cui movimento è misurato, limitato, lento. Con le dovute cautele sul significato che la parola può legittimamente assumere in un tale contesto, possiamo indicare come demoniache le figure del primo tipo: Mastro di Campo, giudei di San Fratello, diavoli di Prizzi, saltatori di Ribera, i Cabezudos andalusi. Possiamo indicare come sublimi le figurazioni del secondo tipo: Re e Regina di



Mezzojuso, immagini sacre portate in processione di San Fratello, di Prizzi, di Ribera, Giganti di Mistretta e di Barrafranca, i Gigantes andalusi. Il confine fra i due generi di figurazioni non coincide con il confine fra le due parti in lotta: il diavolo pecoraio ha le caratteristiche del primo e tuttavia è considerato un avversario del Mastro di Campo. Potremmo considerarlo perciò un ostacolo interno all'eroe, o un suo doppio.

Tutti i seguaci del nostro eroe carnevalesco, gli ingegneri muniti di strumenti da agrimensori, le giardiniere che offrono fiori, il Barone e la Baronessa accompagnati da massari e campieri, contribuiscono a definire la sua parte come quella della campagna, contro la città, rappresentata dalla Corte che occupa il castello.

Nel Mastro di Campo poi, la rozzezza, la stranezza, l'animalità si precisano facendogli acquistare, come Pulcinella e come gli zanni danzanti ritratti da Callot nelle famose incisioni del ballo di Sfessania, una caratterizzazione da uccello che si manifesta nella maschera con il naso a becco, nelle movenze della danza, nel gesto della famosa caduta dalla scala, quando le braccia diventano ali spezzate e continuano a fremere mentre i suoi soldati, che lo hanno ricevuto sulle braccia, lo trasportano via, tenendolo sollevato, alto sopra le teste della folla.

Un contrasto dello stesso genere è stato messo in evidenza non solo in Sicilia, ma anche in molti altri Paesi, ad esempio in una festa mascherata andalusa da Stanley Brandes e nella festa mascherata di capodanno a Tudora, in Moldavia, da Marianne Mesnil, la quale ritiene che le figurazioni rozze siano più antiche e quelle più gentili siano state introdotte più di recente.

Il Mastro di Campo dunque, come tutti i fenomeni culturali che si perpetuano oralmente, sfuggendo alla fissità sistematica della struttura, è stato vissuto e tramandato credendo di conservarlo sempre uguale, e modificandolo invece continuamente. Ha incorporato elementi nuovi e elementi antichi, e tuttavia mantiene oggi a Mezzojuso la sua struttura narrativa fondamentale, che invece si era sfaldata nelle esibizioni sulla scala cui assistette Pitrè.

Da queste vicende che hanno lasciato nello spettacolo altre tracce della storia oltre quelle che il Marchese di Villabianca credette di riconoscere, deriva la complessità della rappresentazione, che può essere analizzata come un sistema significativo multiplanare nel quale riconosciamo i piani cosmologico-agrario, sessuale, guerriero, magico,



delle rivalità generazionali, della ricerca di affermazione individuale, della rivoluzione nazionale borghese e della rivoluzione di classe.

Sul piano cosmologico-agrario la lotta dell'eroe contro l'antagonista, la sua morte e la sua resurrezione rappresentano il rinnovarsi del tempo e della natura, il ritorno della primavera e la sua vittoria contro l'inverno. Il mutare delle stagioni è stato per millenni, nelle società contadine il fatto dominante della cultura. In epoca preistorica e nelle prime civiltà urbane la coscienza della importanza del rapporto con la natura si esprimeva ponendo al centro della vita sociale della comunità riti che rappresentavano questa idea. Anche quando nuove religioni e nuove ideologie hanno trasformato profondamente i sistemi di riferimento intellettuale dell'uomo, l'importanza della vicenda degli astri e delle stagioni rimaneva così sentita che i miti nuovi erano costretti ad assimilare in parte gli aspetti figurativi della simbologia della morte e resurrezione del tempo. Così nella morte e resurrezione di Cristo, celebrata in primavera, si ritrova il senso che aveva avuto la morte e la resurrezione di altri dei in più antichi rituali. Il mutare delle stagioni continua ad essere ancora oggi uno dei fatti più importanti della vita umana, anche oggi che la organizzazione propria dei moderni sistemi industriali e post-industriali ha allentato, specie per chi vive nelle grandi città, il vincolo fra la natura e l'uomo.

Il piano sessuale è manifestato negli amori del Mastro di Campo e della Regina, nella gelosia del Re e nella rivalità dei due maschi nei confronti della donna. La stessa azione manifesta il contrasto fra i giovani che vogliono conquistarsi il potere e i vecchi che vogliono conservarlo. Questi scontri sono il campo nel quale l'individuo cerca la sua affermazione e la guerra ne è l'espressione. L'amore, la rivalità generazionale, la ricerca del successo, la guerra, sono connessi in un reciproco giuoco di rimandi profondamente iscritti nel funzionamento dei sistemi metaforici più diffusi e pervasivi del linguaggio e sono tutti legati al piano cosmologico-agrario, servendo ciascuno di volta in volta agli altri da significante o da significato.

La guerra, la danza al suono del tamburo, l'assedio, la scalata al castello sono mezzi della conquista amorosa, ma ne sono anche figure. La conquista della donna è lo scopo della guerra, ma anche la figura della lotta per il potere. Sia la guerra per l'amore che l'amore per la potenza sono a un tempo mezzi e simboli di affermazione dell'individuo.

Il piano magico è rappresentato da due dimensioni diverse: il sapere dei maghi che cercano il tesoro e la forza del Mastro di Campo che lotta contro gli ostacoli sovrannaturali che gli vengono opposti dal suo doppio, dal demone pecoraio.

I massari, seguaci del Barone e della Baronessa, alleati dell'eroe, ne manifestano con grande chiarezza il legame con la terra, con la campagna. Essi portano seco alimenti crudi e strumenti di cottura. I maghi trovano sottoterra, nel cantaro la pasta, il cibo cotto cui i contadini sono costretti a rinunciare quando i lavori dei campi li trattengono lontano dalla casa. Questo ritrovamento avviene proprio quando l'eroe è morto. Si potrebbe dire: quando è pronto per la cottura e per essere consumato. Proprio quando i cercatori affamati si sfamano finalmente e famelicamente, proprio come se questa orgia di cibo producesse il miracolo, il Mastro di Campo ritrova la vita, ritrova la forza e ritorna ad assalire il castello.

Fra gli alleati che lo seguono i componenti del Foforio hanno anch'essi valenze magiche e alimentari: gli spettatori non mascherati, e cioè non impegnati nel rito, che vengono catturati e costretti a pagare cibo per i loro catturatori vengono in questo modo conquistati alla causa del Mastro di Campo e costretti a partecipare alla sua sorte con una piccola discesa all'Ade, a morire e a risorgere anche essi.

Tuttavia il Mastro di Campo non potrebbe raggiungere e conquistare il castello e la donna se non riuscisse a superare l'ostacolo magico oppostogli dal pecoraio che è proprio come lui un essere demoniaco, un degno avversario, un doppio.

A questi aspetti di carattere privato si aggiungono quelli storico-sociali. Quando il Marchese di Villabianca identificava nel Mastro di Campo il Conte di Modica Bernardo Cabrera, era spinto probabilmente dal sentimento della nazionalità siciliana e vedeva nel nobile sconfitto un potenziale eroe nazionale. Chi per primo introdusse nella pantomima Garibaldi e i Picciotti in camicia rossa fra gli alleati del Mastro di Campo e identificò il Foforio con stendaliani carbonari, aggiungendo alle loro maschere di pelle di capra cappelli a larghe falde, fucili e grandi mantelli a ruota, voleva collegare l'impresa mitica dell'eroe del Carnevale che rinnova le stagioni con l'impresa dei patrioti, artefici della rivoluzione nazionale borghese.

Ma le stesse identificazioni storiche si sono prestate a una diversa appropriazione della guerra di questo eroe del Carnevale, della sua sconfitta e del suo trionfo. L'impresa garibaldina aveva destato tante

speranze di giustizia sociale che, nonostante esse fossero deluse, il ricordo dell'Eroe dei due mondi nell'immaginario mitico degli italiani e specialmente in quello dei siciliani, è rimasto legato all'idea di rivoluzione e di giustizia sociale. Tanto è vero che con l'aiuto di una corrispondenza del sistema simbolico dei colori, dopo la seconda guerra mondiale i partiti della sinistra si presentarono uniti alle elezioni con il nome di Blocco del Popolo e con la testa di Garibaldi come simbolo elettorale.

Così rimane sempre uguale e così si trasforma il dramma pantomima di Mezzojuso, che ha rappresentato e rappresenta ancora un invito alla speranza pronto a funzionare come macchina che ricolleghi fantasmi e cortocircuiti, fantasie e emozioni: affermando la vita sulla morte.

**Immagini**

## **Indice delle immagini**

- 1 - 12 Il Mastro di Campo ai primi del '900
- 13 - 20 Il Mastro di Campo negli anni '70-'80
- 21 - 37 Il Mastro di Campo nel 2005

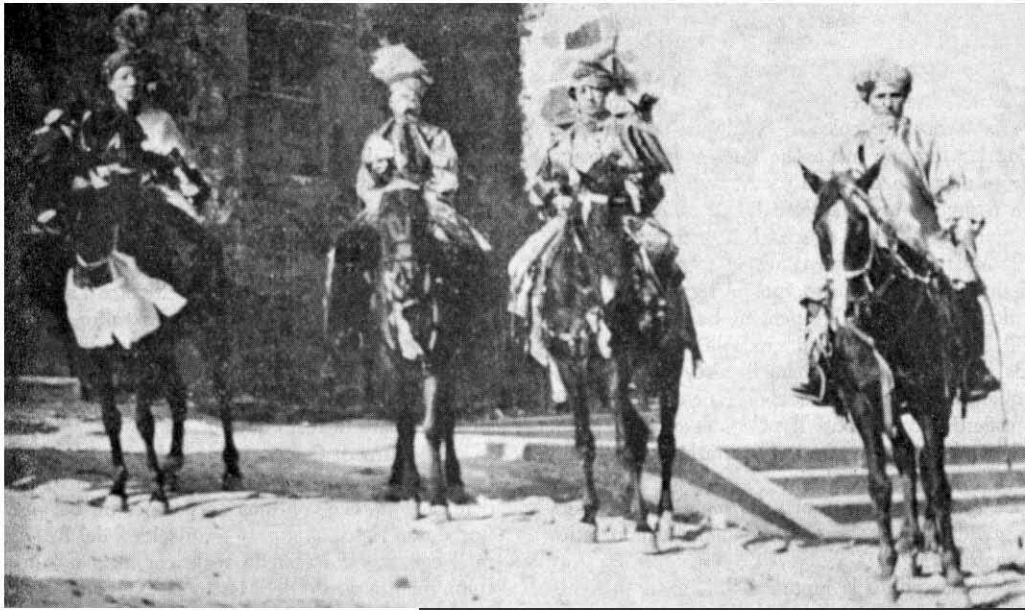
### **Riferimenti**

*Immagini:* Giovanni Franco (14, 17, 18, 20), Giovanni Gagliardo (13, 15, 16), Nicola Schirò (19). Le fotografie (1-12) provengono dalla prima edizione del lavoro di Ignazio Gattuso. Le fotografie (21-37) fanno parte di un reportage di Melo Minnella realizzato nel 2005.

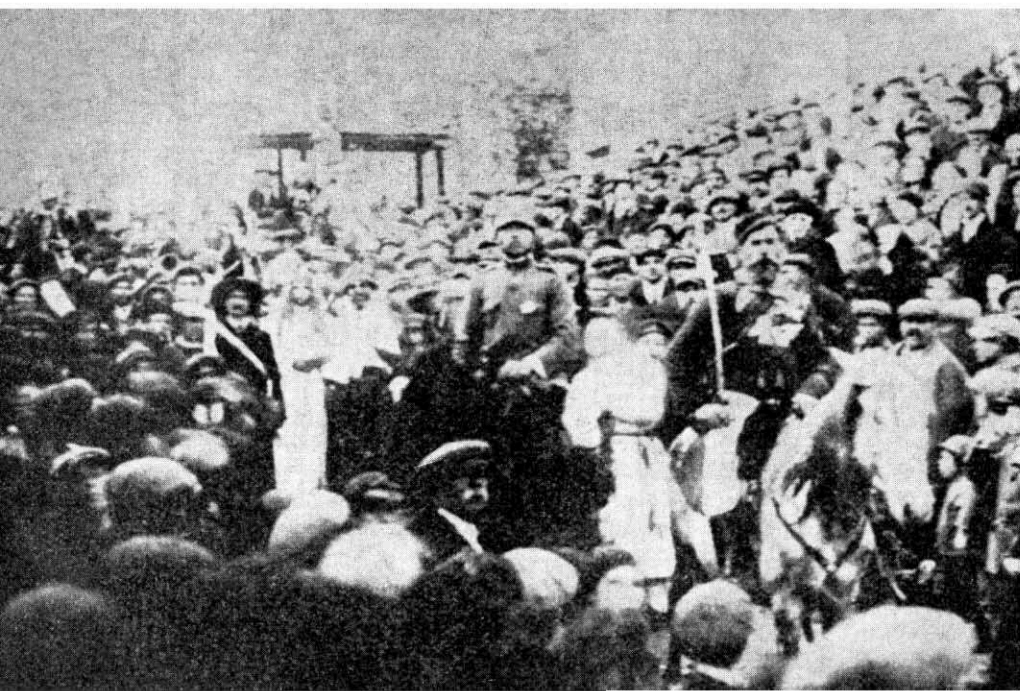


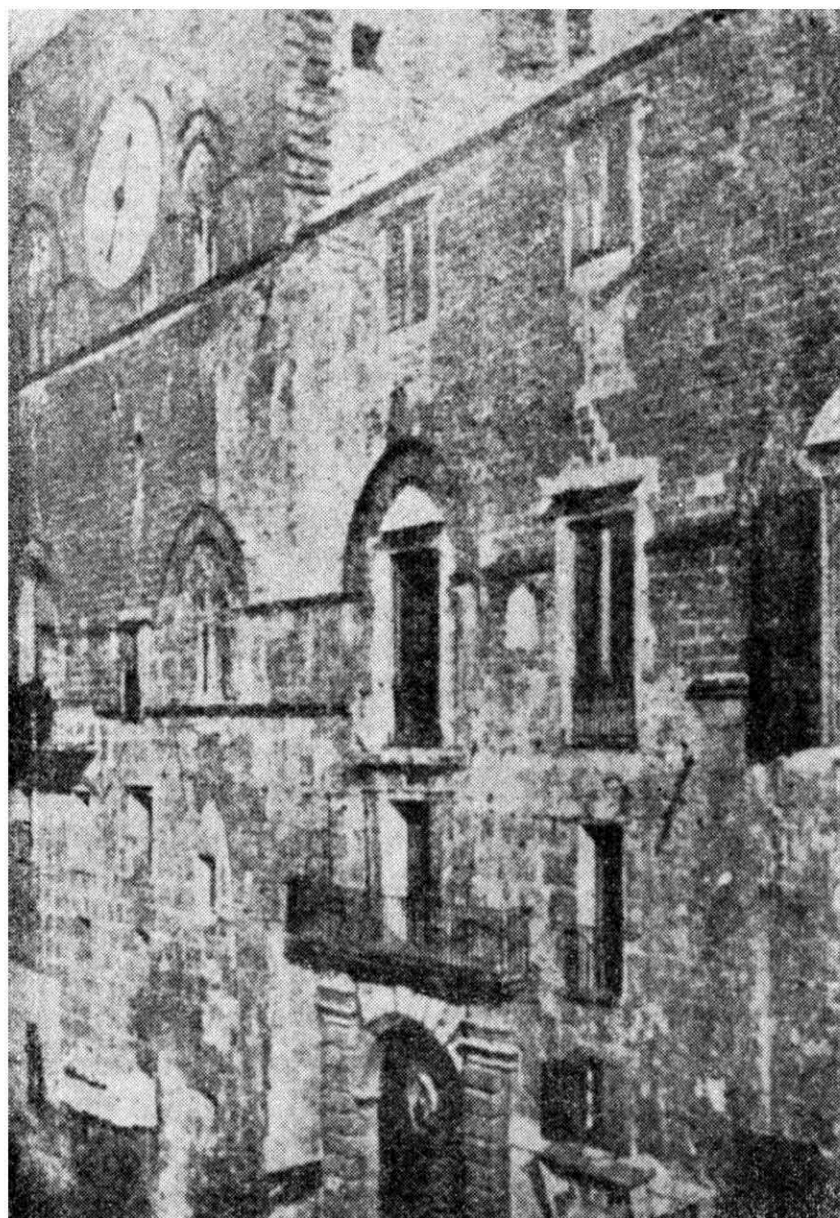


























































































































Antonino Buttitta (1933) ha insegnato Antropologia Culturale presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo. Professore Emerito di discipline demoetnoantropologiche, è stato Direttore del Dipartimento di Beni Culturali, Presidente del corso di laurea in Beni Etnoantropologici e del corso di laurea specialistica in Antropologia e Etnologia. Tra le sue opere: *Cultura figurativa popolare in Sicilia* (1961), *Ideologie e Folklore* (1971), *Pasqua in Sicilia* (1978), *Semiotica e antropologia* (1979), *L'effimero sfavillio. Itinerari antropologici* (1995), *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica* (1996).

Antonio Pasqualino (1931-1995), sin dalla giovinezza ha affiancato alla sua attività di medico chirurgo quella di studioso di scienze sociali. Promotore e sostenitore di molteplici iniziative di studio e ricerca, ha pubblicato numerosi saggi di ambito semiotico e antropologico. E' stato docente nel Dipartimento di Antropologia dell'Università della California a Berkeley e nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo. È stato Condirettore della rivista *Uomo e cultura* e Vicepresidente dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici. Ha fondato l'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari (1965) e il Museo internazionale delle marionette (1975). Tra le sue pubblicazioni in volume: *L'opera dei pupi* (1977), *Le vie del cavaliere* (1992).



fondazione **ignazio buttitta**