

[Titolo](#) || Storie di amicizia e di teatro

[Autore](#) || Mimmo Cuticchio

[Pubblicato](#) || Roberto Giambrone (a cura di), *Visita guidata: viaggio per parole e immagini nel teatro di Mimmo Cuticchio e Salvo Licata*, Associazione Figli d'arte Cuticchio e Ministero per i beni e le attività culturali, dipartimento dello spettacolo, ufficio centrale per i beni librari e gli istituti librari, Palermo, 2001, pp.17-22

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 1 di 3

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

## Storie di amicizia e di teatro

di *Mimmo Cuticchio*

### Due o tre cose che so di lui

Per molto tempo Salvo Licata è stato per me soltanto un giornalista, magari un po' speciale, che di tanto in tanto veniva a trovare mio padre nel teatrino di vicolo Ragusi. Mio padre era la persona autorevole che rispondeva alle sue domande sui pupi e sulla loro tradizione, io ero semplicemente il figlio di Giacomo Cuticchio.

Ai miei occhi Salvo era un giornalista speciale perché non si occupava soltanto di cronaca e di mafia - cioè quello di cui io pensavo si dovessero occupare tutti i bravi giornalisti. Salvo Licata era curioso di tutto, specialmente di tutto ciò che riguardasse Palermo, la sua storia, la sua anima popolare. Quando, sfogliando il giornale, l'occhio mi cadeva sulla sua firma leggevo sempre gli articoli: erano articoli di cronaca e di politica dai quali si capiva che lavorava con sincerità e impegno per la sua terra.

Col tempo ho scoperto che il rapporto di Salvo con il mondo dell'*opra* era un legame profondo, che aveva coltivato nella sua infanzia frequentando il teatrino di don Paolo Galluzzo ('u Adduzzu) nel quartiere di Resuttana, in una città misera ma autentica che, quando io conobbi Salvo, già non esisteva più.

Cominciammo a scoprirci a vicenda tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, in particolare quando mi sentii pronto per fare il mio primo *cunto* in pubblico. Salvo rimase molto colpito, perché conservava un ricordo forte ma sbiadito del *cunto*.

Quell'episodio fu uno spartiacque e ci aiutò a vincere anche alcuni pregiudizi: per me che venivo da Parigi e che sognavo ad occhi aperti un nuovo teatro, credevo che Salvo rappresentasse, in un certo senso, la tradizione e che egli andasse cercando proprio questa negli incontri con mio padre; d'altra parte, immagino che io rappresentassi per Salvo niente più che il figliolo apprendista del grande puparo, e non certo un giovane e irrequieto teatrante che cercava la propria identità, tra tradizione e rinnovamento. Grazie al *cunto* e all'intensificarsi dei nostri incontri, imparammo a conoscerci.

In quegli anni io crescevo, come uomo e come artista, e il rapporto con mio padre e con la tradizione che egli ai miei occhi rappresentava, diventava conflittuale. Fu allora che Salvo diventò un interlocutore importante, al quale cominciai ad illustrare le mie nuove idee per un teatro che doveva ancora nascere. Salvo ha sempre coltivato la sua curiosità e il suo talento per lo spettacolo. Era anche un bravo chitarrista e lo aveva dimostrato per molti anni, contribuendo al successo del gruppo *I Travaglini*, una delle più impegnate compagnie di cabaret, che per molti anni è stata punto di riferimento a Palermo per le più significative ed innovative esperienze teatrali. I suoi giudizi e le sue riflessioni, dunque, non potevano che aiutarmi ed incoraggiarmi nella mia avventurosa ricerca.

Ricordo che alla fine degli anni '70 Salvo doveva realizzare alcuni articoli sulla storia dei paladini di Francia. Mi chiamò e mi disse che dovevo raccontarla io questa storia. Ma io mi sentivo giovane e impreparato; da un lato mi faceva piacere, mi sentivo lusingato, d'altra parte mi faceva paura. Avrei dovuto scrivere una storia che fosse legata ad una tradizione orale, era come se mi avessero chiesto di svelare i segreti del mestiere, una cosa che non avevo mai fatto e che mi metteva a disagio. E poi, io stavo ancora ragionando su come sperimentare il mio antico mestiere. Meno male che il giornale chiuse e non fu colpa di nessuno. Però, pensandoci bene, l'idea di Salvo era interessante: fare raccontare al puparo la sua storia. «Voi pupar siete i veri autori, non lasciate che altri si appropriino delle vostre cose» diceva sempre.

### Alle origini di un nuovo rapporto e di un nuovo teatro

Quando venni allo scoperto con il *cunto*, in una città che mi conosceva o credeva di conoscermi solo come puparo, spiazzai tutti. Prima, negli ambienti colti pensavano che volessi rinnovare prendendo le distanze dalla tradizione, mentre i puristi mi consideravano un traditore, irrispettoso proprio di quella tradizione che poco capivano e che pretendevano immutabile. Quando, dopo alcuni spettacoli innovativi, presi a fare il *cunto*, si creò un certo smarrimento, ma fu subito chiaro che attingevo alla tradizione per andare oltre.

Siamo all'inizio degli anni Ottanta, all'epoca di un famoso convegno che si tenne a Trappeto, durante il quale presentai *La spada di Celano*, una conferenza spettacolo sul mio maestro Peppino Celano. Per uscire dalla tradizione la usai e la mostrai tutta; mi presentai al pubblico come un puparo senza pupi e lo tenni inchiodato alla sedia per due ore facendo il *cunto* del *cunto*. È stata una cerimonia importante per me, una sorta di rito iniziatico durante il quale, facendo ascoltare la voce registrata del mio maestro, ne rubavo il soffio.

Salvo Licata si ricordava di Celano e di un altro *cuntista*, Roberto Genovese, che aveva incontrato a Villa Bonanno e che gli aveva fatto amare il *cunto*. Molti anni dopo, quando realizzò lo spettacolo *Cagliostro dei buffoni* fece interpretare un frammento di *cunto* ad un attore, ma quando lo vide fare a me fu come una rivelazione, una riscoperta.

Da allora Salvo si è avvicinato sempre di più al mio lavoro, aveva scoperto che possedevo uno strumento ritmico e poetico straordinario col quale potevo fare quello che volevo.

Nella seconda metà degli anni Ottanta, Salvo collaborava con "La Zattera di Babele" di Carlo Quartucci e Carla Tatò. Un giorno mi disse che dovevo assolutamente incontrare Quartucci perché anche lui era un figlio d'arte che aveva deciso di salpare verso nuovi lidi, proprio come stavo cercando di fare io. Così un giorno combinò un incontro ad Erice, dove in quegli anni Quartucci aveva stabilito il suo quartier generale della ricerca.

Titolo || Storie di amicizia e di teatro

Autore || Mimmo Cuticchio

Pubblicato || Roberto Giambrone (a cura di), *Visita guidata: viaggio per parole e immagini nel teatro di Mimmo Cuticchio e Salvo Licata*, Associazione Figli d'arte Cuticchio e Ministero per i beni e le attività culturali, dipartimento dello spettacolo, ufficio centrale per i beni librari e gli istituti librari, Palermo, 2001, pp.17-22

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

Carlo era una persona squisita, mi parlò a lungo di suo padre, che aveva girovagato con la sua compagnia di attori e pupi messinesi. Ma Salvo era talmente entusiasta di quell'incontro che commise l'errore di chiedermi così, su due piedi, dinanzi a Quartucci, di fare un "pezzetto" di *cunto*. Io m'infuriai e litigammo. Carlo, per togliere l'imbarazzo disse che, magari l'avrei potuto fare in pubblico in un'altra occasione. Salvo capì perché aveva sbagliato. A differenza dell'opera dei pupi, il *cunto* è come fare l'amore, richiede concentrazione, preliminari, ci si scopre progressivamente, si conosce il pubblico che in quel momento è la tua fidanzata, inizia il corteggiamento e soltanto dopo ti lasci andare. Salvo lo ha imparato col tempo. Organizzammo il *cunto* ad Erice in due serate. Giorni prima, conversando con Carla Tatò, si era parlato della comicità in teatro e del fatto che certi artisti "impegnati", per timore di non essere presi sul serio, finiscono con l'essere troppo seri, eccessivamente drammatici. Io dissi: «Un attore è bravo se sa spezzare il drammatico con il comico». E Carla rispose: «Fammi vedere come fai ridere con le storie tragiche dei paladini». Allora, quelle due sere, io raccontai i fatti di Orlando, le battaglie, i tradimenti, riuscendo a farli ridere fino alle lacrime ... prima di farli piangere. Presentai un Orlando strabico, un po' effeminato, a fianco di un'Angelica di dubbia moralità, e poi ridicolizzai Carlo Magno. Ma non si trattava di caratterizzazioni arbitrarie, perché in sostanza non feci altro che trasformare questi personaggi leggendari nella gente dei vicoli che io conoscevo. Così arrivai alla rotta di Roncisvalle facendo di quest'umanità povera e complessata un esercito d'eroi. Impressionai tutti e fu così che nacque un amore totale con Quartucci e con Salvo.

Successivamente Carlo mi coinvolse in un'edizione dei *Giganti della montagna* di Pirandello, nella quale facevo Cotrone, i miei pupi gli Scalognati e Carla Tatò era Ilse, e in un ciclo di letture del *Tamerlano* di Marlowe.

### **Visita guidata all'Opera dei Pupi**

Le collaborazioni con "La Zattera di Babele" si intensificarono e venne il giorno in cui chiesero a Salvo di realizzare uno spettacolo dove ci fossero i pupi. C'incontrammo diverse volte a casa sua: lui con la sua vecchia Olivetti ed io che raccontavo di pupi e di pupari. L'idea di partenza di Salvo era quella di mostrare il puparo nel teatrino distrutto dalla guerra, che racconta il suo dramma come se raccontasse le storie dei paladini di Francia.

Abbiamo parlato per ore ed ore. Gli ho confidato le mie crisi, il mio rapporto conflittuale col padre, che mi ha spinto a rompere il cordone ombelicale per costruire la mia identità. Salvo rispondeva con la sua storia: l'infanzia difficile nel quartiere di Resuttana, i bombardamenti, la fame, il padre fornaio che frequentava l'anziano puparo Don Paolo Galluzzo e che in omaggio ad una passione mai troppo coltivata, avrebbe voluto chiamarlo Ruggiero; non lo fece perché nel suo quartiere quello era il nome che davano ai cani. La mamma che con la scusa di recuperare i due figlioli- il piccolo Salvo e il fratello maggiore, entrambi pazzi per i pupi - si intrufolava gratis nel teatrino per vedere l'*opra*; immagine che ci avrebbe ispirato per il personaggio della signora Carrabbia. E poi la miseria, i bambini che raccoglievano le spolette tra i rifiuti per rivenderle, i soldati americani in cerca di signorine. Tutto quello che nei nostri ricordi si sovrapponeva arricchendosi vicendevolmente, in un modo o in un altro, è finito nello spettacolo.

Quando Salvo si accorse di aver impiantato tutto il suo lavoro di scrittura sui nostri racconti, mi disse che dovevamo assolutamente firmare insieme il testo dello spettacolo. Ma io non volevo, mi sembrava eccessivo, in fondo avevo solo raccontato la mia storia. Il giorno in cui Carla Tatò e gli altri attori della Zattera presentarono una lettura della prima stesura del testo, io non c'ero, ero in tournée. Salvo mi disse poi che era andata bene e che Carlo voleva che interpretassi io stesso il testo. Quando mi diedero il copione, mi accorsi di tutto ciò che non andava e dissi a Salvo e a Carlo che non era un testo per me, che io non avrei mai potuto recitarlo in quel modo. Ragionammo molto su quel lavoro e cercai di fargli capire che la mia "scrittura" era diversa, perché io "scrivevo" sulla scena, non potevo rimanere imprigionato in un copione. La mia tradizione prevede gli scenari, i canovacci che non sono niente se poi non li interpreti sulla scena, ogni volta in modo differente.

Così Carlo organizzò un'altra serata, che doveva partire dall'improvvisazione sul testo. Io mi presentai con mio fratello Nino al quale affidai il ruolo di Paletta, il "picciotto" che assiste il puparo. Portai in scena una serie di cose che Salvo non aveva messo per iscritto, riempii il palcoscenico con i pupi, le macchine del vento e della pioggia, l'Ippogrifo, il pianino a cilindro...

Con mio fratello nacque in scena un'intesa straordinaria; ad ogni incertezza - e il testo ne conteneva tante - con un cenno d'intesa andavamo a braccio, recuperando tutto il possibile dal repertorio dell'*opra*. Costruimmo tutto in scena, seguendo il ritmo della rappresentazione. Alla fine dopo avere "inventato" gran parte delle azioni, in una foga devastante e iniziatica, che è poi diventata la chiave di lettura dello spettacolo, mi ritrovai al centro della scena seppellito dai pupi, dovevo terminare e il copione non mi aiutava perché sentivo che quello che avevo fatto fino a quel momento richiedeva altro; un lampo di genio e urlai: «Buio!» Dopo lo spettacolo Salvo venne a trovarmi, era molto contento ma nello stesso tempo pensieroso; capiva che tutto aveva funzionato perché io avevo "riscritto" il testo sulla scena.

Ci siamo incontrati per una settimana e abbiamo riscritto tutto sulla base di quella improvvisazione. E naturalmente Salvo pretese che firmassimo insieme il testo e la regia, avendo capito che il mio contributo alla costruzione dello spettacolo era fondamentale, benché avvenisse di volta in volta sulla scena, durante la rappresentazione e mai in via definitiva. Ancora oggi quando riprendo la *Visita guidata*, accade sempre qualcosa di diverso in base al contesto, al pubblico, al mio stato d'animo, ai miei aiutanti.

Titolo || Storie di amicizia e di teatro

Autore || Mimmo Cuticchio

Pubblicato || Roberto Giambrone (a cura di), *Visita guidata: viaggio per parole e immagini nel teatro di Mimmo Cuticchio e Salvo Licata*, Associazione Figli d'arte Cuticchio e Ministero per i beni e le attività culturali, dipartimento dello spettacolo, ufficio centrale per i beni librari e gli istituti librari, Palermo, 2001, pp.17-22

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

Nonostante questo successo, la genesi di *Visita guidata* fu tormentata. Salvo aveva un carattere focoso come il mio e spesso ci scontravamo sul lavoro. Solo dopo trenta recite mi disse che il capitano ero io e che dovevo guidare la nave, lui poteva solo aiutarmi a riconoscere i venti e ad imparare i segreti della navigazione.

Al timone di questa nave ero felice, perché finalmente con la *Visita guidata* potevo esprimere quello che allora sentivo con urgenza. Volevo gridare ai quattro venti che l'Opera dei Pupi era morta, che la guerra aveva spazzato i teatrini, i vecchi pupari, ma soprattutto aveva distrutto le coscienze, il gusto, i costumi, la cultura popolare. *Visita guidata* è il grido disperato di un puparo che deve prendere atto della fine di un'epoca ma che, nello stesso tempo, non può fare altro che riaffermare la propria esistenza e il diritto a rinnovarsi, difendendo la propria identità e la propria tradizione, in viaggio verso nuovi lidi e nuovi orizzonti.

### **Sulla scrittura**

I primi tempi Salvo era ancora molto legato al testo e ogni tanto si arrabbiava se improvvisando mi lasciavo prendere la mano e uscivo troppo dai binari. Qualche tempo dopo *Visita guidata*, però, mi disse: «Ho capito il segreto del tuo lavoro: tu non puoi recitare un testo a memoria. Anche se lo impari è come se lo dimenticassi per poi tirarlo fuori quando e come vuoi. Alla fine hai detto tutto quello che c'è nel testo, ma a modo tuo, riscrivendolo».

Salvo aveva capito una regola fondamentale della mia tradizione: l'esigenza di non dire e non fare mai la stessa cosa in scena, per non ripetersi ma anche per non farsi "rubare" il mestiere.

Quando lo conobbi, Salvo difendeva tenacemente il suo teatro "di parola", per lui un punto o una virgola erano fondamentali. In un certo senso aveva ragione. Questa sua ossessione per la punteggiatura mi ha fatto capire l'importanza della composizione drammaturgica. La musicalità del testo, che io percepisco e restituisco istintivamente nella pratica della scena, ha il suo corrispettivo "scritto" nella punteggiatura. Ma nella tradizione orale i copioni sono solo canovacci, tracce che si sviluppano in scena e che dunque bisogna saper riscrivere ogni volta diversamente.

La mia punteggiatura sono le pause, i silenzi, i vuoti. E a questi aggiungo tanti altri "appoggi", interiori ed esteriori. Alla fine è come aver realizzato un concerto con tante sfumature che il pubblico dovrebbe saper cogliere emotivamente e sensitivamente.

Con questo non voglio dire che il lavoro di Salvo non mi abbia arricchito. Mi ha insegnato a capire meglio la scrittura "letterale", che è come la musica scritta. L'incontro delle nostre scritture è stato conflittuale ma anche proficuo perché da esso è nato un teatro nuovo, che qualcuno ha definito "ricerca di nuovi linguaggi", ma per noi non esistevano presupposti teorici, abbiamo solo cercato di entrare nei rispettivi mondi poetici e linguistici.

Il "metodo" che è nato nella pratica del nostro lavoro prevedeva che io improvvisassi sulla scrittura di Salvo, il quale a sua volta rimodellava la scrittura sulla mia interpretazione, fino a quando non trovavamo la traccia finale che poi io seguivo, e seguo tuttora in scena, imparando letteralmente molti pezzi a memoria.

Alla fine io ho capito l'importanza di quel copione che Salvo, dopo aver capito a sua volta il senso profondo del mio teatro, era disposto a stracciare. Non vorrei che si creassero equivoci: quando parlo di improvvisazione intendo dire che, a partire da una struttura ormai fissata, nella contingenza della scena non fai mai le stesse cose allo stesso modo.