

Titolo || Don Giovanni all'Opera dei Pupi e qualche eresia

Autore || Ferdinando Taviani

Pubblicato || Ferdinando Taviani, *Col naso per aria. Cronache teatrali tra Novecento e Duemila*, «Teatro e Storia on line», sezione "Materiali" – "Qu-Books – Libri quasi pronti per la pubblicazione", pp. 154-163 [http://www.teatroestoria.it/materiali.php]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

Don Giovanni all'Opera dei Pupi e qualche eresia

di Ferdinando Taviani

- Quale Don Giovanni? - . - Di Mozart - . - Tutt'intero? - . - Ma no! Frammenti dell'Opera e il racconto completo - . - C'entra, con i Pupi siciliani? - . - Ovvio che non c'entra. Mimmo ce lo farà entrare - .

Roma, Teatro Valle, 25 gennaio 2005: *Don Giovanni all'Opera dei Pupi*, ideazione, cunto e regia di Mimmo Cuticchio¹. Mimmo Cuticchio è diventato famoso per queste sue infrazioni dell'ordine folclorico. Sono anni che non ha più niente a che fare con il settore della celebrata "arte popolare". Basta sentirlo parlare per rendersi conto che è uno di quelli che nutrono un amore sperticato e un'altrettanto indomabile rabbia nei confronti della propria terra. Ama starci. Ma non ne sopporta i confini. La vuole sempre più vasta. La sua terra – si intende - non è la generica Sicilia, ma l'*Opra*, l'Opera dei Pupi.

Quando entriamo in teatro, sul palcoscenico vi è una grande iconostasi a colori vivaci, Paladini, amate donne, cavalli e Sirene, angeli e draghi. Vi si riconosce la mano di Pina Patti Cuticchio, la madre, che in quella famiglia di pupari ha rivelato un talento di pittrice. Lei non si preoccupa di dipingere in maniera caratteristica o tradizionale. Cerca la qualità. Vuole che la pittura si faccia vedere per forza propria. Al centro dell'iconostasi scenica si apre il piccolo rettangolo del teatrino per le marionette. Pare impossibile che in quell'esigua cornice spersa nella vastità delle decorazioni possa svolgersi un'azione capace di concentrare la nostra attenzione. Ogni volta lo stesso preventivo timore d'una disillusione: perché ogni spettacolo di marionette ha alla base quest'elementare gioco dei sensi, questo stupore dentro gli occhi: all'inizio le figure ci paiono piccole come di fatto sono, quasi insignificanti. Poi, mano a mano che le guardiamo, ci diventano grandi come persone, e come tali le ricordiamo. Questo sguardo elementare, che tanto più è intelligente quanto più si lascia ingannare, potrebbe ben rappresentare un'essenza del teatro, il mutuo lavoro della scena sullo spettatore e viceversa.

Non tutto lo spettacolo delle marionette si svolgerà là nella cornice del teatrino. Lo capiamo fin dalla prima scena, quando sentiamo le note del Requiem di Mozart, ed il proscenio è attraversato da un convoglio funebre. Pochi secondi. Poi si apre il siparietto del teatrino, e osserviamo, come in un binocolo rovesciato, una scena paesana. Le marionette recitano la parte di spettatori. Attendono il contastorie, il "cuntista". Che arriva in carne ed ossa, in proscenio. È Mimmo Cuticchio, imponente e rustico, con in mano la spada del narratore. Finché laggiù, nel teatrino degli spettatori, entra Leporello, compaesano emigrato, tornato con le pive nel sacco e cento storie strane. Mimmo Cuticchio lo strappa al teatrino, lo manovra sul proscenio e comincia Don Giovanni.

Tutte le voci, intanto, sono la sua. È infatti cominciato un raffinato intreccio, o dialogo di piani diversi: il teatrino; il racconto alla ribalta; marionette manovrate a vista e marionette che stanno al loro antico posto; Cuticchio che recita in prima persona e Cuticchio che dà voce, da solo, ad ogni altro personaggio, maschio o femmina che sia. Si gira di spalle e la sua voce vola sulle labbra di altre figure. Lo spettatore ha appena fatto in tempo a domandarsi se sia voce registrata, o se invece il burattinaio-regista parli in diretta, che Cuticchio getta via l'effetto e comincia a cambiar voce senza più preoccuparsi di truccare i passaggi. Fa una cosa, ne parla un'altra, fino a che il racconto-rappresentazione sembra cantare e danzare per forza propria, quasi improvvisando sulla sua nuova ricca tastiera di possibilità.

C'è la storia nota di Don Giovanni e Leporello, ma c'è anche, nuova e sorprendente, la storia di regole comunicative che si costruiscono sotto i nostri occhi e appena si consolidano salgono ancora d'uno scalino, si complicano e dicono di più. È divertente e qualche volta emozionante questo gioco che lo spettacolo fa con il nostro comprendonio, restando sempre semplicissimo e mai facile. Ed è un vero godimento dell'intelligenza quando Cuticchio, come se niente fosse, mostra Leporello che canta a Donna Elvira "Madamina, il catalogo è questo / delle donne che amò il padron mio" e visualizza l'accaduto manovrando a vista un corazzato paladino che fa strage di Mori, lasciando sul terreno il mucchio dei corpi fatti a pezzi. Chi ama i Pupi l'ha vista decine di volte, ma stasera la vecchia scena ha preso il vento e vola via, verso doppi pensieri. Analogamente, ma a rapporti rovesciati, quando la musica canta Donna Anna, Don Ottavio e Donna Elvira che stringono dappresso l'ingannatore Don Giovanni, costui battaglia contro tre paladini.

Questo doppio salto mortale sul senso metaforico delle conquiste amorose viene esibito con la sprezzatura d'un aristocratico dell'arte che ama farsi capire anche dai bambini. Non è teatro di mezzo, pensoso, "borghese" o middlebrow, che quando fa qualcosa d'intelligente mostra d'accorgersene, come soffregandosi le mani per la soddisfazione. E non è neppure teatro di tradizione. Assistiamo ad un'arte che lotta controcorrente per non cadere nella catastrofe d'ogni tradizione, quand'essa si lascia trasformare in celebrato patrimonio ereditario. Lo spettacolo realizza alla lettera il suo titolo. Don Giovanni entrando all'Opera dei Pupi vi trova figure apparentemente incongrue, e adattandosi ad esse, adottandole e lasciandosi adottare, sviluppa aromi imprevisi.

Il godimento dell'intelligenza può così salire verso rari momenti che non saprei chiamare altrimenti che contemplazione, immagini dialettiche, annodate in se stesse, che erodono i confini e le gerarchie fra il soggetto e l'oggetto, il vivo e il finto. Mimmo Cuticchio manovra a vista i suoi pupi. Se isoliamo la sua figura, sembra un direttore d'orchestra. Ogni parte del suo corpo bada a tendere con precisione un filo preciso. Mentre è tutto proteso in una direzione, nella direzione opposta un suo dito

¹ Pupari: Mimmo Cuticchio, Nino Cuticchio, Giacomo Cuticchio, Tiziana Cuticchio, Tania Giordano, Sara Cuticchio, Silvia Martorana. Produzione: Associazione "Figli d'arte Cuticchio".

Titolo || Don Giovanni all'Opera dei Pupi e qualche eresia

Autore || Ferdinando Taviani

Pubblicato || Ferdinando Taviani, *Col naso per aria. Cronache teatrali tra Novecento e Duemila*, «Teatro e Storia on line», sezione «Materiali» – «Qu-Books – Libri quasi pronti per la pubblicazione», pp. 154-163 [<http://www.teatroestoria.it/materiali.php>]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

palpita come per un battito d'ali. E sotto di lui, quel soldo di cacio della sua marionetta, alza il braccio, inclina il capino, e sembra che sia lei a saperne di più.

Lo spettacolo dura un'ora e un quarto. Ci sfogliamo ad applaudire. E intanto ci domandiamo: cosa resterà, nel ricordo, di quest'arte impalpabile? Che cosa ci rimarrà in saccoccia, di questo spettacolo? Non amiamo avere le tasche bucate. Eppure certi spettacoli sembrano proprio bucarcele.

Fuori piove. Sono le giornate più gelide dell'anno. Usciamo con addosso l'allegria di chi ha goduto aria fresca, un vento di primo mattino.

Ho incontrato per la prima volta Mimmo Cuticchio a Tappeto – il luogo di Danilo Dolci – in Sicilia, nel maggio 1980. Era un incontro sulle tradizioni teatrali d'Oriente e d'Occidente. Mimmo Cuticchio era stato chiamato lì non per prendere la parola, ma per esibirsi. Non lo dava a vedere, ma mi sembrò che si sentisse come un reperto da museo.

Credo che più d'ogni altra cosa faccia soffrire Mimmo Cuticchio la mancanza di rispetto per la sua tradizione.

Non parlo della noncuranza dei più. Lamentare che l'Opera dei Pupi o l'arte del Cunto non abbia oggi l'immediata attrazione popolare d'un tempo sarebbe futile e - se fatto seriamente - malsano. D'altra parte, è vero che il patrimonio artistico del teatro di figura viene regolarmente sperperato, ma questo sperpero non dovrebbe generare sofferenza, semmai indignazione e denuncia.

Parlo invece di sofferenza per una mancanza di rispetto obliqua e sottile, difficile da combattere perché mascherata d'ammirazione: l'interesse per la tradizione solo in quanto passato, e l'indifferenza quando dal ceppo antico, cui Cuticchio appartiene, nasce qualcosa di diverso e nuovo, magari capace di entrare in lizza con forme teatrali definite «sperimentali» o «di ricerca». Come se gli si chiedesse - a Cuticchio - «ma perché non te ne resti fermo al passato glorioso tuo e dei tuoi? Perché salti nel buio?». Oltretutto le tradizioni conservate sono ben valutate sul mercato delle manifestazioni culturali: «stai lì, non ti muovere dai giusti Pupi, dai ricchi Cunti, non sbattere la testa contro i muri dei tuoi confini di partenza, visto che hai la fortuna d'averli ancora, i muri, ben identificabili, solidi, e oramai venerati».

Mancanza di rispetto - e di lungimiranza critica - è insomma quell'aria di indulgente rimprovero o d'indifferenza con cui lo sperimentalismo di Mimmo Cuticchio viene visto come un episodico scarto individuale dalla linea principe che sarebbe la trasmissione delle forme genuine dell'Opera dei Pupi e della tradizione del Cunto appresa da Peppino Celano. Chi è Mimmo Cuticchio? «L'ultimo cuntista», «uno degli ultimi pupari»: una rarità. Ma se lui volesse invece essere una primizia?

I musei sono sacrosanti, ma nessuno amerebbe finire imprigionato nell'ammirazione d'un museo. Rimproverare o rimpiangere l'assenza d'una tale pregiata prigione è mancar di rispetto alla persona dell'artista. Ed anche alla *sua* tradizione. Un vivo viene infatti considerato fissato.

L'Opera dei Pupi è proprio sicuro che sia destinata ad esser *presente* alla maniera ambigua delle «viventi reliquie» del passato?

Chi sta davvero dentro una tradizione sa che essa vive con lui. E lo sa perché ne sperimenta il mutamento, persino in termini biografici. La tradizione può decontestualizzarsi. E' viva proprio perché non è irrimovibilmente piantata nel contesto culturale d'origine.

La vita che dipende dalla capacità di decontestualizzarsi è quindi assai diversa dal semplice e indolore aggiornamento. E' qualcosa che assomiglia al disagio dell'emigrare. Il «nuovo» non è un'ottimistica risposta al bisogno di progredire, ma il risultato di un conflitto, il dramma che si svolge fra ciò che non si può rifiutare e la voglia di rifiutarlo. Perché in realtà l'amore per la propria tradizione non può stare senza assumere anche le fattezze della rabbia e del rifiuto. Se il dramma fra tendenza alla fedeltà e spinta al rifiuto collassa, c'è il museo, la «vivente reliquia». E all'estremo opposto la fuga, quel che una delle volgarità attuali chiama il «riciclarci».

Mimmo Cuticchio non è né tradizione conservata, né tradizione riciclata. Ecco perché è così facile, senza volerlo, mancargli di rispetto.

Per Cuticchio la tradizione non è un bene culturale di cui proteggere la sopravvivenza, è vivissima, si intreccia con la sua natura personale, è un padre, un mestiere, una famiglia, un maestro eletto per l'ansia di allontanarsi dai confini famigliari e di mutare orizzonti. Nel libro di Guido Di Palma *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie* (Bulzoni, 1991), in particolare alle pagine 121-128, viene messo in evidenza come il suo apprendistato «tradizionale» sia stato in realtà una lotta progressiva contro il peso della tradizione. Il processo che guida ad un'appartenenza coincide con la ribellione alle norme dell'appartenenza. Negli episodi dell'apprendistato «tradizionale» di Mimmo Cuticchio troviamo la stessa dialettica che sta alle radici biografiche di quasi tutti i grandi maestri delle arti «classiche» asiatiche e che nel teatro europeo novecentesco ritroviamo nelle storie legate a Decroux ed ai suoi insegnamenti. Storie di andirivieni, perché la meccanica del rifiuto e dell'appartenenza percorre necessariamente vie torte, un guardare avanti, un saltare nel buio, e un cercare all'indietro - nelle apparenti fonti o nelle immaginate e riscoperte origini - il punto d'appoggio per prendere le distanze, senza distaccarsene, dal sapere trasmesso.

Mimmo Cuticchio queste vie torte le conosce bene. E mentre le percorre spesso vi si sente solo. I compagni di strada diventano ambigui, quando pensano ai rettilinei.

Con Cuticchio siamo di fronte ad un artigiano che ha il paradosso dell'artista: crede a ciò contro cui lotta.

In altre parole: si orienta non sulle forme della tradizione, ma sulle loro radici. E quindi pratica quello *sperimentalismo difficile* che consiste nel distinguere - per prove ed errori - ciò che in tali forme si nasconde di essenziale, cioè di trasformabile,

Titolo || Don Giovanni all'Opera dei Pupi e qualche eresia

Autore || Ferdinando Taviani

Pubblicato || Ferdinando Taviani, *Col naso per aria. Cronache teatrali tra Novecento e Duemila*, «Teatro e Storia on line», sezione «Materiali» – «Qu-Books – Libri quasi pronti per la pubblicazione», pp. 154-163 [<http://www.teatroestoria.it/materiali.php>]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

da ciò che vi è di episodico, legato solo e tutto al contesto di partenza. Per questo il suo caso artistico ed umano è esemplare, forse unico fra i nostri teatri. E per questo è difficile da inquadrare e rischia d'essere una delle «invenzioni sprecate» della scena italiana sulle quali Meldolesi ha da tempo attirato la nostra attenzione.

C'è infatti *spreco* se di Mimmo Cuticchio si valuta la dote - tanto rara da apparire un'eccezione - di incarnare una tradizione d'arte e di mestiere che rischia di sciogliersi svanendo o imbastardendo nell'arte-per-turisti, se la si valuta a scapito di quell'altra sua dote, questa sì davvero eccezionale, che consiste nello sviarsi dalla strada tracciata, nella capacità di disorientarsi.

E' proprio quando si disorienta - e quindi ci disorienta - che Mimmo Cuticchio ci dice qualcosa di profondamente unico sulla sua tradizione, qualcosa che si percepisce ed è impossibile trovar scritto nei libri, la ricchezza volatile che si nasconde sotto le antiche pregiate forme, incomprensibile allo studioso, per bravo che sia. E incomprensibile non perché misteriosa e ineffabile, ma perché è fatta di tempi lunghi, di esperienze accumulate, di arte imparata e messa da parte, d'una quantità di conoscenze empiriche tale da permettere la scelta fra il molto da gettar via e il poco da conservare.

Visita guidata all'Opera dei Pupi, uno spettacolo che Cuticchio rappresenta dal 1989, scritto in collaborazione con Salvo Licata, opera, per esempio, uno straordinario dribbling (o commozione che dir si voglia) nella mente dello spettatore. Costui si aspetta un'interessante conferenza-spettacolo. Teme magari qualcosa di nostalgico. E si trova di fronte ad una drammaturgia complessa, capace di scivolare da un piano all'altro per gradi impercettibili e imprevisi, come nei più sperimentati e sapienti teatri «sperimentali». La tecnica del puparo, la sua biografia, la solitudine dell'artista mal compreso, i personaggi delle sue storie, le ombre che essi proiettano nel vissuto d'un uomo d'oggi si intersecano come nel miglior teatro di poesia. Alla fine, una scena giustamente famosa: la pazzia di Orlando si sovrappone alla notte del puparo che aggiustando i pupi ha fra le mani la testa senza corpo, vagante, di Angelica, che così, indipendentemente da ogni mediazione culturale e tradizionale, torna ad essere l'emblema di tutti i fuggitivi aromi, i cosiddetti grandi amori.

E questo, senza mai allontanarsi di un passo dal paese teatrale cui Cuticchio appartiene, senza ammiccamenti o ibridazioni o palese *contaminatio*. Non si tratta di nuove prospettive teatrali innestate sul ceppo antico, si tratta del loro non-tradizionale *equivalente* fatto zampillare dal terreno stesso della tradizione. O, se vogliamo, dal fondo d'un vero, ben posseduto, ben condiviso mestiere.

Qualcosa di simile potrebbe dirsi per *L'urlo del mostro* o per *La spada di Celano*. La stessa capacità, da parte di Cuticchio, di praticare l'instabile equilibrio fra la presa di distanza e l'assenza di distacco dal patrimonio di cui è erede. E, dalla parte dello spettatore, la stessa sensazione di qualcosa che riconosce e non riconosce, qualcosa di rustico e di raffinato assieme, che sa di antico eppure ha tutta la pericolante bellezza d'un'azione poetica nuova, che - letteralmente - ancora non sa e non vuole e non può sapere dove vada a parare.

Qui c'è davvero qualcosa d'interessante da capire, ancor più - mi pare - delle tecniche ritmiche dei combattimenti dei paladini o di certi acrobatici effetti nella declamazione del cunto. Che cos'è, nel vasto mestiere di Cuticchio, in quel suo artigianato d'antan, che gli permette di impadronirsi delle tecniche compositive più ardue del teatro d'oggi, che molti supercolti inseguono fallendo?

Per rispondere a domande come questa, Mimmo Cuticchio non può essere sminuito come interessante oggetto di studio. Dev'essere accettato come maestro.

Maestro è una parola inflazionata. Qui vorrei prenderla nel suo senso pieno: qualcuno che per esperienza ed originalità dell'opera è divenuto un patrimonio culturale vivente. Questo punto di vista obbliga a intrecciare questioni di politica culturale e problemi critici.

Aprono importanti prospettive critiche, per esempio, la *Storia di Manon Lescaut e del Cavaliere Des Grieux* (1999), *Il principe dei musicisti* (2000), o gli spettacoli che Mimmo Cuticchio ha composto in collaborazione con Salvo Licata, a partire dalla bellissima *Visita guidata all'opera dei pupi*, del 1989. Sono un teatro di nuovo genere, che integra elementi provenienti dalla pratica dei pupi, da quella del cunto, e dalle esperienze del teatro indipendente legato ad uno «sperimentalismo di condizione». I diversi elementi formano un nuovo organismo, non una provvisoria mesticanza di stili: qualcosa di solido, che si regge sulla dialettica fra tradizione e innovazione. Sarebbe già un importante risultato, ma Mimmo Cuticchio va oltre e risolve uno dei problemi drammaturgici più difficili, quello di coniugare la perspicuità del racconto scenico con il libero variare di risonanze, associazioni di idee, digressioni, salti dall'antica favola all'autobiografia.

Resta per me indimenticabile la scena finale di *Visita guidata all'opera dei pupi*, quando l'amore folle e disilluso di Orlando e la solitudine del puparo, in un mondo in cui i pupi si vendono fra gli antiquari, riescono malgrado la distanza tematica a cambiarsi l'uno nell'altra sotto gli occhi dello spettatore, come quei disegni che a seconda di come punti l'attenzione ti appaiono ora un semplice vaso, ed ora il profilo d'un bacio. Il puparo, nella penombra del palcoscenico-magazzino, rigirava fra le mani la testa del pupo di Orlando - stava aggiustando la marionetta, ne esaminava il pezzo tenendolo alto con la mano, e intanto rievocava la favola cavalleresca: il paladino folle d'amore, perdeva letteralmente la testa, invocava l'amata. Ma quella testa che sembrava vagolare nel buio, senza elmo, senza capelli, era ancora quella del guerriero? o quella dell'amata, che si perdeva? E questa nuova perdita lasciava intravedere qualcosa capace di consolare, chissà come, la tristezza delle due storie evidenti, la mitica tragedia del paladino e il dramma crepuscolare dell'artigiano senza più funzione. Quasi che quella terza sofferenza, di cui non si raccontava nulla, ma che affiorava, quell'amata che si perdeva a se stessa, fosse già una stella di misericordia.

Le questioni di politica culturale hanno invece a che vedere con un modo ingiusto o insufficiente di valutare e valorizzare la presenza del teatro di Mimmo Cuticchio nel contesto teatrale italiano.

Titolo || Don Giovanni all'Opera dei Pupi e qualche eresia

Autore || Ferdinando Taviani

Pubblicato || Ferdinando Taviani, *Col naso per aria. Cronache teatrali tra Novecento e Duemila*, «Teatro e Storia on line», sezione «Materiali» – «Qu-Books – Libri quasi pronti per la pubblicazione», pp. 154-163 [<http://www.teatroestoria.it/materiali.php>]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

Ciò che ho chiamato «sperimentalismo di condizione» si riferisce ai teatri sorti fuori dal sistema teatrale vigente, vere e proprie reinvenzioni del modo d'essere della scena. Nascono, prima ancora che da spinte di tipo estetico o «d'avanguardia», da necessità personali e sociali, dall'esigenza di reagire ad una disappartenza.

In una breve nota biografica su Mimmo Cuticchio leggiamo, alla terza riga, questa frase: «Pur ricevendo un'educazione improntata ad un rispetto assoluto per la tradizione, si trova ad affrontare una realtà sempre più estranea ai valori della cultura popolare». In queste poche parole c'è l'intreccio d'uno dei più significativi drammi italiani nel secondo Novecento.

La breve nota biografica – un curriculum di mezza pagina - sta in un opuscolo intitolato *L'opera dei pupi: una tradizione in viaggio*, pubblicato dall'Associazione Figli d'Arte Cuticchio a Palermo, senza data (ma nel 2000). Si tratta di 30 pagine non numerate che precedono una serie di immagini del teatro dei pupi formato cartolina. Le paginette a stampa, però, non sono di tipo pubblicitario, ma raccolgono un testo molto bello, un colloquio fra Cuticchio e Franco Ruffini, *Da una tradizione alla tradizione del teatro*, in cui l'artista racconta con ricchezza di dettagli e di considerazioni la propria estrazione familiare ed artistica. Inizia così:

Caro Franco,

oggi è domenica 28 novembre [1999] ed è l'ora di pranzo: è l'una e un quarto. Siccome ci siamo alzati tardi, oggi il pranzo si fa più tardi. Quello che voglio fare oggi è una registrazione, per rispondere alle domande contenute nella lettera che mi hai mandato.

«Da dove vieni?» È una domanda secca e precisa, è come un buco nell'universo dove entri, e quando entri non sai quante cose trovi.

Guerra e dopoguerra: io sono nato nel '48, a Gela, un paesino (oggi un paese di mare) nella provincia di Caltanissetta. Ma come mai, se la mia famiglia è di Palermo, io nasco a Gela?

Passa a raccontare la sua infanzia nel teatrino del padre Giacomo, puparo camminante nell'interno della Sicilia; le esperienze della giovinezza; i mesi passati a Parigi, nel 1967, fra teatri, pupi e manifestazioni politiche; le incursioni nel teatro «normale», a Roma; la decisione di tornare accanto alle proprie origini; gli anni passati con il cuntista Peppino Celano. E conclude:

Caro Franco, sono le quattro, i ragazzi hanno caricato il furgone, io ora scendo a controllare la lista del materiale, le ultime cose, perché in questa tournée mi porto mio figlio Giacomo, Marcello D'Agostino che è il mio aiutante storico per quanto riguarda i miei viaggi, e poi due allievi, Sergio e Tania, che girano con me. Alle otto ci imbarcheremo per Napoli, e poi via per la Francia. Il viaggio continua per dove è cominciato.

Per l'accelerazione dei tempi moderni un intero patrimonio culturale s'è trovato tagliato fuori, e solo grazie al suo trasformarsi in genere etnografico ha potuto dissolversi non del tutto. Di questa piega storica significativa, Mimmo Cuticchio è un personaggio emblematico. Non vittima, ma ribelle. Potrebbe essere il protagonista di quel «romanzo italiano» che ci manca, il romanzo della vittoria morale e culturale del Meridione, malgrado il sottosviluppo, l'omologazione, la politica della mafia.

Ripeto: «pur ricevendo un'educazione improntata ad un rispetto assoluto per la tradizione, si trova ad affrontare una realtà sempre più estranea ai valori della cultura popolare». Nelle poche parole del curriculum, c'è anche la differenza fra Cuticchio e la maggior parte dei teatri cresciuti nello «sperimentalismo di condizione»: questi vivono la disappartenenza rifiutando i disvalori della cultura di massa e dei consumi; la rivolta di Mimmo Cuticchio ha invece una foderà paterna: egli si batte anche contro la prigione della tradizione museificata. Si stacca dalla famiglia quando il teatro dei pupi diventa teatro per turisti: un teatro che fa sempre lo stesso spettacolo, bello, bellissimo, ma che perde il contatto con l'universo del suo vasto repertorio, per esempio le cento e cento storie del ciclo dei paladini, e gli intrecci che queste creano fra spettacoli lontani nel tempo, nelle menti degli spettatori appassionati e in quelle dei pupari. Mentre in genere la disappartenza si manifesta nel rifiuto dei padri, per Cuticchio è il «padre», i valori che ha incarnato, a nutrire lo scontro col «padre». Questa contraddizione addolorata, biografica ma storicamente significativa, Cuticchio l'ha trasformata in una terra operosa. Tutto quel che ha guadagnato in autorevolezza e indipendenza ha quindi rischiato di perderlo secondo i luoghi comuni della riconoscibilità.

Il contesto da cui Mimmo Cuticchio proviene assomiglia omai ad un recinto più che ad una libera regione della cultura. È una professione teatrale, ma non del teatro «primario». Non assomiglia alla professione trasmessa dalle scuole e dalle accademie per attori e registi, e non proviene neppure dall'emisfero glorioso e ricco del teatro «dialettale». È il professionismo «minore», «popolare» delle marionette, secondo la particolare tradizione dei pupi siciliani. Questa tradizione non si è nobilitata classicheggiandosi o arricchendosi, trasformandosi in un genere di teatro di lusso. La nobilitazione si è invece realizzata per mezzo della ri-valutazione della cultura cosiddetta «popolare». In quel prefisso «ri-» si nasconde la trappola o la prigione.

Nel recinto delle «tradizioni popolari italiane», il teatro è quasi per definizione un «teatro del ricordo», un «teatro-reliquia». Molto spesso è stato definito - con una espressione contraddittoria, benevola nelle intenzioni, ma nei fatti macabra o discriminatoria - «vivente reliquia». Nel recinto delle «viventi reliquie», la conservazione sembra già un valore. L'impegno principale, infatti, è contro l'annichilimento del ricordo, contro la sparizione e l'omologazione culturale. Economicamente, le «viventi reliquie» ricadono sotto l'egida del turismo. Culturalmente, si allocano nei musei. In questo recinto, sono gli studiosi-raccoglitori a farla da padroni. I maestri dell'arte non sono più protagonisti della propria cultura, ne sono i «testimoni», i «depositari», assumono – più o meno consapevolmente – le fattezze di «archivi viventi», non cioè autori di processi di creazione e mutazione culturale. In questo recinto, insomma, l'inventare, lo sperimentare forme e soluzioni mai viste prima, rischia di sembrare una fuga o un controsenso.

Titolo || Don Giovanni all'Opera dei Pupi e qualche eresia

Autore || Ferdinando Taviani

Pubblicato || Ferdinando Taviani, *Col naso per aria. Cronache teatrali tra Novecento e Duemila*, «Teatro e Storia on line», sezione «Materiali» – «Qu-Books – Libri quasi pronti per la pubblicazione», pp. 154-163 [http://www.teatroestoria.it/materiali.php]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

Mentre lo «sperimentalismo di condizione» di chi fa teatro in genere si batte contro le regole del sistema teatrale circostante, per Mimmo Cuticchio potersi confrontare direttamente con l'organizzazione regionale e nazionale del teatro è già una liberazione. Ciò che più rischia di asfissiarlo, infatti, è la mentalità del Museo, cui sembrerebbe destinato. Da ciò il rilievo quasi simbolico assunto da un'altra notizia in quel breve curriculum già citato: «1977: fonda l'Associazione Figli d'arte Cuticchio [...] Per la prima volta, una compagnia di pupari instaura un rapporto con l'amministrazione pubblica». In altre parole, a differenza di quanto accade per la maggior parte dei teatri indipendenti, anomali rispetto al sistema che regola la vita teatrale, l'anomalia di Cuticchio deve battersi su due fronti: contro i privilegi dei teatri «normali»; e contro la protezione economica accordata alla museificazione dei pupi a scapito di coloro che con i pupi continuano ad inventare teatro.

Ogni comunità che si rispetti – che rispetti se stessa e il proprio patrimonio culturale – dovrebbe saper valorizzare non soltanto gli enti, i progetti, ma anche le persone che incarnano un sapere e sanno trasmetterlo - col tempo e la pazienza, perché non è un sapere programmabile, non è assimilabile per la via breve dei seminari e degli stages.

Sono le persone capaci di trasformare la propria biografia in una porta.

In alcuni paesi, si è tentato di risolvere questo problema - centrale per l'efficacia della politica culturale - delineando leggi e regolamenti per appoggiare le persone o i gruppi che vengono chiamati «tesori» o «beni culturali viventi». Per le leggi ed i regolamenti italiani, invece, la politica culturale è ancora fatta tutta d'astrazioni, sicché un'istituzione o un museo continuano a valere più d'una persona o d'una compagnia.

Mimmo Cuticchio non capeggia un'istituzione. E non è neppure un baule di beni culturali che possono facilmente esporsi o diffondersi. È un bene culturale vivente. Il suo sapere è in continuo divenire. Rischia sempre l'errore, e – quel che è peggio per chi pretende di organizzare la cultura – rischia sempre il successo in direzioni imprevedute.

Spettacoli come *Visita guidata all'opera dei pupi*, *L'urlo del mostro*, *Storia di Manon Lescaut* o *Don Giovanni all'Opera di Pupi* rappresentano la distanza che c'è fra il teatro di Mimmo Cuticchio e il teatro dei pupi così come l'ha ricevuto dalla tradizione e dal padre.

In termini di strategia – la strategia d'un teatro-ditta – la distanza non è poi enorme. Si tratta sempre del bisogno di non perdere l'iniziativa, traslocando quando le regole imposte dai mutamenti del mercato legano le mani. Gli spettatori palermitani del teatrino stabile di Giacomo Cuticchio, il padre, cominciarono a scemare. Era una tendenza generale e insuperabile nella Palermo del secondo dopoguerra. I pupi diventavano fonte di reddito se li si vendeva al minuto o in blocco. Tutta l'iniziativa passava nelle mani degli acquirenti per il mercato antiquario, erano loro a fare i prezzi. I pupari dovevano piegarsi all'economia della svendita e del fallimento. Giacomo trasloca, si trasforma in «puparo camminante» e percorre l'interno della Sicilia, dove ci sono ancora spettatori adatti al libero umile commercio degli spettacoli. Il tempo passa. Trasloca di nuovo, di nuovo a Palermo, dove s'è aperto il mercato degli spettacoli tradizionali per i turisti. C'è il guadagno, ma non c'è la possibilità di prendere iniziative per incrementarlo: è il guadagno d'un teatro dipendente. Il trasloco di Mimmo Cuticchio è un salto coraggioso e intelligente in un altro emisfero, che gli permette di riprendere in mano l'iniziativa. Trasporta il suo teatro nel contesto nazionale e internazionale del «teatro sperimentale» e d'autore. È sempre – a ben guardare – la stessa ditta, la stessa strategia, a volte più realistica e prudente, altre volte più coraggiosa. Mimmo Cuticchio, nel prendere le distanze dal padre, ne consolida in realtà la ditta ereditata e la porta al Duemila evitando la dipendenza da un'economia governata da criteri totalmente estranei al suo lavoro.

Mi sono spesso chiesto che cosa abbia permesso a Mimmo Cuticchio – proprio a lui che si è formato in un teatro d'intrecci semplici e convenzioni solide - di padroneggiare alcune delle tecniche più ardue della composizione drammaturgica. Egli sa lavorare contemporaneamente su due piani, quello narrativo e quello delle procedure che in genere si chiamano «d'avanguardia», dove la trama narrativa si perde in complessi labirinti di echi, variazioni, libere associazioni, arditi trapassi di senso, zone aperte alle autonome fantasie dello spettatore. Sa fare in modo che questo secondo piano non oscuri il primo, e - nello stesso tempo - che il primo non deprima l'altro. Trova cioè le soluzioni che molti artisti formati nelle avanguardie e nelle pratiche dello sperimentalismo teatrale inseguono spesso barcollando e fallendo.

Nel microcosmo del teatro dei pupi si è presentata la stessa contraddizione che offende ed anima l'intero teatro contemporaneo: l'interesse dello spettatore non può più fondarsi sull'interesse primario per la storia messa in scena. Questa, come che sia, non potrà mai reggere il confronto con il continuo flusso di storie che caratterizza l'universo spettacolare che ci circonda. Se uno spettatore va a teatro, non ci va più per il bisogno semplice ed essenziale di assistere alla rappresentazione d'una vicenda interessante. D'altra parte, senza capire di che storia si tratti, uno spettatore a teatro è difficile che in genere possa stare. La necessità di raccontare malgrado tutto una storia è la remora della drammaturgia dello «spettacolo al vivo» - del teatro. Ma senza questa remora, quest'elemento che gli oppone resistenza e lo contrasta, non può volare. L'ossessione di rappresentare qualcosa di comprensibile e chiaro, e l'ossessione eguale e contraria di non cadere nell'insignificanza, di non suscitare l'indifferenza dello spettatore di fronte ad uno spettacolo che fa capire tutto, e quindi sussurra che non val la pena di capirlo, costituiscono forse la tensione di base del teatro odierno. Si dirà che, in termini simili, il problema si pone per tutto ciò che chiamiamo «arte», in qualsivoglia campo. Si dirà che è uno degli «eterni problemi» d'ogni artista. Ed è vero. Nel teatro, però, lo si vive con un estremismo particolare, dovuto all'incombenza schiacciante degli altri spettacoli. Uno spegne il televisore. Si veste. Va a teatro. Torna a casa, e distrattamente riaccende il televisore. Viviamo in un'aria che non fa altro che rappresentarci storie, finte o vere, verofinte e fintovere, senza fine. Non c'è da meravigliarsi se chi fa teatro sente sulla propria pelle, come una macchia o un prurito, la sensazione che *non c'è storia che tenga*. L'eccellenza di alcuni attori o di certe regie permette di assopire o di metter da parte la virulenza di questa contraddizione. Ma sul piano generale non la risolve.

Titolo || Don Giovanni all'Opera dei Pupi e qualche eresia

Autore || Ferdinando Taviani

Pubblicato || Ferdinando Taviani, *Col naso per aria. Cronache teatrali tra Novecento e Duemila*, «Teatro e Storia on line», sezione «Materiali» – «Qu-Books – Libri quasi pronti per la pubblicazione», pp. 154-163 [http://www.teatroestoria.it/materiali.php]

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

A ben guardare, ciò che crea la situazione in cui *non c'è storia che tenga* non è però il semplice fatto della concorrenza. È piuttosto la quantità *sterminata* delle storie. Senza termini non si dà mondo. Una quantità sterminata di storie possibili è uno spazio indifferenziato. Per creare la viva densità della drammaturgia d'uno spettacolo «al vivo» occorre uno spazio finito, vasto ma circoscritto. Un mondo in cui sia possibile l'attrito. È della mancanza di questa vastità-e-finitezza del repertorio che il teatro soffre. Da un lato il suo repertorio perde la vastità e si riduce all'antologia dei classici; dall'altro si annulla in una indefinitezza senza limiti. Qui si aprirebbe un discorso che porterebbe troppo lontano dal nostro soggetto. Ma basterà pensare alla combinazione delle arti teatrali della regia e dell'attore per capire che esse hanno bisogno d'una densità drammaturgica di partenza. Tale densità la si cerca spesso in un testo. Necessita, invece, d'un insieme *vasto* e non *sterminato* di testi e di storie possibili: il repertorio in senso forte, non solo come insieme di storie, di copioni, ma come rete di interferenze, di impliciti paragoni, di incombenti combinazioni.

Su questo sfondo, Mimmo Cuticchio appare non solo come un creatore originale e di talento, ma come «maestro».

Si è formato come puparo e cuntista: le *sue* storie sono vecchie per gli spettatori normali, antiche per gli amanti delle tradizioni popolari. Dico *sono* e non *erano* perché alle sue storie non ha rinunciato. Non ha scelto cioè la via facile, breve e tutto sommato senza sbocchi, di fuoriuscire dal proprio repertorio mettendo la sua tecnica ed i suoi pupi, depurati dalle origini, al servizio di contenuti del tutto nuovi e diversi. Non li ha usati come «citazioni» preziose o di colore. Ha ampliato il proprio repertorio, non l'ha sostituito.

Dove sta l'intelligenza d'una scelta apparentemente così poco oltranzista?

La forza di un repertorio di storie vasto e ben delimitato come quello d'un puparo provetto e d'un cuntista non deriva soltanto dalla qualità delle trame e dalla loro maggiore o minore capacità di interessare. Deriva soprattutto dalla *quantità*, dalla *vastità*, e dai *limiti*. Sono questi tre fattori che gli permettono di farsi «mondo». La quantità delle storie, dei personaggi che le agiscono e che passano dall'una all'altra, da un lato fornisce i «soggetti», dall'altro genera i criteri per la variazione, l'improvvisazione, la composizione delle novità. Il vero «contenuto» dei soggetti non è la loro apparente inattualità, ma il «mondo» che nel loro insieme costruiscono. Una sorta di sfera nella quale ci si può muovere in due modi opposti e complementari: percorrendo il sentiero d'una singola storia, ma anche nuotando liberamente nel vasto «spazio delle storie», combinandole e quasi visitandole in maniera sempre diversa, come un pesce che si muove in tutte le direzioni nel suo mondo, che vi danza, annodando corrispondenze, simmetrie, asimmetrie, contrasti e concordanze, sovrapposizioni di situazioni e personaggi, facendo zampillare da vecchie favole bagliori del tutto nuovi. In questo modo, il repertorio non invecchia, per la semplice ragione che rende poco significativa la domanda sulla sua vecchiaia o sulla sua novità. È un materiale di costruzione: non importa che sia di per sé più o meno interessante, importa che sia solido, uno spazio pieno. Per comporre e per improvvisare bisogna potersi muovere come un pesce nell'acqua.

Chi ha visto Mimmo Cuticchio, da solo con una spada in mano, esercitare l'arte del cuntista, comprende quanto l'immagine del pesce nell'acqua possa essere appropriata. Distinguere fra improvvisazione e premeditazione non è più pertinente. Ciò che egli realizza raccontando e variando i colori del racconto è la quintessenza della composizione drammaturgica. La vastità e la solidità d'un repertorio fornisce l'acqua. Senza di questa la bravura o la fantasia dell'artista non saprebbe dove ricamare le proprie danze.

Nel panorama del teatro contemporaneo, sono pochi gli artisti che possiedono un repertorio-mondo che abbia il respiro della novità attraverso la conservazione di materiali solidi. Mimmo Cuticchio ha saputo scoprire la forza di questo privilegio senza farsi incantare dai luoghi comuni sulla necessità dell'attualizzazione da una parte, e sul feticismo per la «viventi reliquie» dall'altra. Quando ha respinto la possibilità di specializzarsi in pochi spettacoli eccellenti dell'opera dei pupi ha fatto una scelta essenziale per l'indipendenza economica della propria ditta, ma essenziale anche per le fonti più segrete della sua arte. La specializzazione a pochi spettacoli eccellenti riduce il repertorio-mondo a repertorio-antologia, lo devitalizza quasi completamente.

Tutto questo non è tanto una spiegazione quanto un punto di partenza per spiegare come mai Mimmo Cuticchio sia un maestro del teatro italiano, e come mai lo sia diventato non evadendo dalla sua sicilianità o dalla sua specializzazione, ma attraverso i materiali ed i criteri che esse gli forniscono.

A questo punto potremmo domandarci: avrà dei continuatori? Resterà un «caso», un'eccezione, oppure il suo personale sentiero fonderà una tradizione?

Domande come queste mi sono parse a lungo serissime. Oggi le ritengo futili. Peggio: ingannatrici. E forse, alla fin fine, corruttrici. I maestri non istruiscono: formano con l'esempio, con fatti compiuti. In realtà non seminano mai, ma condensano semi, una manciata di semi. La fertilità o meno del terreno e del futuro non è affar loro, non è da loro che dipende. Chi saprebbe prevedere tempi fecondi? E chi sarebbe in grado di manovrare per renderli tali, per provvedere, per organizzarli a priori, senza perdere fra queste manovre l'opera sua e l'onore?

Sono grato a Mimmo, sono lusingato, ogni volta che l'ascolto ricordare come sia stato io a spingerlo, in quel convegno a Trappeto, nel maggio del 1980, ad allontanarsi dalle usuali dimostrazioni dei pupi e del cunto e ad improvvisare in proprio. Per lui fu un punto di svolta. Molti anni dopo m'ha detto: «tu mi hai spinto, ma sono io che ho saltato!». Vero. Ma debbo confessarlo: quella «spinta» non fu affatto un atto intelligente da parte mia. Fu semplice rabbia istintiva. Un maestro come lui - che aveva allora poco più di trent'anni, ma almeno vent'anni d'esperienza dell'arte - era ingiustamente presentato come semplice oggetto dimostrativo in un consesso di professori che sembrava sapessero quel che c'era da sapere.