

Titolo || Il posto di Mimmo Cuticchio

Autore || Franco Ruffini

Pubblicato || Valentina Venturini (a cura di), *Dal Cunto all'Opera dei Pupi*, Roma, Dino Audino editore, 2003, pp. 97-101

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

Il posto di Mimmo Cuticchio

di *Franco Ruffini*

VIA BARA ALL'OLIVELLA

Entrando in via Bara all'Olivella dalla parte del Teatro Massimo, si incontra, sul lato sinistro, il "Teatrino dei pupi 'Santa Rosalia'". L'inaugurazione è avvenuta nel 1973. Un vecchio magazzino fu riadattato inizialmente a saletta di spettacolo con 48 posti, e ampliato poi fino alla capienza attuale di 90 posti, con l'aggiunta di un altro locale, per l'alloggiamento dei pupi, cartelloni e quant'altro necessario all'attività. Nel Teatrino Santa Rosalia, vengono presentati gli spettacoli più legati all'antica tradizione dei Pupi.

Quasi di fronte, sul lato destro, c'è l'abitazione di Mimmo e della sua famiglia e, al piano terra, un locale che è la sala di rappresentanza dell'Associazione "Figli d'arte Cuticchio": il "museo", anche se la parola evoca, nella storia e nel lessico familiare di Cuticchio, risonanze sbilenche, tra prestigio e prosopopea d'accademia. Vi sono sistemate decine di bellissimi pupi, in mostra; vi si svolgono convegni, tra cui quello del '97 per l'inaugurazione della "Scuola per pupari e cuntisti", al quale ho partecipato. S'intitolava "Una tradizione in viaggio". È stata la prima volta che ho visto il posto di Mimmo Cuticchio.

Al piano superiore si trovano gli uffici e l'archivio. Di nuovo a piano terra, in un piccolo locale attiguo al museo, c'è il pianoforte a coda di Giacomo, il figlio di Mimmo. «Se tu sei diventato "puparo cuntista" – mi assicurano che abbia chiesto al padre – perché io non posso provare a diventare "puparo musicista"?». Giacomo sta preparando il suo primo spettacolo. Dal museo alla saletta per il pianoforte, si rappresenta nello spazio fisico lo stesso cordone di continuità che sta tra le radici di Mimmo e i frutti prossimi a venire del suo tronco maturo.

Più avanti, sempre sul lato destro, c'è il laboratorio. La "casa dove nascono i pupi": dallo sbalzo dei metalli alla scultura, all'intaglio del legno per le teste, alla pittura ai costumi. Dal '95, il laboratorio ospita anche un'esposizione permanente di pupi, che si aggiunge a quella del museo. Se ce ne fosse bisogno, per dire che anche nel museo i pupi sono vivi, della vita forte di quelli appena nati.

Vi lavorano, accanto a Mimmo, un paio di giovani che hanno partecipato alla scuola. Poco dopo l'inaugurazione, la scuola s'è impantanata nella palude di assessori e finanziamenti, e insomma nella politica. Ora che non c'è più nell'istituzione, la scuola continua nelle persone vive, che sono i veri depositari della durata.

Quando ci sono andato la prima volta, via Bara all'Olivella finiva chiusa da un teatrino dei pupi. E la folla di persone nella stradina, di colpo erano spettatori su una platea lunga e stretta, con il gran teatro degli attori di carne alle spalle, e tutti con lo sguardo per l'insù a fissare davanti il piccolo teatro degli attori di legno.

Tutto questo insieme, Teatrino di Santa Rosalia, chiuso e all'aperto, museo e saletta della musica, archivio e casa e laboratorio; e ciò che rappresentano oltre ciò che sono, tradizione e futuro, festa lavoro e trasmissione dell'esperienza, genitori maestri e allievi: tutto questo insieme è il posto di Mimmo Cuticchio.

TRA DENTRO E FUORI

Chi non ricorda, negli anni '80, il "pullmino" di tanti gruppi di teatro? Ne andavano fieri come d'una sigla d'identità. Voleva dire che non erano più genericamente dei gruppi, ma ch'erano diventati gruppi di teatro. Quattro ruote a motore ma con una casa sopra: una casa ma con quattro ruote a motore sotto. Il pullmino era il punto d'incontro tra la vocazione, o la condanna, del teatro al nomadismo, e la sua aspirazione alla stanzialità.

Tra questi due poli – che, essendo reali, sono materiali e simbolici insieme – si può guardare la storia dei teatri, in particolare dei teatri del Novecento. Ci sono teatri che si sono identificati in uno solo dei due poli, fino a diventarne quasi l'emblema per antonomasia. Il Living Theatre, o del nomadismo del teatro. Con il loro andare senza sosta, con le loro pelli negre e bianche, talvolta nude in scena, con le loro diaspore che li schizzavano ai quattro punti cardinali; e con il loro sogno d'un mondo in cui, azzerate le differenze, diventi indifferente lo stare o l'andare. Il Bread & Puppet, o della stanzialità del teatro. Con la loro fattoria nel Vermont. Magazzini e laboratori per marionette e strumenti da musica, campi da coltivare e animali da allevare, e un viavai continuo di visitatori un po' ospiti un po' studenti. Allievi d'una scuola che è soprattutto stare lì, per un tempo abbastanza lungo da incorporare il mondo di cui il Bread & Puppet concretizza la visione nella sua fattoria, più che non voglia farlo nei suoi pur bellissimi spettacoli.

Poi ci sono teatri che hanno costruito il loro posto tra stanzialità e nomadismo. È il caso dell'Odin, per esempio. La (ex) fattoria di Holstebro è il posto dell'Odin: ma in quanto ne è la casa a cui tornare, ogni volta dopo esserne usciti. Il posto dei teatri come l'Odin è uno spazio di transito tra fuori e dentro. Che sono itinerari di viaggi per davvero, ma sono anche – dentro e fuori – le direzioni contrarie d'una visione e d'una pratica del teatro. Senza scordare che i contrari sono complementari.

Tra la casa di Via Bara all'Olivella dove i pupi nascono e si presentano per se stessi, e il mondo esterno dove i pupi crescono e si propongono oltre se stessi: tra dentro e fuori, è il posto di Mimmo Cuticchio.

Titolo || Il posto di Mimmo Cuticchio

Autore || Franco Ruffini

Pubblicato || Valentina Venturini (a cura di), *Dal Cunto all'Opera dei Pupi*, Roma, Dino Audino editore, 2003, pp. 97-101

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

QUANDO GLI SPETTACOLI NON CI ENTRANO PIÙ

Nella Postfazione di questo libro, Ferdinando Taviani scrive che «Mimmo Cuticchio ha il suo spazio familiare di puparo, adatto alle marionette della tradizione siciliana. Lì, però, i suoi spettacoli più innovativi materialmente non ci entrano più. È costretto a provarli pezzo per pezzo, componendoli “a mente”, aspettando i palcoscenici delle tournée per metterli alla prova nel loro insieme”».

Nel passaggio tra tradizione e innovazione, più che un programma artistico, c'è la casa di Via Bara all'Olivella, che materialmente, coi suoi metri quadrati, non ce la fa più a contenere gli spettacoli. «Sei grande e grosso e hai bisogno d'una scena più grande», gli dicevano Carlo Quartucci e Salvo Licata. «A quel punto avevo bisogno di un luogo più grande», ammette Cuticchio¹. Quel luogo più grande, però, non è diventato un luogo *altro* dello spazio familiare, ne è solo diventato un *fuori* che si aggiunge. Quando torna dai suoi viaggi, la casa è ancora quella di Via Bara all'Olivella, nella geografia dello spazio e in quella della mente. Scrive ancora Taviani che Cuticchio «ha ampliato il proprio repertorio, non l'ha sostituito», e nella capacità d'innovare senza rinunciare alla tradizione indica una ragione forte del suo magistero.

DELFINI CHE VOLANO, FANTASMI

Tra tradizione e innovazione, propongo due spunti di riflessione: l'uno sul “teatro di racconto”, e l'altro sul teatro della mente.

Oggi, specie dopo il *Vajont* in TV di Marco Paolini, il cosiddetto teatro di racconto ha raggiunto un notevole credito e un'ancora più notevole diffusione. Ma al fondo c'è un equivoco. Si pensa che nel teatro di racconto sia il racconto a portare. Cuticchio svela che è vero esattamente il contrario. Non è il racconto che porta; è l'attore a portare il racconto, attraverso la sua *potenza*.

Vale per me, ma penso che valga per molti altri spettatori del *Cunto*. Molte parole sfuggono, il ritmo a volte va a scapito della comprensione; e infine, chi può sostenere che nel diluvio di racconti in cui siamo immersi, sia il racconto del *Cunto* a tenere la sua attenzione? A tenere l'attenzione dello spettatore è la potenza di Cuticchio: che tanto poco riusciamo a spiegare cosa sia, quanto chiaramente sperimentiamo come funziona. Il racconto, in certo senso, è un freno della potenza, un argine. Con la sua linea principale, le infinite deviazioni e ritorni, episodi, peripezie e primi piani, il racconto ripaga l'attore dello sforzo per portarlo dandogli in cambio l'*agilità*. O meglio, dando agilità alla sua potenza.

Se l'attore è lui a farsi portare dal racconto, il motore di questo scambio si spegne. L'agilità si isterizza in atletismo fabulatorio; e la potenza che non c'è, quando il racconto con tutte le sue acrobazie non ce la fa a tenere l'attenzione dello spettatore, s'involgarisce in grido, che entra nell'orecchio e svapora per la stessa via.

La prende da un altro punto di vista, più strettamente legato alla questione del repertorio, ma Taviani parla di Cuticchio come di «un pesce che si muove in tutte le direzioni ... danza»; e aveva detto Cuticchio che «nei quattro metri per tre» del teatrino di Santa Rosalia «non riusciv[a più] ad aprire del tutto le ali»². Lo so che non è un pesce, e nemmeno un uccello, ma Cuticchio nel *Cunto* mi appare come un delfino. Che la potenza e l'agilità fanno danzare dentro, ma perfino fanno volare fuori, oltre il pelo d'acqua del suo mare di storie.

Cosa succeda dei pupi – tra l'altro – quando dalla casa in cui nascono vanno a crescere nel mondo di fuori, ce l'ha detto Kantor. Diventano memorie, proiezioni, nostalgie. Fantasmi. Che è più di personaggi. Sono personaggi, sì, e lo sono nel teatro nostro di spettatori, ma in più e prima lo sono nella mente dell'autore. In *Wielopole, Wielopole*, è come se a un certo momento le paratie della mente di Kantor si spalancassero e ne uscissero fuori, all'improvviso, i fantasmi stipati dentro, un po' esseri umani un po' manichini.

Qui è la responsabilità che decide. La responsabilità è quello che rende teatro, e non delirio irresponsabile, il teatro della mente. Kantor fa entrare i suoi personaggi e poi li dirige. Spesso ne commenta, con l'espressione del volto, l'azione. Come se, vedendo fuori ciò ha già visto dentro, lo riscoprisse d'un tratto.

Cuticchio va oltre. Non li fa entrare, li accompagna in scena, i suoi pupi. Non li dirige; li manovra o, quando lascia ad altri, in divisa da bunraku per fingerli invisibili, il compito di farlo, è per poterli distanziare quel tanto da renderli interlocutori di parole e d'azioni. Non li commenta a solo, da una parte, ma li riscopre insieme a loro parlandoci e toccandoli. Come il genitore ritrovato nel regno dei morti d'Ulisse, col volto di suo padre puparo, e con la sua storia passata, da farne il tratto d'un viaggio compiuto per un viaggio ancora da compiere.

Non è un personaggio tra i suoi pupi divenuti fantasmi, non lo è del tutto; né è il loro antico manovratore portato allo scoperto, pure se continua ad esserlo. Il suo teatro della mente sta tra il dentro e il fuori dell'Itaca a Via Bara all'Olivella: lì dov'è il posto di Mimmo Cuticchio.

¹ Mimmo Cuticchio, *Storie di amicizia e di teatro*, in Roberto Giambrone (a cura di), *Visita guidata. Viaggio per parole e immagini nel teatro di Mimmo Cuticchio e Salvo Licata*, Palermo, 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, 2002, p. 25.

² *Ibidem*.