

Titolo || Dal cunto al teatro

Autore || Mimmo Cuticchio

Pubblicato || «Dioniso» annale della Fondazione Inda, n. 1 – 2002 (nuova serie), Palermo, Palumbo editore, pp. 112-123

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

Dal cunto al teatro

di *Mimmo Cuticchio*

Ragionare del Cunto è parlare di storie, memorie e improvvisazioni.

A volte, quando vado a fare una serata, mi capita che le persone che l'hanno organizzata mi chiedano di fare dieci minuti di Cunto. Spesso questi "dieci minuti" sono sull'improvvisazione su una storia che nasce nella stessa serata: ascolto una storia e poi la raccontarla con il Cunto in dieci minuti. In questi casi non sono preso dalla preoccupazione di come raccontare quello che ho ascoltato – avendo un mestiere lo usi – quanto dal fatto che solo alla fine della storia che ascolto posso capire se quella storia sia interessante per me: perché se non lo è, se è una storia mediocre, una storia qualsiasi, devo capovolgere la frittata e farla diventare interessante per me. Solo così riesco a raccontarla.

Una volta ero l'ospite fisso di una trasmissione televisiva della Rai con Enza Sampò e per contratto dovevo fare due racconti con la durata massima di due minuti e mezzo ciascuno: se superavo i tre minuti tagliavano qualsiasi cosa stessi dicendo. Dovevo tirar fuori il tema della giornata dai dialoghi in sala e farlo diventare una storia. Fu in quell'occasione che imparai a prendere i tempi, a gestire le emozioni, a controllarmi. Nonostante tutto però mi rimaneva dentro un'ansia che scattava appena mi alzavo: in quel momento o ti vengono le parole o non ti vengono, o stai zitto o parli... Un giorno si parlò dell'incesto e il discorso era talmente impegnato e complesso che iniziai realmente a preoccuparmi. Avrei potuto improvvisare un Cunto perché già nella mia testa, man mano che si facevano i discorsi, erano entrate delle idee, invece, appena cominciai a parlare, raccontai non quello che il pubblico aveva detto, ma la storia di Edipo. Me la ricordavo, anche se l'avevo letta vent'anni prima. In realtà non sapevo come sarei partito, né come avrei finito, e non sapevo esattamente cosa stavo raccontando. Ma ora penso che quella fosse un'improvvisazione.

Improvvisazione è una parola complicata, ed ecco perché, qualche volta, anche con persone di mestiere, non mi trovo: perché quando dici improvvisazione tutti credono di saperne più di te. Ho trovato così un modo semplice di spiegarmela. Immaginiamo che nella mia storia ci siano cento numeri: metto questi numeri in un bussolotto, poi infilo la mano dentro e pesco. Se prendo poniamo il 45, so che per poter raccontare ho anche i numeri dall'1 al 44 e quelli dal 46 al 100. La mia improvvisazione dunque avviene così: inizio dal numero che in quel momento mi viene in mente, che mi piace, o che magari ho pensato soltanto un attimo prima, oppure che ho pensato e poi ho deciso di cambiare proprio all'ultimo momento. Ma so che ho anche molti altri numeri a disposizione. Cosa scatti in quel momento non lo so: mi basta attraversare cinque metri di palcoscenico, vedere una porta che si chiude, o una luce che si spegne o una persona che si alza, oppure niente, e mi decido: tac!... e inizio da tutt'altra parte, faccio un'altra cosa. *Cosa è successo?* Ho preso un numero e voglio partire mettiamo da quel 45, ma nella furia di prenderlo cambio per il 30 e inizio dal 30: improvviso e me ne vado dentro i miei numeri...

Fin qui tutti possono improvvisare perché non esci dal tuo seminato, c'è una logica, strana forse, ma è una logica. Quello che sta intorno a te lo puoi raccontare improvvisando: se chiudi gli occhi lo puoi ricordare, non lo racconterai seguendo l'ordine dello sguardo, lo racconterai a memoria, magari saltando, però riuscirai ad elencare tutto quello che ti circonda. Il problema si pone quando nell'improvvisazione mi vengono in mente cose che non sono rientrano nei 100 numeri. Per esempio molto spesso arrivano delle frasi che si formano sotto forma di poesia, di versi rimati che non avevo pensato né sapevo di essere in grado di inventare. A volte si tratta di una sola parola. Alla fine mi dico che se l'avessi cercata quella parola non l'avrei trovata neanche col dizionario: e invece nella furia dell'invenzione mi viene puntualmente, non avevo l'avevo cercata ma viene e non è una parola ovvia, banale ma una parola precisa... E allora forse improvvisare è l'insieme delle due cose: averne a mente alcune e inventarne altre.

C'è anche un'altra forma di improvvisazione, come mi accadde un giorno a Marineo, paesino della provincia di Palermo, mentre facevo un Cunto in una sala cinematografica. Mentre stavo raccontando qualcuno si mise a parlare a voce alta. All'inizio cercai di non farci caso ma poi dissi: un momento, qui parliamo in due, questo mi disturba... Mi sono fermato un attimo per capire cosa stesse dicendo, se per caso si trattasse del balordo di turno. Non lo era affatto, era uno che stava elencando gli stessi personaggi di cui io raccontavo la storia a cui aggiungeva dei particolari suoi. Era un uomo anziano che da bambino aveva visto l'Opera dei Pupi, così mentre facevo il Cunto si era ricordato dei nomi dei personaggi e aveva cominciato ad elencarli insieme ad altri dettagli che si ricordava. Quando l'ho capito gli ho detto: «Sì però c'era anche quest'altro personaggio...». E lui mi rispondeva: «Sì perché questo partiva e quell'altro arrivava...». Gli ho passato la palla e ha cominciato a raccontare lui. Quando si fermava io lo imboccavo: «E poi che è successo?». E lui subito: «È successo questo e questo...». Giocavamo a ping pong e il pubblico era attentissimo... Si trattava della stessa storia, solo che io la raccontavo in palcoscenico, come cuntista, e lui invece era tornato alla sua infanzia, la raccontava per frammenti, e a un certo punto si sarebbe fermato se non lo avessi incoraggiato con altri nomi e altre frasi... Siamo andati avanti per un po' fino a quando gli ho detto: «Va bene, ora io scendo e tu sali, così mi riposo e racconti tu...». Risate, applausi, silenzio e ho potuto continuare il mio Cunto. Avrei potuto dire: «Per favore, faccia silenzio perché voglio lavorare», ma non volevo farlo, piuttosto sarei andato via e avrei lasciato lui a raccontare. Allora ho provato a giocare e a improvvisare.

Un altro esempio di improvvisazione può essere quella del Cunto che feci a Pisa, proprio sotto la torre.

Avevo una piccola e bassa pedana e tutto il pubblico era seduto attorno sull'erba. Dovevo fare un racconto di paladini, di Orlando e Rinaldo. Arriva la gente, si siede, si sistemano tutti in dieci minuti e si crea il silenzio. Ma proprio all'ultimo arriva una signora con un cagnolino e si ferma anche lei ad ascoltare. Inizio a raccontare e quando arrivo al combattimento tra i due

Titolo || Dal cunto al teatro

Autore || Mimmo Cuticchio

Pubblicato || «Dioniso» annale della Fondazione Inda, n. 1 – 2002 (nuova serie), Palermo, Palumbo editore, pp. 112-123

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

paladini e batto il piede sul tavolaccio, il cane abbaia. Mi fermo, qualcuno ride, altri non sanno che fare. Penso di rallentare un po' il ritmo della storia e continuo: «E allora riprendono la battaglia...», batto di nuovo il piede sulla pedana e il cane abbaia di nuovo, due volte. Stavolta la gente ride. Capisco che anche il cane mi sta in qualche modo guardando o piuttosto che è attento ai suoni. Ripetuto lo stesso colpo una volta, poi due e il cane conferma quello che penso. Allora ho continuato a raccontare inserendo anche la storia di un cane: un paladino arriva per dire che i saraceni stanno assediando Parigi ma si perde in un bosco. Il suo cane invece non si perde e riesce a trovare Orlando e Rinaldo che erano in battaglia. Orlando allora ferma la battaglia e si accorge che quello era il cane del suo paladino... Raccontai questa storia nuova col cane vicino alla pedana. Inserire il cane nella storia mi permise di creare una specie di spettacolo nello spettacolo che durò fino a quando, finita la battaglia, tutti se ne andarono, compreso il cane.

Di fatto accade che per andare avanti speditamente nel Cunto, sia quando improvviso che quando vado a memoria, devo trovarmi degli "appoggi": sono frasi che ritornano, situazioni che funzionano, che mi piacciono e che mi piace anche ripetere. Per esempio mio padre quando recitava con i pupi diceva sempre: «Io sono Orlando ardito e franco, degno senatore; dei miei voti mai ve ne manco, soprattutto io sono il fiore, Almonte uccisi e il fratello suo Troiano e ora darò morte a te, empio ladrone di Montalbano». Con questa frase Orlando si presentava a Rinaldo. E Rinaldo rispondeva: «Io son Rinaldo e son di Montalbano, che Febore, Chiarello, Costantino, Brunamonte, Salimarte, Gattamugliere, Galinferno e Mambrino ho ucciso soltanto con la mia Fusberta in mano; io sono Rinaldo che non ho mai avuto paura della guerra e la tua superbia la prendo e la butto a terra». Dopo queste dichiarazioni, il dialogo continuava secondo la storia. Esistevano altre frasi di questo tipo tramandate di puparo in puparo e che ogni puparo poi ripeteva identiche nel suo recitare. Queste frasi, spesso inventate dagli stessi pupari, entravano presto a far parte della tradizione perché venivano ripetute ogni volta che si ripeteva la storia.

Anche a me accade di trovare frasi di questo tipo sia nei cunti che negli spettacoli di pupi. Per esempio una volta, mentre raccontavo di Orlando che doveva spezzare la sua spada Durlindana, mi è venuto spontaneo rifarmi all'*Iliade* di cui in quel periodo stavo raccontando alcuni episodi. Per far diventare ancora più potente e misteriosa la spada dissi: «Orlando vuole spezzare Durlindana...» e poi avrei dovuto continuare, come faceva il mio maestro Celano, aggiungendo che Durlindana era una spada di finissima tempra che non si poteva spezzare. Ma non volevo ripetere solo la frase fatta dal mio maestro, volevo farla mia. Mi venne spontaneo dire «che chidda spada apparteneva ad Achille il Pelide, era quella che Vulcano aveva forgiato sull'Olimpo». Così resi ancor più mitica la celebre spada. Questa improvvisazione nata spontaneamente mi piacque e quando mi capita di fare il Cunto della morte di Orlando mi piace non dimenticarla perché non solo ho rispettato la frase del mio maestro che è bella e antica, ma mi sono costruito anche la mia e le ho intrecciate insieme.

Accanto alle parole e alle frasi d'appoggio iniziali, esistono anche dei passi più lunghi, dei pensieri, costruiti improvvisando all'interno dei dialoghi. Celano stesso, improvvisando, costruiva frasi e insieme pensieri. Tante volte gli chiedevo: «Don Peppino, Vossia oggi disse sta' parola per fare rima, però non è che significa veramente questo o quello...» e lui mi rispondeva: «Che importanza ha cosa significa?». In quel momento gli serviva una parola per appoggiarsi, magari perché non gli veniva in mente quella giusta, e ne improvvisava una per chiudere la rima. Le parole, specie i nomi dei personaggi, hanno un tempo nella nostra testa, mentre le dici si crea un movimento sonoro che devi concludere; così quando non ricordi il nome del personaggio che viene dopo, fatto che può succedere perché a volte non pensi ai nomi dei personaggi che stai per introdurre, devi trovare una frase, un giro di parole per non restare zitto. Celano mi fece capire che mentre stava improvvisando, dicendo «Magone Trivigante» aveva sentito che gli mancava una frase, gli mancava il nome di un dio e allora disse: «Balatone». Balatone non è il nome di un dio: in siciliano significa grosso masso. Suonava bene a quel punto e non importava il senso di quello che stava dicendo. Insomma non era importante il senso della parola ma la forza che aveva messo nel dirla, il viaggio che le stava facendo fare... L'insieme di tre nomi.

Anch'io oggi mi scopro spesso a fare le stesse cose di Celano. Tante volte mi trovo in scena, faccio qualcosa e poi mi dico guarda un po', anche tu oggi hai detto lentissimamente, quasi cantando «eee aaalloooraaa signuri meeiiii» che è una formula di passaggio. Come mai? Si vede che in quel momento ero un po' stanco perché avevo fatto un pezzo più agitato e quindi il mio corpo aveva bisogno di riposare: ma poiché non si deve far sentire la stanchezza al pubblico, altrimenti ne soffre, allora ho fatto in modo di riprendere pian piano l'animazione del discorso, accompagnando il pubblico che mi stava seguendo in modo più calmo, e ho trovato un movimento di parole, più che altro di suoni, che accompagnava questa calma, creando una variante rispetto al solito.

Anche Celano a volte usava certi suoni che a me sembravano strani: cominciava a gridare o a fare silenzio, a «roteare» i dialoghi, spesso stravolgendoli. Ora che mi capita la stessa cosa in scena mi dico: ecco cosa succedeva, Celano, come me, andava in apnea, però non poteva sapere se quando riaffiorava c'era mare mosso e le onde gli impedivano di respirare; quindi perdeva il fiato e questo significa che anche il pubblico poteva perderlo. Perché cosa fa il pubblico? Il pubblico prende il suo respiro, l'attenzione, attraverso la respirazione del cuntista. Prima guarda questo signore che arriva – chi lo conosce, chi no, chi non ne sa niente – prima lo guarda arrivare, poi lo guarda in faccia perché inizia a parlare, quindi dirige l'attenzione sulla sua faccia: perché la comunicazione avviene attraverso la sua faccia, tra occhi, bocca e suono. Allora il cuntista, da parte sua, deve fare in modo che lo spettatore non guardi da nessun'altra parte se non alla sua faccia. Piano piano, mentre il cuntista parla, la gente comincia ad ascoltare quello che dice. Poi, sempre lentamente, il cuntista comincia a muoversi, il pubblico si abitua a lui e ai suoi movimenti e lo vede come persona normale perché non ha costume, non ha nessun elemento

Titolo || Dal cunto al teatro

Autore || Mimmo Cuticchio

Pubblicato || «Dioniso» annale della Fondazione Inda, n. 1 – 2002 (nuova serie), Palermo, Palumbo editore, pp. 112-123

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

scenografico, non ha niente: ha solo una bacchetta in mano, un bastone o una spada. Allora la bocca e le parole diventano un racconto di immagini che non si vedono, il sonoro di un film che non si vede... Come funziona questo cinema antico?

Attraverso il sonoro si creano una serie di ritmi e di suoni che viaggiando con la parola arrivano a smuovere l'immaginario di chi ascolta: la pellicola allora si vede nella mente di chi ascolta. Noi cuntisti abbiamo la cinepresa e abbiamo la macchina di proiezione, quindi siamo artefici di tutto, dei primi piani, dei campi lunghi, degli spostamenti, degli "attacca" e "stacca", delle dissolvenze: entra qua, vai sottoterra, vai di nuovo in alto... è come se avessimo una proiettore negli occhi e presentassimo le immagini attraverso la voce. Quindi il testo è importante, importantissimo. Spesso si dice oggi che il testo non è importante, che fondamentale non è quello che dici ma come lo dici. Io direi che probabilmente in questo mestiere antico del cuntista c'è anche questo: i narratori hanno avuto la capacità di mantenere la forza tecnica di questa cinepresa antica, ma soprattutto di raccontare la storia perché la gente veniva per ascoltarla. Finiamola dunque con questo «prendi l'elenco telefonico e di' quello che vuoi, tanto con il Cunto lo puoi fare»: è vero, potrei farlo, ma che soddisfazione ne avrei? Potrei farlo solo per gioco, e l'ho anche fatto, ho raccontato una partita di pallone e altre cose, ma per divertirmi e basta. La verità è che bisogna raccontare le storie, come facevano i contastorie con il loro cinema antico. C'erano anche i narratori imbroglioni che avevano un pessimo cinema: ma questi non vengono ricordati. Ci è invece rimasta la memoria di Omero e di tanti altri che, probabilmente, facevano cinema di qualità.

Ritorniamo a quelle formule fisse che ritroviamo anche nell'antica epica come «il Pelide, più veloce, dagli occhi glauchi», «Atena occhi di gufo»: stampelle per allungare il verso e per riposare perché con queste formule si andava in automatico. Succede anche a me. Ma direi che questi appoggi servono anche per non far perdere al pubblico i punti di riferimento: anch'io mi trovo a fare delle ripetizioni e poi mi chiedo: perché devo farle? perché tornare a dire sempre che Orlando ha gli occhi storti, perché mi metto ad elencare sempre i cavalli, le spade... Questa tecnica degli appoggi non l'ho studiata, nessuno mi ha mai detto nulla in proposito, neanche Celano e io ho vissuto con lui molto tempo, dalla fine degli anni Sessanta all'ottobre del '73, quando è morto. Lui era un giovane vecchio e io ero un vecchio giovane che voleva imparare, che aveva bisogno di un maestro. Lui era anziano ma aveva voglia anche di parlare con qualcuno, quindi mi raccontava tante cose, tante storie antiche, fatti che erano successi a Palermo, le storie dei Beati Paoli, dei pugnalatori di Palermo, della vecchiaia dell'aceto, tutte le storie legate alla Palermo ottocentesca, i passaggi segreti del sottosuolo di Palermo, raccontava tutto il giorno mentre lavoravamo, mentre si viaggiava... E conosceva molto bene i cuntisti che lo avevano preceduto e che aveva ascoltato quando era ragazzo. Perché non essendo figlio d'arte, né nipote né allievo, Celano ebbe dei problemi, nessuno voleva insegnargli nulla e quando gli altri cuntisti se lo vedevano fra il pubblico ogni giorno ad ascoltare i loro cunti, cercavano di imbrogliare le carte per evitare che capisse qualcosa. Così si mise a seguire vari cuntisti cercando di ascoltare sempre, tanto era appassionato. Poi era amico dei pupari e nel periodo di crisi imparò a costruire i pupi e fu così che rimase dentro questo mondo ottocentesco fra l'Opera dei Pupi e il Cunto.

I cuntisti prima di Celano erano tutti analfabeti: Totò Palermo, Masi Tantillo, Don Tanu e Roberto Genovese. Non sapevano né leggere né scrivere. Più di una volta mio padre mi raccontò che Roberto Genovese gli chiedeva particolari sui personaggi della storia dei paladini e li chiedeva a lui perché sapeva che mio padre, facendo tutti i giorni la storia dei pupi, aveva libri e copioni. Secondo mio padre Genovese, pur non sapendo leggere e scrivere, non voleva assolutamente che qualcuno gli leggesse le storie, si accontentava di domandare, delle discussioni che si intavolavano intorno ai temi che proponeva. Tutto questo per vedere se la sua memoria funzionava ancora, perché i cuntisti sapevano tutte le storie a memoria, ma qualche volta qualche dubbio veniva anche a loro. Questo Genovese non era Tano Genovese, il vecchio, era Roberto: per vivere faceva il cuoco e quindi era più limitato rispetto ai suoi predecessori.

Celano seguiva tutti i cuntisti e sapeva leggere, aveva o la quarta o la quinta elementare: per cui io lo definirei quasi un drammaturgo oltre che un bravo narratore, perché anche se non scriveva copioni aveva un quaderno in tasca che portava sempre con sé sul quale ogni giorno scriveva quello che gli succedeva. Aveva poi moltissimi libri e riviste antiche. Per esempio possedeva molti scritti sulla storia di Salvatore Giuliano, scritti del tempo in cui erano accaduti i fatti: mentre le cose accadevano lui raccoglieva materiali e li metteva da parte. Quando finalmente riuscì ad entrare nel suo laboratorio, sulle panche dove c'era il teatrino vidi che aveva sistemato pacchi di libri antichi e faldoni divisi per argomento. Per esempio su Salvatore Giuliano c'erano tutte le riviste, tutto quello che era riuscito a trovare: li metteva uno sull'altro, poi ci metteva un po' di cartone di lato per non far rovinare gli angoli e li legava con i laccetti in un pacco. Accanto a Salvatore Giuliano c'era Peppe Musolino, il brigante Musolino: anche su di riviste, giornali, foto... Molte cose le ho lette in quei fascicoli: mi sedevo, aprivo e leggevo. Quando gli chiedevo se potevo leggere di questo o quello lui rispondeva: «Puoi leggere tutto però o te lo leggi qua oppure te ne presto uno e quando finisci me lo riporti e te ne do un altro». Mi prestò anche i canovacci manoscritti della *Storia dei paladini di Francia*: quando facevo il portiere di notte lui mi dava un copione e io passavo il tempo a trascriverlo e mentre scrivevo ripassavo la storia. Mi sono copiato tutti i suoi canovacci per l'Opera dei Pupi. Era gelosissimo tanto che dietro il suo primo copione – e io l'ho riportato nel mio – c'era scritto: «I copioni non si prestano a nessuno altrimenti li perdono e non possiamo più lavorare».

Celano sicuramente conosceva – e spesso me le diceva – frasi e parole antiche. Per esempio una volta, raccontando la battaglia di Orlando e Rinaldo sotto le mura di Montalbano, prima dell'assedio di Gattamugliere, disse una frase con una parola che per come era detta non riuscivo a comprendere: «...pettignone e corazza». Ho impiegato anni per capire cosa significasse questa parola. Era una parola antica perché un giorno, per caso, ho sentito dire al vecchio Antonino d'Agostino:

Titolo || Dal cunto al teatro

Autore || Mimmo Cuticchio

Pubblicato || «Dioniso» annale della Fondazione Inda, n. 1 – 2002 (nuova serie), Palermo, Palumbo editore, pp. 112-123

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

«prima di romperci 'a corazza ci rumpiu u pittignuni». La stessa frase di Celano. Quando chiesi cosa fosse il pettignone mi disse che era una pelle molto resistente, una pelle di animale, di pitone o comunque di serpente, che si indossava sotto la corazza in modo che qualora questa fosse saltata, le lame non sarebbero comunque penetrate nelle carni. Tutta invenzione, però chissà... Io invece pensavo che il pettignone fosse il petto nudo fino al giorno in cui mi è venuta la curiosità di guardare il vocabolario e ho scoperto che la parola esiste veramente: è un termine arcaico che vuol dire inguine, pube, ed è usato dal Pulci nel suo *Orlando*. Ma dove l'abbia imparata Celano resta un mistero.

Un altro esempio: Celano diceva «s'appono o coddu du cavallo» (s'appoggiano al collo del cavallo). In quasi tutti i duelli ritornava questa frase. Trovava sempre degli appoggi e ne aveva molti. Per esempio iniziava sempre le battaglie, di qualsiasi scontro si trattasse, con: «E comincia una gran terribile e spietata battaglia...». E lo ripeteva sempre, sia che fosse una battaglia campale o che fosse un duello. Un po' cerco di farlo anch'io: all'inizio mi trovavo in difficoltà quando dovevo dare il via alla battaglia e ai duelli perché volevo sempre cambiare, poi ho imparato a usare la sua stessa frase, mi son trovato bene e continuo a farlo. Ho capito che quella frase dava sempre il via, come se Celano volesse iniziare la cavalcata e pungesse il cavallo per volare: era il suo trampolino e oggi lo uso anch'io perché è una molla che fa scattare il resto, una sorta di frase magica. Anche mio padre, quando doveva dire «bosco» diceva sempre «il bosco della foglia». Tutti i boschi che indicava erano sempre il «il bosco della foglia». Tutti si incontravano nel bosco della foglia, sembrava che nel mondo ci fosse solo questo bosco. Agli inizi non mi sembrava verosimile, ora però faccio lo stesso. Anche i miei boschi sono tutti «il bosco della foglia». Cercare di capire troppo, cercare di dare troppo senso alle cose, rischia di farti perdere. Siamo in un labirinto dove se tu hai seguito qualcuno camminare, anche se non ti ha mostrato il cammino, sei comunque abituato a viaggiare, e quando resti solo devi imparare soltanto a uscirne fuori.

Oggi anche i miei allievi tendono spesso a chiedermi cose, anche qualche passettino più in là di quello che io avrei potuto fare con il mio maestro: ma io gli racconto sempre anche i silenzi, i taciti modi antichi, non tanto perché non voglio dire ma perché so che ci vuole un tempo per assimilare, per viaggiare, per capire. All'inizio se gli dicevo facciamo una prova, loro già sapevano il testo a memoria e io ancora nemmeno sapevo cosa avremmo fatto... Ho impiegato anni per fargli capire che i pappagalli stanno dentro la gabbia e che i merli vanno lasciati liberi per imparare a fishiare. Loro sono diplomati, laureati, fanno delle domande che a volte fanno paura, altre volte invece penso che la laurea li abbia fatti diventare più ciechi.

Quando faccio li Cunto o ricordo le frasi di Celano, fisso il vuoto, con gli occhi chiusi, come un cieco anch'io. Se penso al mio maestro, lo rivedo tante volte con gli occhi socchiusi o estraniati. Celano era un tipo molto simpatico, ironico, ma era soprattutto uno che veramente sapeva stare veramente in scena: eppure in alcuni momenti lo vedevo perso, per i fatti suoi. Allora non ci facevo caso perché anch'io, insieme al pubblico, seguivo la storia, e quando lui si girava da un'altra parte era come se stessimo ascoltando la radio e non era necessario vederlo muoversi: c'era una storia che stava viaggiando e, come quando ascolti la radio, ognuno si mette come vuole e ascolta. Ora con gli anni e con l'esperienza, poiché molti si accorgono di questo mio andarmene a occhi chiusi e sembra quasi un difetto, ho cominciato ad interrogarmi. All'inizio mi sentivo in imbarazzo, mi chiedevano se entravo in trance... Poi ho capito che questo mio straniamento portava il pubblico a farsi domande. Così ho cercato di capire meglio cosa mi succede.

Quando racconto ho una visione totale del pubblico ma sono anche responsabile della scena, sono cosciente di essere là, di avere di fronte un pubblico, e di essere tre volte responsabile: come attore, come drammaturgo e come regista. Durante il Cunto sono infatti tutte e tre le cose: devo curare la regia nei tempi e nei ritmi, devo curare il testo, non posso parlare a vanvera e devo muovere il copro e la faccia in un certo modo perché c'è un pubblico che mi sta guardando. Quando inizio a raccontare, qualsiasi storia voglio raccontare, sia allegra che triste, sono abbastanza lucido e mantengo questo rapporto di «guardare e non vedere», di cercare non vedere il pubblico. Non fisso mai i singoli spettatori, guardo ma non vedo i particolari. Poi pian piano entro dentro il mio Cunto e il discorso diventa più serio perché non devo più raccontare la mia storia, ma un'altra. In quel momento entro in un'altra dimensione: non solo non guardo più ma è come se davanti agli occhi avessi un velo, un velo che mi creo io stesso perché spesso si viene disturbati da tante piccole cose: una porta che si apre, uno spettatore che tossisce... qualsiasi cosa mi spiazzava completamente, mi fa sentire sempre Mimmo Cuticchio che sulla scena che sta parlando con la gente. Superare questo non è stato facile, ho impiegato anni.

All'inizio chiudevo forte gli occhi perché volevo estraniarmi subito dalla sala, perché avvertivo troppa confusione, troppo movimento, e sentivo sempre il bisogno di entrare in me stesso; poi, col tempo, ho imparato a gestire meglio questa necessità di estraniamento: quindi prima ho questa visione col pubblico, questo rapporto di guardare ma non vedere, poi pian piano nasce il velo, comincio a vedere nel mio immaginario cose che cerco di trasferire al pubblico attraverso il mio sguardo. Per me gli occhi sono veramente lo specchio dell'anima, la proiezione vera e propria del film avviene attraverso gli occhi: il sonoro è la bocca quindi le emozioni le puoi comunicare col sonoro, però come fa lo spettatore a vedere un'immagine solo col sonoro? L'immagine allora viene chiarita meglio attraverso lo sguardo di chi racconta e i suoi occhi allora diventano allora la proiezione delle emozioni. Qualsiasi personaggio che è dentro questo velo della mia mente, io lo vedo e ne proietto i caratteri al pubblico attraverso i miei occhi. Tra il velo e me ci sono questi personaggi: li vedo e li guardo e questo schermo che è al centro tra me e il pubblico viene proiettato dal mio sguardo verso chi mi sta vedendo. E chi ascolta, quelli a cui mando le proiezioni attraverso i miei occhi, a loro volta si costruiscono questo velo dentro la testa.

Poi c'è un altro momento che è quello in cui mi chiudo, non muovo più nemmeno gli occhi perché in quel momento dentro il velo c'è un'azione, non è più il particolare dei caratteri che bisogna proiettare con lo sguardo, c'è un momento in cui

Titolo || Dal cunto al teatro

Autore || Mimmo Cuticchio

Pubblicato || «Dioniso» annale della Fondazione Inda, n. 1 – 2002 (nuova serie), Palermo, Palumbo editore, pp. 112-123

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

è come se fossi un cronista in mezzo ad una situazione: in quel momento io non guardo più il tipo perché devo rispecchiarlo e comunicarlo alla gente, guardo tutto l'insieme, forse l'insieme di una sola persona, o di due, o di un intero esercito: a quel punto è come se con la mia cinepresa me ne salissi in un punto, mi sedessi e vedessi a tutto campo.

Ancora una volta, come al cinema. Non so perché mi viene sempre in mente il cinema. Forse perché ho visto tanti film fin da bambino, quando mio padre portava il cinema nelle piazze dei paesi. Nei anni Cinquanta, mio padre faceva il teatro in inverno e il cinema ambulante d'estate. Per lo più giravamo i paesi di mare e si sa che quando iniziava la primavera i pescatori tornavano alle barche. Mio padre, stimolato anche da molte donne che gli chiedevano il cinema, si comprò un proiettore 16 millimetri- passo ridotto e ogni sera appendeva lo schermo, un grande lenzuolo bianco, ad una parte della piazza più grande del paese dove proiettava film d'amore e di avventure come *La maschera di ferro*, *Maria Antonietta*, *Guerin Meschino*, *Carcerato*, *La figlia del Mendicante*... Prima di iniziare la proiezione si dava tempo al pubblico di sistemarsi la sedia che si portava da casa e si proiettavano brevi filmati di Ridolini, Charlot, la settimana INCOM...Il pagamento era a oblazione volontaria in una cassetta che mio padre faceva girare tra la gente. Io dovevo stare attento che la pellicola non si inceppasse né si bruciasse, cosa che di tanto in tanto succedeva. Si affittavano cinque-sei film all'Angelicum o alla S. Paolo di Palermo e si giravano vari paesi per sfruttare le riprese degli stessi film in più piazze. Giravamo con una balilla con portabagagli e ci portavamo dietro tutto l'occorrente per cucinare e anche i materassi per dormire.

Ma com'è che gli antichi, già molti secoli prima del cinema, avevano le stesse tecniche? Io sono nato quando già il cinema esisteva, quindi si potrebbe pensare che posso aver sviluppato le mie tecniche a stretto contatto con l'immaginario del cinema. Credo tuttavia che la scansione delle azioni, il montaggio del racconto, questo cucire insieme i vari fili di una vicenda, il lasciarli e il riprenderli, sia una tecnica di base della narrazione e dunque comune anche ai grandi racconti del cinema. Perché quando fai un salto nel racconto lo fai fare anche allo spettatore. Lo spettatore si alza e si abbassa come si alzano e si abbassano i tuoi occhi. E tanto più tu lo fai muovere, tanto più viaggia. Al cinema lo vedi, al Cunto lo senti: ma vedere e sentire, come si sa, sono due piani intercambiabili.

Una volta uno spettatore, dopo un Cunto fatto in una piazza, mi disse che forse aveva capito perché il Cunto avesse una forza capace di catturare anche un pubblico popolare: perché era una vera storia per tutti. In effetti io cerco di stimolare lo spettatore portandolo pian piano in un altro mondo, in un'altra epoca, ma poi ognuno cerca con la sua testa. Non a caso, quando racconto non dico quasi mai se è mezzogiorno, se è mattina o se è sera, non descrivo mai se c'è l'erba alta o se è bassa, se l'acqua è limpida e cristallina o melmosa... Non faccio mai descrizioni se non quelle di azioni «arrivarono vicino a un fiume, il cavallo si mise a bere», oppure: «mentre combattevano le armi scintillavano, uscivano saette di fuoco...» e uno può immaginare che è di giorno e il sole si riflette contro di esse... Vado per azioni e non dettaglio mai tutti i particolari. Allora questo viaggio nella mente di chi ascolta fa sì che ognuno veste le azioni e i personaggi come vuole: ognuno se li vede come vuole.

Quando ho tenuto un laboratorio sulle pratiche del narrare a Genova, ho messo in atto, per la prima volta, questo esperimento: raccontavo ai giovani tre minuti di Cunto del *Guerin Meschino*, tre minuti sempre dello stesso pezzo, quello in cui Guerino viaggia col suo cavallo e il suo servo per andare al castello della maga Alcina, sugli Appennini, e qui incontra una tempesta. C'erano una quindicina di partecipanti. Dopo il mio Cunto chiesi loro di raccontarmi la storia che gli avevo raccontato e ognuno me la raccontò in modo diverso, inserendovi particolari cui io non avevo minimamente accennato: per qualcuno era mattina, per altri sera... Per alcuni Guerino aveva il cavallo nero, per altri bianco; per altri c'era vento, per altri ancora c'erano i lupi che ululavano... Alla fine avevo quindici storie diverse, storie che non erano la mia storia, ma erano le loro storie. Ecco anch'io comincio a capire perché il Cunto può essere interessante, perché piace anche alla gente semplice: perché ognuno ci legge la storia che vuole.

Il Cunto è una forma arcaica, più ancora forse è l'archetipo della storia, quindi ancora non ha le sfumature né dell'alba né del tramonto. Ha invece la forza di un'azione che si manifesta per elementi potenti. Per esempio nelle tragedie questa parte arcaica era quella del messaggero che interveniva alla fine e raccontava quello che era accaduto dietro le quinte, quello che non si poteva vedere in scena. Il racconto del messo faceva ricorso a parole e immagini pure che non appartengono al punto di vista di un personaggio, ma che tagliano a sciabolate, trasversalmente l'azione. Le immagini sono potenti perché non si perdono in dettagli inutili: ma sono anche un racconto in cui i personaggi della descrizione parlano e dialogano con le loro parole attraverso il personaggio del messaggero. Quindi il messo dà voce a ognuno di loro e in più fa la parte del narratore. Non è un caso che la parte finale del messo fosse affidata sempre all'attore più bravo. In alcune tragedie queste parti sono lunghissime, sono veri e propri cunti.

Nell'*Iliade*, uno spettacolo misto di pupi e Cunto, finisco proprio così, con un lungo Cunto. Prima dello spettacolo racconto l'antefatto, partendo da Briseide e Criseide. Poiché ho allestito lo spettacolo per le scuole medie e forse i ragazzi non conoscono bene le ragioni per le quali Achille convoca l'assemblea, io inizio da qui: con il Cunto creo una curiosità e una premessa. Quindi inizia l'Opera dei Pupi e va avanti fino a quando Achille uccide Ettore. A questo punto lascio il pupo Achille in scena. Ettore è già morto, ed esco a raccontare, sempre con il Cunto, cosa succede dopo, quando Achille lega Ettore per i polsi al suo cocchio... Nel frattempo faccio un atto di pietà: me ne vado per un attimo sull'Olimpo e racconto che Giove in quel momento riunì tutti gli dei e ordinò loro che nessuno si immischiasse più in quella guerra. Ognuno se ne va, e anche Giove, ma Apollo, per proteggere il corpo di Ettore, scende e lo avvolge in una nube per proteggerne le carni, per non farle straziare. Attraversando il campo passo ad Achille che se ne va vicino alla sua tenda. La pira è già pronta con sopra il corpo

Titolo || Dal cunto al teatro

Autore || Mimmo Cuticchio

Pubblicato || «Dioniso» annale della Fondazione Inda, n. 1 – 2002 (nuova serie), Palermo, Palumbo editore, pp. 112-123

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 6

Lingua || ITA

DOI ||

nudo senza vita di Patroclo. Achille vede la scena e si precipita a prendere il corpo di Ettore, lo lega a un palo, testa sotto e piedi in alto, accende un fuoco, ormai sta scurendo, si taglia i capelli e li getta nel fuoco in segno di rispetto per il suo amico. Dentro questa macchina da guerra c'era un cuore che vibrava, era morto il suo migliore amico. Mentre Achille è vicino al fuoco e piange sente un rumore. Ma qui non dico di Mercurio: alcune volte lo dico prima, altre dopo, altre non lo dico affatto; né parlo di Giove che mandati tutti via, fa segno a Mercurio di scendere. La pietà era entrata nel cuore di Giove. Mercurio scende e accompagna il vecchio Priamo a riscattare il corpo del figlio.

Questa me la gioco come voglio, la dico in mille modi diversi, ma non la racconto mai nello stesso modo. Però i fatti sono sempre questi. Achille è seduto in silenzio: sente un rumore, arriva qualcuno, prende la spada, riconosce Priamo, il suo peggior nemico, va per ucciderlo ma poi pensa che se il vecchio re è riuscito ad entrare nel campo senza che le guardie se ne accorgessero, è perché forse gli dei hanno avuto pietà di lui. Così Achille getta la spada e si siede. Priamo si avvicina, si inginocchia e gli bacia le mani. Achille lo guarda e gli dice: «Tu hai il coraggio di baciare le mani assassine di chi ha ucciso tuo figlio? Sei vecchio, come mio padre, tu almeno puoi piangere, qui c'è il corpo di tuo figlio, ma mio padre dov'è? non sa nulla di me». E qui fa tutta una riflessione sul padre. Probabilmente questa riflessione mi viene dal fatto che anche a me manca mio padre e allora inconsciamente anch'io faccio un discorso tutto sul padre, la perdita del padre, la tradizione che si spezza, la vita che continua. Priamo dice che è là per riscattare il corpo del figlio e che ha portato tanti doni. «Non parlarci di doni – lo ferma Achille – nessun prezzo potrebbe mai ripagare la vita del mio migliore amico. Ma tu sei vecchio, mi ricordi mio padre, quindi siediti, mangia qualcosa. Domani all'alba potrai riprenderti il corpo di tuo figlio. Ti darò nove giorni di tregua affinché tu possa assolvere tutti i doveri funebri per tuo figlio. Al decimo riprenderemo la battaglia». Poi finisco con tenerezza dicendo che mentre Achille parla si gira e vede Priamo che si è addormentato vicino al fuoco. Achille si avvicina, lo accarezza e dice: «Veglierò io su di te». E finisco così.

Altre volte, a seconda della situazione, finisco dicendo che la guerra di Troia continua perché poi una freccia di Paride colpirà un tallone di Achille, e poi velocemente accenno ad altri fatti: ma chiudo dicendo sempre che quella è un'altra storia e che verrà raccontata un'altra volta. Con questa chiusa creo una sorta di attesa e di piacere di ascoltare il seguito: fare in modo che oggi tu me lo anticipi ma non me lo racconti, ma io spero che un'altra volta tu me lo possa raccontare. Anche questo di non concludere mai viene dalla tradizione. Quando però faccio l'*Iliade* per i ragazzi delle scuole preferisco aggiungere qualcosa perché non lo voglio far finire lo spettacolo come fosse una cosa teatrale: quando racconto di Achille e Priamo, i ragazzi pian piano riescono a vedere i due che parlano e se io finissi con loro è come se finissi con due attori in scena. Invece, lasciando da parte loro due, continuo come se dovessi andare avanti per ore, ma poi accenno ad una piccola cosa e chiudo con la formula «Ma questa è un'altra storia, l'*Odisea*», e quindi «docu a lassu e nautra vota va cuntuu» (qua la lasciamo e un'altra volta la riprendiamo). Si crea così quella continuità giusta, propria del narratore. Tento sempre di non finire come attore ma come narratore: trattengo ferma questa regola.

Alcune regole della tradizione mi hanno aiutato molto. Anche quando ero ragazzo avevo grande rispetto della tradizione, così come lo avevo per mio padre. Non avevo paura. La tradizione l'ho sempre vista come grande rispetto: chi rispetta il padre sarà rispettato dai figli. I padri si uccidono, ma per uccidere il padre non è necessario annientarlo. Alcuni lo uccidono fisicamente, altri lo uccidono facendo l'opposto di quello che fa il padre, io ho avuto invece la fortuna di diventare oggi mio padre: ho ucciso mio padre per diventare mio padre, e comunque l'ho ucciso mentre lui era ancora vivo, incontrandolo in campo, aprendo un mio teatro.

Quando ho aperto il teatrino mio padre mi venne davanti come potenziale concorrente. Non venne all'inaugurazione perché disse che aveva un altro spettacolo, ed era vero. Ma quello spettacolo l'aveva preso di proposito. Però arrivò prima della fine dello spettacolo, si mise dietro, nel fondo della sala, e mentre stavo recitando – era un momento molto delicato e probabilmente non avevo ancora la capacità di misurare bene la voce dal palcoscenico al fondo della sala – fui preso dall'emozione e mi venne una voce bassa. Allora lui dal fondo mi gridò: «Parla forte che di qua sotto non si sente niente!». Tutta la gente si girò, e terminai lo spettacolo con la voce che mi tremava. Quando scesi in sala lui non c'era più. Da un lato il fatto che fosse venuto mi aveva fatto piacere, dall'altro continuavo a pensare che avrebbe potuto dirmi quello che non andava una volta a casa, non durante lo spettacolo e davanti al pubblico. La rabbia era tanta. In quel momento lo avrei voluto uccidere, ma non fisicamente, perché non tollero la violenza. Ma non capivo, e cercavo un dialogo con lui. Lui era all'antica, era giocoso ma molto severo, serio diciamo, aveva un'autorità qualche volta un po' troppo autorevole. Io gli dicevo «Papà, tu sei il padre, tu il maestro, tu non hai bisogno di fare nulla...». Lui, sarà perché aveva vissuto la sua storia, sarà per quello che sarà, era spiazzato dal mio prenderlo con la dolcezza, sorrideva, rispondeva che ognuno era fatto a modo suo e chiudeva il discorso. Quel suo grido dal fondo io però non riuscivo a mandarlo giù e il giorno dopo gli chiesi conto. «Che vuoi, se non si sentiva niente e nessuno aveva il coraggio dirtelo! Così nessuno ti può apprezzare». Poi pensandoci e ripensandoci, quel richiamo ha fatto sì che oggi alcune cose anch'io le dica ai miei ragazzi in diretta. Quando posso.