

Titolo | PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

Autore | Valentina Venturini

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2017

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 1 di 18

Lingua | ITA

DOI |

PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

di Valentina Venturini

SOMMARIO

1. Nato e cresciuto tra i pupi
2. Pericolare la vita
3. Parigi, la fede e la spada
4. Occhi negli occhi
5. La gamba di Polifemo
6. Opera e Opra
7. Ali per il volo
8. Perdomàni

NATO E CRESCIUTO TRA I PUPPI

Il racconto della vita e dell'arte di Mimmo Cuticchio inizia da lontano, dalle sue origini, dai suoi antenati, da quelli che la sua famiglia ha scelto come progenitori: pupi e pupari¹, compagni di vita, di viaggio, e maestri dell'Arte.

Il padre Giacomo (1917-1985), celebre opraante camminante e "iniziatore" dell'Arte di famiglia, la passione per i pupi l'aveva avuta fin da piccolo: a poco meno di otto anni, quando il padre decise di "avviarlo" ad un mestiere, scelse di fare il fabbro, «perché voleva costruirsi i ferri e le teste dei pupi»². Quando sentì di essere vicino alla realizzazione del suo sogno, avvertì la necessità di un maestro e scelse «il più grande»: Achille Greco (1856-1937), figlio del leggendario Don Gaetano (1813-1874), il Cristoforo Colombo dell'Opera dei Pupi.

Se a Don Gaetano va il merito di aver iniziato e reso immortali i pupi di Sicilia, proclamati dall'Unesco "Patrimonio orale e immateriale dell'umanità" (2001), ai suoi figli (Nicolò e Achille) e ai nipoti (Ermenegildo e Alessandro), va quello di aver arricchito e contaminato il teatro dei Pupi studiando modifiche tecniche, strutturali e testuali necessarie a difendere sin da subito la vita di un genere che già a pochi anni dalla nascita rischiava di essere soffocato dalla sua stessa tradizione. Con Achille i pupi, nel corso delle battaglie, muoiono veramente: i corpi si spezzano in due, le teste saltano e dalle ferite sgorga sangue rosso e copioso. Nel corso degli assalti e degli incendi la scena fiammeggia e, quando l'azione si svolge nei pressi di una fonte, l'acqua zampilla veramente. Con Ermenegildo e Alessandro il repertorio si amplia e *sconfina*: alle storie dei *Reali di Francia*³ e a quelle "speciali" di santi e briganti, se ne alternano altre, nuove, scritte per un pubblico più ampio che, oltre a uomini e ragazzi, vuole comprendere (e non più solo occasionalmente) donne e bambini⁴. Le musiche sono suonate dal vivo,

¹ *Puparo e opraante*: col termine "puparo" si usa ancora oggi indicare chi muove i pupi e, nella Sicilia Occidentale, anche chi, insieme al movimento, dà loro la voce (nella parte orientale, invece, la "vita" del pupo è divisa tra manovratori e recitanti). Si tratta, però, di un uso impreciso del termine che non tiene conto delle diverse specializzazioni e dei diversi ruoli che attengono al mestiere di quello che convenzionalmente chiamiamo "puparo". Già lo studioso Antonio Pasqualino, nei suoi studi dedicati a *L'opera dei pupi* [Palermo, Sellerio 1977 (ristampa nella collana "I cristallini", Palermo, Sellerio, 2008), p. 17], segnalava una differenza importante tra «i gestori dei teatri, detti in Sicilia, *opraanti, teatrinari o pupari*» e gli artigiani: «a rigore *puparo* è piuttosto chi costruisce i pupi». Nel linguaggio di oggi questa differenziazione si è fatta ancora più precisa. Secondo la moderna declinazione del termine, il *puparo* è l'artigiano, il costruttore di pupi, capace di intagliare il legno per le ossature e di sbalzare il metallo per le armature. L'anima del teatro e il *deus ex machina* dello spettacolo è l'*opraante* (dal palermitano *Opra* che indica l'Opera dei Pupi): è lui che muove i pupi (e che, nella Sicilia occidentale, dà loro la voce), lui il capo della compagnia, l'autore dei testi (o il loro drammaturgo), lui il regista degli spettacoli; lui, infine, che gestisce il teatro e ne è titolare. Altra declinazione di puparo è poi il *maniante* che può essere semplice *maniante* (il manovratore specializzato nei movimenti dei pupi in tutte le loro espressioni corporee) o *maniante combattente*, ossia il manovratore specializzato nel combattimento dei pupi. Cfr. anche la nota 6 di questo scritto.

² «Quando io facevo il ferraio, tutto il giorno non facevo altro che prendere il gesso e in tutti i pezzi di lamiera disegnavo cavallini, teste di paladini, serpenti e il mio maestro si arrabbiava e diceva: "La putia cca mi la stai inchienno tutta china di fiuri di paladini, ma comu s'avi a fari cu tia, na forgia ci sunnu paladini stampati, ni furnacelli, ma cca tu mi stai... A! tu a ghiri a fari l'opra di pupi, picchi tu unni vuoi cchiù a fari u ferraru, ormai cu sti pupi tu ti scuncirtasti la testa"»: Giacomo Cuticchio, *Giacomo Cuticchio racconta la sua vita*, in Antonio Pasqualino (a cura di), *Dal testo alla rappresentazione. Le prime imprese di Carlo Magno*, Palermo, S.T.A.S.S., 1986, p. 467. Il testo in questione è la trascrizione, integrale, di una testimonianza raccolta da Marcello Cappelli, Guido Di Palma e Mimmo Cuticchio e pubblicata per la prima volta, ma in una versione molto più breve, con il titolo *La tradizione*, in Associazione Figli d'Arte Cuticchio, *Album di famiglia. Cinquanta anni di attività di Giacomo Cuticchio*, Palermo, Pezzino, 1984, pp. 11-18. La citazione in questione è presente solo nella versione "lunga" di questo scritto.

³ Insieme alle *Chansons de geste*, alla *Chanson de Roland*, ai poemi del Boiardo (*Orlando innamorato*), dell'Ariosto (*Orlando furioso*) e del Tasso (*Gerusalemme liberata*), *La storia dei Reali di Francia*, di Andrea da Barberino, costituisce il fondamento del repertorio dell'*Opra*.

⁴ In controtendenza con la tradizione secondo la quale l'*opra* era un genere riservato ad un pubblico maschile, composto da adulti e ragazzi. Solo in occasioni speciali erano ammessi donne e bambini: a Natale, quando si rappresentava la *Natività*, a Pasqua, quando si dava il *Martorio o Mortorio di Cristo (La passione di Cristo)*, e nelle "serate speciali" nelle quali si rappresentavano le

da un'orchestra di diversi elementi (pianoforte, violini, violoncello, tromba e batteria); il teatrino viene montato sui palcoscenici dei grandi teatri di prosa⁵ e l'organico della "compagnia" si amplia a dismisura: ai pupi paladini i Greco affiancano i "mille fantocci", marionette non armate con piedi snodabili capaci di danzare sulle punte, roteare sul trapezio, camminare in equilibrio su un filo, scomparire in una botte. Comprendono, sin dall'inizio, il vero segreto del teatro, che è quello di contaminare tradizione e innovazione, forma e vita, per scoprire la tradizione del teatro: l'arte di tener desti i sensi dello spettatore, per svegliargli la sfera del cuore e quella della testa. Cosa che non riesce se non c'è la fede nel proprio mestiere e, insieme, la passione: quella che passa dall'oprante-puparo⁶ al pupo e poi dal pupo allo spettatore.

Mimmo Cuticchio nasce da questa fede e da questa passione.

Gela, 30 marzo 1948⁷: Mimmo nasce nel retropalco di un teatrino, terzogenito di una numerosa stirpe pupara: «in famiglia eravamo settecentosette: sette fratelli e settecento pupi, tutti figli di mio padre»⁸. La guerra, la fame e i nuovi mezzi di comunicazione di massa avevano costretto i pupari delle grandi città dell'isola a svendere pupi e teatrini e a cambiare mestiere; il pubblico, del resto, non c'era più. "Buttare via il vecchio per il nuovo": a Palermo c'erano gli americani, i dollari, la voglia di andare incontro a un nuovo futuro. «In questo butta-butta hanno buttato tutto l'antico scambiandolo per vecchio, e tra queste cose c'era mio padre con i suoi pupi»⁹. Il quale, però, non si lasciò "buttare", né lasciò che "buttassero" i suoi pupi. Caricò moglie, teatrino, marionette, scene, cartelli e iniziò a girare i paesini dell'entroterra sicuro di trovar là spettatori ancora disposti a seguire il ciclo delle storie dei paladini di Francia¹⁰. Divenne "oprante camminante": tre mesi in un paese, quattro nell'altro. La casa, itinerante, era il teatrino, impiantato, di volta in volta, in locali al piano terra: di giorno teatro, ricovero della famiglia e laboratorio dei pupi; di notte, casa: le marionette venivano appese alle pareti, la platea veniva sgombrata per far posto alla cena e ai letti dei figli che nascevano in quel girovagare di uomini e pupi. Insieme ai figli nascevano i pupi, «ognuno con una propria faccia, una propria fisionomia, un nome, un cognome e una storia ben definita». Era il padre di Mimmo ad assemblarli, allestirli¹¹ e poi ad animarli, la madre a vestirli, i figli a lucidarli e prepararli per lo

storie dei santi e dei briganti.

⁵ A Roma il Quirino e il Salone Margherita.

⁶ Il termine *oprante-puparo* è quello che da diversi decenni si usa al posto di "puparo" che, come detto alla nota 1 di questo scritto, un tempo indicava l'animatore delle marionette (colui che dava loro la voce e il movimento). Ancora oggi usiamo convenzionalmente "puparo" intendendo il "manovratore", il regista dello spettacolo e il capo della compagnia, funzioni, tutte, che appartengono invece all'*oprante*. Di qui in poi, alla ricerca di una mediazione tra l'uso convenzionale del termine e il suo significato specifico, useremo la dicitura *oprante-puparo* (accettata e usata anche dai pupari dell'attuale generazione) per indicare il manovratore-capo delle marionette (che a Palermo e dintorni dà loro anche la voce) che è insieme anche capo della compagnia, autore o adattatore dei testi, regista degli spettacoli, gestore e titolare del teatro.

⁷ All'anagrafe 31 marzo 1948.

⁸ Questo scritto è frutto di un dialogo sviluppatosi nel tempo tra me e il maestro Cuticchio. Le citazioni che riporto, usando il corsivo, sono brani di discorsi che abbiamo fatto, negli anni, di persona, o via telefono o via mail. Cose che io ho appuntato e che poi lui ha riletto e approvato. Insieme abbiamo deciso di usare il corsivo per la sua voce. Non ci sono note perché né a me né a lui è più possibile ricordare a quando risalgono.

⁹ Così Mimmo Cuticchio in una lettera a Franco Ruffini pubblicata in F. Ruffini, *Lettere a voce, lettere scritte, racconti, viaggi. Da una Tradizione a la tradizione del teatro. Colloquio tra Franco Ruffini e Mimmo Cuticchio*, in Valentina Venturini (a c. di), *Dal Cunto all'Opera dei pupi*, Roma, Dino Audino editore, 2003, p. 33.

¹⁰ «Il teatro dei Pupi, prima, si faceva a puntate: il ciclo della storia dei paladini di Francia nei nostri canovacci conta 371 puntate solo la storia di Carlo Magno, poi c'erano tutte le altre storie; quindi per anni e anni si poteva cambiare ogni giorno. Però la storia non si riusciva a finirla mai, perché era troppo lunga»: così Mimmo Cuticchio in F. Ruffini, *Lettere a voce, lettere scritte, racconti, viaggi. Da una Tradizione a la tradizione del teatro. Colloquio tra Franco Ruffini e Mimmo Cuticchio*, in Valentina Venturini (a c. di), *Dal Cunto all'Opera dei pupi*, Roma, Dino Audino editore, 2003, p. 34.

¹¹ «I pupari – mi racconta Cuticchio – si occupavano della costruzione, mentre gli opranti, come mio padre, della recita. Lui era un maestro nel montaggio dei pupi. Un tempo esistevano i maestri costruttori delle varie parti del pupo: i maestri intagliatori esperti nella costruzione dei corpi e delle ossature, come Don Peppino Celano; gli scultori delle teste, tra i quali Cola Pirrotta; i maestri nello sbalzo dei metalli, come Cola Pirrotta e Carmelo Di Girolamo, ai quali era affidata la costruzione dell'armatura del pupo... Come tutti gli opranti-pupari di tradizione, mio padre sceglieva i maestri cui affidare la costruzione delle varie parti del pupo, mentre lui, che sapeva usare la forgia, costruiva le bacchette di ferro (quelle per i combattimenti e quella centrale che attraversa la testa del pupo e la unisce al corpo) e le spade. Quando aveva tutte le parti del corpo, passava a dipingere le teste e affidava a mia madre la creazione dei costumi. Alla fine di questa fase iniziava ad assemblare il pupo. Lui era un maestro del montaggio. Così come c'erano i maestri delle varie fasi, c'erano anche quelli del montaggio. Mio padre conosceva tutti i segreti. Quando, per esempio, metteva la bacchetta di ferro sul polso destro per i combattimenti, la metteva in un certo modo perché sapeva che se fissata in quel determinato modo non sarebbe mai uscita dall'ingranaggio. Erano segreti che aveva appreso in parte dai suoi maestri, in parte dal mestiere, con la pratica della manovra e della recita: come si dice... *u stessu muortu 'nsigna a chianciri*. Mio padre non sapeva costruire un pupo per intero, ma sapeva montarlo in modo magistrale, esaltando tutti i pezzi che i maestri avevano creato. Quando mio padre faceva entrava un pupo in scena, quello era, e doveva essere, sempre, un "signor pupo"; era

Titolo || PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2017

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 3 di 18

Lingua || ITA

DOI ||

spettacolo.

Figli “di carne” e figli “di legno” nati e cresciuti insieme e ogni sera all’opera nello stesso teatro: gli “umani” come aiutanti dell’oprante-puparo, i pupi come attori protagonisti dello spettacolo.

PERICOLARE LA VITA

“Pericolare la vita” è espressione usata dagli antichi pupari per descrivere la condizione di quei campioni d’uomini pronti a morire in nome di alti ideali quali Onore, Amore, Fede e Patria. E che si specchia perfettamente nella necessità dell’Arte di Mimmo Cuticchio divisa tra il rispetto (e la salvaguardia) della tradizione e l’esigenza della ricerca.

Negli anni sessanta la famiglia torna a Palermo, riapre il teatrino ma, pur avendo un pubblico di affezionati, non riesce a vivere del proprio mestiere. Cuticchio padre, però, è uno degli opranti-pupari più apprezzati della Sicilia (tanto che nel 1963 viene invitato, con i suoi pupi, al Festival dei Due Mondi di Spoleto, che sarà per Mimmo la possibilità di conoscere altre tradizioni, altro teatro) e gli viene proposto, dai grandi circuiti del turismo internazionale, di specializzarsi in “spettacoli per turisti”: gruppi di stranieri ospiti degli alberghi di lusso sarebbero stati portati al teatrino e durante il tragitto sarebbe stata spiegata loro la trama dello spettacolo. A cambiare, ogni sera, non sarebbe stato più lo spettacolo, ma il pubblico. Che, per effetto di questa inversione, non avrebbe più formato una comunità di individui, ma una piccola massa indistinta: non più spettatori ma, propriamente, pubblico.

Il padre, accettando, fece l’esatto contrario di quanto aveva insegnato ai figli. Ai suoi occhi, però, quella era l’unica possibilità di continuare a dar vita ai suoi pupi. Al timone era la stessa persona che per salvare il suo teatro aveva scelto di girovagare per più di vent’anni. «*L’Arte* – aveva continuato a ripetere loro negli anni di quel lungo girovagare – è *cambiare spettacolo ogni sera e rivolgersi a una comunità di cuori e teste pensanti che scelgono di seguire il puparo continuativamente*». E i figli (Mimmo in modo particolare), nutriti da quell’insegnamento, non riescono a non leggere in quel “darsi” ai turisti un tradimento dei valori dell’Arte.

Che fare? Preferire, per la propria Arte, una “vita in morte” o abbracciare le armi e “pericolare la vita” in nome di valori che venivano calpestati?

Mimmo non vede altra scelta: quando il padre appende un cartello all’ingresso del palcoscenico con su scritto «*un posto per ogni cosa, ogni cosa al suo posto*» (come a dire al figlio tornato da Roma che lo spettacolo sarebbe stato sempre lo stesso e se non era d’accordo poteva costruirsi i pupi e aprirsi un suo teatro), Mimmo raccoglie la sfida, lascia la compagnia paterna e va in cerca di un altro maestro. Quei settecento pupi-fratelli, figli dello stesso padre, si erano da tempo trasformati in compagni di viaggio: bloccare il loro andare, appendendone al muro seicentottanta, avrebbe significato tagliare i fili di tutti, compresi i suoi. *Pericolare*, non poteva far altro. Che, in quel preciso momento storico, significava anche, per lui, fare i conti con la sempre più evidente crisi di risposta sociale attraversata dall’Opera dei Pupi.

Lavorando accanto al padre-maestro, il figlio-allievo aveva appreso, oltre al rispetto per le regole, la legge della lotta nella vita e nel mondo difficile di far spettacolo. Il senso della tradizione, di una tradizione da amare e rispettare, da possedere e dominare; ma anche la necessità di confrontarsi con il proprio passato per non esser confuso nel proprio presente. E allora Mimmo decide di oltrepassare i confini della tradizione paterna e va ad imparare il Cunto da Peppino Celano (1903-1973) – maestro anche nell’arte dei pupi e ultimo cuntista “di tradizione” – che diviene il suo maestro-padre. E che lo aiuta, anche, nella costruzione delle marionette per il teatro che sogna di aprire. Con Celano arriverà finalmente ai pupi costruiti e ideati da lui stesso, “partoriti” da lui, dice oggi, *en passant*: «*con mio padre ho imparato a capire che i pupi nascevano per raccontare la storia degli uomini; tuttavia, da quando partorisco i miei pupi, ho capito che sono i miei figli, le mie creature, sono gli uomini che io voglio che diventino*»¹².

PARIGI, LA FEDE E LA SPADA

Ogni volta che Celano doveva fare un cunto importante prendeva, tra le tante che aveva, una e una sola spada, sempre la stessa. Quella che faceva suonare il vento col suo roteare nell’aria mentre i cavalieri andavano a *pericolare la vita*.

La parola, come fosse uno scandaglio, scendeva nel profondo e riaccendeva i dialoghi, mai spenti, dei paladini, rimasti muti nel corpo e nella memoria del tempo. Con *quella* spada Celano arrivava all’affondo perfetto e Mimmo la vedeva come il

l’insieme di tutti i maestri a sua volta coordinato da un altro maestro».

¹² Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico. In viaggio con l’Opera dei Pupi e il Cunto*, Napoli, Liguori, p. 57.

Titolo | PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

Autore | Valentina Venturini

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2017

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 4 di 18

Lingua | ITA

DOI |

lasciapassare per l'altro mondo; il ponte, mai interrotto, tra la memoria del tempo e le parole dei corpi.

Come suo padre, anche Celano aveva *fede* nelle storie (e nei personaggi) che popolavano i suoi due mestieri (Cunto e Pupi). L'universo di riferimento era (ed è) comune perché Cunto e *Opra*¹³ vivono delle storie dei Paladini di Francia capeggiati da Carlo Magno e valorosamente condotti da Orlando e Rinaldo alla difesa dell'Impero e della Cristianità. Ragioni di *fede* inducevano gli opranti-pupari e i cuntisti a credere alla realtà delle vicende rappresentate. Loro per primi, e poi il loro uditorio, composto in prevalenza da quelli che Pitrè definisce di *appassionati*. È qui uno dei nodi, nella *passione* che animava e legava artisti e spettatori, la stessa che oggi governa l'arte di Mimmo Cuticchio; una passione che in lui non è uno stato, ma un moto dell'animo, un amore che genera sofferenza perché ciò che si ama lo si vorrebbe cambiare. Passione come *fede* e, insieme, necessità imprescindibile di un *non stare*, un modo di spostarsi ed esser spostati.

Ci vuole una grande *fede* per poter rappresentare il ciclo dei paladini. Adesso, quando esce un angioletto sulla scena il pubblico sorride, ma quando ero piccolo il pubblico tradizionale reagiva diversamente. Quando, alla morte di un eroe, di un paladino o di un cristiano, usciva l'angioletto e pronunciava una formula ben precisa («Ruggiero, Ruggiero, morto tu sei per volere di Dio, faccio un sorriso sul tuo pallido viso, l'anima tua la porteremo lassù nel celeste paradiso»), quello era un modo per esprimere il conforto della resurrezione. E allora il popolo che riempiva il teatro dei Pupi, quando arrivava l'angelo [e quando] suonava la musica del lamento mentre si abbassava la scena del paradiso, si toglieva la coppola [...] e si faceva il segno della croce. Il popolo sapeva che erano marionette, ma non rideva davanti a un racconto religioso, perché davanti alla morte deve esserci pietà. All'Opera dei Pupi non si raccontano le favolette, ma la grande epopea dell'uomo¹⁴.

Gli spettatori abituali erano convinti che le esagerazioni e i tratti popolari della recita non fossero invenzione del puparo o del cuntista (così come per il puparo e il cuntista non erano invenzione dell'Ariosto, del Tasso o di Andrea da Barberino), perché «erano nella Storia». Carlo Magno, dice la Storia, nacque col pugno chiuso¹⁵, visse centoquarant'anni e da lui discende in linea retta la Vergine patrona di Palermo, S. Rosalia. La sicura esistenza della Santuzza, ratificata dalla presenza delle sue ossa miracolose custodite nel Santuario palermitano a lei dedicato, era una prova indiretta della verità delle gesta dei paladini e strappava gli intrecci cavallereschi dall'orizzonte fantastico per consegnarli ad una legittimazione storico-religiosa. Ad ulteriore riprova, la sicura esistenza di Carlo Magno scritta nella storia dell'Impero dei Franchi e “testimoniata” dalle tracce tangibili della sua presenza nella capitale del regno: la statua che sovrasta la colonna di Place Vendôme e il monumento equestre che campeggia di fronte alla Cattedrale di Notre Dame nel cuore di Parigi, che pupari e cuntisti elessero a città santa della cavalleria.

Quando, nel 1967, il padre di Mimmo viene invitato a Parigi per uno spettacolo all'Ambasciata italiana, accetta con emozione perché quel viaggio significava il coronamento di un sogno. Parigi era la capitale delle storie che raccontava. A Parigi c'era Carlo Magno con la sua statua¹⁶, la Senna, la chiesa di San Dionigi, le antiche mura, quelle sotto alle quali tanti dei suoi pupi avevano combattuto e continuavano a combattere. È la storia curiosissima dell'assedio di Parigi da parte dei

¹³ Così, nel gergo palermitano, viene detta l'Opera dei Pupi. Che, nel catanese, è invece detta *opira*.

¹⁴ Giulia Lo Porto, *Orlando allo specchio. Uomini e pupi nel teatro di Mimmo Cuticchio*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2016, p. 34. Il testo è stato lievemente modificato, previa approvazione di Cuticchio. Il corsivo è mio.

¹⁵ Ogni pupo Carlo Magno degno di questo nome ha il pugno chiuso e questo per il pubblico è non solo un segno di riconoscimento, ma anche il segno della sua avarizia, tanto che ancora oggi in Sicilia per dare dell'avarico a una persona si usa dire “sei un carlomagno!”.

¹⁶ Così racconta, sul punto, Alfred Silberman: «[...] Il padre di Mimmo era convinto di quello che diceva. Per lui questo era la verità, era la storia. Padre e figlio viaggiarono in treno e arrivarono alla Gare de Lyon, e io sono andato a prenderli alla stazione per portarli in albergo. Mentre eravamo in taxi il padre mi dice: “Per favore, possiamo passare lì dove c'è il monumento a Carlo Magno?”. Io che avevo vissuto quattro anni a Parigi, non sapevo che esisteva questo monumento, quindi ho domandato al tassista dove fosse, ma neanche lui lo sapeva. Aveva un libro turistico e gli è venuto in mente che forse era di fronte a Notre Dame. Arriviamo ed effettivamente era là, a cavallo. Papà Cuticchio era molto commosso. “Bene – dico –, adesso andiamo in albergo”. “No, un momento – dice lui –, Vorrei tanto vedere dove sono le mura che Orlando e i paladini di Francia hanno difeso contro l'attacco dei Saraceni”. Allora io mi sono trovato in un momento critico perché non me la sentivo di dire che nessun saraceno era mai arrivato sotto le mura di Parigi. Ho inventato una scusa per cui non era possibile andare a vederle. Prima che Mimmo cominciasse a capire che questa storia non è vera è passato tempo, perché aveva fede in suo padre. E penso che nella scuola è importante che Mimmo faccia capire ai suoi allievi che bisogna avere fede, anche se la cosa storicamente non è corretta. Bisogna avere fede nella propria professione»: A. Silberman in Associazione Figli d'Arte Cuticchio, *L'Opera dei pupi e il Cunto. Una tradizione in viaggio. Convegno “Una scuola per pupari e cuntisti”, Palermo 10-11 maggio 1997*, a cura di Tiziana Lo Porto, *Quaderni di teatro: L'isola da svelare*, n. 8, s.e., Palermo, 1998, pp. 40-41.

Titolo || PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2017

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 5 di 18

Lingua || ITA

DOI ||

Saraceni che storicamente non è mai avvenuto, come quella delle antiche mura che cingevano Parigi ai tempi dell'assedio, ad oggi ancora non rinvenute¹⁷ ma più reali del reale per pupi, pupari e cuntisti.

Mimmo lo segue e lavora talmente bene che propongono al padre di lasciare il figlio per qualche mese per avviare il teatro di pupi aperto dal professor Enrico Pannunzio in una *cave* al Boulevard Saint Michel e insegnare l'arte ai manovratori parigini. Giacomo Cuticchio accetta solo in parte lasciando diversi pupi ma non il figlio. Durante il viaggio di ritorno, però, Mimmo scende dal treno con una scusa e torna indietro. A Parigi! Ai suoi pupi, a un nuovo modo di proporli, pensandoli per un pubblico diverso, non abituato a quelle storie e a quel teatro ma pronto a entrarvi empaticamente. Come le sue marionette, stava *pericolando la vita*: aveva disobbedito al padre in nome di quei pupi fratelli che non voleva lasciare in mani inesperte, né dare in pasto a un pubblico non preparato ad apprezzarli appieno. È in questo ritorno e in questo rifiuto che ha inizio il suo percorso autonomo rispetto al padre (la scelta di cercare un altro maestro, l'apprendistato con Celano sono ancora di là da venire), perché è proprio in questa "terra straniera" che Mimmo intuisce la forza universale del pupo e la sua capacità di comunicare ed emozionare indipendentemente dalla lingua. È qui che inizia a comprendere che l'innovazione e la ricerca possono essere la *nuova vita della tradizione*.

Tornando a Parigi io non vado col bagaglio di mio padre, non vado solo con la tradizione antica. Lui di fronte a un pubblico di stranieri dice: «Chisti un capiscinu nenti, è megghiu ca minni vaiu a me casa» [...]. A me di queste cose non importava niente. Avevo capito che i pupi non hanno frontiere: loro comunicano, parlano anche se restano fermi, e chiunque al mondo li guarda o li vede muovere un attimo capisce che hanno una vita propria. Io questo lo avevo capito in quel mese che eravamo stati a Parigi, così quando sono tornato a Parigi mi sono inventato un copione con dei ritmi che potessero funzionare meglio per un pubblico di stranieri. Ho accorciato tutti i tempi: non più lo spettacolo di due ore ma uno spettacolo di un'ora, non più scene e scenette ma una scena che le riassumeva; ogni tanto usciva un personaggio che parlava in italiano e ogni tanto uscivano quelli che parlavano il dialetto... e ci mettevo pure qualche battuta in francese¹⁸.

A Parigi dirige il teatrino per alcuni mesi, scrive e mette in scena il suo primo spettacolo, *Tullio frecciato*, ispirandosi a un antico canovaccio dell'*Opra*. Poco più tardi, raggiunto dalla chiamata per il servizio militare, rientra in Italia. Assolto il suo dovere, torna a Palermo e, inseguendo il sogno di creare un suo teatro, cerca impieghi nell'ambiente delle arti performative per "campare la vita" ma insieme perfezionarsi e mettere da parte qualcosa per crearsi il "mestiere"¹⁹. Lavora come comparsa in alcuni film sia a Palermo che a Roma dove resterà per alcuni anni. Fa la comparsa in alcune pubblicità, l'attore di fotoromanzi, fino ad arrivare ad interpretare piccoli ruoli cinematografici dopo l'incontro fortuito con Mario Monicelli che lo sceglie per la parte del fidanzato di Monica Vitti nel film *Le coppie* (1970)²⁰. In quel film recita anche Aldo Rendine, che lo accoglie nella sua scuola di recitazione, l'Accademia d'arte drammatica "Pietro Scharoff". Con Rendine Mimmo instaura un rapporto importante, è lui che lo aiuta a prendere consapevolezza della sua imponente presenza scenica e che, al contempo, lo convince ad usarla all'interno del mondo della sua tradizione, lontano dalla quale sarebbe stato come la gru di Chichibio che pur avendo due zampe ne usa una sola.

¹⁷ Così mi racconta Mimmo Cuticchio: «la prima cosa che fece mio padre quando per la prima volta andò a Parigi, fu quella di andare a vedere le antiche mura, quelle sotto alle quali tanti dei suoi pupi avevano combattuto e continuavano a combattere. Nessuno però seppe indicarci dove fossero. Secondo i parigini quelle mura non erano mai esistite. Lui le cercò e anche se non riuscimmo a trovarle era sicuro della loro esistenza e si rammaricava del fatto che i parigini non tenessero alla loro storia, che non ne cercassero le tracce nei sotterranei della città dei quali scrissero non solo l'Ariosto e il Boiardo ma molti scrittori e artisti illustri, molti anche francesi. Alcuni decenni fa, nel corso di un restauro del Palazzo del Louvre, quelle mura sono riemerse dai sotterranei di uno dei luoghi più celebri del mondo, e sono oggi meta di moltissimi visitatori. Sono le vestigia delle mura che Filippo Augusto fece erigere durante il suo regno (1190-1220), quando decise di dotare Parigi di una *nuova* cinta muraria». Se però si ha la pazienza di indagare la storia di queste mura, si scopre che sono storicamente successive ai fatti degli scontri di Parigi che si concludono nel 778 con Roncisvalle. C'è però un "ma", secondo i pupari: «se i libri scrivono "nuova" cinta muraria significa che prima di quelle dovevano esserci altre mura, quelle che furono teatro degli scontri tra l'esercito di Carlo Magno e i Mori infedeli».

¹⁸ Così Mimmo Cuticchio in Franco Ruffini, *Lettere a voce, lettere scritte, racconti, viaggi. Da una Tradizione a la tradizione del teatro. Colloquio tra Franco Ruffini e Mimmo Cuticchio*, cit., pp. 41-42.

¹⁹ Nel gergo dei pupari per "mestiere" si intende l'attrezzatura completa di un teatrino di pupi, ossia tutto il materiale occorrente per gli spettacoli: i pupi, le scene, i cartelloni e i fondali.

²⁰ Diversi e importanti gli incontri successivi con il cinema (come attore). Dopo Monicelli (*Le coppie*, 1970), *Cento giorni a Palermo* (regia: Giuseppe Ferrara, 1984), *Il padrino - Parte III* (regia: Francis Ford Coppola, 1990), *Quijote* (regia: Mimmo Paladino, 2006), *Era una volta* (regia: Daniele Cipri, 2008), *Baaria* (regia, soggetto e sceneggiatura: Giuseppe Tornatore, 2009), *Prove per una tragedia siciliana* (regia e sceneggiatura: John Turturro e Roman Paska, 2009), *Terraferma* (regia e soggetto: Emanuele Crialese, 2011), *Cha Cha cha* (regia e soggetto: Marco Risi, 2013). Per i rapporti tra Cuticchio e il cinema rimando alla sezione di questo focus dedicata alla Filmografia.

Titolo || PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2017

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 6 di 18

Lingua || ITA

DOI ||

Così Mimmo ritorna a Palermo e riparte da quell' "un posto per ogni cosa, ogni cosa al suo posto". Inizia un percorso artistico autonomo costruendo il suo posto attraverso l'apprendistato con Peppino Celano tra Pupi e Cunto, spade di legno e spade di ferro. E s'innamora anche dei "pupi del Cunto": tali erano, per lui, nato e cresciuto tra i paladini, i personaggi dei cunti di Celano. Il *cuntastorie* – questo ai suoi occhi il segreto del maestro, il soffio che seguendolo riuscirà a strappargli – è un teatro mobile, un corpo sonoro che con la parola diviene invisibile, e che, attraverso la potenza del suono, compreso in un gestire sapientemente accennato, proietta le immagini del racconto. Quando Celano faceva i suoi cunti, i personaggi prendevano vita nell'immaginario del pubblico e del suo giovane allievo che li completava con la sua fantasia e le sue conoscenze. Inizia anche lui, giocando col suo maestro, a fare brevi cunti, fino a che, un giorno, nel mezzo di un cunto importante, uno di quelli con la spada di ferro, Celano chiama il suo allievo sul palco e gli chiede di continuare al suo posto. Il pubblico, formato da intellettuali e studiosi che avevano chiesto al maestro chi, dopo di lui, avrebbe continuato la tradizione della quale era rimasto l'ultimo e l'unico esempio, è incuriosito da quel ragazzo salito sul palco convinto di dover aiutare il maestro a riporre le armi e a ricomporsi. Incredulo ma incoscientemente pronto a raccogliere anche quella sfida che poi vedrà come un altro passo in direzione del sogno di un suo teatro, Mimmo chiede a Celano la spada, *quella* di ferro, e inizia il racconto.

Dopo lo spettacolo, durante il viaggio di ritorno verso casa, l'allievo chiede al maestro un parere su quel cunto improvvisato, ma in risposta ottiene il solito, eloquente e sicilianissimo «mah...» preceduto e seguito da una lunga pausa. «*Chi vo sapiri? Unnu viri ca ti battinu i manu? Si battunu i manu si viri ca ci piaciù*». Rassegnato Mimmo fa per restituirgli la spada, ma la mano del maestro blocca il suo gesto. Ancora una lunga pausa e poi: «*Ogni volta mi dici ca sta spata u cuntu mu fa cuntari chiù bellu, ca mi runa chiù carica... Pigghiatilla ca ta rialu*».

OCCHI NEGLI OCCHI

Gli anni Settanta del Novecento sono anni di grande fermento. Palermo, 1971: Cuticchio fonda una sua compagnia e due anni dopo, quando gli altri opranti chiudono i battenti e vendono i pupi ai rigattieri e ai turisti di passaggio, lui apre il suo teatro nel cuore antico di Palermo. Sa bene di non poter proporre soltanto quanto ha appreso negli anni trascorsi in famiglia e in quelli insieme a Celano; sa bene che il teatro tradizionale dei pupi è finito negli anni '60 perché è finito il suo pubblico. Ma i pupari erano ancora vivi, e avevano ancora *fede* in quel teatro. Continuavano a crederci, anche se non tutti riuscivano a immaginarne il futuro.

"Figli d'Arte Cuticchio": questo il nome che sceglie per la sua compagnia, anche se sarebbe stato più semplice usare una sigla generica, come "centro di ricerca di sperimentazione teatrale sull'Opera dei Pupi e sulle figure" che avrebbe dato a molti "l'idea di ciò che questo giovane puparo voleva fare, voleva dire", mettendolo al riparo dal confronto con la tradizione. Invece no, Cuticchio aveva accettato la sfida del padre e l'inizio del suo cammino artistico autonomo è una risposta a quell' "un posto per ogni cosa, ogni cosa al suo posto": ossia sono un figlio d'arte e il mio "posto", la mia origine, è in quest'arte. Non parto dal nulla, ma dalla mia tradizione, consapevole di tutti i pericoli insiti nella scelta di questa partenza: ci si aspetta, infatti, che il figlio d'arte sappia già tutto o, peggio, che debba per forza seguire la tradizione di famiglia preservandola e tramandandola a sua volta. E invece no. *Pericolare la vita* è, anche in questo caso, un grido di battaglia, la chiave per costruire il proprio futuro.

Occhi negli occhi: quelli dello spettatore fissi negli occhi del pupo e quelli dell'allievo puntati negli occhi del maestro. Così aveva appreso l'arte, prima rubando con gli occhi (il vero maestro non insegna l'arte, semmai se ne lascia rubare frammenti per mettere alla prova l'aspirante allievo) e poi, dopo aver dimostrato di aver saputo far tesoro del furto, puntando i suoi occhi in quelli del maestro (del padre prima, di Celano poi) che, con un processo di trasmissione tacita, aveva restituito lo sguardo aprendolo a quei segreti della sua arte che l'allievo aveva scelto di guardare. Al primo, che è il segreto dell'arte teatrale *tout court*: il teatro è un "due" che non funziona se dall'altra parte non c'è uno spettatore che completi con la sua fantasia (Coleridge direbbe "con la sua credulità") la storia cui sta assistendo; al secondo: la tradizione non è una gabbia immutabile nella quale imprigionare l'arte appresa dal maestro, ma ali per spiccare il volo, eredità preziosa. Al terzo: "occhi negli occhi", quelli dell'allievo fissi in quelli del maestro, quelli dello spettatore incatenati negli occhi del pupo, quelli dell'oprante-puparo e/o del cuntista in quelli dei suoi personaggi (di legno o "di parole"), quelli dei pupi negli occhi degli spettatori e in quelli dell'oprante-puparo (e/o del cuntista).

Aprire il teatro significò, per Mimmo, aprirsi alla vita, entrare, anima e corpo, in un doppio e continuo movimento nel quale vita e teatro si scambiano reciprocamente l'energia necessaria ad esistere. E non può essere altrimenti perché, per gli opranti, il teatro dei Pupi è come la storia degli uomini: finché nascono i figli l'uomo è salvo, quando i figli non nascono più *u munnu finisci*. In quel principio degli anni settanta, in quel chiudere i teatri e aprire i musei Cuticchio lesse non il tentativo di salvare l'arte, ma quello di "tutelarla" erigendo intorno agli opranti un campo di tombe. Il camposanto è importante, *ma 'un ci puoi metterti un cristianu ca ancora è vivu*. Lui era vivo, tanto vivo da comprendere che per scongiurare il cimitero non

Titolo || PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2017

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 7 di 18

Lingua || ITA

DOI ||

sarebbe bastato aprire un teatro e costruire nuovi pupi: era necessario trovare parole e storie nuove, nuovi modi di rappresentarle e di raccontarle, temi che potessero risvegliare interesse e *fede*. Formare un nuovo pubblico, accendere gli spettatori uno ad uno, occhi negli occhi.

Con la sua compagnia Cuticchio sperimenta copioni nuovi e, insieme, riprende canovacci antichi, con la cura, però, di lavorare alla variazione dei tempi e degli intrecci (lo spettacolo non poteva più essere concepito come una puntata del ciclo, ma doveva concludersi nel tempo di un'unica rappresentazione, senza, tuttavia, azzerare la possibilità di proseguire l'azione nello spettacolo successivo). Storie completamente nuove (come il *Cagliostro*) si alternano alla messa in scena dei capolavori tradizionali dell'*Opra* (uno per tutti la *Passione di Cristo*), adattati ai tempi e al nuovo "sentire" del pubblico.

Il mondo cambiava; il mio pubblico di quand'ero ragazzo, quello fatto di pescatori a piedi scalzi che venivano al teatrino o di *viddani* cioè di paesani con gli scarponi ancora pieni di terra sotto, della campagna umida della pioggia, ora non c'era più: ora venivano spettatori di tutte le razze e di tutti i colori, di tutte le lingue, e questo mi ha portato a studiare, e non solo la mia tradizione ma anche le tradizioni degli altri. Inizia così il mio viaggio nelle tradizioni²¹.

A questa strategia di rinnovamento del repertorio Cuticchio alterna quella, fondamentale, della formazione di un nuovo pubblico, portando il suo teatro soprattutto nelle scuole, proponendo, insieme allo spettacolo, incontri laboratoriali volti ad introdurre questa forma teatrale, a raccontarne la storia, la tradizione ma anche il futuro che, alla lettera, consegnava nelle mani dei ragazzi insegnando loro a costruire i pupi.

Sono anni in cui, anche attraverso le tournée, sempre più frequenti, Cuticchio scopre altri fondamenti della sua arte. A Cardiff, nel Galles, al Festival dei Giovani Arrabbiati (1977), scopre il lavoro a scena aperta e la manovra a vista: lo spazio scenico non consentiva l'uso del teatrino; come montare, allora, lo spettacolo dei pupi in mezzo ai tavolini di un locale? Lui con alcuni pupi sarebbe restato al centro dello spazio scenico, i fratelli Nino e Guido, con gli altri pupi, sui balconcini che si affacciavano sulla sala, in un continuo cambio di scena. Lo spettacolo fu un successo: nonostante la lingua, il pubblico si era sentito parte integrante dell'azione scenica. Ed, empaticamente, vi aveva partecipato.

Cuticchio era diviso tra l'esaltazione e lo spavento. Aveva tradito la tradizione, lo sapeva. Ma sapeva anche che, mostrandosi a scena aperta, pupi e pupari erano riusciti a coinvolgere il pubblico, a muoversi, a spostarsi senza snaturare tutto. Dunque l'Opera dei Pupi poteva valicare i confini del suo teatro e rivelarsi un successo? Attrarre il pubblico come qualsiasi altro teatro, occhi negli occhi?

LA GAMBA DI POLIFEMO

Era stato a Parigi, vedendo il Pulcinella francese, che Mimmo aveva compreso che il teatro non era un monumento ma una semplice baracca, mobile come una barca, «una zattera che si muove e che può portare dappertutto»²².

Con gli occhi negli occhi di quel Polichinelle, Cuticchio aveva iniziato a viaggiare con la sua zattera-teatro spingendosi in ogni insenatura come Ulisse, per vedere e capire. Cardiff e, ancora prima, il cunto che Celano gli aveva chiesto di continuare, erano state "messe alla prova", emergenze cui si era trovato a far fronte senza aver nemmeno il tempo di pensare: la sua competenza gli era venuta, però, in soccorso, suggerendogli soluzioni che poi, scientemente, deciderà di mettere a sistema. Il passaggio alla manovra a vista diverrà una caratteristica del suo agire teatrale.

Dalla morte improvvisa di Celano (1973), Mimmo aveva messo da parte il Cunto per riscoprirlo nel corso di un seminario sulla "Ricerca teatrale e il diverso culturale" al quale era stato invitato a partecipare nella doppia veste di "puparo figlio d'arte" e "puparo sperimentatore" (Trappeto, 1980). Tra gli studiosi e gli uomini di teatro Eugenio Barba, con il suo Odin Teatret, e Ferdinando Taviani che gli chiese di improvvisare un cunto di attualità. È un nuovo inizio, una corda tesa nel vuoto sulla quale, d'istinto, Mimmo si getta per saltare. È la possibilità di riflettere sul ruolo del narratore, sulla sua presenza scenica d'attore e sulle affinità tra questa e la presenza scenica del puparo. Nello stesso anno, pochi mesi dopo, Cuticchio viene coinvolto, in qualità di contastorie, nello spettacolo itinerante dedicato a *Tosca* che Roberto Bacci presenta al Festival di Santarcangelo di Romagna; due anni dopo partecipa al convegno "Le pratiche del narrare" in veste di narratore insieme a Andrej Tarkovskij, Andrè Gregory, Jerzy Grotowski, Ugo Pirro, Luca Ronconi²³. La *Tosca* e "Le pratiche del narrare", nei

²¹ Così Cuticchio in Franco Ruffini, *Lettere a voce, lettere scritte, racconti, viaggi. Da una Tradizione a la tradizione del teatro.*

Colloquio tra Franco Ruffini e Mimmo Cuticchio, cit., p. 42.

²² *Ivi*, p. 43.

²³ "Le pratiche del narrare", seminario sui punti in comune tra le diverse forme di narrazione e montaggio, organizzato dal Centro per

Titolo | PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

Autore | Valentina Venturini

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2017

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 8 di 18

Lingua | ITA

DOI |

quali usa il Cunto attenendosi scrupolosamente alle tecniche della tradizione ma modulandolo in base alle aspettative del pubblico che di volta in volta ha di fronte, lo portano alla consapevolezza che il teatro può essere un ambiente perfetto per le tecniche performative del cuntista. Il passo successivo, importantissimo per la definizione della sua identità teatrale, è la conferenza-spettacolo *La spada di Celano* (1983) che segna il passaggio del Cunto «dalla cultura performativa popolare alla cultura teatrale»²⁴ della grande scena. È il suo primo spettacolo in pubblico sul Cunto, organizzato in occasione del decennale della morte del suo maestro. Da quel momento Mimmo porterà il Cunto nei teatri italiani, recitando al chiuso e all'aperto, e poi in giro per il mondo.

Cardiff e *La spada di Celano* (spettacolo e insieme strumento) sono i segni tangibili della sua necessità di *sconfinare*: in entrambi i casi Cuticchio oltrepassa i confini del teatrino prima usando la manovra a vista, poi eliminando pupi e struttura scenica e «*uscendo solo con la spada*». È l'affacciarsi su un nuovo territorio, un'altra rottura rispetto alla tradizione e, insieme, un altro inizio, un altro passo alla scoperta della capacità infinitamente evocativa della parola. Se il Cunto è teatro, i pupi possono, anche, essere personaggi di parole che prendono vita attraverso il corpo sonoro del cuntista.

Mimmo stava raccogliendo quanto appreso durante gli anni del suo girovagare tra pupi, cunti, tradizioni di famiglia e tradizioni altre, cinema e accademia Scharoff. Salvo Licata, giornalista, poeta, scrittore e autore teatrale, assiduo frequentatore del teatrino paterno, assiste a un suo cunto e lo presenta a Carlo Quartucci, il quale scorge immediatamente nei pupi di Mimmo e nel suo cunto la potenza della sua presenza scenica e, oltre a ingaggiarlo per un ciclo di letture del *Tamerlano* di Marlowe, lo scrittura, insieme ai suoi pupi, per la parte di Cotrone (e dei suoi Scalognati) nello spettacolo cui stava lavorando insieme a Licata: i *Giganti della montagna* (1989) di Luigi Pirandello²⁵.

L'arsenale di Cuticchio/Cotrone e dei suoi pupi Scalognati diviene l'antefatto di uno degli spettacoli più significativi del suo cammino artistico: *Visita guidata all'Opera dei Pupi* (1989)²⁶, regia e drammaturgia di Mimmo Cuticchio e Salvo Licata, direzione artistica di Carlo Quartucci. Ciò che Mimmo stava cercando, e che Licata e Quartucci gli tirarono fuori, era la possibilità di dare una vita "contemporanea" all'Opera dei Pupi, una vita che fosse immediatamente evidente a partire dalla realizzazione scenica dello spettacolo e, insieme, dall'idea e dalla sua concezione drammaturgica. Al centro, per la prima volta, la presenza fisica e reale dell'oprante-puparo che, non più celato dal teatrino, interpreta, come attore, il ruolo di un oprante degli anni quaranta del Novecento che vive del dialogo e del rapporto con le sue marionette. In questo senso *Visita guidata* è, anche, una presa di coscienza del futuro del teatro dei Pupi, quello che Mimmo intravedeva quando aprì il suo teatro, quello dei pupari che avevano venduto il loro "mestiere" ai musei e quello dei pupari che avevano rifiutato la "tutela" dei musei e scontavano l'affronto allo Stato incespicando nel campo di tombe nel quale erano stati collocati "con rispetto". Nel mezzo lui, Cuticchio e la sua necessità di sconfinamento, rinforzata dal connubio artistico con Licata, insieme al quale scriverà altri significativi spettacoli (*Francesco e il Sultano*, 1992; *L'urlo del mostro* 1993 e alcune serate speciali) che legano i modelli del Cunto e dell'*Opra* tradizionali ad un impegno civile e artistico che rispecchia la società contemporanea. *Visita guidata* segna il passaggio dalla piccola alla grande scena, dal (piccolo) boccascena del teatro dei Pupi al (grande) palcoscenico dei teatri all'italiana. Da questo momento in poi, insieme agli spettacoli tradizionali dell'Opera dei Pupi, Cuticchio immagina e realizza anche spettacoli per la grande scena nei quali la manovra è a vista e i pupi dialogano con gli attori entrando e uscendo dal loro teatrino: due i piani sui quali sono contemporaneamente chiamati ad agire, quello narrativo e quello della ricerca. Spettacoli "nuovi" che non appartengono al repertorio puparo, ma al teatro *tout court*.

L'immagine che meglio rende il passaggio dalla piccola alla grande scena, e lo strappo decisivo della presenza fisica (attiva e con una sua individualità) del puparo in scena, è nel passo di Polifemo protagonista de *L'urlo del mostro* (1993), "viaggio nei poemi omerici per puparo-cuntista, pupi e manianti", come recita il sottotitolo dello spettacolo. Improvvisamente uomini pupi cunti macchine sceniche e teatrino convivono sul palcoscenico per il tempo della durata dello spettacolo, i recinti innalzati dalle tradizioni, le loro forme rigidamente fissate, cadono e danno corpo all'idea che il suo teatro (Pupi o Cunto che sia) ha la dignità della grande scena. *Il teatro è unico, l'arte è unica* sembra sussurrare quando, nel triplice ruolo di oprante-puparo, cuntista e attore nella parte di Polifemo, sconvolge i canoni prospettici del teatro di pupi e di quello di prosa mentre il

la sperimentazione teatrale di Pontedera insieme alla cooperativa Asylum di Livorno, diretto e ideato da Ferdinando Taviani e svoltosi a Livorno dal 4 al 12 dicembre 1982. Il lavoro era diviso in due sessioni: una, chiusa, per trenta partecipanti, e un'altra aperta al pubblico con conferenze, spettacoli e filmati. Alla parte seminariale chiusa hanno collaborato Tiziana Barbiero, Vincenzo Cerami, Mimmo Cuticchio, Mino Gabriele, André Gregory, Giuliano Scabia, Federico Tiezzi, Renzo Vescovi, Wim Wenders. Le conferenze pubbliche sono state invece di Vincenzo Cerami, Wim Wenders, Ugo Pirro, Franco Quadri, Alfredo Chiappori, Gaetano Giani Luporini, Andrej Tarkovskij.

²⁴ Guido Di Palma, *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 133.

²⁵ Si tratta di una delle diverse edizioni dei *I giganti della montagna* progettati e diretti da Carlo Quartucci, dramaturg Salvo Licata, musiche di Salvatore Sciarrino, scene erano dell'artista Giulio Paolini, produzione La Zattera di Babele: Erice, Teatro Gebel Hamed, 15-23 luglio 1989. In questo caso Ilse era Carla Tatò, Cotrone Mimmo Cuticchio (in altre edizioni Gianni Santuccio), gli Scalognati: i suoi pupi.

²⁶ Per approfondire <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/mimmo-cuticchio-visita-guidata-all-opera-dei-pupi-1989>.

Titolo || PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2017

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 9 di 18

Lingua || ITA

DOI ||

boccascena del teatrino, montato sul palcoscenico di un grande teatro, è invaso dalla gamba del gigante che fa improvvisamente tornare marionetta il pupo Ulisse, che fino a quel momento lo spettatore aveva creduto umano seguendo lo spettacolo che sino ad allora era stato esclusivamente di pupi.

La gamba di Polifemo è, ancora oggi, il simbolo dell'*altro teatro* che Cuticchio ha saputo creare a fianco di Pupi e Cunto. Non è più Cunto, ma ne è organicamente intriso. Non è più teatro dei pupi, ma ne è organicamente intriso. Il Cunto popola la scena con i suoi personaggi di parole, i pupi sono in scena, come nel loro teatro. Ma, in più, è in scena, visibile allo spettatore, insieme artefice e personaggio della storia, anche il loro oprante-puparo, anche il loro narratore. È un *tertium* tra i due che è il loro soffio vitale, la materializzazione del rapporto che li lega. Tra puparo e pupi, tra cuntista e Cunto c'è Cuticchio, con la sua possente presenza scenica.

È in lui, nella potenza (e nella sapienza scenica) della sua fisicità che pupo e puparo diventano una cosa sola.

OPERA E OPRA

L'incontro con l'Opera lirica è scritto nelle tappe dei vari mestieri frequentati in gioventù. All'inizio degli anni settanta Mimmo aveva lavorato come figurante per gli spettacoli lirici in scena al Teatro Massimo. Uno in particolare resta fisso nella sua memoria, l'*Elisabetta Regina d'Inghilterra* diretto da Mauro Bolognini²⁷ al quale Cuticchio, comparsa nel ruolo di paggio della regina, strappa il permesso di assistere a tutte le prove, spinto dal desiderio di comprendere come lavorava un maestro nella lirica e come funzionava quel particolare meccanismo spettacolare verso il quale si sentiva istintivamente attratto e nel quale coglieva numerose assonanze con il teatro "di famiglia". Cuticchio guarda all'Opera come a un grande serbatoio di storie e di immagini, di ritmi, toni e strutture molto simile a quello dell'oprante e del cuntista.

L'intrecciare la musica alla lingua del suo teatro fu come assecondare una pulsione naturale che alla necessità di inserire piccole gocce (per *Francesco e il Sultano* e per *L'urlo del mostro* era ricorso a musiche originali eseguite dal vivo²⁸) sostituisce la presenza di un piccolo stagno (*Combattimento di Tancredi e Clorinda*) il quale, col tempo e con lo scorrere organico e intrecciato di arte e vita, si trasforma in una possente e armoniosa cascata (*Aspettando Tosca*) la cui sinfonia definirà la forma scenica di molti degli spettacoli a venire.

Le fasi di avvicinamento a quella sinfonia, che si sviluppano parallelamente alla realizzazione degli spettacoli classici e di quelli per la grande scena, sono significative e, a detta dello stesso Cuticchio, "intense": nel 1981 la compagnia si arricchisce di una presenza fondamentale, quella di Elisa Puleo, moglie di Mimmo e madre dei suoi figli (Giacomo e Sara), che diverrà la responsabile organizzativa dell'*ensemble* curando l'organizzazione degli spettacoli con anche l'accortezza di costruire, intorno ad essi, eventi culturali e di riflessione scientifica; nel 1985 Cuticchio partecipa al *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi diretto dal Maestro Sergio Vartolo al Teatro Comunale di Ferrara (1985)²⁹, e nel 1994 prende parte al *Tancredi* di Rossini prodotto dalla Staatsoper di Berlino³⁰.

Quattro anni dopo, alla riapertura del Teatro Massimo di Palermo, il cui ingresso monumentale si proietta su via Bara all'Olivella, sede del teatro dei Pupi di Mimmo, Cuticchio è pronto alla sfida e rilancia: "un posto per ogni cosa, ogni cosa al suo posto": il "posto" è ora il filo che intreccia pupi, Cunto, musica e canto, Opera lirica (al Teatro Massimo) ed Opra (al teatrino di via Bara). In una parola la *Tosca* di Puccini che, tradotta in *Opra*, diventa *Aspettando Tosca* (1998), il tentativo di intessere un dialogo tra due mondi opposti, *Opra* e Opera, ossia il popolo e l'aristocrazia. Lavorando su questa opposizione Cuticchio costruisce quel singolare connubio di nobile e popolare che connota la sua poetica e che, per lui, deve rovesciarsi e tornare a legare quei due mondi perché il teatro è unico e, soprattutto, il sentire è unico.

«La distanza tra il mondo dei pupi e quello dell'Opera lirica non è poi così grande; è una questione di proporzioni, di ampiezze smisurate o contratte, ma le motivazioni sono identiche»³¹. Non tanto, dunque, generi diversi, ma diverse "indicazioni":

l'Opera lirica è un teatro completo di canto, rappresentazione, gesto, tutto indirizzato all'aristocrazia e alla borghesia. L'*Opra*, e qui sottolineo la differenza tra le parole Opera ed *Opra*, è più vicina alla

²⁷ *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Gioacchino Rossini, direttore Gianandrea Gavazzeni, regia Mauro Bolognini, protagonista Leyla Gencer, Palermo, Teatro Massimo, 1971.

²⁸ I Fratelli Mancuso e il sassofonista Gianni Gebbia per il primo, e i musicisti Massimo Frangipane e Davide Matera per il secondo.

²⁹ A lui il ruolo di cuntista, ai fratelli Nino e Rosa quello di manianti e combattenti. Lo spettacolo sarà successivamente in tournée al Festival de La Chaise-Dieu (Francia, 1993) e all'Opéra di Rouen, in Normandia (Théâtre des Arts, 1998).

³⁰ *Tancredi* di Gioacchino Rossini, regia di Fred Berndt, direzione d'orchestra di Fabio Luisi. Cuticchio collabora all'idea registica dello spettacolo, creando e curando la regia di alcune scene con i pupi, appositamente costruiti per quest'opera.

³¹ Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico. In viaggio con l'Opera dei Pupi e il Cunto*, cit., p. 41.

Titolo | PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

Autore | Valentina Venturini

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2017

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 10 di 18

Lingua | ITA

DOI |

cultura popolare. Il popolo, ad esempio, per un suo lavoro, non direbbe “ho fatto un’opera” ma “ho fatto un’opra”. Il termine “opra” indica un’operazione artigianale ma anche poetica, entra nel linguaggio del popolo come parola per operare nei vari settori, persino nella morte perché una volta, quando morivano i poveri, li veniva a prendere un carro che si chiamava “opra santa”, cioè l’ultima pietà per i più poveri. Quindi l’*Optra* è il teatro delle marionette siciliane indirizzato al popolo³².

Ma i temi, i suoni, i ritmi sono, spessissimo, gli stessi dell’Opera lirica.

In *Aspettando Tosca* Cuticchio trasforma l’opposizione in rapporto: è l’*Optra* che rende omaggio all’Opera con uno spettacolo (anche) lirico itinerante che si snoda lungo tutta la via Bara e si proietta sull’ingresso principale del Massimo, quello che con i suoi due leoni troneggia su piazza Verdi. *Tosca*, *Cavaradossi* *Scarpia* sono pupi, e i temi di cui sono espressione sono cari anche all’*Optra*: tradimento, sospetto, amor di patria, nobili ideali, amore e passione. Il testo di Sardou s’intreccia con quello di Illica e Giacosa per prender forma e vita in un canovaccio costruito come un ipertesto in cui la variazione delle sequenze, i dialoghi e i monologhi s’incontrano nel Cunto, fino a unificarsi nel corpo narrante di Cuticchio che, sulla musica delle parole del suo narrare, fa rivivere le vicende d’amore e morte di quell’opera senza tempo.

Di qui ha origine un altro dei linguaggi del teatro di Cuticchio, quello che lui chiama “tra Opera ed *Optra*”: la musica, i cantanti e i personaggi del melodramma interagiscono con paladini, saraceni, pupi in paggio e di farsa, manianti, combattenti e puparo-cuntista, in un’originale commistione tra teatro dei Pupi, musica, Opera lirica, Cunto e teatro d’attore. A *Tosca* seguono *Manon* [*Storia di Manon Lescaut e del Cavaliere Des Grieux* (1999)] su musiche di Puccini, *La terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria* (1999) con musiche di Salvatore Sciarrino, *Macbeth per Pupi e Cunto* con musiche originali ispirate al *Macbeth* di Verdi (2001), *Don Giovanni all’Opera dei Pupi* (2002) su musiche di Mozart, *El Retablo de Maese Pedro* su musiche di De Falla, due diverse riprese e riadattamenti del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (2009 e 2014³³), e *Caligola delirante* con musiche di Giovanni Maria Pagliardi, composto per il Théâtre Athénée di Parigi (2012).

Quando lavora “tra Opera ed *Optra*” Cuticchio non si limita alla lettura del libretto, ma usa lo stesso procedimento sperimentato con la scrittura dei nuovi copioni dell’*Optra* e degli spettacoli per la grande scena. Il testo di riferimento è lo “scheletro esterno”, il carapace dello spettacolo, che per vivere deve cercare la sua “carne” altrove: nella ricerca delle fonti letterarie, delle biografie degli autori e dei personaggi, delle storie intorno e su di essi, nella ricostruzione del periodo storico politico e culturale in cui si colloca il testo e, anche, il suo autore; e nella ricerca, ancora, di eventuali (ma reali) collegamenti con altri testi, altri autori e altri personaggi. Come un ricercatore, Cuticchio cuce e mette insieme fatti, date, nomi luoghi e foto, per arrivare a una sua lettura della storia (una storia, per lui, c’è sempre). Lavora come uno storico e, insieme, come un architetto perché i materiali che va ricercando non sono assunti come oggetto di studio, ma come campo di indagine, piani che concorrono a formare un’architettura: la ricerca non si ferma all’esame della singola fonte, ma comprende anche quello della relazione, del rapporto, che intercorre tra fonti diverse e assume situazioni e linguaggi espressivi che non necessariamente nascono dal teatro, e però lo diventano. L’affermazione internazionale di Cuticchio, figlia della sua ansia di spostamento e rinascita di memorie e contesti, è l’esito di una ricerca inesauribile su repertori e pratiche del narrare e del fare teatro alimentata da una curiosità inestinguibile attestata dal suo operare, da architetto ricercatore, nella molteplicità delle forme e dei linguaggi.

Figlio legittimo di questo *modus operandi et agendi* è la *Terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria* (1999) azione drammatica liberamente tratta dalla vita di Gesualdo da Venosa, commissionata a Cuticchio dall’Accademia Chigiana di Siena e realizzata insieme al compositore Salvatore Sciarrino. “Figlio legittimo” alla lettera se riferito al meccanismo di costruzione dello spettacolo e al suo protagonista, il pupo Carlo Gesualdo, che Cuticchio inserisce nella lista delle marionette *partorite* da lui: creature sue, quelle cui ha dato un volto, una vita e un’anima, creature che ha inventato lui (nel suo immaginario e anche materialmente) e che non rappresentano il suo doppio, ma quello di altri (qui il principe Carlo Gesualdo) che lui cerca di esprimere in base alla storia e all’emozione che questa gli suscita: «poi, con la mia sensibilità, il mio studio e la mia tecnica, cerco di ricostruire la loro vita essendo narratore e giudice al tempo stesso»³⁴.

È qui, in questo impasto di “sensibilità, narratore e giudice”, un altro dei nodi dell’arte di Cuticchio, nella necessità di

³² Così Mimmo Cuticchio in un’intervista rilasciata a Tiziana Salerno per la sua tesi di laurea. T. Salerno, *Tra Opera ed Optra: il viaggio di Mimmo Cuticchio*, Tesi di laurea triennale in DAMS (Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo), Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo, Università degli Studi Roma Tre, relatrice prof.ssa Valentina Venturini, anno accademico 2014/2015, p. 63.

³³ A *Tancredi e Clorinda* Cuticchio tornerà più volte con allestimenti diversi. In alcuni casi esclusivamente con il Cunto, in altri con il connubio che lui chiama “tra Opera ed Optra”: il primo, su proposta del Teatro Comunale di Ferrara è del 1985, il secondo, “su propria iniziativa”, del 2009 e il terzo, commissionatogli dal Teatro Massimo di Palermo, del 2014. La scheda degli allestimenti “in musica” è nella sezione dedicata alla Teatografia di Mimmo Cuticchio.

³⁴ Così Cuticchio nel suo *La nuova vita di un mestiere antico. In viaggio con l’Opera dei Pupi e il Cunto*, cit., p. 59.

Titolo | PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

Autore | Valentina Venturini

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2017

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 11 di 18

Lingua | ITA

DOI |

accordare la lingua dei suoi spettacoli alla sua sensibilità e alla necessaria compresenza, nel suo agire scenico, di giudice e narratore, quanto mai evidente nel particolarissimo uso delle tecniche del Cunto nei momenti di acme e tragedia, come quando, nella tragedia antica, la narrazione suppliva al divieto di rappresentare la morte in scena. Quando il pupo Carlo Gesualdo sta per uccidere la moglie e il suo amante, Cuticchio mette da parte le marionette e, con la tecnica del Cunto, racconta i momenti concitati e drammatici degli ultimi attimi di vita dei due. È come se fermasse il fotogramma: con un preciso effetto di straniamento, lascia i pupi e impugna la spada, raccontando le azioni come un *testimone oculare* in quella stanza trasformata dagli assassini in camera della morte. Le racconta come un cronista attento a non dimenticare nessun particolare, facendo in modo che la parola faccia arrivare la violenza delle azioni.

Ciò che più m'interessa, quando faccio il Cunto, è stimolare l'immaginario dello spettatore, che si figura, con gli occhi della sua mente, l'intero contesto in cui avviene un'azione. [...] Come cuntista racconto la cronaca dei fatti evitando valutazioni personali; per me Carlo Gesualdo è solo un personaggio realmente esistito a cui ho ridato vita raccontandone le vicissitudini. Poi sarà ciascuno spettatore che, con la propria cultura, il proprio carattere, la propria percezione dei fatti emetterà il suo verdetto di condanna o di assoluzione³⁵.

ALI PER IL VOLO

Palermo, aula Bunker dell'Ucciardone, 23 maggio 2004, dodicesimo anniversario dalla morte di Giovanni Falcone: Cuticchio riempie le gabbie, solitamente destinate ai mafiosi, di bambini e ragazzi provenienti dalle scuole di Palermo, guidandoli e orchestrandoli in una lettura a più voci della vita del giudice Falcone in uno spettacolo che, a detta del pubblico e delle istituzioni che lo avevano voluto e che vi avevano presenziato³⁶, è stato indimenticabile. *Sintiti la storia di Giovannuzzo Beddicchio* è tratto da un testo di Giosuè Calaciura, sul quale Cuticchio ha cucito l'idea dello spettacolo, nato all'esito di un lavoro fatto con i ragazzi addestrati alla narrazione e stimolati alla riflessione intorno al testo e alla loro città. Un altro modo di narrare, di usare il Cunto e le sue tecniche adattandole al sentire del narratore (qui soprattutto regista) che è in accordo con quello del pubblico e degli attori che abitano la scena con lui.

Prima di Falcone, il Cunto di Cuticchio aveva viaggiato con altre tragedie che lasciarono a Palermo parole senza suoni epperò terrificanti perché capaci di urlare l'orrore degli omicidi del generale Carlo Alberto Dalla Chiesa e del giudice Paolo Borsellino. Nel 1983 Giuseppe Tornatore, allora aiuto regista di Giuseppe Ferrara, gli chiese di raccontare, con il Cunto, la vicenda di Dalla Chiesa: ne nacque *Vita e morte del generale Carlo Alberto Dalla Chiesa*³⁷, cunto che venne inserito, per lunghi frammenti, nel film *Cento giorni a Palermo* (1984) e che la magistratura di Caltanissetta gli chiese di ripetere, in tribunale, l'anno successivo; nel gennaio 1994, a poco più di un anno dalla morte di Borsellino, Cuticchio venne invitato a chiudere le celebrazioni che si svolsero al Teatro Biondo. Agnese Borsellino, moglie del magistrato, che aveva fortemente voluto la sua presenza, lo lasciò libero di scegliere il tema sul quale incentrare il suo cunto, con l'unica preghiera di non raccontare la morte. Partendo nel suo viaggio di ricerca delle fonti e dell'uomo, Mimmo scelse *L'infanzia*³⁸. Sono gli occhi di un bambino (Cuticchio) in quelli di un altro bambino (Borsellino), occhi bambini che raccontano di piazza Magione e dei luoghi dove Borsellino era nato, gli stessi frequentati dal piccolo Cuticchio in visita ai nonni che abitavano in via Vetriera, proprio dove abitava Paolo Borsellino, occhi che crescono assistendo al sacco di Palermo, occhi che avrebbero visto la città scoppiare, gli alberi saltare in aria, l'odio squarciare le strade e il sangue invadere le vite. Quel sangue era ed è anche il «*mio sangue* – sottolinea oggi Cuticchio –. *Non sono il cantastorie che prende un fatto di cronaca e lo trasforma in racconto o in spettacolo, dentro di me c'è un bambino che porta una memoria, poi c'è anche un uomo che tenta di essere giudice dei fatti*

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ In particolare l'allora presidente della Commissione europea, Romano Prodi, e Giuliano Amato, all'epoca senatore della Repubblica.

³⁷ Archivio Figli d'Arte Cuticchio: «14 ottobre 1983, Galleria d'Arte di Via Sciuti a Palermo: in occasione dell'inaugurazione di una mostra di quadri di autori siciliani il cui ricavato sarebbe stato devoluto alla realizzazione del film *Cento giorni a Palermo*, Mimmo Cuticchio, su richiesta del regista Giuseppe Ferrara e dell'aiuto-regista Peppuccio Tornatore, ha fatto un *Cunto sul Generale Dalla Chiesa*, il cui finale è stato inserito come audio in coda al film. Il film è stato prodotto da TV Cine 2000 S.C.R.L. Roma C.L.C.T. Palermo».

³⁸ Archivio Figli d'Arte Cuticchio: «19 gennaio 1994, Teatro Biondo a Palermo: in occasione della presentazione del libro di Umberto Lucentini (*Paolo Borsellino. Il valore di una vita*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1994) e del fatto che quel giorno il magistrato palermitano avrebbe compiuto 54 anni, Mimmo Cuticchio venne invitato a fare un cunto su Paolo Borsellino»: così nasce *L'infanzia di Emanuele Paolo Borsellino*.

Titolo | PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

Autore | Valentina Venturini

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2017

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 12 di 18

Lingua | ITA

DOI |

che racconta, assumendoli però da diverse prospettive. E poi c'è l'uomo che sente, che ha sentimento...»³⁹. In quel cunto Cuticchio ha cercato il bambino che era in Paolo Borsellino, l'anima umana che pulsava e abitava in quella pubblica, gridando la forza dei diritti umani, il rispetto della dignità umana e la dignità di quei diritti.

A quasi vent'anni da quel cunto – che per scelta Cuticchio decise di non trasformare in spettacolo, come del resto i precedenti cunti dedicati a Falcone e Dalla Chiesa – un'altra proposta, nel segno di quest'etica civile in lui così viva, gli viene dal regista Maurizio Sciarra in procinto di girare un documentario su Piersanti Mattarella (2016)⁴⁰. A Mimmo chiede non il corpo e il volto, ma la voce (e gli occhi). Quel che Sciarra cerca è una voce narrante che rappresenti e renda il sentimento della Sicilia, che sia la voce autentica dell'isola, capace di restituire “lo spirito siciliano puro”. La scelta è inevitabile: ricorrere a Cuticchio e concertare con lui l'architettura dell'opera. Cuticchio è così partito nel suo viaggio di scoperta tra le “fonti” relative a Mattarella e ha scelto il luogo dove avrebbe fatto il suo cunto, un angolo di Villa Bonanno, lo stesso in cui, a guerra finita, in una Palermo sventrata dalle bombe, il cuntista Giuseppe Genovese ogni giorno, alla stessa ora, cuntava il Cunto dei paladini ad una piccola folla di palermitani scampati al disastro che, in cerca di una perdita normalità, la ritrovava nel ritmo antico del suo narrare. «Signuri mei, venite ca vi cunto la vita di Piersanti Mattarella, nato a Castellamare del Golfo nel 1935...»: il cunto inizia rispettando le tecniche della tradizione ma al punto cruciale, la morte, quello che tradizione e tecnica impongono di tradurre nel “ritmo della battaglia”, in Cuticchio scoppia un corto circuito che trasforma il ritmo in silenzio. «Non c'è bisogno di gridare per affermare le proprie ragioni, ripeteva Mattarella, non è necessario alzare la voce per portare avanti le proprie lotte». Fondandosi su questo sentire, nel momento in cui avrebbe dovuto “attaccare” il racconto della morte, Cuticchio ha avvertito la necessità di sperimentare un modo *altro* di fare il Cunto. Ha così provato a studiare un “cunto a bassa voce”, eliminando la parte ritmata “della battaglia”, quella alta e sincopata con la quale nel Cunto si raccontano i momenti salienti e le parole si spezzano in musica perdendo il loro significato e trasformandosi in puro suono. Accordare il proprio sentire con la storia da narrare, calibrando toni, parole e ritmi su quelli del personaggio protagonista. «Ne è nato un cunto a bassa voce – racconta Cuticchio –, senza parte ritmata, senza gridi. Riflettendo ho compreso che il ritmo del Cunto può anche non essere sincopato e ad alta voce, perché nel Cunto il ritmo è anche ritmo puro: come la musica classica, quella dolce, che con le sue melodie e con i suoi ritmi delicati t'invade l'anima e ti cammina dentro, facendoti pensare e riflettere». Il cunto finale della morte di Piersanti Mattarella è fatto con lo sguardo fisso negli occhi della moglie che gli era accanto e si chiude, contro ogni tradizione e tecnica, sulla manciata di istanti che separano l'amore dalla morte. Non c'è bisogno di gridare, non c'è bisogno del racconto dettagliato, sincopato, tragico e urlato dell'uccisione. Lo sguardo di Cuticchio si restringe sull'incrociarsi degli occhi della moglie con quelli, di ghiaccio, dell'assassino, mentre la voce, grave e bassa, accenna alla messa alla quale Mattarella e la sua famiglia si accingevano ad andare e alla quale non sarebbero mai giunti.

Come è evidente nel caso di questi cunti speciali, e come, anzi, Cuticchio ha appreso proprio attraverso la loro “costruzione”, perché lo spettacolo funzioni è per lui necessario regolare la sua performance sul suo sentire (che deve sempre esserne acceso) e, contemporaneamente, accordarla con gli umori del pubblico, considerando quest'ultimo non come una massa indistinta, ma come un insieme di individui la cui anima va anzitutto accesa e poi lasciata libera di volare da sola.

L'aveva appreso dal padre fin dai tempi delle case-teatro e dei teatrini viaggianti, sperimentato poi, ancora più a fondo, con Celano e i suoi cunti estivi “o' chianu di l'albiru”, alle spalle del Palazzo di Giustizia: «*il teatro* – questo aveva “rubato con gli occhi” guardando i suoi maestri – *alla tradizione deve affiancare la vita*» che è vita che si attiva in chi il teatro lo fa e, insieme, nello spettatore che deve essere “preso” ma anche “acceso”, messo in viaggio, anche lui verso la sua Itaca.

Nel Cunto – scrive Cuticchio – c'è qualcosa di atavico, una forza che non si estingue e che coinvolge sia lo spettatore popolare, sia quello colto. Il punto è che il racconto stimola la nostra immaginazione e ognuno si costruisce la propria storia. La bravura del contastorie sta proprio nel trovare, nel corso della sua descrizione, la giusta misura affinché ognuno completi le immagini nella propria mente e ne tragga gli impulsi che vanno al cuore⁴¹.

Se dà ascolto all'Ulisse che ha dentro, il cuntista, ma anche l'oprante-puparo, anche l'attore e anche il regista, comprende l'essenzialità del costruire, su quella scena, l'*analogon* di una realtà che proviene dalla sua vita vera. Se lui stesso, *in primis*, crede in quell'*analogon*, i suoi occhi guarderanno lontano, e incontreranno, in viaggio, gli occhi di altri spettatori, anch'essi puntati verso la loro Itaca.

La tradizione o, meglio, *le tradizioni* che sono il cuore della sua arte teatrale, funzionano in Cuticchio come linguaggi da preservare e conservare, ma insieme da usare come fondamenta sulle quali costruire il suo fare teatro: alfabeti dai quali

³⁹ Così Mimmo Cuticchio nel corso di una nostra conversazione.

⁴⁰ Il titolo, provvisorio, del film documentario è *Piersanti Mattarella*. Le scene di Cunto, incentrate sulla vita del Presidente della Regione ucciso dalla mafia nel 1980, sono state girate a Palermo tra il 7 e il 14 novembre 2016.

⁴¹ Così Mimmo Cuticchio nel suo *La nuova vita di un mestiere antico. In viaggio con l'Opera dei Pupi e il Cunto*, cit., p. 66.

Titolo || PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2017

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 13 di 18

Lingua || ITA

DOI ||

partire per articolare il proprio sapere scenico. Spinto dalla necessità di conservare ma insieme di far propria la tradizione di famiglia e, anche, quelle scelte o incontrate lungo il cammino, Mimmo Cuticchio ha creato un suo linguaggio scenico recuperando le ragioni e i modi secondo cui quei patrimoni di regole erano stati inventati. Col tempo e attraverso un lungo e difficile periodo di apprendistato, Mimmo ha costruito una sua tradizione usando insieme, all'inizio, Opera dei Pupi e Cunto, per poi allargare la prospettiva all'Opera lirica e al teatro d'attore. Ha creato un suo teatro con l'accortezza di non confondere forme tanto diverse, di non gettarle alla rinfusa, ma di accostarle, farle risuonare l'una nel corpo dell'altra, spingendole in un territorio in cui una è arricchimento dell'altra. Da qui ha inizio la sua *vita nell'arte*: nella tradizione, o meglio nelle tradizioni e nella loro reinvenzione. Nella consapevolezza dell'imprescindibilità del "nuovo" manifestatasi di notte, in un bosco.

Luglio 1983, Festival di Montalcino. Notte. Bosco. Due artisti, uno vecchio e uno giovane, passeggiano alla luce della luna. Il vecchio (Eduardo De Filippo) ha da poco concluso una conferenza sul senso della tradizione e del teatro: «*se un giovane sa adoperare la tradizione nel modo giusto, essa può dargli le ali*»⁴². «*Certo, se ci si ferma al passato diventa un fatto negativo, ma se ce ne serviamo come un trampolino, salteremo molto più in alto che se partissimo da terra*»⁴³. Il giovane (Mimmo Cuticchio) cammina seguendo i sentieri aperti dalle parole del vecchio. S'incontrano, per caso.

IL GIOVANE: Maestro, io vengo da una tradizione ma sto facendo spettacoli nuovi, e molti mi accusano di tradire.

IL VECCHIO: Ma tu ci credi, in quello che stai facendo?

IL GIOVANE: Ci credo? Non ci dormo la notte!

IL VECCHIO: Allora va bene, a uno lo hai convinto!

La tradizione è un *punto di partenza*, un complesso di regole che traggono la cifra del loro significare solo quando ci si veste dei loro panni. Un *ethos* che permette di spostarsi, la forza che fa mutare orizzonte proprio perché *radica* a un centro. Radici, dunque, ma aeree, come quelle del *Ficus macrophylla* che quando raggiungono il terreno si trasformano in tronchi supplementari, pilastri che reggono il peso della chioma dell'albero che continua a crescere.

Il teatro che Cuticchio va costruendo si arricchisce di temi e personaggi "interni" ed "esterni" all'*Opra*: a *Don Giovanni* segue *Macbeth*⁴⁴ e Carlo Magno si scopre fratello dell'usurpatore del trono di Scozia, mentre la foresta shakespeariana si anima come i boschi incantati del *Furioso*. Ai pupi classici, che si muovono dentro e fuori il teatrino, si alternano pupi a grandezza d'uomo – mossi, a vista, da neri servi incappucciati come nel Bunraku – che si confrontano con l'oprante-puparo il quale, abbandonate le quinte del piccolo boccascena, li guarda occhi negli occhi e dialoga con loro da attore in carne e ossa, dimostrando la grande ingegnosità pupara e richiamando il sogno craighiano della supermarionetta. Alle note del *Macbeth* di Verdi s'intreccia il ritmo del Cunto che s'appunta nell'andare di Lady Macbeth, piccolo pupo dalle fattezze tradizionali, la cui parabola di vita e morte è, per Cuticchio, nelle mani stropicciate l'una nell'altra e nel bianco di un sogno, reso, in una scena di buio assoluto, da una candela che, al *ralenti* dei sogni, solca il nero della notte percorrendo un filo sospeso nello spazio tra passato e futuro.

«*Il passato – scriveva Cuticchio già nel 1990 –, è un viaggio iniziato da altri e trasmesso a noi perché possiamo proseguirlo. Il tratto di percorso che ci compete deve necessariamente essere di nuova esplorazione, di arricchimento, perché a nostra volta possiamo trasmettere a chi verrà dopo di noi un patrimonio, che è come dire una nuova tradizione*»⁴⁵.

Il passato: ossia il futuro della memoria.

Eduardo lo chiamava "trampolino", Leonardo da Vinci "volo": «*una volta che abbiate conosciuto il volo camminerete*

⁴² Isabella Quarantotti De Filippo (a cura di), *Eduardo: polemiche, pensieri, pagine inedite*, Milano, Bompiani, 1985, p. 182.

⁴³ Franco Lorenzoni, *Eduardo maestro*, in <http://www.cencicasalab.it/node/54>.

⁴⁴ *Macbeth per pupi e cunto*, dal *Macbeth* di William Shakespeare; adattamento scenico, voci e regia: Mimmo Cuticchio; musiche di scena: Giacomo Cuticchio e Maurizio Rizzuto con citazioni dal *Macbeth* di Giuseppe Verdi; Città di Castello (PG), 34^a edizione del Festival delle Nazioni, 21 agosto 2001; pupi a grandezza d'uomo. A *Macbeth* Cuticchio tornerà spesso; era, del resto, un fantasma dei suoi sogni di bambino: nel 2002 con *Quella storia scozzese*, spettacolo tratto dal *Macbeth* di Shakespeare, drammaturgia e regia: Mimmo Cuticchio (anche oprante-puparo), con pupi a grandezza del piccolo boccascena (90 cm.); e, ancora, nel 2015 con *Una corona sporca di sangue*, anch'esso tratto dal *Macbeth* shakespeariano, ideazione scenica, cunto, regia e macchine sceniche: Mimmo Cuticchio; spettacolo con attori e pupi a scena aperta.

⁴⁵ Mimmo Cuticchio, *In cammino*, in Mimmo Cuticchio e Salvo Licata, *L'infanzia d'Orlando*, in *Quaderni di teatro. L'isola da svelare*, n. 3, settembre 1990, p. 7; poi anche in Mimmo Cuticchio (a cura di), *Guida all'Opera dei pupi. Venticinque anni di attività del teatro dei Pupi Santa Rosalia*, Palermo, s.e., 1998, p. 55.

Titolo || PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2017

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 14 di 18

Lingua || ITA

DOI ||

sulla Terra guardando al cielo, perché là siete stati e là desiderate tornare». Questo credo sia il Paese di Cuticchio.

PERDOMÀNI

Perdomàni è uno dei personaggi più antichi dell'Opera dei Pupi, presente sia nell'Oriente (Catania e dintorni) che nell'Occidente (Palermo e provincia) della Sicilia. Come fosse un intermezzo, il pupo Perdomàni entra in scena poco prima della fine dello spettacolo⁴⁶, spezzando il *continuum* temporale delle azioni e interrompendo la *volontaria sospensione dell'incredulità* che fa sì che gli spettatori "si fingano" – per dirla con Leopardi – nelle storie rappresentate.

Perdomàni non è né un paladino né un saraceno, è fuori della storia dei paladini di Francia, ma la conosce (e la commenta) per punti e virgole. Come è scritto nel suo nome, la sua funzione è quella di raccontare il "per domani", rivolgendosi direttamente al pubblico per anticipargli, per sommi capi, gli accadimenti della prossima puntata⁴⁷. Come a solleticargli il palato, a trattenerne l'attenzione fino allo spettacolo seguente, inducendolo a tornare. Per l'oprante-puparo e per gli spettatori, Perdomàni è, in un certo qual modo, *uno scongiuro e una speranza*: «che ci sia sempre lo spettacolo di domani; sempre nuovi racconti, nuove scene e nuovi pupi. E soprattutto: che la cosiddetta "tradizione" possa essere amata come si merita, non per il suo passato ma in vista del suo futuro»⁴⁸.

Il Perdomàni di Cuticchio, elegantemente vestito e con un importante copricapo di metallo sul capo, è una delle insegne della sua Arte, quella che ne racchiude l'essenziale bipolarismo, il suo legame con il passato e insieme con il futuro; Perdomàni è un *pontifex*, figura-ponte che congiunge il passato e il presente del suo teatro con l'avvenire. Tutto sembra esser scritto nell'elegante armonia discorde dei colori del suo abito: nero bianco e rosso ossia, in sequenza, passato, presente e futuro. È su di lui, sui suoi colori che si ferma l'occhio di Ferdinando Taviani:

[...] Appena ho messo piede nel suo teatro, stamattina, ho chiesto a Mimmo Cuticchio un favore: di farmi vedere il pupo Perdomani. Mimmo lo prende in braccio, me lo mostra, lo poggia coi piedi per terra, ovviamente non me lo fa toccare. Lo fa parlare, gli fa togliere il cappello e glielo fa rimettere, per salutare. Niente di strano. Ma nel modo in cui lui lo tiene e lo manipola, nella qualità dei suoi gesti, si vede che i suoi muscoli, i suoi nervi, il suo cuore non possono dimenticare che quel pupo era già lì, ingenuo ossequioso ed adulto, quando lui, che ora è il suo signore, ancora gattonava nei pressi del palcoscenico. Niente di sentimentale, nessun amarcord. Solo l'impronta fisica di un'intima durata, d'un rispetto che è ragionevole chiamare "tradizione"⁴⁹.

O, meglio, Perdomàni. Nero, bianco e rosso. Una *koinè* in cui s'intrecciano più linguaggi (tradizioni) appartenenti a culture e popoli diversi ma confluenti in un unico linguaggio condiviso da tutti non solo perché intriso di lingue differenti, ma perché impregnato di presente e proiettato nel futuro. *Fin dalla nascita*. Come la tradizione dell'*Opra* alle sue origini, quando già alla prima generazione Achille Greco, figlio del creatore di quest'arte, sentiva il bisogno di inventare nuove soluzioni sceniche per parlare un linguaggio che fosse continuamente in grado di attrarre i suoi spettatori con *meraviglie inimmaginabili*.

Esistono teatri la cui storia si annida tra le maglie della tradizione. Quando la tradizione riesce a contemperare passato, presente e futuro, quella tradizione può essere lo spirito transpersonale di quel teatro, la caratura culturale della comunità che lo ha generato e della sua storia. La sua intraculturalità e, insieme, la sua interculturalità.

⁴⁶ Ma anche nel mezzo o all'inizio.

⁴⁷ «Il testo dello spettacolo – racconta Mimmo Cuticchio – è tratto fedelmente da un antico canovaccio e le storie, che per necessità vengono rappresentate in un unico spettacolo, si svolgevano in diverse serate; allora è meglio, dice, affidare l'annuncio al "Perdomani", che nella tradizione dell'Opera dei Pupi aveva questa funzione: "... Perdomani sera si rappresenterà l'opera 233esima del terzo volume del trentesimo copione: come Orlando sogna Angelica in pericolo e lascia Parigi per andare a cercarla... Intanto Cloridano e Medoro, per trovare il corpo del loro re, si spingono fin sotto le mura di Parigi... Di come grandiose, terribili e spietate battaglie sostengono contro i cristiani e di come vengono feriti mortalmente... Angelica salva Medoro... Sviscerato amore di Angelica e Medoro e di come Orlando diviene pazzo e getta tutte le sue armi...»: così Mimmo Cuticchio in una dichiarazione pubblicata sul sito di Burattinarte, Festival Internazionale del Teatro di Figura di Asti (http://www.burattinarte.it/consuelo/index.php?option=com_content&view=article&id=89&Itemid=129).

⁴⁸ Ferdinando Taviani, *Quel che dice Perdomani*, in *O a Palermo, o all'inferno*, programma di sala, dicembre 2011, p. 7.

⁴⁹ *Ibidem*.

Titolo | PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

Autore | Valentina Venturini

Pubblicato | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2017

Diritti | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine | pag 15 di 18

Lingua | ITA

DOI |

È in questa *concordia discors* di *inter* e *intra* culturalità (e di passato e futuro), che Cuticchio ha costruito, da un certo momento in poi anche scientemente, il senso del suo fare teatro. A metà e in rapporto di complementarità tra rispetto (e custodia) della tradizione e trasmissione, insegnamento, salvaguardia del suo futuro e dunque della sua vita. In questa prospettiva si inscrivono diversi progetti culturali, prima ancora che teatrali, che Mimmo Cuticchio porta avanti da decenni. Primo tra tutti il festival annuale “La macchina dei sogni” (1984), riconosciuto dal Ministero dei Beni culturali di “interesse nazionale”, giunto alla trentatreesima edizione, nato come momento d’incontro e confronto su quanto era (ed è) successo, dal secondo dopoguerra in poi, nella tradizione dell’Opera dei Pupi e del Cunto. Convegni, dibattiti, seminari, mostre affiancano, sin dalla nascita, il fatto spettacolare come momenti di indispensabile riflessione critica e sostegno, contribuendo, con questo connubio, a un rilancio decisivo alla continuità di queste tradizioni.

Passato come futuro della memoria è lo spirito che anima (e che sin dall’inizio ha animato) la prima “Scuola per pupari e cuntisti” (1997), creata con l’obiettivo di garantire un futuro al teatro dei Pupi e al Cunto⁵⁰, e che nutre i due progetti di esposizione permanente del “patrimonio puparo”, entrambi *partoriti, seguiti e cresciuti* dal Maestro: “Un museo all’*Opra*”, mostra permanente (inaugurata nel 2007) del “mestiere”⁵¹ di Mimmo Cuticchio (pupi antichi e nuovi, piani a cilindro, oggetti e strumenti di scena, macchine sceniche, cartelli, fondali e cartelloni) allestita nei locali antistanti al teatro di Cuticchio⁵², e, da ultimo, l’esposizione permanente della “Collezione di Pupi Siciliani di Giacomo Cuticchio” (inaugurata nel novembre del 2015) ubicata a Palazzo Branciforte (Palermo) – negli spazi dell’ex Monte dei Pegni di Santa Rosalia –, una ricchissima collezione di pupi, teste di ricambio, scene, cartelloni e due piani a cilindro espressione della volontà della famiglia di preservare e rendere fruibile il suo mestiere al fine di “traghetare” nel tempo la memoria di quest’arte e di questo patrimonio culturale. I 109 pupi e gli altri apparati di scena sono stati allestiti, su progetto di Mimmo Cuticchio, come *teatri in vita*: come fossero tante scene in atto di spettacoli dell’*Opra*, con personaggi, strutture sceniche, fondali, scene, cartelli e cartelloni, appartenenti allo stesso momento dello spettacolo. Tutto è preparato e sembra in attesa dell’oprante-puparo pronto a trasformare quella vita in potenza in potenza di vita.

Sembra che in questi due ultimi esempi a prevalere sia la salvaguardia dell’antico e, in effetti, è così. Solo che salvaguardia, qui, non equivale a “teca” – ossia, alla lettera, “custodia in cui si conserva una reliquia” –, a *pupo appeso* per usare una delle espressioni ricorrenti di Mimmo Cuticchio. Qui salvaguardia è testimonianza di un teatro antico che vuole custodire le sue radici per continuare a vivere e a trasformarsi; è “salvezza nella catastrofe”, che è poi uno dei significati della parola tradizione: l’esperienza si disperde, la storia distrugge e nella distruzione è necessario rigenerare e trasformare. Che senso hanno le tradizioni dell’*Opra* e del Cunto dopo Cuticchio? “Dopo” è un avverbio che suona improprio visto che Cuticchio è vivo e nel pieno della sua Arte, ma basta guardare ai passi che lui ha fatto all’interno di questi generi per accorgersi che questi non sono più gli stessi. Intatte sono rimaste le tecniche, ma le forme si sono dilatate in dimensioni inimmaginabili, aprendosi a

⁵⁰ La scuola, che non ha eguali nel mondo, per qualche anno sostenuta dal Comune di Palermo, è rivolta a giovani interessati all’Opera dei Pupi, alle tecniche tradizionali per la costruzione delle sue marionette e al Cunto. «La creazione della scuola – si legge tra i materiali di presentazione del progetto – è una tappa importantissima nell’evoluzione del teatro dei pupi attuale. La formazione di giovani dalle molteplici competenze (pittori, scultori, scenografi, manovratori) e l’esigenza di un apprendistato continuo e costante sono i pilastri di un insegnamento artistico che non può permettersi cedimenti. Gli allievi, di età compresa tra i 18 e i 26 anni, vengono preparati agli imperativi di “un’arte completa” e l’insieme del progetto prende fisicamente senso alla fine del terzo anno di insegnamento, quando gli allievi meritevoli potranno prendere parte ad uno spettacolo, diretto da Mimmo Cuticchio. Chi vuole “apparire” o vuole trovare subito una autonomia artistica può fare a meno di frequentare questa scuola, perché diventare puparo significa diventare nello stesso tempo attore, regista, scenografo, costumista, drammaturgo, manovratore. Competenze che si acquisiscono con gli anni e con un apprendistato lungo e faticoso, fatto di simbiosi stretta tra vita, spettacolo, sudore, rischio dentro e fuori scena. Il progetto si avvale della collaborazione di prestigiose istituzioni culturali di livello europeo come l’International School of Theatre Anthropology, l’École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette di Charleville-Mézières, il Corso di Laurea in DAMS e Dipartimento della Comunicazione Letteraria e dello Spettacolo dell’Università di Roma Tre (oggi Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo), le Cattedre di Storia del Teatro e di Drammaturgia dell’Università de L’Aquila. Dal gennaio 2005, e per un periodo, la scuola è stata portata avanti in collaborazione con l’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica Silvio D’Amico, che all’interno dei suoi nuovi compiti istituzionali prevedeva la creazione di una vera e propria facoltà di Teatro di Figura».

⁵¹ Cfr. la nota 18 di questo scritto.

⁵² Dai materiali dell’Archivio Cuticchio: «Dal 2007 il *mestiere* (per mestiere s’intende il patrimonio completo di un oprante-puparo) tradizionale di Mimmo Cuticchio e l’altro *mestiere* che ha costruito con gli spettacoli di innovazione sono aperti al pubblico in forma di museo. Un museo in movimento che si sviluppa nei luoghi dove egli lavora, costruisce i pupi e ne rappresenta le storie. La collezione espone le marionette che Cuticchio ha creato per i suoi nuovi copioni, quelli di pupari ed opranti attivi dalla seconda metà dell’Ottocento ad oggi, ma anche macchine teatrali, pianini a cilindro, cartelloni, fondali, strumenti musicali e sonori. Accanto al teatro e al laboratorio esiste un archivio costantemente arricchito con documenti, canovacci, copioni, libri, foto e video, che nel 2013 il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Direzione Generale per gli Archivi. Servizio II - Tutela e conservazione del patrimonio archivistico – su proposta formulata dalla Soprintendenza Archivistica per la Sicilia ha dichiarato, con decreto n. 211/2013, di interesse storico».

Titolo || PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2017

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 16 di 18

Lingua || ITA

DOI ||

territori altri, contigui ma “prima” di Cuticchio separati. E tutto questo è successo in estrema concretezza. Trattando le tradizioni non come modelli da riprodurre in copie anastatiche credendo, così, di perpetuarne *ad libitum* la vita, Cuticchio ha operato e opera al livello del *mestiere* per scoprire che è quello il livello che alla tradizione garantisce la vita. Cos'altro è, del resto, il teatro, se non, anzitutto, mestiere? Qual è l'altra sua faccia, oltre l'arte, se non la sopravvivenza? Il mestiere è una battaglia, si tratta di prevalere, di emergere, di esser scelti, per arrivare, anche, alla (propria) possibilità di scelta. Esiste un altro modo di salvare il mestiere, se non il cambiarlo di valore come ha fatto Mimmo Cuticchio, all'inizio facendo “di necessità virtù”, e oggi scientemente?

Cosa ha di veramente grande il suo teatro? Cosa ne fa la *differenza*?

La sua straordinaria presenza scenica. Certo. E anche la sua capacità di declinare quella fisicità attrattiva secondo le regole dei mestieri dai quali proviene, dei quali è padrone, custode e “detentore magistrale”. Qualità importantissime che però, da sole, non giustificano la *differenza*. Il cui segreto è, invece, nell'aver messo la sua potente (e orgogliosa) presenza scenica al servizio del suo mestiere, che oggi lui preferisce, non a torto, chiamare *artigianato*.

La sua intuizione è stata quella di considerare le tradizioni mestieri e di lavorarci come ci avrebbe lavorato un *grande artigiano*. Di qui il suo fondamentale, costante trapiantare radici in cerca di nutrimento, realizzato attraverso l'incessante ricerca di nuovi modi di fare i Pupi e il Cunto, nuovi pupi, nuovi spettacoli, nuovi ritmi, nuove armonie di musica e narrazione. È un *grande inventore* Cuticchio, che appartiene alla specie dei *grandi artigiani*: ha un'enorme competenza e ha trovato un modo di utilizzarla – come nell'alto artigianato –, mettendosi a variare continuamente le forme assecondando però, non solo le necessità “alte” dell'arte ma anche, *in primis*, quelle “basse” della pratica, del mestiere: l'arte deve continuare a parlare non solo per sua necessità costitutiva, ma anche per tentare di assecondare il mercato (l'artista sceglie di vivere e vuole vivere della sua arte), per seguire la direzione del vento che in quel momento può anche esser determinante. Sta qui la *differenza* di Mimmo Cuticchio, nella coscienza del *mestiere*, delle sue esigenze materiali e pragmatiche che vanno coniugate con quelle artistiche e che creano il corto circuito quando a declinarle, sulla scena del suo teatro, è la sua *presenza*.

Le radici – i contadini lo sanno bene – hanno bisogno di nutrimento. A volte la terra in cui sono piantate inaridisce e le radici vanno spostate altrove perché restare in una terra arida equivale a morire (il pensiero corre agli anni sessanta del Novecento, alla “morte annunciata” dell'*Opra*, ai pupari che chiudono i teatri e vendono il “mestiere”, e alla metafora del camposanto usata da Cuticchio). Il bisogno di nutrimento è il bisogno di *andare*, di *spostarsi* e di *essere spostati*, di piantarsi in quell'altrove capace di garantire la vita.

L'altrove, per Cuticchio, non ha significato solo creare una propria tradizione instillando in essa i principi di quelle di cui è “custode” (spostarsi per nutrire), ma creare, anche, una vita parallela per la (sua) nuova tradizione e per quelle antiche, costruendo, sin dall'inizio, la strada per il loro proseguimento dopo di lui.

L'arte si può spostare anche dal cognome della famiglia. È la scuola che sopravvive di padre in figlio, pure se non sono della stessa famiglia. Vedendo un albero sul crinale di un monte ci si chiede come sia potuto succedere. Forse un uccello che ha perduto un semino mentre sorvolava quella zona, o il vento, tra i suoi mille soffi, ha posato il seme proprio là e così si è trasportata la coltura di una campagna in tutt'altro posto. Ecco: per me l'arte è questo, l'arte deve viaggiare, non è “arte di famiglie”. È l'insegnamento che continua, i saperi del popolo – questa l'esatta definizione del termine “folclore” – che si tramandano da maestro ad allievo. L'importante è che l'arte continui a vivere⁵³.

Istruire, anzitutto, figli e allievi per *consegnargli*, al momento giusto, il proprio sapere, ma anche creare un luogo per *coltivare* degli allievi (la Scuola per pupari e cuntisti), iniziandoli all'arte secondo gli antichi metodi di trasmissione usati dai suoi maestri. La saggezza (per figli ed allievi) è quella del millepiedi: se chiedessi al millepiedi di farti capire come cammina, lui dovrebbe iniziare a spiegarti come alza i primi cento piedi e poi gli altri cento, e così via. A quel punto smetterebbe di camminare e si metterebbe a contare i passi. Osservare e fare domande, imparare le tecniche alla ricerca dei (propri) principi. L'arte, e Cuticchio lo ha imparato sulla propria pelle, è rubare con gli occhi, è trasmissione tacita, è conquista della fiducia del maestro per essere ammessi a uno sguardo sempre più ampio. Come se anche lui, Cuticchio, come il padre tanti anni prima, avesse appeso un cartello per figli, nipoti e allievi all'ingresso della sua scuola: «*l'esperienza si divide in una parte tecnica e una parte creativa. La parte tecnica si può insegnare, proprio con la coscienza di voler insegnare, la parte creativa no. Posso*

⁵³ Così Mimmo Cuticchio nel corso della conferenza dal titolo *Di padre in figlio. La tradizione: identità e ali per il volo*, tenuta assieme al figlio Giacomo nell'ambito del mio corso di “Culture teatrali comparate” a.a. 2016/2017: Roma, Università Roma Tre, Dams, 7 marzo 2016.

Titolo || PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2017

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 17 di 18

Lingua || ITA

DOI ||

insegnare ai miei figli e anche agli allievi, ai giovani che mi frequentano, come si costruiscono le ali e posso parlar loro dei miei viaggi; però come costruire le loro ali e quale viaggio fare, questo lo devono scegliere loro»⁵⁴.

Nel lungo apprendistato di Cuticchio è stato lui, l'allievo, a decidere a quale storia appartenere professionalmente; lui a scegliere il maestro (i maestri) e i valori nei quali riconoscersi: valori sui quali orientare il senso del proprio lavoro, valori dai quali trarre l'eredità da tutelare e trasmettere.

Chi è, allora, in questa fase dell'*andare* di Mimmo Cuticchio, il maestro?

Compiuti i sessant'anni – scrive nella sua autobiografia – sono arrivato alla conclusione che nell'arte, forse, il maestro non esiste, mentre esiste certamente l'allievo. Se non ci fossi stato io, mio padre avrebbe chiuso per sempre il suo teatro: e se oggi non ci fosse stato mio figlio, io non sarei così motivato e stimolato ad andare avanti. Dunque solo fino a quando c'è qualcuno che vuole imparare, ha senso il valore del maestro⁵⁵.

Se non ci fosse stato mio figlio: Giacomo Cuticchio, figlio di Mimmo e nipote dell'iniziatore dell'arte di famiglia del quale porta il nome, è oggi al suo primo Shakespeare con i pupi, un interessantissimo *Cimbelino* che lo vede oprante-puparo, drammaturgo, regista e autore delle musiche⁵⁶. Il suo viaggio al fianco del padre è iniziato nella culla, ma il primo vero passo nel solco paterno, quello che per Mimmo ha segnato “ufficialmente” l'inizio di un percorso comune in quel suo insopprimibile spostarsi in cerca di nutrimento per le proprie radici, è nell'*Infanzia di Orlando* (1990) che vede in scena padre e figlio che giocano alla storia dei paladini. A Giacomo, che allora aveva sette anni, era affidata la manovra, a vista, del pupo di Orlando bambino, a Mimmo quella dei personaggi adulti, Carlo Magno *in primis*, e il compito di traghettare il racconto con i ritmi del Cunto. Lo spettacolo, che Cuticchio ha tratto da antichi canovacci dell'*Opra*, iniziava con Giacomo che chiamava il padre a giocare e alternava scene di pupi a “scene d'attore”, in un continuo intersecarsi di piani e di verità e finzione. «*La tradizione continua*» scriverà Mimmo a proposito del figlio che, dal 2003, inizia a recitare tutti i personaggi a fianco del padre⁵⁷ e forma la giovane compagnia per gli spettacoli tradizionali (“Giacomo Cuticchio Ensemble/Figli d'Arte Cuticchio”)⁵⁸. Oggi padre e figlio *viaggiano insieme*, con un'ala che sfiora la terra e l'altra che punta al cielo, come l'attore uccello sognato da Mejerchol'd. L'andare è comune, entrambi viaggiatori dello stesso cielo. Ognuno, però, guarda da un lato diverso, ognuno seguendo le proprie necessità e scegliendo il proprio versante di percorrenza. Mimmo continuando a sperimentare tra *Opra*, Cunto, teatro d'attore, tradizioni teatrali altre (Oriente compreso) e Opera lirica; Giacomo – compositore, pianista, musicista e oprante-puparo – gli intrecci di note, melodie, ritmi a metà tra musica, Opera dei Pupi e respiro del Cunto. «*Io guardo da un lato e mio figlio dall'altro. Stiamo facendo lo stesso viaggio, anche se guardiamo in punti diversi e ci scambiamo gli sguardi*».

Tradizione è Perdomàni, è qualcosa che passa di padre in figlio e che in quel passaggio è costretta a sacrificare alcuni elementi senza, però, buttar via la sostanza, anzi recuperando tutto il meglio per valorizzarlo al massimo, «*come quando si*

⁵⁴ Così Cuticchio in Franco Ruffini, *Lettere a voce, lettere scritte, racconti, viaggi. Da una Tradizione a la tradizione del teatro. Colloquio tra Franco Ruffini e Mimmo Cuticchio*, cit., pp. 47-48.

⁵⁵ Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico. In viaggio con l'Opera dei Pupi e il Cunto*, cit., p. 53.

⁵⁶ *Cimbelino*, di W. Shakespeare, drammaturgia, regia e musiche: Giacomo Cuticchio; con Giacomo Cuticchio (oprante), Nino Cuticchio, Tiziana Cuticchio, Tania Giordano (manianti e combattenti); luci: Marcello D'Agostino; musiche: Giacomo Cuticchio eseguite da Oneiroi Quartet; organizzazione: Elisa Puleo; prima rappresentazione: Lecce, Teatro Paisiello, 3 Novembre 2016.

⁵⁷ Solitamente è l'oprante che, nella Sicilia occidentale, dà la voce a tutti i personaggi.

⁵⁸ Il nome originario di quella che Mimmo Cuticchio definisce la “giovane compagnia” è “Giovane compagnia Figli d'Arte Cuticchio” che Mimmo propone di chiamare in questo modo per differenziarla dalla compagnia “maggiore”, nata nel 1971 e composta, oltre che da lui, dai fratelli Nino, Guido, Rosa, Anna e Piera. «Nei decenni successivi – mi dice Giacomo Cuticchio –, avviene una metamorfosi che vede rimanere il nome della Compagnia ma con un cambiamento di organico. L'idea di appellare la “Giovane Compagnia Figli d'Arte Cuticchio” nel 2003 era piuttosto un modo di aggiornare questa formazione di manianti e combattenti, un modo per evidenziare come a distanza di ventisei anni si rigenerava una stessa componente organica fatta della stessa materia della precedente ma con un'anagrafe diversa. Queste le novità che danno il vero senso del nome Figli d'Arte, della continuità, ovvero della trasmissione di padre in figlio o di maestro in allievo». Da allora le compagnie lavorano insieme ma anche separatamente, dividendo lo stesso teatrino. L'organico attuale della “compagnia maggiore” è: Mimmo Cuticchio (oprante-puparo e cuntista), Giacomo Cuticchio (oprante-puparo e musicista), Nino Cuticchio (oprante-puparo), Tiziana Cuticchio (maniante e combattente), Tania Giordano (aiutante di palcoscenico, scenografa e costumista). Il nome esatto della “giovane compagnia” è, però, come indicato nel testo, “Giacomo Cuticchio Ensemble”, al quale il suo “capocomico” aggiunge, a parole, uno slash e la dicitura “Figli d'Arte Cuticchio” come a voler sottolineare la continuità e la complementarità con la compagnia paterna. Questo l'organico: Giacomo Cuticchio, oprante-puparo, la sorella Sara, la cugina Tiziana Cuticchio, figlia di Nino Cuticchio, Fulvio e Filippo Verna, figli di Piera Cuticchio, e Tania Giordano, tutti manianti e combattenti; e, ogni volta che è possibile usare le musiche dal vivo, il gruppo musicale di Giacomo Cuticchio.

Titolo || PERDOMÀNI. BIOGRAFIA MINIMA DI MIMMO CUTICCHIO

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2017

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 18 di 18

Lingua || ITA

DOI ||

*pota una pianta per dare maggiore forza al tronco, che germoglierà con più vigore*⁵⁹.

Bernardo di Chartres diceva che noi siamo come nani sulle spalle di giganti, cosicché possiamo vedere più cose di loro e più lontano non certo per la maggiore acutezza della nostra vista o per l'altezza del nostro corpo, ma perché siamo sollevati e portati in alto dalla statura dei giganti. I giganti di Mimmo sono stati il padre e Celano, e ora lui lo è per il figlio Giacomo.

Qualcuno dice che bisogna uccidere il maestro per andare verso il futuro. Ne abbiamo un esempio antico nella parabola di Dedalo e Icaro, dove Icaro cercò di volare più in alto di Dedalo e si sciolse le ali. Allora uno pensa: non andare oltre tuo padre, altrimenti cadi. Non è così e l'esempio è giusto perché il figlio deve cercare di volare più in alto. [...] Mio figlio non ha cercato di uccidere il padre, ma di viaggiare con il padre. E per questo, quando parlo del nostro rapporto artistico, prendo l'esempio di Enea e Anchise, capovolgendolo: Enea porta sulle sue spalle il padre Anchise, qui, al contrario, è Anchise che porta Enea. Metto mio figlio sulle mie spalle in modo che non gli si possano sciogliere le ali; al massimo possono tremare le gambe del padre. Finché il padre può sostenerlo, il figlio guarderà più in alto perché è giusto che guardi più in alto, ma sono io che devo sostenerlo [...]. Mio figlio è sulle mie spalle, guarda più in alto, ma suo padre ci vede ancora quindi viaggiamo assieme. Non c'è stata nessuna imposizione, è stata una scelta cercata e voluta. Lui sta viaggiando con suo padre e insieme guardiamo non a due occhi ma a quattro. Lui sta recuperando le musiche antiche e sta seguendo un suo percorso. Ma è sbagliato dire che lui è il futuro: noi stiamo vivendo insieme. Come dicevano gli antichi filosofi Greci: "nessuno mai saprà se vedrà l'alba di domani". Il teatro si evolve e noi cerchiamo di evolverci con lui⁶⁰.

L'immagine di Enea con Anchise sulle spalle corre al meraviglioso gruppo scultoreo del Bernini, alla sua personale interpretazione del secondo libro dell'*Eneide*. Alle gambe di Enea Bernini aggrappa il figlioletto Ascanio, e tra le mani del vecchio padre, mentre l'incendio infuria e incenerisce Troia, lo scultore pone il vaso con le ceneri degli antenati, i Lari Tutelari. Anche se Cuticchio capovolge il gruppo, la simbologia sembra l'etimologia del suo inarrestabile *andare*: Anchise, che *ci vede ancora*, ha sulle spalle il figlio Enea, ma tra le mani reca l'urna con le ceneri degli antenati (le tradizioni dalle quali proviene) per non lasciarle bruciare nella tersa arsa dal fuoco; dietro, attaccato alle sue gambe, il nipote Ascanio (i giovani della scuola che Mimmo ha scelto di *coltivare* come allievi) che segue la famiglia nel suo *andare* e che forse contribuirà a disegnare il cielo dell'alba di domani.

Si spostano per continuare a nutrire le loro radici, impastate di pupi fino al midollo. Per continuare ad azzerare i confini di tradizioni a torto relegate al teatro minore, popolare. Per continuare a dar vita a un'arte che non appartiene alle marionette, né al Cunto, né al teatro di figura, né a quello d'attore, né a quello musicale. Che è teatro *tout court*.

Che parte e ritorna, però e necessariamente, all'arte pupara di famiglia.

«I pupi – non si stanca di ripetere Cuticchio – sono la mia nascita, la mia vita e spero saranno fino alla mia morte.

Gli uomini nascono e muoiono. I pupi nascono e diventano antichi, cioè non moriranno mai».

⁵⁹ Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico. In viaggio con l'Opera dei Pupi e il Cunto*, cit., p. 47.

⁶⁰ Così Cuticchio nel corso della conferenza tenuta al Dams dell'Università degli Studi Roma Tre il 7 marzo 2016 (cfr. nota 52 di questo scritto).