

Titolo || Di padre in figlio. Le ali della tradizione

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || Valentina Venturini (a cura di), *Dal Cunto all'Opera dei Pupi. Il teatro di Cuticchio*, Roma, Dino Audino editore, 2003, pp. 49-75

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 11

Lingua || ITA

DOI ||

Di padre in figlio. Le ali della tradizione

di Valentina Venturini

«Nel 1967 mio padre¹ fu invitato all'Ambasciata italiana di Parigi per inaugurare, con i suoi pupi, un salone i cui stucchi appartenevano ad un palazzo bombardato di Palermo. All'Istituto italiano di cultura conoscemmo il professor Enrico Pannunzio, appassionato di teatro dei pupi che mio padre aveva conosciuto a Molfetta suo paese d'origine. Pannunzio convinse mio padre a vendergli i pupi portati a Parigi per metter su un teatrino e gli chiese di lasciare anche me, ma con una scusa lui rifiutò. Disse che ero il suo braccio destro e che lo dovevo aiutare in un nuovo teatro che voleva aprire a Palermo. Stavo male perché avevamo lasciato i pupi ad un estraneo e mentre viaggiavo verso l'Italia la rabbia saliva. La voglia di tornare a Parigi cresceva sempre più e a Torino esplose. Il treno si fermò e quando l'altoparlante annunciò la partenza, presi una bottiglia quasi piena e scesi dal treno: "Quest'acqua è troppo calda – dissi – la vado a riempire che c'è la fontanella" – "No, che il treno sta partendo!". Nel frattempo tutte le porte si chiusero. Mio padre dal finestrino urlava: "Mimmo! Il treno sta partendo! Mimmo!". Il treno cominciò a muoversi ed io a mio padre: "Comincia ad andare che poi ti raggiungo!". Con gli occhi fissi su di lui tornai a Parigi dai miei pupi».

L'origine dell'arte è spesso in un'onda che ritorna. E forse il principio della vita artistica di Mimmo Cuticchio è proprio in questo tornare, a soli diciannove anni, ai suoi pupi. Un andare e un'origine: quella del narratore presente in tutte le culture che percorre in forme diverse tutta la storia del teatro. Cerniera invisibile fra la società e il teatro. Da sempre.

«Mia madre ha sposato mio padre perché si è innamorata del giovane mago. Da bambina andava a vedere gli spettacoli che faceva insieme a Nino La Corte² in un portone di piazza Rivoluzione (a Palermo). Fu un innamoramento per i pupi e per il puparo. Fin dal matrimonio ha sempre seguito il marito che si spostava con il suo teatrino, e noi figli siamo nati per paesi. È stata per lui il miglior sostegno e se mio padre non ha venduto i pupi nel periodo della crisi è stato grazie all'amore che mia madre aveva per loro. Pupi e figli si erano ormai fusi, eravamo una famiglia che cresceva insieme. I nomi dei pupi e i nomi dei figli si incrociavano tanto che uno dei miei fratelli fu chiamato Guido perché nacque nella sera in cui mio padre rappresentava la nascita di Guido Santo.

Figlio di puparo, nato e cresciuto fra i pupi, miei fratelli, ho iniziato dai pupi ma un giorno mio padre mi buttò fuori. Mi propose una sfida: se volevo fare il "nuovo" dovevo costruirmi i miei pupi perché con i suoi lui, alla fine, aveva scelto di fare solo spettacoli per turisti. Mi rivolsi a don Peppino Celano³ costruttore di pupi, puparo e ultimo dei cuntisti della generazione

¹ Il puparo Giacomo Cuticchio (Palermo 1917 – 1985), figlio di Girolamo ("teatrinaro oprante" [gestore teatrino dei pupi]), si forma alla scuola dei famosi pupari Greco. Allievo di Don Achille Greco (1856-1937) e poi di Tano Meli (1900 – 19?? ancora vivo nel 1957, cfr. Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, Firenze, Sansoni, 1957), inizia a fare spettacoli nel 1927. Nel 1933 apre il suo primo teatrino a Palermo in via Aloisio Juvara. Nel 1941 sposa Pina Patti Cuticchio (Palermo 1926) che collabora con il marito e poi con i figli realizzando i costumi dei pupi e dipingendo scene e cartelloni. Fino al 1968 opera in piccoli e grandi centri italiani (apre a Palermo e nella Sicilia Occidentale ben 22 teatrini stabili di pupi) recandosi anche all'estero. Nel 1969 crea il Super Teatro Ippogrifo in vicolo Ragusi, oggi gestito dalla moglie che "viene collaborata", per la recita, dal figlio Nino, puparo, costruttore di pupi e pittore di scene e cartelli. Giacomo Cuticchio è stato un grande maestro dell'arte dei pupi, sia prima che dopo la crisi prodotta dall'avvento della televisione. Egli è stato una delle principali colonne della ripresa del teatro dei pupi verificatasi alla fine degli anni sessanta. Oltre all'esigenza di adattare lo spettacolo a un pubblico con abitudini diverse, il problema principale dei pupari era il passaggio delle competenze alla generazione più giovane. Giacomo riuscì anche in questo e non a caso ancora oggi i pupari più attivi a Palermo sono quasi tutti suoi allievi: i suoi figli e il fratello minore Girolamo. Per una biografia di Giacomo Cuticchio si rimanda a Giacomo Cuticchio, *La tradizione*, testimonianza raccolta da Marcello Cappelli, in Associazione Figli d'Arte Cuticchio, *Album di famiglia. Cinquanta anni di attività di Giacomo Cuticchio*, Palermo, Pezzino, 1984, pp. 11-18; ripubblicata in versione più ampia con il titolo *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.ASS., 1986, pp. 452-467.

² Antonino La Corte (Palermo 1917-1993), costruttore di pupi, era coetaneo di Giacomo. Detto "u Picciriddu" per la sua piccola statura, si mise in società con Giacomo Cuticchio nel 1927 e insieme, in via S. Cristoforo, a Palermo, iniziarono a fare spettacoli con pupi alti 30 centimetri.

³ Giuseppe Celano (Palermo 1903 – 1973) era puparo, contastorie e costruttore di pupi. Terzo di tredici figli, frequentò sin da piccolo, insieme al padre, il teatrino dei pupi di Francesco Russo in via Gesù e Maria al Capo. Animato da una grande passione per l'Opra e per le storie dei paladini, che lesse avidamente nelle dispense del Lodico, apprese l'arte del Cunto ascoltando, fin da bambino, i contastorie allora attivi a Palermo: i fratelli Camarda e un certo Napoli che raccontava al rione Castello. Durante il servizio militare, prima in Africa e poi in Libia, Celano intratteneva i commilitoni con il cunto dei paladini; a Gimma poi, con altri soldati siciliani, formò una compagnia che recitava commedie e operette. Tornato a Palermo (1925) decise di dedicarsi professionalmente alle arti del puparo e del contastorie e, dopo un apprendistato con Achille Greco e Francesco Russo, aprì nel 1938 un teatrino di pupi al rione San Pietro per spostarsi, in seguito, in vicolo Pilicelli al Capo. Alternava il lavoro con i pupi e la fabbricazione delle marionette con recite in persona, sia in gruppi filodrammatici che nelle compagnie dialettali di Zappalà, Grasso e Spadaro. Il repertorio di queste compagnie era composto soprattutto dalle cosiddette "commedie di coltello" come *Li mafiusi de la Vicaria*, *Il brigante Musolino*, *I Beati Paoli*, *Feudalismo*, *Cavalleria Rusticana* (da qui, oltre che dalla sua abilità nella scherma dei coltelli, pare gli derivi il soprannome "u mafiusu"). D'inverno Celano faceva il puparo e d'estate si dedicava

Titolo || Di padre in figlio. Le ali della tradizione

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || Valentina Venturini (a cura di), *Dal Cunto all'Opera dei Pupi. Il teatro di Cuticchio*, Roma, Dino Audino editore, 2003, pp. 49-75

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 11

Lingua || ITA

DOI ||

dell'Ottocento. Di giorno andavo da lui e imparavo a costruire pupi e di notte lavoravo come portiere. Passavo le nottate a scrivere, dormendo solo poche ore. In un anno ho copiato i copioni di Celano, copioni che a sua volta lui aveva copiato da don Cecè Argento⁴, puparo del Borgo. Sono stato fuori dal suo laboratorio (a lavorare) per circa sette mesi dopo i quali passai dal marciapiede davanti alla bottega all'interno per avvicinarmi sempre più agli strumenti dell'arte finché, in ultimo, sono stato ammesso ad usarli. E dentro scoprii scaffali pieni di giornali raccolti e divisi per argomento, libri, riviste, storie di briganti, d'amore, di mafia. Tutto catalogato. Da fuori capivo solo che dovevo imparare a costruire i pupi. Più mi lasciava fuori, più mi dicevo che prima o poi si sarebbe stancato. Lo stesso pensava lui. Ogni giorno portavo lo scatolone con l'ottone arrotolato, le bacchette di stagno, un po' di rame, un po' di saldatura, e aspettavo che mi passasse i modelli perché ritagliassi l'ottone. E ogni giorno me ne andavo portando la scatola indietro. Quando finalmente prese i modelli e me li prestò, ho continuato a stare fuori e a lavorare nel vicolo. Intanto lui era impegnato col Cunto e così mentre imparavo a costruire pupi lo seguivo come cuntastorie. Ascoltandolo ho imparato le tecniche. Solo ascoltandolo. Non spiegava quasi mai. Quando gli parlavo del mestiere deviava il discorso. Faceva però in modo che in me sorgessero delle domande alle quali, naturalmente, non rispondeva. Dovevo trovare le risposte da solo. Anche mio padre voleva che per apprendere guardassi. Ho imparato ad essere un buon ladro, a rubare con gli occhi, il cuore e la mente. Avendo appreso sin da piccolo tutti i nomi dei paladini, dei cavalli e dei personaggi, mentre ascoltavo Celano raccontare ero avvantaggiato: conoscendo le storie, potevo capire che le sue erano diverse; era un puparo senza pupi, i suoi fili erano invisibili, ma io li vedevo. Da puparo non avrei potuto fare il Cunto perché sarei caduto nei personaggi. Il puparo che recita tutti i personaggi riesce a cambiare voci e personaggi mantenendo un ritmo di racconto ben codificato aiutandosi con le scene, i fondali, le luci; il cuntista, invece, non ha il tempo di preparare un disegno, né può aiutarsi con scene e fondali: ha di fronte un foglio bianco e tutto viene dipinto man mano che si fa. Celano raccontava le storie in modo completamente diverso, conosceva anche quei punti che nei canovacci di mio padre e nel libro del Lodico⁵ mancavano, perché li aveva ascoltati in passato, tramandati per tradizione orale. Credo poi che in alcuni punti inventasse.

al Cunto: dal 1944 al 1953, tutte le sere dalle 16 alle 18 andava a cuntare alle spalle del Palazzo di Giustizia dove ai tempi c'era una piazzetta ("Chianu di l'albiru"). Ha poi continuato l'attività di puparo facendo il Cunto solo in occasioni particolari. Suoi allievi sono stati Luciano Bumbello (Palermo 1948 – 1995) per la costruzione dei pupi, Guido Cuticchio (Palermo 1955 – Francoforte 1991) per le ossature e Mimmo Cuticchio per i Pupi e per il Cunto. Per una biografia di Celano rimandiamo a Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, cit., pp. 50-53 e p. 83; Antonio Pasqualino, *Così il contastorie don Peppino Celano raccontava la sua vita*, in "L'Ora", 12 ottobre 1973; Roberto Leydi, *Peppino Celano contastorie...*, in Ferdinando Taviani e Valentina Venturini (a cura di), *Fra pupi e cunto. La macchina dei sogni*, in "Primafila" n. 48, ottobre 1998, pp. 12-15; e Guido Di Palma, *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 99-116.

⁴ Don Cecè (Vincenzo) Argento (1873 – 1948) allievo di Giovanni Pernice (figlio del puparo Salvatore), che operava al Borgo, vicino al porto di S. Lucia, aveva iniziato a lavorare in proprio intorno al 1890 nelle borgate S. Lorenzo, Resuttana e Partanna di Palermo. Operò poi nei paesini (Prizzi, Marineo) e ad Agrigento. Dopo la morte di Pernice (1900 ca.) trasferì il suo teatrino a Palermo, al Borgo Vecchio, in varie sedi, fra le quali quella di Corso Scinà e, ultima, quella di vicolo del Pappagallo. Suo figlio, Giuseppe (1912 – 1993), anche costruttore di pupi, iniziò a recitare nel teatro del padre nel 1927; cominciò ad agire in proprio nel 1934 per stabilirsi poi a Palermo, operando prima nel teatrino di Corso Scinà (anni sessanta) e poi in vicolo del Pappagallo. Continua l'arte di famiglia il figlio di Giuseppe, Vincenzo (1938), aiutato dai figli. Vincenzo, che è anche un abile costruttore di pupi, ha montato il suo teatrino nei locali di Palazzo Asmundo a Palermo.

⁵ Giusto Lodico, *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, 4 voll., Palermo, Gaudiano 1858-60; ristampa a cura di Felice Cammarata, 12 voll., s.l., Celebes, 1972. Del Lodico (1826 – 1906), che aveva studiato da maestro elementare senza conseguire il diploma, ma di fatto maestro elementare nelle scuole di Alia (Pa), Giuseppe Pitrè nel suo *Usi, costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano* tracciò un bellissimo ritratto: «un uomo provvidenziale che sapeva tutte le storie, che conosceva tanti libri quanti non ne conosceva nessuno, che aveva letto Turpino, Berni, Boiardo, Ariosto ed altri cento, lamentando la difficoltà altrui di procurarseli stampati o mss., volle ripararvi componendo un'opera di gran mole che molti comprendesse de' lavori del ciclo di Carlomagno, d'Orlando e via discorrendo, non indocili di legame tra loro; lavori che egli vedeva rappresentati all'Opra o sentiva narrare al Cuntu. Quest'uomo sgobbò chi sa per quanti anni, ed un bel giorno del 1858 cominciò a dar fuori la celebre *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*, che dopo tre anni era già quattro grossi volumi in ottavo piccolo di quasi 3000 pagine!» [pp. 183-184]. Si tratta della prima edizione della storia dei paladini di Francia pubblicata a puntate da quaranta pagine l'una, al prezzo di un tari, che uscivano con cadenza quindicinale presso lo stampatore Giovan Battista Gaudiano. L'opera ebbe una diffusione straordinaria arrivando a contare tremila "soscrittori", come li definisce il Pitrè, appartenenti ad ogni classe sociale e ad ogni età. «Il giorno della pubblicazione della puntata – annota sempre il Pitrè – l'atrio della tipografia del Gaudiano e il piazzale della via Celso erano sin dalle prime ore del mattino affollati di gente che attendeva, reclamava il sospirato fascicolo. Cominciata la consegna, si faceva a' pugni e a' gomiti per esser de' primi ad averlo, previo il debito pagamento. Molti non sapevano leggere, ma compravano l'opera pel piacere di possederla, e se la facevano leggere da amici e conoscenti, o l'apprestavano, come anche oggi usano, alla lettura d'un crocchio di curiosi e di appassionati. E chi non credette di acquistare un tesoro con una opera che era la storia delle storie, il libro dei libri? Lo stesso don Gaetano Greco, allora vivente, ne prendeva cinque esemplari, temendo che un giorno o l'altro si "perdesse la forma" (i tipi) di questo libro» Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Clausen, 1889; 2ª edizione Roma, 1939; 3ª edizione Palermo, 1978, p. 186.

Titolo || Di padre in figlio. Le ali della tradizione

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || Valentina Venturini (a cura di), *Dal Cunto all'Opera dei Pupi. Il teatro di Cuticchio*, Roma, Dino Audino editore, 2003, pp. 49-75

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 11

Lingua || ITA

DOI ||

Anch'io mi sono trovato a recuperare tutto quello che so ma quando mi capita di avere un vuoto, non mi fermo, invento. I nomi si inventano. Se manca un ponte per passare o ti inventi le ali o ti inventi un'altra via, ma devi passare dall'altra parte».

Se si usa la vita che continua la tradizione in modo giusto, essa ci può dare le ali, ripeteva Eduardo De Filippo. È necessario però conoscere la formula di lettura, decifrare il soffio, come in Egitto i papiri della morte che servivano a rendere la vita a corpi svuotati da millenni. Per Cuticchio la tradizione è qualcosa che si tramanda verticalmente, non è storia perché non si può costringerla in coordinate temporali. E i pupi non sono solo le storie che raccontano. La tradizione è un punto di partenza, un complesso di regole che traggono la cifra del loro significare solo quando qualcuno si veste dei loro panni. La chiave di lettura della tradizione è la presenza, e le presenze devono essere suscitate. In teatro la tradizione non può essere letta ma decifrata: leggere è una condizione passiva, decifrare è salire sulle spalle dei giganti. Il Cunto e l'Opera dei pupi sono, per Cuticchio, un corpus di regole ereditate che per vivere devono essere decifrate; non le storie che si raccontano ma come si raccontano. Non i significati acquisiti ma la necessità di generarne altri attraverso il già noto. Il rispetto delle tradizioni è particolarmente radicato in Sicilia, fino al punto che una "deviazione" da essa – sia pur minima – è spesso considerata come un tradimento. Eppure in Cuticchio l'Opera dei pupi si è fusa col Cunto...

«Il mio sconfinare è la continuazione del mosaico iniziato quando mi separai da mio padre. Dal primo spettacolo a Terrasini nel 1971 dal titolo *Orlando, Rinaldo e i Paladini di Francia*, dietro il mio angolo è sempre in agguato un gruppetto di siciliani o di studiosi di tradizioni popolari con il loro intramontabile *refrain*: "No, Cuticchio sta cambiando tutto, allora forse rovina...". Invece ho raggiunto il massimo della libertà non usando più né pupi, né costumi, né teatrino; solo la voce, il corpo e la spada. Questo è il sogno di ogni attore: arrivare a fare da solo un teatro senza servirsi di nulla».

Questo è il narratore: un corpo sonoro che con la parola diviene invisibile e proietta attraverso il corpo tutte le immagini del racconto. Il narratore è poi un teatro infinito che non cesserà mai di raccontare le sue storie, perché ci sarà sempre qualcuno che ascoltandole sentirà la necessità di continuare il racconto.

«Ne *L'urlo del mostro* ho unito le tecniche dei Pupi e del Cunto. Ed è stato naturale. Mentre insieme a Salvo Licata montavamo questo viaggio nell'*Odissea*, è spuntato fuori Demodoco, il narratore, che poi non è altri che Omero. È venuto senza che lo cercassi. E come Omero entra a servizio della storia di Ulisse per raccontare la distruzione di Troia, io entro nella mia storia per fare il Cunto. Come me, Demodoco è un cuntastorie, un aedo, e il Cunto era necessario. Ho sposato le tecniche senza forzarle. Così anche in *Don Giovanni*, *Macbeth*, *Manon Lescaut*, le due tecniche sono fuse. E anche in *Aspettando Tosca*, spettacolo di Cunto e pupi da strada: il rapporto con la strada è passionale; in strada il pubblico torna ad essere come quando ero bambino: vedere un angelo arrivare sulla scena e le coppie levarsi; i paladini morire e il lutto scendere nella sala, serate in cui non si parlava, si entrava in teatro in silenzio perché quel giorno si doveva solo assistere alla morte di un eroe. Scene della mia infanzia che tornano nel mio ricercare un teatro popolare e non populista, per tutti. Cunto e pupi sono dentro di me: i Pupi sono i fantasmi del Cunto e il Cunto è il fantasma dei Pupi».

Dopo i pupi il Cunto, ancora una volta un ritorno alle origini, al Maestro.

«Nel 1980, nel corso di un seminario sul teatro di ricerca in Sicilia organizzato a Trappeto, l'Odin Teatret venne a presentare il lavoro che i suoi attori avevano raccolto andando in giro per il mondo e che in seguito sarebbe diventato *Il Milione*⁶. Per la prima volta dopo la morte di Peppino Celano, usai la sua spada per fare un vero cunto sulle storie dei paladini. Fino ad allora avevo usato la spada fra amici ma ero ben conscio che raccontare non è solo la spada del maestro. Quando vidi gli attori fra Kathakali e teatro balinese, mi sentii come un dinosauro in mezzo a gente straordinaria e mi tornò la passione per la spada e per il Cunto. Ferdinando Taviani fu il primo ad interessarsi al mio modo di raccontare le storie chiedendomi di improvvisare un cunto su un fatto di attualità, ispirandomi, se volevo, ad una notizia del giornale. Accettai ma l'indomani il giornale non riportava nulla di interessante. Seguì la spettacolazione dell'Odin fra i vicoli di Trappeto continuando a pensare a cosa avrei raccontato. Arrivò il mio momento ma ancora nulla, l'unica certezza era la spada. Improvvisai: spostai bottiglie e bicchieri dal tavolo dei convegnisti, salii e raccontai lo spettacolo dell'Odin. Fu una prova decisiva perché riuscii ad usare le tecniche e i modi del Cunto per parlare non di paladini ma di un fatto attuale, e fu naturale. Una delle strade della mia vita si era aperta. Nel 1982 partecipai poi al convegno organizzato da Taviani su "Le pratiche del narrare": tutti quelli che intervenivano raccontavano delle storie ed io le trasformavo in Cunto. Scoprii di avere le ali. Grazie a queste esperienze nel 1983 montai il primo spettacolo di Cunto, *La spada di Celano*, omaggio al Maestro. Smontai il Cunto tassello per tassello per arrivare a scoprirne le immagini anche dall'interno, attive a livello profondo su una doppia valenza che le rende al contempo presenti e passate. Quando racconto l'antico la gente partecipa e attraverso il narrare l'antico diventa contemporaneo. Quando invece il Cunto è attuale, il narrare ne risucchia la temporalità trasformandolo in uno storico contemporaneo. Ho raccontato la morte del generale Dalla Chiesa, l'infanzia di Paolo Borsellino, la caduta della cupola della cattedrale di Noto. Nuvole di fantasmi senza tempo, monito alla memoria, futura, del mondo».

"U Cuntu" in Sicilia è un racconto che si fa da più di mille anni, il racconto delle storie dei paladini di Francia che i cuntastorie o, da dizionario, contastorie, raccontavano a puntate nelle piazze. Ogni cuntista raccontava in un posto fisso e

⁶ *Il Milione* (regia di Eugenio Barba, messa in spazio e costumi dell'Odin Teatret, interpreti: Roberta Carreri, Torben Bjelke, Toni Cots, Tage Larsen, Else Marie Laukvik, Francis Pardeilhan, Iben Nagel Rasmussen, Silvia Ricciardelli, Gustavo Riondet, Ulrik Skeel, Julia Varley, Torgeir Wethal) fu rappresentato il 13 maggio 1980, come risulta da una presentazione fatta dal settimanale *L'Espresso* (n. 20, 18 maggio 1980).

Titolo || Di padre in figlio. Le ali della tradizione

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || Valentina Venturini (a cura di), *Dal Cunto all'Opera dei Pupi. Il teatro di Cuticchio*, Roma, Dino Audino editore, 2003, pp. 49-75

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 11

Lingua || ITA

DOI ||

aveva un suo pubblico che nei giorni e all'ora stabilita andava ad ascoltarlo. Nella seconda metà dell'Ottocento Giuseppe Pitrè chiese ad un cuntista se conosceva a memoria le storie che raccontava di puntata in puntata. Il cuntista rispose che gli bastava andare in scena per ritrovare tutti i fili dei racconti. Ebbene quest'uomo raccontava le storie da Alessandro il Grande alla Gerusalemme liberata. Cambiando ogni giorno per fare il ciclo completo impiegava nove anni! E la gente, per seguire le storie fino alla fine, seguiva il cuntista per anni.

L'arte del narrare è praticata in ogni parte del mondo. Oltre a Tahar Ben Jelloun in Marocco e a Mario Vargas Llosa in Perù, ci sono donne in Iran che cantilenando raccontano la storia del loro passato, raccontatori che al mercato di Mogadiscio narrano le storie antiche; attori-raccontatori che nel nord del Libano narrano della tradizione rurale-urbana. Di padre in figlio, di maestro in allievo, le storie continuano ad essere tramandate. Sonate senza spartito di cui si conoscono i tempi ma non la musica scritta. La voce e la spada per viaggiare nella memoria e nel tempo attraverso il racconto.

Quanto le reazioni del pubblico influenzano il tuo lavoro?

«Mi do al pubblico perché voglio trovare un rapporto con esso. Il gioco delle voci, l'ironia, arriva subito, senza bisogno di parole. E il gioco è più importante della comprensione perché le storie dei paladini non sono testi impegnati da far capire, sono testi-pretesti, giochi: voglio far arrivare l'azione, i suoni, le voci, l'immaginario epico-cavalleresco, la vita dei personaggi e della Sicilia, le metafore. Questo diventa contemporaneo. Il primo pubblico sono io, intuisco subito che tipo di persone ho davanti. Una volta andai in un paesino della Sicilia per fare il Cunto. Mi avvertirono che se lo spettacolo non fosse piaciuto, la gente se ne sarebbe andata senza troppe cerimonie perché per "spettacolo" loro intendevano gente che balla o canta. Avrei avuto di fronte un pubblico semplice, antico... e raccontai veramente le storie. Oggi riassumo perché il Cunto raramente dura più di una serata. Là invece raccontai serenamente, con tutti i tempi... E la gente, che si era portata la sedia da casa, è rimasta ad ascoltare la storia fino alla fine.

Accanto al Cunto teatrale nel quale sono regista di me stesso, do i tempi, allungo, accorcio, cambio, salto, c'è il cunto-cunto, la narrazione vera, il puro raccontare una storia che dipende soprattutto dal pubblico. Con le persone che sanno poco di teatro è inutile arzigogolare: sei un narratore? Racconta la storia e basta. Se sei bravo resteranno, altrimenti si alzeranno e ti lasceranno solo».

Per preparare il cunto sulla caduta della cupola della cattedrale di Noto, Cuticchio ripercorse sui giornali l'accaduto appuntando le date di costruzione e dei crolli. Prima dello spettacolo fece un giro attorno alla cattedrale e, fermatosi a bere ad un chioschetto, ascoltò dalla viva voce della proprietaria la storia della tragedia. Sulla scena quel racconto ha cancellato tutto risucchiando spazio e tempo e tramutando il cuntista in un Omero che raccontava la caduta di Troia. Ancora oggi il Cunto è parola che vola, arte della memoria che si tramanda sull'oralità. Anche quando il tema del narrare è attuale.

«Ho un quaderno di appunti, storie che mi regalano quando vado in giro, ma che non hanno un riferimento diretto con le cose che poi racconto. Ho cercato di fare delle scalette ma non sono mai riuscito a rispettarle. La scrittura è una cosa e la scena è un'altra. Mi sarebbe piaciuto scrivere perché nel pensare mi vengono tante idee; sarebbe bello scrivere il pensiero ma questo non è possibile e così cerco di trasmetterlo al mio sentimento e scriverlo sulla scena».

Narrare è distrarsi, farsi portare in un altro luogo, tra-slocare. Se recitare è entrare in un altro personaggio, narrare è assumere in sé tutti i personaggi. Non un uscire da se stessi ma un viaggiare attraverso i propri doppi. L'arte del Cunto è lo specchio rovesciato di quella dei Pupi: fra pupo e puparo è sospesa la possibilità scenica del sosia, del pupo creatura speculare, umana e astratta. Attraverso l'astrazione del pupo e del puparo si rappresentano i sentimenti di un teatro barbarico e selvaggio. E dietro quel dio invisibile che muove aste, fili e destini, modula voci, imprime cadenze e cesure, decreta vittorie e sconfitte, dà vita e morte svolgendo l'epopea continua mescolandola al nastro dei sogni, spunta son double, l'accoppiata come occasione altissima dell'attore sulla scena. Ad unirli, per sempre, una spada.

«La spada è il simbolo del Cunto, è la bacchetta del direttore d'orchestra, ogni cuntista ha la sua, di legno, di ferro...

Celano aveva tante spade ma nelle occasioni particolari ne usava sempre una. "Don Peppino – gli chiedevo – mi dica una cosa. Ma perché vossia prende sempre sta' spada? Ci da chiù carica quando cunta u' Cuntu? Ciufà cuntari chiù bellu?". Era un tipo all'antica, di poche parole, e non rispondeva mai. Una volta lo accompagnai a Mussomeli per fare il Cunto e di nuovo prese quella spada. Nel viaggio di ritorno tornai all'attacco: "Don Peppino, ma perché vossia avi tante spade e quando fa certe serate particolari ne pigghia sempre una? U' Cuntu ciufà cuntari chiù bellu?". Silenzio... "Don Peppino, ci fici una domanda..." – "Mah...". Una sera, a Palermo, nel 1973, ad un convegno sulle tradizioni popolari, Celano fu invitato a fare il Cunto. Quando gli chiesero chi avrebbe continuato la sua arte visto che nessuno dei suoi figli l'aveva seguito, senza rispondere mi chiamò e mi disse: – "Mimmo, cuntaci un pezzu 'i Cuntu" – e scese dalla pedana. Non avevo mai fatto un cunto vero, di paladini; giocando giocando avevo usato la tecnica per raccontare una mangiata particolare, un viaggio in macchina, una rissa in un quartiere popolare di Palermo... "Cuntaci u' Cuntu" ripeté. E io: "Mi pristassi 'a spada!". Lui si avvicinò e me la diede. Così ho fatto dieci minuti di Cunto ma non dimenticherò mai che lui, vecchio e piccolino, aveva raccontato per più di un'ora e avrebbe potuto continuare chissà per quanto; ed io, che ero giovane e che avevo fatto solo dieci minuti, ero sudato dalla testa ai piedi. Quando finii chiesi: "Don Peppino, comu ci parsi u' Cuntu?" – "Mah..." – "Mi dicissi qualche cosa" – "Chi vo sapiri? Una volta c' a genti ti batti i manu...". Stavo per ridargli la spada, e lui: "Più di una volta mi hai detto che 'sta spada mi fa cuntari u' Cuntu chiù bellu, mi duna chiù carica... Pigghiatilla, ta rialu».

agosto 1997 – gennaio 1998

Titolo || Di padre in figlio. Le ali della tradizione

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || Valentina Venturini (a cura di), *Dal Cunto all'Opera dei Pupi. Il teatro di Cuticchio*, Roma, Dino Audino editore, 2003, pp. 49-75

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 11

Lingua || ITA

DOI ||

Le ali della tradizione

Intervista a Mimmo Cuticchio

Il rapporto con il maestro e la trasmissione del mestiere. Si comincia a “volare”, se non sbaglio, con la partecipazione al telefilm sul brigante Testalonga di Mussomeli.

«Siamo nel 1971, lavoravo con Celano per imparare a costruire i pupi e lo seguivo come narratore nella vita quotidiana. Un giorno lo accompagnai al Museo Pitrè di Palermo dove doveva incontrare due registi, Mario Mariani e Amedeo Malindri, che venivano da Milano per girare un telefilm su Antonio Di Blasi⁷, detto “testalonga”, il brigante di Mussomeli (anche se era originario di Pietraperzia). Aspettai Celano nel cortiletto del Museo. A un certo punto – evidentemente su richiesta di Celano – mi fecero entrare. Anch’io avrei partecipato al telefilm che sarebbe stato girato sia a Palermo che a Mussomeli.

Questo il plot: mentre Celano cuntava il cunto di Testalonga, un ragazzino che era in mezzo alla folla, colpito dalla storia, gli rubava la spada. Nel momento in cui uscivamo di scena inseguendo il bambino (Celano da cuntista e io da puparo), entravamo nell’immaginario del bambino e diventavamo, lui il brigate e io e Celano i suoi luogotenenti.

Oltre che cuntista e costruttore di pupi, Celano era un esperto di scherma di coltelli, aveva dei coltelli che aperti misuravano fra i 50 e i 90 centimetri, e a Palermo, di nascosto, insegnava quest’arte ad alcuni picciotti. Franco Zappalà, capostipite della famiglia d’arte e della compagnia omonima che operava (e aveva sede) negli spazi del Giardino Inglese di via Libertà, lo sapeva, e poiché Celano era anche un bravo attore, lo chiamava spesso a lavorare con lui coinvolgendolo nelle messinscene de *I mafiusi de la Vicaria di Palermo* – scene popolari siciliane dalla trilogia di Gaspare Mosca e Giuseppe Rizzotto – messo in scena da Zappalà nelle stagioni degli anni sessanta del Novecento. Per questo Celano era detto ‘u mafiusu. Si era anche fatto cucire un vestito da compare Turiddu che indossava in occasioni particolari anche per il Cunto. Era il vestito tipico del mafioso: pantaloni a campana neri con i bottoni di madreperla di lato – quelli che poi saranno “alla Celentano” –, camicia bianca, gilet nero con i bordini rossi e i bottoni di madreperla, e sulla testa ‘a coppulicchia cu u giummu russo, il pon-pon rosso che pende (che poi si ritrova nelle stampe in cui compaiono i costumi del popolo in uso nella Sicilia del ‘700).

Celano mostrò ai registi il vestito e loro, entusiasti, chiesero se anch’io ne avevo uno uguale. Senza darmi il tempo di rispondere, guardandomi, disse: “Certo!”. Mi portò da un sarto e mi fece fare un vestito uguale al suo. Quando andammo a ritirare il vestito mi disse di portare un pupo e di indossare subito l’abito. Anche lui aveva indosso il suo e aveva la spada. “Andiamo a farci ‘nna fotografia, io, tu e i pupi”. È rimasta la testimonianza di un fotografo di Corso Livuzza a Palermo che ci fece la foto: noi, vestiti uguali, e i pupi.

Girammo la prima scena all’interno del cortile dell’Oratorio di Santa Cita, dove io e Celano ci incontravamo e caricavamo su un asino dei pupi che avevo preparato per l’occasione. Poi ci incamminavamo per Mussomeli, lui sull’asinello e io a piedi. C’erano varie riprese, stacchi sul paesaggio di Sicilia mentre noi camminavamo, lui davanti, io dietro... questo nel film dava anche l’idea della trasmissione del mestiere, del rapporto tra il maestro e l’allievo, tra padre e figlio. Arrivati nella piazza di Mussomeli ci sistemavamo davanti al Palazzo dei Principi di Trabia e mentre la gente curiosava io appendevo dei pupi alla ringhiera del palazzo. Era un giorno di festa e tutti erano in piazza. Celano prendeva la sua spada e iniziava il Cunto: “Signuri mei avvicinatevi ca vi cunto la storia del brigante Antonio Di Blasi, ‘u brigante ‘i Mussumeli, testa longa”, e la gente si andava avvicinando davvero. Mentre lui cuntava, io di tanto in tanto recitavo e muovevo qualche pupo. La scena durava poco, nel cinema i tempi sono diversi, bisognava dire le battute con i tempi giusti; Celano era di una sicurezza e di una tranquillità straordinaria, aveva i tempi in testa, non sbagliava, io invece ero in costante tensione. A un certo punto lo zoom si fermava sul bambino, che non avrà avuto più di dieci anni, e sui suoi occhi che, fra la folla, seguivano il Cunto. Quindi il bambino rubava la spada e scappava mentre Celano urlava: “‘A spata, dammi ‘a spata” - e io - “Dacci ‘a spata, veni cca, dacci ‘a spata” e tutti e due uscivamo di scena inseguendo il bambino. Anche per quell’occasione Celano aveva scelto la spada che poi mi regalò».

Com’era Celano?

«Era abbastanza equilibrato. Rispetto agli altri cuntisti Celano era una persona colta, un uomo vissuto, una persona che leggeva, scriveva, che aveva fatto teatro anche come attore, un teatrante anche organizzatore capace di gestire la sua figura.

⁷ Antonio Di Blasi, “il giustiziere”, nato a Pietraperzia di Caltanissetta il 17 gennaio 1737 era detto “Testalonga” per la strana conformazione del suo capo. Si racconta che un triste giorno la sua vita fu segnata dal principe di Branciforti. Diventato brigante avrà fama di protettore dei deboli; il suo destino si compirà durante una cruentissima battaglia guidata dal principe di Trabia. All’alba del 7 marzo del 1767, dopo “tre giorni di cappella” verrà condotto sul luogo del supplizio. Fino a tutto l’Ottocento, a Palermo, le gesta di Testalonga, oltre che materia dei contastorie, facevano parte del repertorio dell’Opra e suscitavano altrettanto interesse delle storie Reali di Francia. I briganti siciliani, in tutte le “storie” che li vedevano protagonisti, venivano rappresentati come paladini della giustizia e vendicatori delle prepotenze dei forti contro i deboli.

Titolo || Di padre in figlio. Le ali della tradizione

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || Valentina Venturini (a cura di), *Dal Cunto all'Opera dei Pupi. Il teatro di Cuticchio*, Roma, Dino Audino editore, 2003, pp. 49-75

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 6 di 11

Lingua || ITA

DOI ||

Era piccolo, alto circa 1 metro e 62, fisico asciutto; usava vestire povero ed elegante allo stesso tempo, nel senso che i vestiti erano sempre gli stessi, ma lui era composto; difficilmente portava cravatte, indossava invece sempre delle camicie; aveva un viso solare ed era stempato. Era un tipo molto giocoso, serio ma non serio, amava le battute, il gioco, sia con il pubblico, sia nella vita».

Chi era il maestro di Celano, dove raccontava?

«Celano aveva iniziato a cuntare 'u cuntu durante il servizio militare in Africa Orientale (1936-1938) e poi, a Palermo, dal '44 al '53, dietro al Palazzo di Giustizia dove ai tempi c'era una piazzetta.

Nel 1938 Celano, che oltre a saper costruire i pupi aveva fatto anche l'aiutante all'*Opra*, aveva aperto un teatrino di pupi al rione San Pietro per spostarsi, in seguito, in vicolo Pilicelli al Capo. D'inverno faceva il teatrino e d'estate andava nel vicino "Chianu di l'albiru" a cuntare. Non essendo figlio d'arte, Celano ha rubato l'arte un po' qua, un po' là... Negli anni della sua formazione Palermo era popolata di cuntisti e lui li seguiva tutti con passione. Mi parlava sempre però di un cuntista, mastro Ramunnu⁸, che per me era diventato una specie di personaggio mitologico. Un giorno lo incontrammo e me lo presentò: era molto vecchio, alto circa un metro e ottanta, magro, ben vestito, con un cappotto lungo, scarno in viso e con un cappello, era sofferente, si aiutava con il bastone. Celano mi disse che aveva circa novant'anni, che era del 1884, che faceva il Cunto "e quattro "ncurunati", che il cortile dove lui cuntava era sempre pienissimo di gente che veniva da ogni parte e che era capace di fare piangere anche gli uomini. Per me lui era come Omero, il prototipo del narratore; vederlo mi aveva lasciato un'emozione che mi ritorna ogni volta che ricordo la sua figura. Da quel momento in poi è stato come se lo avessi sempre conosciuto. Non a caso il cuntista che tiene le fila del mio ultimo spettacolo, *Don Giovanni all'Opera dei pupi*, si chiama mastro Ramunnu" in memoria proprio di questo incontro».

Oltre Celano, chi altro prima di lui o nel suo stesso periodo raccontava il Cunto e come lo raccontavano?

«So di Roberto Genovese⁹ che raccontò il Cunto fino al 1954-'55 circa. In anni di ricerche ho scoperto che faceva il cuoco di mestiere e aveva la passione di "cuntare 'u Cuntu". Forse aveva seguito Don Tano Lo Verde¹⁰, cuntista, perché prese il suo posto davanti al Palazzo Reale di Palermo, a Villa Bonanno – e questo è importante. Pare che Genovese fosse un po' balbuziente, anche se dalla registrazione¹¹ che ho sentito non sembra; non era molto alto, aveva un fisico asciutto e una voce da strada. Anche Celano aveva la stessa voce, quella di chi recita in strada, che non è la voce impostata dell'attore, piuttosto una voce antica, un suono antico. Sia Celano che Roberto Genovese facevano la voce di diversi personaggi, la caratterizzavano, ma erano voci sempre squillanti, come amplificate da microfoni che ai tempi non esistevano, microfoni

⁸ Mastro Ramunnu, o Ramon, all'anagrafe Raimondo Riccardi (1884-1974), era un cuntista dilettante che aveva appreso l'arte del Cunto all'Ucciardone di Palermo. In carcere il ragazzo, analfabeta, passava tutto il tempo che poteva ad ascoltare un uomo che cuntava le storie dei paladini. Appresi così gli intrecci principali, una volta uscito di prigione Ramunnu continua il suo apprendistato frequentando i vari cuntisti di Palermo. Siamo nei primissimi anni del Novecento. Ramunnu pratica diversi mestieri fino a quando, impiegatosi come operaio all'Ente Porto, inizia a raccontare il Cunto ai colleghi durante le pause di lavoro. Intorno al 1942 il figlio, Vito, gli legge le dispense cavalleresche. Subito dopo la guerra Ramunnu inizia a cuntare il Cunto alle famiglie: tutte le sere nel cortile di casa sua, nel quartiere del Capo. Vicino di casa di mastro Ramunnu era, a quei tempi, don Peppino Celano, che amava sentire, insieme alla moglie e alla figlia, il cuntu serale di quello che tutti ormai chiamavano Mastro Ramunnu. Il suo Cunto era assai particolare: non più bene esclusivo di un pubblico adulto e maschile, ma modulato sulla presenza di donne e bambini e dunque "per famiglie"; la sua fabulazione si distingueva per l'esattezza della materia narrativa e per la fedeltà del racconto alla storia dei paladini. Mastro Ramunnu è stato uno dei primi cuntisti ad intervenire nella composizione degli intrecci per condensare la storia e raccontarla nello spazio di un'unica puntata. Così farà, in seguito, anche Celano e, dopo di lui, Mimmo Cuticchio. Per maggiori e ben più approfondite informazioni si rimanda a Guido Di Palma, *La fascinazione della parola*, cit., pp. 79-85.

⁹ Roberto Genovese, cuntista dilettante e cuoco di professione, prese il posto di Gaetano Lo Verde a Villa Bonanno ove "cuntò" dal 1946 al '59. Nel 1919, ancora ragazzo, Genovese aveva preso a frequentare il teatrino dei fratelli Greco alla Vucciria, divenendo aiutante all'*Opra* suonando il pianino durante lo spettacolo. Frequentando il teatro dei pupi e seguendo il Cunto di Totò Palermo, Genovese apprende la storia dei paladini. Nel 1932, in prigione, inizia a cuntare. Uscito dal carcere, sollecitato dagli avventori della Villa Bonanno che avevano perso il loro cuntista, prende il posto di Tano Lo Verde (1946). Sull'arte di Roberto Genovese si veda Roberto Leydi, *Cantastorie*, in Roberto Leydi (a cura di) *La piazza. Spettacoli popolari italiani descritti e illustrati*, Milano, Collana del "Gallo grande", 1959, pp. 384-387; Livia De Stefani, *L'ultimo cantastorie*, in "Sicilia Mondo", I, 1956, n. 1; e a Guido Di Palma, *op. cit.*, pp. 89-96.

¹⁰ Gaetano Lo Verde, conosciuto come "Don Tanu", aveva appreso l'arte del Cunto dal cuntista Angelo Grimaldi che a sua volta l'aveva appresa da Totò Palermo (vedi nota successiva). Don Tanu recitò il Cunto per oltre un quindicennio a Villa Bonanno (1931-1946 ca.). Di lui si sa che morì di tubercolosi (1946) in un ospedale di Bagheria. Per ulteriori informazioni si rimanda a Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, cit., p. 55; e a Guido Di Palma, *op. cit.*, pp. 86-88.

¹¹ Nella prima metà degli anni cinquanta del Novecento i due etnomusicologi Alan Lomax e Diego Carpitella, nel corso del loro viaggio di rilevazione delle tradizioni popolari musicali italiane, registrarono per la prima volta un frammento di Cunto. La registrazione, realizzata nel 1954, è depositata presso il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare di Roma, raccolta n. 24, registrazione n. 60, *Cantastorie di piazza dei Normanni*. La registrazione è stata poi edita in Italia da Diego Carpitella in *Folklore musicale italiano*, vol. II, Fonit Cetra, 1973.

Titolo || Di padre in figlio. Le ali della tradizione

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || Valentina Venturini (a cura di), *Dal Cunto all'Opera dei Pupi. Il teatro di Cuticchio*, Roma, Dino Audino editore, 2003, pp. 49-75

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 7 di 11

Lingua || ITA

DOI ||

senza fili che servivano per fare viaggiare la voce. La voce di Genovese è per me come una campana antica e mi fa capire molte delle cose che non ho potuto vivere per motivi anagrafici: raccontava con una passione incredibile, tutti i personaggi avevano una loro voce, li caratterizzava da subito. La sua tecnica del Cunto era particolare: impostava il racconto man mano, non lo preparava prima, lo improvvisava, ma conosceva bene la storia e quasi guardando in faccia la gente gli faceva vedere i personaggi, la trascinava nel luogo delle azioni insieme a lui e lì faceva la battaglia; tutto quello che raccontava era detto davvero con grande maestria e padronanza delle tecniche del racconto. La sua cantilena metrica, poi, era diversa da quella di Celano, più regolare. Mentre Celano aveva tutta una serie di varianti che gli servivano per capovolgere le cose perché voleva fare tutto a modo suo, Genovese, invece, rispettava i canoni della tradizione, era come se ripetesse il Cunto, nella parte ritmata, come facevano quelli prima di lui: la parte parlata era improvvisata e la parte ritmata era anche questa improvvisata ma era come se lui camminasse al trotto, scandendo le parole in un modo più regolare, come delle onde, tutte sempre uguali. Celano invece era irregolare, faceva cose quasi virtuosistiche. Nella registrazione che ho ascoltato del Cunto di Roberto Genovese la parte ritmata presenta meno virtuosismi (rispetto a Celano), ha una cadenza tutta uguale fino ad arrivare quasi alla monotonia. Ma, secondo me, quello che agli orecchi di oggi può suonare monotono era invece il ritmo del Cunto, quello antico che oggi io ho recuperato. So fare il Cunto sia come lo faceva Celano, sia come lo faceva Genovese, e a mia volta anch'io lo faccio a modo mio. Evidentemente anche il Cunto, almeno quello che si faceva dopo l'Ottocento, ha subito delle contaminazioni, fra cui, sicuramente, quelle del mio maestro. Secondo me Celano era già un innovatore. Se Roberto Genovese non ha lasciato eredi, forse è perché aveva esaurito il suo tempo con il suo pubblico; Celano, invece, avendo sperimentato, ha avuto la possibilità di coinvolgere un giovane come me; sarà stato anche il caso, ma credo sia stata davvero importante la sua capacità (e il suo coraggio) di sconvolgere tutto e di raccontare storie che non fossero solo di paladini».

Cos'è rimasto di Roberto Genovese?

«Di lui ho delle foto scattate da Ettore Martinez, un fotografo palermitano che nel 1943 ebbe dal *Giornale di Sicilia* l'incarico di girare per Palermo e documentare quello che ancora viveva fra le macerie. C'era la guerra, Palermo era una città bombardata, distrutta, la gente sfollata, gli aerei che passavano e il cielo che iniziava a cambiare colore, a coprirsi di nero mentre le bombe cadevano e la gente, impazzita, urlava, scappava e si disperava. Anche la casa dei miei genitori, vicino alla ferrovia, fu spazzata via da una bomba. Martinez girava per Palermo ma trovava la città distrutta, niente di vivo. Tranne che in quella che oggi si chiama Villa Bonanno dove, di lontano, vide una confusione di gente chiusa a cerchio. Si avvicinò e al centro del cerchio scoprì un uomo che raccontava il cunto della storia dei paladini: Roberto Genovese. L'unica cosa viva degna di essere fotografata, pensò Martinez, perché neanche le bombe avevano cancellato questo antico rituale. Martinez puntò il suo obiettivo sull'uomo e sulla gente: Genovese aveva la mano sinistra protesa in avanti con la mano aperta le dita dritte e distanziate fra loro come ad illustrare il racconto e gli occhi fissi sulle sue storie. Il cuntista era seduto e indossava una camicia a maniche corte aperta sul davanti e sotto una canottiera – e questo è strano perché so che le canottiere le portarono, poi, gli americani. Dietro le sue spalle un albero e intorno la gente, le loro facce, gli occhi aperti, alcuni spalancati e fissi nei suoi, uomini, ragazzini e vecchi con le coppole, presi dal Cunto, gente che si vedeva che era abituata all'ascolto. Qualcuno guardava il fotografo e sorrideva.

Quando nel 1983 Martinez mi vide fare il Cunto decise di regalarmi quelle foto: era commosso perché quarant'anni dopo aveva incontrato un giovane che raccontava il Cunto come quel signore del cerchio, “il Gassman dei poveri”, come amava definire Roberto Genovese».

Hai conosciuto altri cuntisti nel periodo della formazione?

«Un cuntastorie che ho conosciuto e sentito era Totò Spataro¹². Quando nel 1960 mio padre aveva il teatrino al Foro Italico, alla Kalesa, Spataro veniva a lavorare: costruiva le armature dei pupi e lo aiutava sul palcoscenico, muoveva i pupi e faceva qualche voce di gigante. Con la mia famiglia c'è sempre stato un rapporto di amicizia e di affetto. Ho sempre creduto che fosse solo un bravo costruttore di pupi, fino a quando non ho iniziato a fare il Cunto. Un giorno passando dal mio laboratorio Spataro si complimentò per come facevo il Cunto, e mi disse che il Cunto lo faceva pure lui, che lo aveva fatto “di professione” ma che non si sapeva molto di lui in questo senso perché, mi confidò, era stato in carcere per tanti anni, dove

¹² Salvatore (Totò) Spataro (Palermo 1921 – 1985), lavorava col padre alla tonnara di Trabia. Appassionato della storia dei paladini di Francia, si spostava nei diversi quartieri di Palermo per sentire il Cunto dei diversi cuntastorie: Totò Palermo, Roberto Genovese, don Turiddu u siminzaru, don Camarda, Nino Biondo, Paolo Leone, Peppino Celano, Masi Tantillo. Il suo interesse per queste storie era talmente forte che decise di frequentare anche i teatrini dell'*Opera*: quello dei fratelli Greco, di Tano Meli, Cecè Argento, Nino Cacioppo, Peppino Amante, Ciccio Rinaldi, Ciccio Sclafani, Giacomo Cuticchio. Verso il 1938, incoraggiato da un gruppo di amici pescatori, comincia a cantare il Cunto al piano di S. Teresa, poi al Borgo Vecchio, poi a Termini Imerese. Verso gli anni sessanta racconta il Cunto a “Falsomiele” un nuovo quartiere popolare di Palermo, ma ormai il pubblico non era più quello di una volta e Spataro smette di raccontare. Decide di dedicarsi alla costruzione dei pupi, mettendo in pratica le indicazioni dei maestri che aveva visto lavorare (don Carmelo Di Girolamo, Cola Pirrotta e Vanni Consiglio) per divenire anche lui, col tempo, maestro di costruzione delle armature. Nel corso della seconda edizione del Festival “La Macchina dei Sogni” organizzata dall'Associazione Figli d'Arte Cuticchio, Spataro si esibì per l'ultima volta in un cunto (20 aprile 1985). Una registrazione dell'evento è conservata presso gli archivi dell'Associazione Figli d'Arte Cuticchio. Per maggiori informazioni su Spataro rimandiamo a Sebastiano Burgaretta, *Totò Spataro contastorie a Palermo*, in “Il Cantastorie”, III serie, n. 24, 1985.

Titolo || Di padre in figlio. Le ali della tradizione

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || Valentina Venturini (a cura di), *Dal Cunto all'Opera dei Pupi. Il teatro di Cuticchio*, Roma, Dino Audino editore, 2003, pp. 49-75

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 8 di 11

Lingua || ITA

DOI ||

però aveva continuato a “cuntare ’u Cunto”. Per me era una bravissima persona, un lavoratore straordinario: basso, robusto, un uomo forte, una faccia grintosa. Mi raccontò un pezzo di storia, cercava nella memoria i suoni, le parole, tutto... vidi che si ricordava ancora delle formule, delle frasi antiche, si fermava, poi continuava, mi fece ascoltare anche come faceva il ritmo delle battaglie, con una descrizione della preparazione delle battaglie. Quando, con il professor Diego Carpitella, organizzai un incontro sul Cunto¹³ invitai anche Spataro, lo presentai e lui raccontò la sua storia: scelse il cunto di Orlando e Angelica, raccontando tutti i fatti di Angelica. A un certo punto fu applaudito, approfittai di quella pausa per porgergli una spada. Iniziiò il ritmo della battaglia: notai che usava molto la mimica facciale, il suo volto si faceva maschera, si muoveva lentamente, si gonfiava tutto e pian piano si trasformava e prima di dire la parola la sua faccia si mutava portandoci a vedere il carattere del personaggio di cui stava per raccontare. Faceva il sorriso o l’ironia di Rinaldo, mentre ad Angelica non dava nessuna caratterizzazione, su di lei faceva solo il commento come cuntista, invece gli altri personaggi li caratterizzava, era come se diventasse ora l’uno ora l’altro personaggio, muovendo a rallentatore la spalla e la spada. Prima delle parole usava l’espressione del volto. Per me è stato illuminante, ho capito tante cose: mi ha fatto capire che la tradizione non è ferma, che tra un maestro e un allievo c’è qualcosa che continua, un patrimonio, ma che, al contempo tra un cuntista e un altro c’è – e ci deve essere – una diversità, ognuno parte dalla propria natura, dal proprio carattere. Raccontare il Cunto nei tempi antichi era anche una sfida, i cuntisti non erano amici, si odiavano, ognuno cercava di rubare il pubblico agli altri, ognuno metteva il suo estro, la sua creatività. Tutti conoscevano le tecniche ma ognuno cercava di usarle in modo sempre diverso e questo non solo per differenziarsi dagli altri, ma per non farsi rubare la storia e il mestiere. Chi sa l’arte, recita un motto antico, non la insegna.

Queste testimonianze mi sono servite molto. E così continuai a scavare e chiesi a mio padre di parlarmi di un altro vecchio cuntista, Totò Palermo¹⁴, che raccontava con le spalle ad uno dei muri del Castello a Mare (prima di Genovese, perché morì nel 1940). A mio padre piaceva andare a sentire Totò Palermo che faceva il Cunto a puntate, ogni giorno un capitolo; nei suoi ricordi Palermo era alto, robusto, con un paio di baffoni all’insù, spesso con gli stivali; rispetto agli altri cuntisti sembrava un po’ spagnolo, aveva un bastone che usava per indicare: visto che ai tempi il Cunto si faceva anche come passatempo, Palermo si sedeva e quando diceva: “Esce la corte di Carlo Magno” usava il bastone, lo batteva sul tavolaccio e ad uno ad uno elencava l’ingresso dei paladini di Francia. Il suo Cunto era una specie di Opera dei pupi senza pupi, dava al pubblico delle indicazioni immaginarie, dei riferimenti, dettagli precisi come i nomi dei cavalli, i luoghi, le spade. Secondo mio padre nessuno faceva il Cunto come lui, era bravissimo, descrittivo... Di lui mi sono fatto un’idea ben precisa: credo fosse una rara specie di teatrante, regista, capocomico e attore insieme, uno che arrivava là, da solo, senza pupi, e faceva vedere quello che non c’era.

Fra i cuntisti c’era poi un certo Masi Tantillo, conosciuto come “zzu Masi”. A quel tempo, mio padre aveva il teatrino in via Savona (1956), vicino a piazza Kalsa e di tanto in tanto andava a sentire il suo Cunto a Villa Giulia, e quando poteva mi portava con lui. Nelle mie visioni di bambino lo ricordo anziano, sulla settantina, non molto alto, con un cappotto; si sedeva su un sedile del giardino con la gente attorno, e raccontava; di lui ricordo poco, in particolare una specie di saltello, un’agitazione del corpo, della parola, una cantilena, unita ad un tremolio del corpo che mi è difficile descrivere».

Tuo padre conosceva e amava l’arte del Cunto, l’aveva ascoltata dagli antichi raccontatori di cui apprezzava differenze e analogie. Cosa diceva del tuo Cunto? Cosa ti ha insegnato su quest’arte?

«Era contento, mi parlava degli altri che aveva seguito, delle loro tecniche; notava sempre che, mentre gli altri raccontavano seduti, io stavo in piedi, e che, mentre gli altri durante il racconto facevano delle pause, io invece facevo anche due ore di Cunto senza fare pause. Continuava a ripetermi che stando sempre in piedi e senza fare pause nel racconto “mi ammazzavo la vita”, si preoccupava per me. Gli altri cuntisti interrompevano il Cunto per riprenderlo poco dopo, la gente mangiava, fumava, forse anche il cuntista fumava. Mio padre mi stimava molto. Era però geloso di Celano perché per me era un secondo padre, e lui lo sapeva».

Vorrei che descrivessi tuo padre.

«Lo ricordo giovane con i capelli biondi, ricci, occhi azzurri, magro, spalle larghe, non elegante, sempre povero, o meglio trasandato nel vestire, di cui non si curava; eravamo una famiglia povera e io lo ricordo sempre al lavoro, a montare teatrini, caricare e scaricare, sempre con quel suo carretto o con la bicicletta. Era un tipo molto serio, non solo con il pubblico, ma anche con gli amici, conosceva tutti, era molto rispettoso, adulto anche quando era un giovane padre; gli altri gli davano del

¹³ Si tratta, come accennato alla nota precedente, della seconda edizione del Festival “La Macchina dei Sogni” dell’Associazione Figli d’Arte Cuticchio dedicata a “Le tecniche del racconto fra tradizione e avanguardia” tenutasi a Palermo dal 16 al 25 aprile 1985.

¹⁴ Salvatore Palermo, che morì vecchissimo e fu maestro, secondo Li Gotti, di Roberto Genovese (ma Di Palma [op. cit., p. 92] sottolinea che probabilmente si trattò, più che di un rapporto maestro-allievo, di un rapporto di ispirazione: Genovese seguiva assiduamente Palermo e apprese l’arte “rubando con gli occhi”), fu un cuntista molto amato e rispettato nella Palermo di fine Ottocento fino alla prima metà degli anni cinquanta del Novecento. Oltre a recitare al “Castello a Mare” (secondo i ricordi di Giacomo Cuticchio filtrati dal figlio Mimmo), Totò Palermo aveva un locale in cui cuntava; era poi solito esibirsi nei teatrini di pupi ed era molto stimato dai pupari. Insieme all’altro cuntista suo coetaneo, Nino Camarda, Palermo aiutò il puparo Giuseppe Cacioppo (1886–1941) recitando nel suo teatrino per un certo periodo in modo da formare un pubblico di affezionati e perfezionando l’apprendistato dell’allora giovane puparo. Cfr. Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, cit., p. 55 e Guido Di Palma, op. cit., pp. 73-78.

Titolo || Di padre in figlio. Le ali della tradizione

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || Valentina Venturini (a cura di), *Dal Cunto all'Opera dei Pupi. Il teatro di Cuticchio*, Roma, Dino Audino editore, 2003, pp. 49-75

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 9 di 11

Lingua || ITA

DOI ||

voi, del vossia, era rispettato. Era il tipico lavoratore dello spettacolo. Aveva il chiodo fisso di quella che noi pupari chiamiamo “preparazione”: preparare lo spettacolo per la sera, preparare i pupi che si dovevano coprire sempre, preparare la sala pulendo i pavimenti con la segatura umida... si faceva la preparazione dalla mattina alla sera, ci si preparava non solo per lo spettacolo della sera, ma anche per quelli dei giorni successivi... soprattutto se c'erano dei personaggi nuovi, i pupi si pulivano sempre, dovevano essere sempre pronti per scendere in scena”.

Che voce aveva tuo padre quando recitava con i pupi, grande come la tua?

«La mia voce è zero rispetto a quella di mio padre. Ce l'ho ancora nelle orecchie, ricordo tutti i caratteri, i giganti, lui che faceva le varie voci creando un rapporto straordinario con i caratteri dei personaggi. Aveva una voce squillante, raramente recitava di petto; e anche se parlava piano si faceva sentire in tutta la sala; le sue voci erano quelle antiche, quelle epiche, quelle dei pupi, dei personaggi che venivano caratterizzati attraverso i suoni. Una voce che cavalcava, che tremolava indugiando sulle varie vocali delle parole (per esempio “paaaladiini” o “aaaascoltatemi”) per raggiungere ogni angolo della sala, per far viaggiare la voce come se passasse attraverso l'amplificazione di un microfono; una voce capace di varie tonalità, una voce che saliva da sotto il ventre fino alla testa. Più passavano gli anni, più la sua voce si faceva robusta; era una voce vissuta, forte, potente, anche negli ultimi tempi quando, divenuta un po' roca, rimaneva possente, fiera come il suo carattere. Quando da ragazzo lo sentivo dalla sala, ricordo una voce tonante. Fare un discorso sulla voce di mio padre è fare un discorso sul suo corpo, sulla sua faccia perché c'è sempre un rapporto imprescindibile tra parola e corpo, e il puparo, come il narratore, è un corpo sonoro attraversato dalle voci dei pupi».

Com'era sulla scena?

«Sulla scena mio padre era lucido, aveva sempre il comando della recita, la padronanza e la capacità di un'arte fatta anche di un'attività artigianale e manuale che esulava dallo spettacolo in corso: se mentre stava recitando un pupo perdeva una spallina, o peggio se saltava una gamba o un braccio, tra una scena e l'altra ricuciva la spallina e riattaccava la gamba senza smettere di recitare. Andava avanti con la storia, inserendo magari una o due scene di passaggio, inventando i discorsi al momento e aggiustando il pupo mentre recitava. Era una macchina scenica: faceva il lavoro artigianale, si prendeva il suo tempo e mentre faceva tutto questo recitava, anche se c'era da fare un lungo monologo, e magari mentre “parlava un pupo” spolverava il pupo che sarebbe uscito dopo. Lo spettacolo era lui: dava la voce a tutti i personaggi, faceva i contrasti delle voci, domanda e risposta, conosceva l'orchestra delle sue voci, e quando doveva ricorrere alla voce di un aiutante non era mai contento, né per il poveretto di turno era facile lavorare con lui che non amava gestire uno strumento (voce) diverso dal suo.

Con i figli era diverso. Al figlio, ancora piccolo, e per “iniziarlo” all'arte, si fa fare prima la voce dell'angioletto, poi man mano che cresce gli si chiede di “ittari vuci, di gridare per fare i cori”. E così si impara. Poi un bel giorno ti senti dire: “parla 'stu soldatino”... Mio padre per avviarci e perché capiva il nostro piacere ci faceva dire le poche battute di un soldatino o di un personaggio secondario, ma far recitare i figli era anche un suo orgoglio. Verso i tredici, quattordici anni si iniziava a dare la voce ai personaggi femminili –noi pupari invece che “dare o fare la voce di” usiamo dire “parlare la donna o il giovine...” – perché se non la fai da giovane è difficile che poi la “parli” dopo. Quando il puparo “parla” la donna deve farlo con il sentimento della donna, non deve ironizzare, banalizzare; le donne nell'Opera dei pupi non devono suscitare il riso, sono eroine, donne serie, e mio padre, che lo sapeva, ci ha insegnato a trovare in noi stessi questo sdoppiamento».

Che voci avevano le donne di tuo padre?

«Mio padre “parlava” la donna con il sentimento bello, giusto; dalla voce si capiva se si trattava di una donna guerriera, di una damigella o di una serva; era lui che cambiava la voce che era quella del carattere e del sentimento che dava a queste donne, differenziando le une dalle altre. Molti si vergognavano a dar la voce alle donne, ma io no perché vivevo con mio padre che mi ha insegnato a far parlare le donne, a rispettare e a disegnare con la voce i loro caratteri. Dopo le donne mi insegnò a far parlare i pagani e i giganti per irrobustire la voce, correggendomi spesso per insegnarmi a non sforzare la gola parlando come se la voce girasse dentro la gola. Era un maestro delle voci e ci teneva, lo ripeto, a farle tutte. “Parlava” anche gli animali. E anche quelli faceva a modo suo, dava il carattere pure ai cani, abbaivano ma i loro latrati erano più eloquenti delle parole».

Ti ho spesso sentito ripetere che hai sempre combattuto contro la tua condizione di figlio d'arte.

«Sono sempre scappato dalla mia condizione di figlio d'arte perché ci si aspetta o che tu sappia già tutto o, peggio, che tu debba per forza seguire la tradizione di famiglia preservandola e tramandandola a tua volta. I figli d'arte scontano una doppia condanna: avere successo se i padri hanno avuto successo o essere emarginati se si è figli di arti povere, di tradizioni popolari come la mia. Quando ho iniziato l'Opera dei pupi aveva finito il suo tempo per cui, da un lato, sono stato condannato a essere emarginato nei confini di un teatro che non era più di moda, dall'altro non venivo accettato da quelli che facevano ricerca, dall'avanguardia, perché non ritenevano potessi rientrare nel loro settore visto che provenivo dalla tradizione. Ero ricco perché avevo la tradizione ma ero morto prima di nascere perché la tradizione era solo il museo e la conservazione. Ma se l'Opera dei pupi era finita, se non c'era più pubblico, quale ricchezza mi aveva lasciato mio padre? Se ormai tutto era passato perché sentivo la tradizione come una ricchezza? Se mi aveva lasciato un teatro finito perché non mi sentivo condannato? Avevo ventidue anni, ero nato e cresciuto con queste storie, l'universo per me era questo. Cosa significa che poi finisce tutto, non viene più nessuno (solo i turisti), che l'arte dei pupari era diventata semplice folklore? Come potevo adeguarmi a fare spettacoli solo per i turisti quando avevo vissuto il teatro dei pupi che si rinnovava di sera in sera, di puntata in puntata per mesi e anni? Quell'essere figlio d'arte non poteva significare solo una condanna; in più ero giovane, perché avrei dovuto finire

Titolo || Di padre in figlio. Le ali della tradizione

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || Valentina Venturini (a cura di), *Dal Cunto all'Opera dei Pupi. Il teatro di Cuticchio*, Roma, Dino Audino editore, 2003, pp. 49-75

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 10 di 11

Lingua || ITA

DOI ||

nei musei? La tradizione per me non esisteva nel senso della conservazione, perché mio padre cambiava ogni sera, faceva il ciclo completo che durava anni e che in vent'anni ho visto ripetersi più di una volta. Mi era difficile capire quello che dicevano gli studiosi di tradizioni popolari a proposito della morte di questo teatro, a loro avrei voluto chiedere cosa fare, e ci ho anche provato, ma senza risultato. L'unica via che ho saputo e voluto trovare è quella della ricerca, della sperimentazione, per mantenermi vivo nella contemporaneità; ho studiato moltissimo, ho sperimentato facendo delle serate mie, nuove, diverse, qualcuno avrebbe dovuto riconoscermi nella ricerca e nella sperimentazione. Ma non è accaduto. Non mi riconoscevano nella tradizione perché la contaminavo con altre tecniche, né mi riconoscevano nella ricerca perché partivo dalla tradizione. Se tutti usassero questo metro quale sarebbe il destino, il valore e la ricchezza di un figlio d'arte? Meglio tacere la propria origine! Col tempo ho imparato sulla mia pelle che la tradizione, il mestiere, sono ricchezze inestimabili che devono essere tenute in vita a prezzo di grandi sacrifici, compresa l'incomprensione dei puristi».

Perché fai teatro?

«Perché andando in giro con mio padre e crescendo con i pupi ho sognato per tutti gli anni della mia infanzia, ho fatto volare la mia immaginazione, ho conosciuto un lavoro che anche se faticoso era gioco, era viaggiare, girare con i cavalli, c'era tutto nel mondo dei pupi. Da ragazzo ho cercato di imparare altri mestieri ma non c'era niente che mi piacesse di più, tornavo sempre a mio padre e ai pupi. Neanche i miei fratelli sono riusciti a sfuggire perché è un mondo che ti prende tutto, che incanta la fantasia, fa viaggiare senza mete, senza frontiere, senza bisogno di conoscere le lingue, un mondo meraviglioso in cui ci si può esprimere completamente. Da teatrante posso affrontare attraverso la scena tutti i personaggi e tutti i malanni della società; probabilmente senza quelle tavole non riuscirei ad esprimere gli stessi concetti, né ad avvicinarmi in quel modo ai problemi; di lassù posso fare il bene e il male, il cristiano e il pagano, il vecchio e il bambino, botta e risposta, domande difficili... e mi costringo a rispondere, a darmi delle risposte sulla scena che mi servono anche e soprattutto nella vita. Faccio teatro anche perché sono un ribelle, per sentirmi oggi imperatore e domani servo; perché voglio guardare il mondo e guardandolo guardarmi, scoprire cose sempre nuove. Mi sento come un archeologo che deve scavare e ricercare sempre, anche quando ha scoperto qualcosa. Non posso fermare la mia ricerca perché anche se trovo tesori so che sotto c'è sempre un altro livello. Fare teatro è scavare, ma non scavare per trovare ma scavare per scavare perché ricercare è scoprire se stessi. La fase del teatrante non è la stessa dell'archeologo che vive per la scoperta; teatro è ricerca continua, è sperimentarsi continuamente, per continuare a viaggiare e a scoprire se stessi».

Sogni che anche tuo figlio¹⁵ possa provare le stesse sensazioni?

«Non so. Ma se penso alla nostra società, al male che stravince sul bene, ai giovani che non hanno sogni o ambizioni, alla droga e alla disoccupazione, all'Occidente e alle guerre che si riprendono, ai razzismi, alle separazioni... in questo mondo sogno che mio figlio possa continuare la mia arte perché il teatro è un ottimo modo per aiutare l'uomo a superare tutti i problemi che lui stesso si sta creando. I vecchi dicevano "chi sa l'arte non l'insegna", oggi potrebbe sembrare negativo, ma credo che sia come il racconto che mi fece il mio maestro Celano sui cani: la regola per scegliere un cane tra una cucciolata era quella di avvicinarsi ai cuccioli e lasciarli fare. Al sopraggiungere dell'elemento nuovo i piccoli lasciano la cuccia e iniziano ad annusare, poi giocano, fanno un po' di tutto fino a quando, abituati alla novità, si allontanano uno a uno. Forse rimarrà un solo cane, forse nessuno. Ma se si ha la fortuna che un cucciolo rimane accanto all'uomo, quello è il cane cui ci si deve legare, senza guardare se è maschio o femmina, bello o brutto. Credo che questa metafora del cane possa valere anche per gli uomini».

Quanto la presenza di tua madre¹⁶ ha influito sulla scelta di dedicarti al teatro?

«È, ed è stata, una gran donna e una madre impagabile. Era bella: capelli lunghi, folti, neri, magra, carattere forte, buona compagna di mio padre... ci voleva una gran donna per sopportarlo, una donna che avesse anche una sua personalità. Era una buona moglie e una buona madre, ci accudiva, ci governava; mio padre era incapace di curare i figli – almeno questa era l'impressione che mi dava – era mia madre che ci lavava, ci vestiva, ci riscaldava... Eravamo poveri, eravamo otto fratelli, poi rimanemmo in sette, non era facile vestire ed educare sette figli ma mia madre ci riusciva con amore e dedizione; mentre mio padre ci educava al rigore, tutti a tavola in orario, non succhiare il brodo, lavarsi bene le mani, ci disciplinava, mia madre ci aiutava a capire le cose; mio padre ci parlava con gli occhi, o non ci guardava, non ci picchiava quasi mai; mia madre invece ci tirava le orecchie, qualche morso sui polsi, ci lasciava l'"orologio", non ci faceva niente, però avevamo un po' di paura dei pizzicotti... Ricordo la dolcezza con cui ogni sera ci faceva lavare con le brocche con l'acqua, uno a uno... Era terrorizzata dai topi – in qualche teatrino ci è accaduto di incontrarli – e giustamente fissata con la pulizia che era l'unico vero rimedio per

¹⁵ Giacomo Cuticchio (Palermo 1982), puparo e musicista. Collabora con il padre non solo come aiutante di prima quinta, ma anche componendo le musiche di molti spettacoli. Ha studiato pianoforte al Conservatorio e scrive musiche anche per ensemble strumentali.

¹⁶ Pina Patti (Palermo 1926). Moglie del puparo Giacomo Cuticchio, che ha sposato nel 1941, ha sempre seguito il marito aiutandolo negli allestimenti degli spettacoli, realizzando i costumi dei pupi e stando alla cassa durante le rappresentazioni. Ha iniziato a dipingere nel 1965 realizzando scene e cartelloni per il teatrino del marito. Ha partecipato a concorsi di arti figurative ponendosi, con le sue opere (quadri e cartelloni) all'attenzione della critica. Collabora anche con i figli, allestendo per loro scene, cartelli e realizzando costumi. Dal 1985 (anno della morte di Giacomo Cuticchio) si occupa della gestione del teatro Ippogrifo di vicolo Ragusi.

Titolo || Di padre in figlio. Le ali della tradizione

Autore || Valentina Venturini

Pubblicato || Valentina Venturini (a cura di), *Dal Cunto all'Opera dei Pupi. Il teatro di Cuticchio*, Roma, Dino Audino editore, 2003, pp. 49-75

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 11 di 11

Lingua || ITA

DOI ||

tenerli lontani. La povertà non è vergogna, eravamo artisti poveri ma di gran dignità. I ruoli nella famiglia erano ben definiti: a mio padre la cura del teatro e dei rapporti esterni, a mia madre la cura della casa e dei figli, in particolare della loro educazione scolastica. Su quella non transigeva: aveva la prima elementare e non voleva che i suoi figli crescessero analfabeti, ricordo che quando studiavamo si sedeva vicino a noi, e con noi imparava a leggere e a scrivere».

Sin dall'inizio del suo matrimonio, tua madre ha seguito tuo padre aiutandolo nell'allestimento degli spettacoli realizzando prima i costumi dei pupi, poi anche scene e cartelloni. Quando ha cominciato a dipingere?

«Tardi, perché mio padre non voleva, non la credeva capace. Sul finire degli anni cinquanta iniziò a fare quelli che lei chiama scarabocchi, ma cominciò a dipingere veramente solo alla fine degli anni sessanta quando tornammo a Palermo. Già nel '67, quando eravamo a Cefalù, aveva fatto dei quadri che mio padre aveva appeso per nascondere i buchi nelle pareti del teatrino. Poi un giorno dei turisti chiesero di comprare proprio quei quadri e mio padre, sorpreso, li vendette. Le chiese così di farne ancora, ma, all'inizio, solo per venderli ai turisti. Poi passò a darle qualche consiglio che non sempre lei seguiva. Copiava i cartelloni antichi, apportando sempre molte variazioni; non riusciva a copiarli senza aggiungere nulla, li usava piuttosto come modelli cui ispirarsi. Fino a che a Palermo si fece una mostra di vari pittori e lei vinse il primo premio. Nonostante ciò ha sempre lavorato dietro le quinte, dipingeva per lei e per aiutare mio padre. Prima ancora che pittrice di cartelloni era il perno del teatrino di mio padre: si dedicava alla cassa e la sua presenza (sempre alla cassa) durante lo spettacolo faceva sì che nel teatro di mio padre non si dicessero parolacce, né bestemmie, né accadessero quelle cose che negli altri teatrini erano la regola. La sua presenza garantiva un certo contegno, e non a caso, a differenza di altri teatrini, mio padre non aveva bisogno di affiggere alle pareti cartelli con scritte del tipo: "vietato sputare per terra, bestemmiare, urinare..." presenti in quasi tutte le sale. Altro ruolo che ricopriva insieme a noi figli era quello di preparare (e vendere) "i cuppiteddi di calia e simenza" che ci insegnava a confezionare: "una manata di calia e mezza di simenza", perché la semenza (semi di zucca essiccati al sole, con e senza sale) costava di più, mentre la calia (ceci brustoliti) riempiva. Poi le gazzose al caffè, quelle al limone, che costavano meno... Si guadagnava anche così... Dunque la cassa, la vendita e la preparazione delle semenze e delle bibite, e poi, nel vivo, la confezione degli abiti per i pupi, i cartelloni, la pittura delle scene e dei sipari... Era l'anima del teatro di mio padre».

Nel tuo teatro, che ruolo ha tua madre?

«Mi ha sempre aiutato, ora cucendomi gli abiti per i pupi, spesso di nascosto da mio padre che era geloso, ora dipingendomi qualche scena o sipario: ancora oggi conservo cose che lei mi ha fatto negli anni settanta. Per i cartelloni era più difficile perché mio padre era più vigile, ma dopo la sua morte lei mi ha fatto tanti cartelloni. Quando ho aperto il teatro mi ha regalato il siparietto o meglio il fondino. Nel teatro dei pupi infatti abbiamo il sipario e il siparietto: dopo il sipario c'è un altro piccolo sipario che noi pupari chiamiamo fondino e che viene usato fra un atto e l'altro. Prima i fondini si facevano con scene liete, giardini per esempio, perché rappresentavano l'intervallo, mentre le figure si usavano solo per i sipari. Mia madre dipinse invece una figura sul fondino in modo che potessi usarlo sia come sipario che come siparietto: ritrasse Ruggero che libera Angelica dall'orca marina e ancora oggi quando faccio "il tradizionale" uso il sipario di mia madre, quando faccio gli spettacoli nuovi invece uso altri sipari e siparietti. Rispetto alle mie scelte il rapporto con mia madre è stato davvero importante: era (ed è!) sempre aperta e disponibile anche a discussioni e a scelte complesse, mentre mio padre non riusciva ad accettare le cose nuove. Ed io che non sono stato un figlio passivo, che avevo bisogno di inventare cose nuove, ho sempre avuto un rapporto migliore con mia madre. Quando poi mio padre iniziò a fare spettacoli solo per i turisti, il legame che ci univa sembrò rompersi totalmente. Mia madre invece continuava a spronarmi, sempre, non si stancava (e lo fa ancora oggi) di ripetermi di fare, fare e fare perché per imparare è necessario sbagliare».

Che rapporto c'è oggi con tua madre, cosa pensa del tuo teatro?

«Per lei io sono come mio padre, sono una continuazione. Lei che ha amato tutti i suoi figli, soprattutto Guido, che è morto, vede in me la vita che continua, il piacere di un figlio che fa tesoro e accresce l'arte che con tanti sacrifici lei e il suo compagno hanno portato avanti. È felice... e le sorride il cuore quando vede mio fratello Nino¹⁷ e i miei figli Giacomo e Sara, lavorare al mio fianco».

aprile 2003

¹⁷ Nino Cuticchio (S. Cipirello [Pa] 1952) puparo, costruttore di pupi e pittore di scene e cartelli. Allievo del padre. Appassionato di disegno inizia a dipingere scene e cartelli dell'Opera dei pupi. Oltre ad essere puparo è intagliatore di teste e costruttore sia dei corpi che delle armature dei pupi. Suoi maestri Gaspare Canino, Peppino Celano, Paolo Galluzzo, Paolo di Giovanni, Totò Spataro, Francesco Sclafani, Nino D'Agostino, Luciano Bumbello e Rocco Lo Bianco. Inizia a fare spettacoli suoi nel 1984. Opera attivamente sia nel teatro paterno (l'Ippogrifo) che col fratello Mimmo. In proprio agisce come Compagnia Nino Cuticchio che ha costituito insieme alle figlie.