

Titolo || In principio fu il racconto
Autore || Vincenzo Consolo
Pubblicato || «Primafila», n. 48, ottobre 1998
Diritti || © Tutti i diritti riservati.
Numero pagine || pag 1 di 2
Lingua || ITA
DOI ||

In principio fu il racconto

di Vincenzo Consolo

in Taviani Ferdinando e Venturini Valentina (a cura di), *Fra pupi e cunto. La macchina dei sogni*

In principio fu la parola, fu il racconto. Racconto orale fu la *Bibbia*, furono i primi due grandi poemi della nostra civiltà, *Illiade* e *Odissea*.

Il filo d'oro della memoria legava l'epopea, su quel filo si tramandavano le "storie" da un aedo all'altro, di generazione in generazione, eliminando di volta in volta scorie, frange inarticolate, organizzando la frase sul ritmo della poesia, scivolando nel canto. E alla poesia, al canto s'accompagnava il gesto, la movenza. I narratori dunque, gli aedi, non intervenivano che sulla forma, smussando, levigando il racconto che, scorrendo nel tempo come una pietra nel fiume, trovava rotondità, perfezione. *Omeros* in greco significa ostaggio: ostaggio della memoria, della tradizione, della consegna.

Un Omero, un divino Demodoco, entra come personaggio nell' *Odissea* inserendo il racconto nel racconto, obbligando l'eroe, Ulisse, non solo a rivelare ad Alcino e alla sua corte la propria identità, ma ad assumersi in prima persona la responsabilità del racconto. E l'eroe diviene così l'aedo e il poema, il cantore e il canto, il narratore e il narrato, l'espositore coatto d'ogni suo errore, terrore, rimorso. Snodo straordinario, questo, che rinnova il poema, lo immette in una dimensione altra, libera il narratore dalla prigionia della tradizione, lo rende artefice e responsabile di ogni invenzione, non più formale, ma sostanziale. Walter Benjamin puntualizza il significato di narrazione: narratore, afferma, è sempre colui che ritorna da un viaggio e trasmette le sue esperienze.

Il racconto orale, il gesto che accompagnava la parola; e nel gesto, il bisogno dell'assunzione di un oggetto a significare ancor più l'argomento. Ci piace immaginare che gli aedi che narravano i duelli e le battaglie dell'*Illiade* impugnassero una spada, indossassero un elmo, reggessero uno scudo, sia pure di legno o lamina, per dare concretezza alla parola, esporre allo sguardo degli spettatori un simbolo della realtà.

Siamo partiti da tanto lontano per dire anche di un'altra epopea, quella dei Paladini di Francia, che in Sicilia ha avuto, a metà dell'Ottocento, diffusione e rappresentazione teatrale per mezzo delle marionette, dei pupi. Il teatro o l'*Opra dei pupi* ha due matrici fondamentali: quella del racconto orale, che i cantastorie, novelli aedi, facevano nelle piazze; quella gestuale della danza con le spade, antica rappresentazione di combattimento, con movimenti ripetuti e ritmati, che nella cultura contadina erano legati ai riti della fertilità. Nelle feste popolari questa danza si è mantenuta in alcuni paesi in forme che si chiamano *Tataratà*, *Mastro di campo*, *Madonna delle milizie*.

Perché nell'Ottocento questo rinverdire di un'epopea medievale, di questa *Chanson de Geste* che secoli prima i *jongleurs* francesi avevano portato in Italia meridionale e in Sicilia, perché questo ritorno e drammatizzazione delle gesta dei Paladini di Francia? Si direbbe che in Sicilia la memoria di quelle gesta non si fosse mai estinta. «Sazzo che m'ami e àmati - di core paladino» recita un verso del famoso *Contrasto* di Cielo d'Alcamo. E certo, già da quell'Alto Medioevo, molto popolare era in Italia l'epopea dei Paladini, e ancor più in Sicilia, che i Normanni avevano liberata dai Musulmani, dai Saraceni, dopo una trentennale guerra "santa", riconsegnandola alla cristianità. Per secoli s'era tramandato il racconto delle gesta degli eroi di Carlo Magno, della *Chanson de Roland*, prendendo forma sia nei cantari popolari che nei poemi cavallereschi del Quattro e Cinquecento. Nell'Ottocento riemerge questa memoria. Il racconto orale delle piazze si trasferisce in teatro, prende corpo e movenza attraverso i pupi. Corrisponde, ci dicono gli etnologi, questo remake popolare, a quello dell'opera lirica delle classi dominanti, ed è determinato dalla volgarizzazione e dalla diffusione della letteratura cavalleresca: *I Reali di Francia* e il *Guerin meschino* di Andrea da Barberino, il *Morgante* del Pulci, l'*Orlando innamorato* del Boiardo, l'*Orlando furioso* dell'Ariosto, la *Gerusalemme liberata* del Tasso. I volgarizzatori erano quelli che rimpastavano, trasferendone spesso episodi in Sicilia, i romanzi e i poemi cavallereschi. Erano scrittori di *feuilleton*, di storie a puntate. Fra questi, il più famoso è rimasto Giusto Lodico con la sua *Storia dei Paladini*. Queste storie fecero da canovaccio per i copioni degli "opranti" che a Palermo, a Catania, a Siracusa, in tante altre città dell'isola davano voce e movimento ai loro pupi, rappresentavano, sera dopo sera, per mesi e mesi, il ciclo della storia dei Paladini, a cui aggiungevano la farsa, storie di briganti, vite di santi. Il successo dell'Opra era dovuto, oltre che al fascino delle storie, al colore, alla vivacità delle rappresentazioni, allo schematismo dei temi, ai sentimenti elementari che venivano proposti: il bene e il male, rappresentati dai guerrieri cristiani e dai saraceni infedeli, la fedeltà al sovrano, il tradimento e la sua punizione, l'amore, l'onore, la famiglia, l'esilio, l'agnizione... Molti scrittori si sono incontrati con questo affascinante fenomeno della cultura popolare, facendone metafora, come Luigi Pirandello ne *Il berretto a sonagli*, o racconto, come Giovanni Verga in *Don candelora e C.*, o ironica o parodia, come Italo Calvino ne *Il cavaliere inesistente*. E, fuori dal contesto siciliano, allargando lo sguardo sul teatro delle marionette, antico e diffuso, c'è ancora Guido Ceronetti, raffinato marionettista, che sembra faccia eco a Pirandello: «Siamo marionette, ma dobbiamo disperatamente fingere di non crederlo, o come uomini siamo perduti» dice. E il drammaturgo Heinrich von Kleist, che nel saggio *Sul teatro delle marionette*, guardando questi attori di legno e di carta nell'interruzione dell'azione scenica, afferma che nell'assoluta immobilità, nella pura fisicità, cioè nella morte, si ha la possibilità di raggiungere la vera grazia. Ma usciamo da queste estetiche romantiche o metafisiche, ritorniamo all'oggetto di studio di etnologi, di Giuseppe Pitrè innanzi tutto, e di Salvatore Lo Presti, Paolo Toschi, Ettore Li Gotti, Giuseppe Cocchiara, Antonio Buttitta. Alla vita colorata, luccicante, fragorosa e roboante dei pupi, di questi attori favolosi di legno, di latta, di velluto e di piume, mossi da fili tra fondali e quinte di boschi, accampamenti, castelli, che per un secolo hanno incantato, appassionato il popolo siciliano.

«ECCHISIETEVOI, paladino di Francia?»; «Salamon di Bretagna, sire!»; «Ulivieri di Vienna, sire!»; «Bernardo di Mompolier, sire!...»; e così via («Tàta-tatàitàta- tàta-tatàta...»). È il vecchio Carlomagno che, sotto le mura di Parigi, passa in rassegna l'esercito e interroga uno per uno gli ufficiali. Fino all'ultimo, che non alza la celata, non mostra il volto perché è solo vuota armatura, è assenza, inesistenza. Ricordate? È l'attacco de *Il cavaliere inesistente* di Italo Calvino. Attacco che sembra, per movenze e toni solenni, per comicità effetto, uno dei due momenti portanti, con la battaglia, dello spettacolo siciliano dei pupi, quello detto "del Consiglio".

Vuota armatura, assenza di vita, mera azione sorretta da forza di volontà e da fede nella santa causa è il cavaliere Agilulfo, il quale sembra anche metafora, rovesciamento il segno, della fine di quella forma d'arte popolare che era una volta in Sicilia il teatro delle marionette, l'*Opra dei pupi*. Qui il vuoto, l'inesistenza, diviene arresto, immobilità, corpo fermo e greve di legno e metallo, pura fisicità, morte, fissità metafisica. Il primo colpo mortale, al teatro dei pupi, fu inferto agli inizi degli anni sessanta, quando il suo pubblico naturale, il popolino degli antichi quartieri di Palermo o di Catania, lo abbandonò per seguire altre forme di spettacolo: cinema e televisione. *Catene e I figli di nessuno*, il signor Mike (è ancora là, immobile e impunito!) e le canzoni del Festival di Sanremo furono gli infedeli, i saraceni che fecero ecatombe di paladini cristiani a Roncisvalle. Il Gano di Magonza, il traditore della cultura popolare fu la nuova e ferale cultura di massa. In quegli anni i teatri dei pupi dell'Isola (tredici se ne contavano già negli anni trenta a Palermo, e diversi erano anche a Catania, Messina, Siracusa, Trapani, Caltanissetta) malinconicamente chiudevano i battenti, e i pupari svendettero Orlando, Rinaldo, Angelica, Carlo Magno, fate, sirene, mostri; svendettero scene, cartelloni, ogni attrezzatura, che finirono nel gran mercato delle pulci del mondo. Ci furono quelli che "operarono sul campo" come Antonio Uccello e Antonio Pasqualino raccogliendo freneticamente, come residui di una risacca, gli oggetti di quella cultura che scompariva. Pasqualino si preoccupava soprattutto di salvare il teatro dei pupi, fondava a Palermo il Museo delle marionette, che sostituiva e ampliava il decaduto, spogliato Museo Pitrè. Uccello fondava a Palazzolo Acreide la Casa-museo delle tradizioni contadine. Pochi furono invece quelli che continuarono l'arte in altri luoghi, in altri paesi, pochi infransero la legge che voleva l'*Opra dei pupi* fissa, stabile, più del Piccolo Teatro di Milano o della *Comédie Française* di Parigi. «Si lu monacu non è tintu, non esci di lu cunventu» (Se il monaco non è cattivo, non esce dal convento) era il proverbio dei pupari. Il quale non impedì tuttavia al puparo Giacomo Cuticchio di lasciare Palermo e di trasferirsi a Parigi. Invitato dal professor Enrico Pannunzio, appassionato cultore di teatro popolare, si mise a operare nella *cave* della Librairie 73, vicino alla Sorbona, con l'aiuto prezioso del figlio Mimmo. Tutto andò a gonfie vele fino al giorno in cui il giovane Cuticchio non scappò con la bella commessa della libreria. «Fuga di Angelica e Rinaldo» fu il titolo di un divertito articolo su *Le monde* della scrittrice Edmonde Charle-Roux. Così finì l'avventura parigina delle *marionnettes sicilienne*s dei Cuticchio. Giacomo se ne tornò a Palermo, riaprì in vicolo Aragonesi il teatro che aveva ormai per spettatori solo turisti. Anche Mimmo, dopo la scappatella parigina, ritornò a Palermo e ai pupi per turisti. Altre fughe avrebbe ancora messe in atto, se una sera non avesse incontrato Giuseppe Celano, cantastorie d'estate (erede di tanti altri grandi cantastorie palermitani, Salvatore Ferreri e Roberto Genovese) e costruttore di pupi d'inverno. Mimmo gli chiede di salvarlo, di tenerlo a bottega da lui. Così dopo anni di scuola nel vicolo Scippatesta, al Capo, alla morte di Celano, nel '73, diviene l'unico erede della tradizione dei cantastorie siciliani, dell'antica arte dei narratori orali, di quelli che nelle piazze, con la sola malia della voce, del ritmo del racconto, tenevano avvinti, una sera dopo l'altra, gli ascoltatori in cerchio. Svolge il racconto con una maestria straordinaria. Bisogna vederlo e sentirlo nei momenti culminanti delle battaglie, quando nella foga la parola svanisce nel suono, nel ritmo, scandito col piede, con i fendenti in aria della spada di legno.