

Mimmo Cuticchio
LETTERE A VOCE, LETTERE SCRITTE,
RACCONTI, VIAGGI

*Caro Franco,
oggi è domenica 28 novembre ed è l'ora di pranzo: è l'una e un quarto. Siccome ci siamo alzati tardi, oggi il pranzo si farà più tardi. Quello che voglio fare oggi è una registrazione, per rispondere alle domande contenute in questa lettera che mi hai mandato.*

Caro Mimmo,
intanto grazie per lo spettacolo di Manon. Capita di rado di uscire dal teatro con la nostalgia di tornarci. E grazie anche per l'opportunità che mi dai di avere un colloquio con te. Questa è la linea che mi piacerebbe dargli.

Credo che il tuo percorso artistico si possa sintetizzare così: da una tradizione a la tradizione del teatro. Credo che sia proprio il tuo percorso, così come si vedeva nella Manon. La tua tradizione dei pupi e del cunto, portata dentro la scena di tante altre tradizioni (il teatro di figura, il *bunraku* coi suoi servi di scena, l'opera lirica, la favolazione, la regia, e tante altre ancora), per diventare la tradizione del teatro: che è l'arte di tener desti i sensi dello spettatore, per svegliargli anche la sfera del cuore e quella della testa.

Parlo da professore, scusami, ma è un riflesso condizionato.

Se sei d'accordo sulla premessa, queste sono le domande che vorrei farti:

1. da dove vieni?
2. come hai viaggiato?
3. dove sei arrivato, o dove stai arrivando?
4. come vuoi trasmettere la tua esperienza?
5. dove vuoi arrivare? se vuoi arrivare da qualche parte.

Un caro saluto, e a presto.

Franco

Non rispondo per iscritto, perché io non sono un professore. Non sono capace. Quello che vivo da teatrante lo vivo ogni giorno, e quello che oggi era all'avanguardia domani è passato alla retroguardia, quello

che oggi ho difeso domani magari lo rinnego, perché l'esperienza è già stata fatta, sia che sia stata positiva che negativa. Penso che è meglio parlare.

Dunque, comincio. Ciao.

Mimmo

* * *

Da dove vieni? è una domanda secca e precisa, è come un buco nell'universo dove entri, e quando entri non sai quante cose trovi.

Guerra e dopoguerra – Io sono nato nel '48, a Gela, un paesino (oggi un grosso paese di mare) nella provincia di Caltanissetta. Ma come mai, se la mia famiglia è originaria di Palermo, io nasco a Gela? Nel '43 mio padre, richiamato alle armi, era fuori Palermo, e mia madre lo ha raggiunto a Ragusa, perché mio padre era della marina. Le avevano bombardato la casa, a mia madre, a Palermo, al quartiere di Brancaccio. Si pensava che le bombe arrivassero nella città, e invece cominciarono dalla campagna, quindi tutta quella zona fu bombardata. Mia madre era incinta di otto mesi di mia sorella Teresa, la più grande, e allora, che doveva fare? Con la casa sfondata, lei s'è salvata per caso perché era davanti la porta, e mio padre che doveva tornare indietro sennò lo arrestavano per diserzione, mia madre ha detto: «Io che faccio? Rimango sola incinta per strada?», e mio padre: «Vieni con me, così». Insomma, se ne sono fuggiti, con degli abiti trovati di qua e di là.

E arriviamo al dopoguerra. Mio padre aveva il teatrino dei pupi chiuso e doveva riprendere; però quando mio padre riprende, Palermo va cambiando. La parola che lega tutti è: «Buttare via il vecchio per il nuovo», ora ci sono gli americani, i dollari, e quindi la Sicilia diventa una piccola America. In questo butta-butta, hanno buttato tutto l'antico scambiandolo per vecchio, e fra queste cose chiaramente c'era mio padre con i suoi pupi. Quando mio padre capì che rischiava di essere emarginato dal proprio pubblico che prima lo aveva sempre seguito, pensò di fuggire nuovamente, questa volta non dalle bombe ma dall'ignoranza, dalla superficialità da parte di tutti, sia del cosiddetto popolo, sia degli amministratori che tra mafia e America e sicilianità come lotta per la Sicilia indipendente, insomma, di queste tradizioni non gliene importava niente.

Così mio padre fuggì da Palermo e si avventurò nell'entroterra, nei paesini sperduti sia di mare che di montagna, per cercare di far

sopravvivere il suo mestiere e di non vendere i suoi pupi, come già cominciava a succedere ai pupari che rimanevano a Palermo: vendevano i pupi ai turisti, Palermo era piena di portaerei; gli americani, gli inglesi, venivano e per due soldi si compravano i pupi dei pupari.

Mio padre non voleva vendere niente, mia madre non voleva vendere niente, così se ne sono scappati, e sono andati nei paesini dove non c'era televisione, non c'era cinema, ed erano i più restii a buttare le cose antiche a cui erano affezionati. Nei paesi durò almeno venti anni di più, questa voglia di conservazione, cioè il rispetto per i vecchi gioielli, i mobili della nonna, le cose fatte con sacrificio. E in questi vent'anni mio padre che fa? Gira, d'inverno nei paesi di mare, d'estate nei paesi di campagna o di montagna; d'inverno i pescatori non andavano a pescare, e in primavera, quando tornavano a prendere le barche, mio padre si spostava in altri paesi.

Malazeni, carrette e macchine balilla – Avevamo addirittura due o tre *malazeni* cioè vecchi magazzini, dove mio padre costruiva i suoi teatri, anzi la sua casa-teatro, perché si dormiva dentro il teatrino dei pupi. Quando si spostava, non smontava il teatro, lasciava tutto il teatro impiantato, cioè montato, e si portava solo i pupi che gli servivano per continuare la storia laddove l'aveva lasciata nella puntata precedente. 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 Carlomagno, 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, allora si fermava ad un certo punto, il teatro si spostava in un altro paese e poi, quando dopo un anno o due tornava nel paese dove era stato prima, continuava la storia da dove l'aveva lasciata. Questi tre locali li apriva sempre in punti diversi, uno mettiamo nella provincia di Trapani, uno nella provincia di Caltanissetta, uno nella provincia di Agrigento, così bastava spostarsi con il carretto. Mio padre aveva un carretto, gli piacevano i cavalli. Questo fino agli anni '60, poi, quand'ero bambino, mi ricordo che ha fatto il salto di qualità, s'è comprato una Balilla. E trasportavamo tutto con questa Balilla. Ne abbiamo avute diverse, una a furgoncino, una a quattro sportelli, col portapacchi sopra. Su quella macchina si metteva tanto di quel materiale che certe volte, nella salita, ci dovevamo fermare perché non c'era facevamo a salire: bisognava scaricare e spingere.

Nascono i figli – Durante i giri per questi paesi nascono i figli,

dentro i teatri la maggior parte: mia sorella la più grande è nata ad Alia, Anna vicino Palermo, in un posto che si chiamava O Chiani Pucceddu, una borgata fuori le mura dell'antica città. Poi mio padre si sposta a Gela, dove allora non si parlava di petrolio, allora era un paesino di mare, di pescatori. E proprio sulla litoranea, vicino al mare, avevamo un malazeno, che era anche la casa-teatro. Una sera mio padre era andato a Licata, dove c'era un altro puparo che si chiamava Profeta, con cui teneva contatti per dei pupi che gli aveva commissionato; ed era mancato tutto il giorno, perché una volta arrivato là si faceva l'affare, ma poi si rimaneva, si andava alla taverna a bere a mangiare. Insomma, mio padre se la prese comoda, dimenticandosi che mia madre era incinta di nove mesi e da un giorno all'altro...

Era il 30 marzo, quell'anno c'era mio nonno Mimmo, che ha fatto anche lui il puparo per molti anni della sua vita. Comunque, all'epoca soprattutto seguiva mio padre, si metteva alla porta e nella sala a stare attento al pubblico. Quel giorno il teatro era pieno. Allora dentro la sala si fumava, chi la pipa chi il sigaro, e mia madre, arrivata a un certo punto, era pallida in viso e mio nonno se n'è accorto, ha capito che forse era pronta a partorire, allora è entrato e ha detto: «Signori mei, non ve segghiate e uscite tutti fori picchì mia nora non sta tanto bene». Tutti hanno capito e sono usciti. Dietro il palcoscenico c'era il posto dove dormivano i miei genitori, le mie due sorelle più grandi di me si coricavano sopra il palcoscenico tra le quinte. Di fronte al teatrino abitava la levatrice: «Subito, ragazzi, andate a chiamarla!». Così mio padre, quando torna, col carretto, vede tutta questa folla davanti al teatrino_ e pensò: «È successo qualcosa? Perché 'sta gente non entra?».

E insomma, il trenta marzo del 1948, al mattino, verso le cinque le sei, sono nato io. Mia madre mi racconta che mio padre era contento perché gli era nato il primo maschio ma era anche un po' seccato perché gli avevo fatto perdere l'incasso della serata.

Potrei anche concludere qua.

«Da dove vengo?». Raccontando quello che ho raccontato, so da dove vengo, so di essere figlio di puparo, so quali sacrifici hanno dovuto fare i miei genitori per salvare i pupi. In mezzo a questa voglia di salvare i pupi, sono nati i figli, i miei fratelli: Nino a San Cipirrello e Piera a Terrasini. Sono nati come me nei teatrini e in giro, i figli sono nati in una casa-teatro.

La casa-teatro – Di giorno si alzavano le panche, da un lato, e la

sala diventava un salone grande, là si faceva l'angolo per mangiare; e mio padre in un angolo faceva il suo piccolo laboratorio, cioè metteva gli strumenti per lavorare, per aggiustare i pupi perché ogni giorno il lavoro di mio padre era quello del puparo che, allora, non era solo fare lo spettacolo: era svegliarsi la mattina e andare a smontare i pupi, revisionarli, metterli a posto, fare «la preparazione», si chiamava così, la preparazione per lo spettacolo della sera. E anche quando i pupi erano già preparati, perché magari una storia durava 15-20 giorni sempre con gli stessi pupi, si lavorava a preparare i pupi che sarebbero arrivati dopo, o a mettere a posto quelli che non si usavano da parecchio tempo, perché il pupo andava sempre spolverato, controllato, i vestitini lavati, i ferri si ci passava l'olio per non farli arrugginire.

Le armature venivano smontate ogni giorno, e io e i miei fratelli avevamo il compito di pulirle con l'arena d'argento e il limone. Ci mettevamo davanti al teatrino, sul marciapiede, e pulivamo, pulivamo, *scvita, segrascia*, e facevamo a gara chi faceva l'armatura più lucida, poi si sciacquava, si asciugava con la segatura, e alla fine si passava la calce, per dare quel tocco finale di lucentezza. La luce in teatro non era come quella di adesso, con molte lampade; nel teatro di mio padre per esempio c'erano due lampadine davanti alle quinte, sul proscenio, una di qua una di là, con la conchiglia per non mandare il riflesso in faccia alla gente, e una lampada in alto che calava dalla prospettiva e dava la luce in faccia ai cavalieri. Dietro le quinte, c'erano dei fili che calavano, ognuno con un portalampe a tre. C'erano tre lampade bianche: si usava tutto bianco quando era giorno; dietro la quinta tenevamo dei fogli di carta velina colorata: se era notte si metteva l'azzurro, se era campagna si metteva il verde, se era l'inferno si metteva il rosso. Quando veniva l'alba, si metteva un asciugamano sopra una lampadina bianca, poi piano piano si apriva l'asciugamano e si faceva uscire la luce a raggi, che piano piano entrava in scena. Insomma, la luce non era molto forte, come quella di oggi, e perciò le armature dovevano essere tutte lucide, perché così dalla sala il pupo, in questo semibuio, splendeva ed era bellissimo.

Oggi il pubblico in generale, ma anch'io, i pupi li trova più interessanti perché hanno questo colore di vecchio addosso. L'ottone col tempo diventa scuro e dà questo senso di antico; quando invece si pulisce, tutto sembra di latta, dicono, sembra troppo nuovo. Ed è vero, con tante lampadine che illuminano il piccolo boccascena, l'armatura lucida sembra veramente di latta, riflette troppo e quel fascino che aveva cinquant'anni fa oggi non esiste più, infatti io preferi-

sco non lucidarle spesso. L'armatura dei paladini è in alpacca, una lega di color bianco, il cavaliere dev'essere pulito, bianco, bello; i saraceni, che rappresentano i nemici, devono avere l'armatura in ottone. L'ottone lucente, come si usava una volta, rappresentava anche l'oro, la ricchezza dell'oriente...

Il lavoro del teatro – Questa vita la si faceva tutti i giorni, nella casa-teatro, e coinvolgeva i figli. Mia madre ci diceva: «Ah, ca bisogna travagghiare tutti pecché chi travagghia mancia», e noi capivamo che non si poteva mangiare senza fare niente durante il giorno, bisognava rendersi utili. E così spolverare i pupi ogni mattina, pulire bene il palcoscenico, spazzare bene la sala e fare i servizi, a ognuno di noi dava un senso forte di vita di teatrante. Il nostro lavoro era fare teatro.

Allora noi non ci definivamo artisti, né la gente ci chiamava artisti; oggi si usa dire questa parola, allora era un mestiere. Certamente non era un mestiere comune; vero lavoro si intendeva rompersi la schiena in campagna oppure fare il muratore. Il lavoro del puparo era un lavoro, diciamo un po' da libertini, però veniva rispettato; anche se non era un lavoro che ti spezzava la schiena, la gente sapeva che era un lavoro dove bisognava sudare la maglia. Mio padre lo vedevano tutti, quando scendeva dal palcoscenico, che aveva la maglia sudata; non era un lavoro dove tutto avveniva così, per via elettrica, no, bisognava dare l'anima, e la gente questo lo sapeva.

Il pubblico – Allora, non è che tutti pagavano con il denaro; molto spesso si pagava in natura come si dice. Mio padre faceva dire al pupo di farsa, Verticchio, durante il saluto finale o all'inizio quando usciva in scena: «Ora è tempo de caciù, u caciù si mancia c'u pane, se quaccuno vuole portare quacche pezza di caciù, u facemu trase all'opra». Il pupo lanciava il messaggio, la gente ci portava una pezza di formaggio; poi mio padre andava dal barbiere che era appassionato di opera dei pupi, ogni mattina ci passava a farsi la barba e quello entrava gratis. Mi ricordo a Balestrate, qua, vicino Palermo, che un calzolaio mi ha fatto un paio di scarponi di quelli antichi, di cuoio, fatti con doppie suole, che poi dopo di me li ha messi mio fratello Nino, e dopo di me e mio fratello, Guido ancora dopo di lui, e per farmi queste scarpe, credo che sia entrato per venti giorni al teatrino senza pagare.

Il pubblico partecipava alle storie con molta passione, quasi tutti conoscevano le storie, ma non perché le avevano lette, perché per lo

più il pubblico dell'opera dei pupi era formato da analfabeti, tanto che gli stessi cartelloni che erano appesi dentro il teatrino venivano commentati non per le scritte, che non esistevano, ma per le figure. Seguivano le storie che avevano ascoltato da altri pupari, o che avevano ascoltato dalla voce dei contastorie che raccontavano a memoria, raccontavano gli episodi della storia dei paladini di Francia, come si dice, a puntate e ogni giorno c'era il seguito. Poi c'erano i vecchi del paese. Mi ricordo a Terrasini, i vecchi tutti sapevano la storia, come il Vangelo per i fedeli, loro conoscevano le storie a memoria, a memoria nel senso che conoscevano la vita di un paladino dalle origini fino alla morte dei figli e dei nipoti, cioè conoscevano tutto: dove è nato, chi erano i parenti, parenti larghi e parenti stretti, tutti i fatti che gli erano successi, proprio vita morte e miracoli di ogni paladino, conoscevano i colori, come si vestivano, il nome del cavallo, delle spade, dell'elmo, dove avevano conquistato quello e dove avevano conquistato quell'altro. Molte delle storie, per esempio, che oggi so e che improvviso nel cunto, non le prendo né dalla tradizione di mio padre né tanto meno dai testi che ho letto; mi vengono da quella tradizione orale che non solo il mio maestro Peppino Celano mi ha passato, ma anche da tutti i ricordi che ho dell'infanzia, di tutti quei vecchi dei villaggi, come a Terrasini, che sapevano e raccontavano le storie. Di giorno me ne andavo a giocare, mi trovavo a passare vicino alla pescheria o sulla spiaggia dove aggiustavano le reti, e sentivo che quei vecchi parlavano di paladini, di tutti quei personaggi come se fossero loro parenti, e noi pure, quando la mattina ci svegliavamo e si iniziava la giornata, si intrecciavano le parole e i nomi, le parole nel senso comune e i nomi dei paladini. Mio padre, per esempio, diceva: «Pina, tale, la cusiddi u vestiteddu a Berta che ere si ci spardo cu u ferro filatu di quacche pupo. Tale, Mimmo, v'è a pigghia a Grifone il bianco e Aquilante il nero e vaissugghiale, vaissugghiale bbone ch'a sera tutt'u sudore mi cci ore in capo e sinnò arrangiati su i rramo. Tale, Teresa, tu v'è a pigghia Astolfo, u smonti e a strighi assieme co ttu sore Anna picchi è un pocu nesciato», e mentre si parlava durante la giornata, dicevamo nomi di pupi, nomi di cavalli: «Eggiustare a Vegliandino picchi c'aveva e rrecchie un pocu scuciate; talè, veri a pijà o Centauro, ca si ci sta rompennu un braccio, preparamillo che nessiu e l'aggiusto. Va bè, ora scenno da tessere o mago Demorgene ca là succapo c'è umidità, non volesse glie s'ammuffisse a testa». Insomma, i nomi delle teste, dei cavalli, delle spade, dei pupi, dei figli, si intrecciavano tutti, quindi eravamo figli e pupi tutto insieme: un miscuglio tra la vita di tutti i giorni e quella

avventurosa dei cavalieri che viaggiavano e che facevano le loro storie.

Spettatori e turisti – Questa storia è durata fino al 1967, ultima tappa di quei giri che mio padre faceva per la Sicilia. Era a Cefalù. Cefalù anche allora era un paese di pescatori, noi eravamo in via Roma cioè proprio vicino la strada che finisce al molo. Avevamo un pubblico di pescatori. In quell'anno a Cefalù hanno aperto il Club Méditerranée: un albergo moderno, dove c'era un turismo privilegiato, diciamo, nel senso che non era popolare. E questi turisti capitano al teatrino dei pupi, in mezzo al pubblico tradizionale dei pescatori. Quelli dell'albergo l'hanno capito che ai turisti piaceva l'opera dei pupi e hanno fatto una convenzione con mio padre: loro gli mandavano i turisti al teatrino, con un buono, e poi mio padre ogni settimana portava indietro i buoni e quelli gli davano in cambio i soldi. Allora si pagava, mi pare, trecento lire, ma per i turisti quelli dell'albergo davano mille lire, per cui si può dire che mio padre incassava di più con i turisti che con lo stesso pubblico, che tra l'altro andava sempre più a diminuire. Poi Cefalù era vicino Palermo, era un paese di mare, proiettato verso il turismo; quindi quelle iniziative cominciarono a sconvolgere la vita futura di mio padre.

Con Cefalù finisce la storia dello spettacolo tradizionale presentato in giro per la Sicilia.

In lotta contro il cinema – Adesso non si butta più il vecchio per il nuovo, adesso si comincia a essere un po' più responsabili, adesso quegli anni sono finiti e mio padre ha salvato i suoi pupi, e salvando i suoi pupi ha inculcato la tradizione, ha insegnato le tecniche della tradizione ai suoi figli. Ormai nei paesini dove lui era stato avevano aperto il cinema. Dove c'era il cinema, mio padre cercava di non andarci, perché era un'invenzione nuova, e i giovani andavano sempre meno all'opera dei pupi, mentre il cinema si riempiva sempre più. Addirittura, in certi paesi dove c'erano cinema, i proprietari facevano in modo di non far venire mio padre; andavano dal maresciallo dei carabinieri e gli dicevano: «Ah no, noi abbiamo investito qua, abbiamo aperto il cinema, tutta la gente se ne va al teatrino dei pupi...». Mi pare che è stato proprio a Terrasini, o a Balestrate, hanno aperto il cinema e facevano il film contro la serata dei pupi e vinceva la serata dei pupi, poi loro facevano due film contro la serata dei pupi e se la giocavano, come si dice, nel senso che tutti i ragazzi se ne andavano al cinema e i vecchi venivano al teatro dei pupi. E poi al teatrino

dei pupi a Balestrate si pagava 50 lire e loro facevano due film a 30 lire. Insomma ci hanno voluto sconfiggere, e mio padre veramente non ce la faceva più a combattere contro tutti. Da Palermo ormai se n'era scappato, dai paesini cominciava a scappare perché stava arrivando la televisione. Nel bar della piazza principale, la gente andava, si sedeva, e con una consumazione poteva vedere la televisione. Che poteva fare mio padre? Si spostava continuamente; dopo Cefalù ha capito che ormai l'opera dei pupi non poteva più avere il suo pubblico di una volta, la televisione era entrata in tutte le case, e la televisione è stata il colpo di grazia. Diceva mio padre: con la televisione ci hanno dato il knock-out. Finito, ormai. Quando scopre i turisti, che ai turisti piace l'opera dei pupi, perché allora farla per il pubblico tradizionale, che non viene più?

E fu in quest'anno che avviene la rottura tra me e mio padre.

* * *

Allora, abbiamo mangiato, sono le tre del pomeriggio e continuiamo, mentre i ragazzi giù caricano il furgone. Stasera ci imbarchiamo sulla nave per Napoli, andiamo una settimana in Francia.

* * *

Dice la seconda domanda: «Come hai viaggiato?»

Prima uscita: Parigi – La prima uscita, quella del '67 a Parigi, è quella che ha rotto il velo. Mio padre aveva creato un teatrino in una cave, proprio di fronte all'ingresso del Giardino del Lussemburgo, al Boulevard St. Michel, si fermò un mesetto. Poi ha venduto tutto al professor Enrico Pannunzio, bibliotecario dell'Istituto Italiano di Cultura a Parigi, e se n'è tornato a Palermo e mi ha portato con sé. Aveva affittato un locale a Palermo, quindi doveva tornare, perché da Cefalù si doveva spostare a Palermo.

Pannunzio gli aveva detto: «Lasciami tuo figlio», ma lui: «No, mio figlio mi aiuta, mio figlio è la mia mano destra, mio figlio qua mio figlio là». Insomma, ero tutto per lui. La verità è che non mi voleva lasciare a Parigi, da solo. Lui non aveva nemmeno comprato il dizionario perché tanto... perché rimanere a Parigi? Che ci interessava rimanere là? E così, sulla via del ritorno, più ci avvicinavamo all'Italia, più mi convinco che devo tornare in Francia; e infatti, a una sosta a Torino, scendo all'ultimo momento dal treno per riempire la

bottiglia con l'acqua, il treno parte, mio padre va a Palermo e io prendo un altro treno che mi riporta a Parigi.

Credo che da questo momento in poi sia iniziato il mio viaggio vero e proprio.

Ritorno a Parigi – Tornando a Parigi io non vado col bagaglio di mio padre, non vado con la tradizione sua antica. Lui di fronte a un pubblico di stranieri dice: «Chisti un capisceno nente, è megghiu ca me ne vau a mea casa», così se vengono da turisti, vengono a vedere una cosa nella mia terra, e il dialetto diventa una lingua locale. A me di queste cose non importava niente. Avevo capito che i pupi non hanno frontiere: loro comunicavano, parlavano pure se stavano 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 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 francese. Verticchio e Nofrio, che sono le due maschere popolari, sono quelli che in qualche modo rappresentano il puparo, e il puparo comunica col pubblico parlando con questi pupi particolari, che sono del '700. Allora io, come mio padre in Sicilia faceva le battute al pubblico parlando col suo pupo, così io parlavo al pubblico dei francesi facendo dire a Verticchio e a Nofrio delle battute in francese. Intanto m'ero iscritto all'Alliance Francaise, la scuola per gli emigrati, e bene o male riuscivo a dire quattro cose, a comunicare un po'. Poi, il professor Pannunzio, che era il nuovo proprietario di questi pupi, prima dello spettacolo faceva un'introduzione in francese, e a forza di ascoltare imparavo tanti vocaboli, e così riuscivo anche a improvvisare, all'interno della scena, delle battute in francese, soprattutto per creare il gioco, non perché volessi parlare ai pupi in francese. Mi è sempre piaciuto, anche quando presento il drammatico, presentarlo in un modo, non dico giocoso, ma con una punta di distacco.

Il mondo cambiava; il mio pubblico di quand'ero ragazzo, quello fatto di pescatori a piedi scalzi che venivano al teatrino o di *viggani* 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 tradizioni.

Teatri che viaggiano – Proprio di fronte a me, al Giardino del Lussemburgo, c'era un teatrino del Grand Guignol, che sono burattini a guanto. Ci andavo ogni giorno, mi piaceva questo Pulcinella francese con la gobba davanti e la gobba dietro, era strano.

Nel '63, quando con mio padre siamo andati al sesto Festival dei Due Mondi, a Spoleto, in un giardino c'era piazzato il Ferraiolo con tutta la sua famiglia. Avevano un teatrino ambulante. Con le sedie che si aprono e chiudono e dei cordoni attorno, creavano un'arena, uno spazio pubblico. L'ingresso era libero, chi si sedeva doveva fare un'offerta, chi stava lì in piedi non era necessario che pagasse. Andavo a vederli ogni giorno, e ogni giorno loro cambiavano spettacolo. Credevo che nel mondo esistessero solo i pupi, ma quando ho conosciuto i burattini della famiglia Ferraiolo... Non erano gli spettacolini che si vedono in giro, come al Pincio, cinque minuti così, quattro cosine per i bambini e via. No, erano spettacoli interi, drammi interi, queste storie di Pulcinella, ce n'erano un'infinità, ogni giorno cambiavano, e il vecchio Ferraiolo faceva tutte le voci e tutta la famiglia collaborava. Io ogni tanto, essendo amico dei figli, me ne andavo dietro: erano spettacoli meravigliosi! Questo teatro di burattini mi aveva fatto conoscere un altro mondo.

Poi quando sono andato a Parigi e ho conosciuto il Grand Guignol, Pulcinella francese, sempre più pensavo che queste figure viaggiavano, che il teatro che non fosse un monumento ma una semplice baracca, mobile come una barca, una zattera che si muove e dappertutto può portare il teatro.

Parigi-Palermo-Roma – A Parigi, in quell'anno c'erano i movimenti giovanili contro la guerra del Vietnam, quindi mi sono trovato coinvolto in storie, e così mi vennero a cercare i carabinieri, prima a Palermo e poi a Parigi, attraverso il consolato italiano, e mi obbligarono a tornare in Italia, altrimenti mi avrebbero arrestato. E così ho fatto: sono tornato in Italia e poi sono partito militare, nel '68. Dopo il militare cerco di tornare a Palermo da mio padre, ma mio padre ormai si era talmente abituato con i turisti che bisognava fare sempre lo stesso spettacolo, tanto i pupi erano già preparati.

Così me ne sono andato a Roma, ho fatto qualche esperienza col cinema, con la televisione, con i fumetti, fotoromanzi, insomma tutto quello che si poteva fare per sopravvivere, avevo vent'anni. Poi, ho

studiato la voce e la dizione, con Aldo Rendine, che era il direttore dell'Accademia d'Arte Drammatica intestata a Pietro Sharoff. Mi faceva scuola a casa sua. Da lui andavano diversi attori, anche attori di nome oggi, e così la maggior parte delle lezioni me le faceva quando lui era libero e io ero libero: mi mettevo nel suo studio, lui mi faceva leggere poesie, mi insegnava le vocali, mi faceva fare esercizi, insomma mi ha fatto una scuola, diciamo, quasi personalizzata. Da militare era stato in Sicilia, durante la guerra, e aveva conosciuto mio padre, e dopo la guerra l'aveva rivisto. Con Rendine ci siamo incontrati a Roma, in occasione del film *Le coppie* di Monicelli, dove tutti e due facevamo una partecina. Quando ha saputo che ero il figlio di Cuticchio, mi adottò. Fu lui a spingermi a tornare a Palermo. Ho seguito il suo consiglio e sono tornato a Palermo, ma mio padre non era più interessato, non aveva più voglia di cambiare, di cercare cose nuove.

Un cunto di cunti – Così comincia la storia con Celano. Nel '73 apre il mio teatrino e poi iniziano i viaggi che mi portano, da un lato, a sperimentare copioni nuovi e, dall'altro, a riprendere canovacci antichi. Per tutto il periodo dal '70 all' '80 faccio questo lavoro: ripresa di vecchi canovacci e canovacci nuovi, scrivo completamente storie nuove come il *Cagliostro* ma anche la *Passione di Cristo*, con lo stesso sistema che prima aveva usato mio padre per le sue storie di briganti e le sue storie d'amore.

Verso la fine di quel periodo, negli anni '80, mi trovo a contatto con altre realtà regionali e nazionali, registi, attori, professori, e attraverso questi incontri riprendo la spada che mi aveva lasciato Celano, il mio maestro del cunto.

È stato a Trappeto, vicino Palermo, in occasione di un incontro con l'Odin Teatret, che stava montando il suo spettacolo *Il Milione*. Gli attori di Barba erano andati in giro per il mondo, ora facevano vedere le esperienze raccolte, e il teatro siciliano doveva far vedere anche lui le sue tradizioni, le sue sperimentazioni. Così io sono stato invitato da Beno Mazzone a questo incontro, e là ho preso in mano la spada. Quando ho visto che gli altri facevano chi il Kathakali, chi il ballo argentino, chi discipline orientali, mi è venuta voglia di fare il cunto. Il mio maestro era morto nel '73, e io avevo paura di toccare la spada che lui mi ha lasciato. Non volevo essere il suo imitatore, lui non mi aveva insegnato niente e mi aveva insegnato tutto, non avevo niente di scritto né registrazioni: avevo registrato con la testa, col cuore; quindi da un lato c'era la voglia, dall'altro la paura.

In questa occasione mi sono buttato, ho fatto un cunto tradizio-

nale cioè un cunto di paladini, una storia di paladini. Subito fu sorpresa di tutti. Nando Tavian, il consigliere letterario dell'Odin Teatret, mi chiese se potevo fare un cunto nuovo usando la stessa tecnica. Il giorno dopo ci fu una spettacolazione dell'Odin lungo le strade di Trappeto, la mattina, poi alle tre c'era il mio intervento, e io col cunto nuovo ho raccontato quello che avevo visto fare dagli attori dell'Odin nella parata da strada. In quei due giorni, ho rotto tutto perché ho ripreso la spada in mano, ho rotto, come dire, l'uovo, sono uscito e sono volato buttandomi, facendo una cosa nuova. Forse sono stato pazzo a fare questo, forse sono stato presuntuoso, forse troppo ambizioso. Oggi non lo farei più ma allora avevo trent'anni. Subito dopo, a dieci anni dalla morte del mio maestro, monto il primo spettacolo che si chiama *La spada di Celano*. + una serata fatta di cunti: il cunto dei cunti. Cioè, io racconto come ho imparato a raccontare, raccontando la storia del mio maestro, ripercorrendone un po' le tappe e facendo di tanto in tanto esempi pratici di vari cunti, prendendo tutti gli aspetti, dalla parte narrativa a quella introduttiva a quella dei dialoghi a quella dei ritmi. Durava sempre circa due ore. Questo l'ho fatto in Sicilia, prima per il circuito di IncontrAzione, e poi sono stato invitato fuori Sicilia. Chiaramente, la paura di affrontare un pubblico che non capiva la lingua siciliana, era tanta, però poi presto ho capito che più parlavo il dialetto, più ero vero nel mio presentarmi, più il pubblico apprezzava questo modo antico di raccontare le storie.

Mostrarsi per dire – Così piano piano ho preso coraggio, ho cominciato a sperimentarmi, ogni giorno sempre di più, e quindi ho portato il cunto dalla strada al palcoscenico. Questa apertura col cunto mi ha portato a volermi confrontare, da puparo, anche con l'altra parte del teatro, che è quella oltre la prospettiva, oltre le tele, non più a nascondermi dietro ma a mostrarmi davanti: ma non mostrarsi per esibirsi ma mostrarsi per dire. Gli antichi pupari non venivano considerati, dei pupari non si sono occupati gli studiosi di teatro; Pitre e Pasqualino scrissero la storia delle famiglie: le differenze tra i pupi palermitani e quelli catanesi, le origini, le fonti, ma la vera storia del teatro, sia dei pupi che del cunto, non l'ha scritta nessuno.

Adesso lo dico con la riflessione di chi parla, ma chiaramente tutto questo succedeva con le reazioni dei sentimenti e della voglia di fare, quindi... Quindi, mostrarsi per dire: «Guardate come si suda dietro! Guardate quanto i pupi sono pesanti e quanta arte c'è dietro!» Comunque, questa sfida tutto sommato trovò un buon esito,

perché il pubblico di fuori, non sapendo niente del mondo dei pupi, vide soltanto un'arte antica e bella, e mi ringraziava per il fatto di fargliela vedere anche davanti, perché allora potevano apprezzare tante cose che non conoscevano.

Per il mondo dei teatri – Girando il mondo, chiaramente ho conosciuto altre tradizioni. Tre volte sono stato in Giappone, ho avuto modo di conoscere sia il teatro No che il Bunraku e il Kabuki. Ho conosciuto un maestro Bunraku, che mi ha fatto visitare il suo laboratorio e mi ha parlato della storia del loro teatro. Ho potuto vedere, in Europa, il Kathakali. Ho conosciuto il Teatro Nero di Praga quando sono andato a Praga, poi ho visto altri gruppi in Europa. Ho conosciuto Obrazov, il grande marionettista e burattinaio russo. A Parigi, dove ci siamo conosciuti durante il Festival de l'Humanité, ho avuto modo di vedere una cosa sua straordinaria. Con due pezzi di gommapiuma, due palline che metteva nelle mani ha fatto vedere, nella mia testa ma immagino anche nella testa di tutti quelli che l'hanno applaudito insieme a me, ha fatto vedere qualcosa di magico, di poetico, di bello, qualcosa di vivo; abbiamo dato un volto a quelle facce che non c'erano, abbiamo dato un'anima a quei corpi che lui muoveva. Poi ho conosciuto le Marottes, che sono dei burattini francesi, con André Taon, che è uno dei più bravi. Bellissimo. E poi le marionette turche, quando sono andato in Grecia, e le marionette indiane, le ombre cinesi, il teatro vietnamita fatto dentro una vasca, con i burattinai che nuotano sopra e sott'acqua per muovere le loro storie.

Tutte queste esperienze di viaggi nel mondo hanno arricchito il mio cuore e la mia mente. Chiaramente, non ho visto solo teatro di figura, ho visto teatro degli attori, il circo. Soprattutto, sono stato sempre attratto dal teatro di ricerca. La ricerca mi interessa perché ti puoi sperimentare. Ricercare significa sperimentare, sperimentare significa non vivere di eredità, non vivere di rendita ma mettersi in gioco tutti i giorni. Sperimentare significa riconoscere anche le altre arti, pensare che non sei l'unica verità: tu sei uno, un tassello, forse fai parte di un mosaico, forse non sei niente, sei solo un tassello e basta.

* * *

Vado avanti con le domande. Mi chiedi: «Le altre tradizioni del teatro, come le hai fatte diventare tue?».

Tutte le strade si possono incontrare – Come le ho fatte diventare mie, non lo so. Non ho preso appunti, non ho registrato: ho guardato con gli occhi, ho incamerato; forse mentre vedevo uno spettacolo ne nasceva un altro, forse non nasceva niente, però dopo qualcosa nasce lo stesso, le cose tornano. Importante comunque è capire che in tutte le arti la forza creativa, la voglia di inventare, si può confrontare. La musica, la pittura, il teatro, le arti diverse possono unirsi o camminare ognuno per i fatti loro, che importanza ha? Ogni mondo è a sé e tutti i mondi si possono incontrare, ogni strada è a sé e tutte le strade si possono incontrare. Io il lavoro del teatro di figura, come lo chiamano oggi, non lo divido da quello dell'attore. Per me il teatro è unico, l'arte è unica, poi le espressioni sono diverse; uno può raccontare dipingendo, l'altro con la musica, un altro con un fantoccio. E un altro anche con attori, o con se stesso, in carne ed ossa.

* * *

«Dove sei arrivato? dove stai arrivando?»

So chi era mio padre – Io non credo di essere arrivato da nessuna parte; so chi era mio padre, da dove veniva e cosa ha fatto, so cosa facevo quand'ero bambino, cosa ho fatto da più grande, e cosa sto facendo. Non so nemmeno se quello che ho fatto è giusto. Ho fatto mille cose che poi col tempo avrei voluto evitare, ma le ho fatte lo stesso. Non so: volevano nascere, sono nate. Dove voglio andare, questo non lo so; so molte cose che non voglio fare, ho imparato a dire di no, ho imparato a rifiutare delle cose anche se qualche volta ne avrei avuto bisogno, ho rifiutato proposte, alcune anche ben pagate, perché non mi interessava, perché non era quello che cercavo. Quand'ero più giovane non avevo il coraggio di dire di no, volevo esserci sempre pure io. Adesso è diverso: ho imparato a dire di no, almeno questo me lo riconosco.

* * *

«Come vuoi trasmettere la tua esperienza?».

Le ali e il volo – L'esperienza, si sa, si divide in una parte tecnica e una parte creativa. La parte tecnica si può insegnare, proprio con la coscienza di volere insegnare, la parte creativa no. Io posso insegnare ai miei figli, anche agli allievi cioè a giovani che mi frequentano, come si costruiscono le ali e gli posso parlare dei miei viaggi, però come costruire le loro ali e quale viaggio fare, questo lo devono scegliere loro.

La sigla del mio teatro – *Figli d'Arte Cuticchio* – non nasce perché io sono figlio di Cuticchio né tanto meno perché sapevo che avrei avuto dei figli. Era difficile per me che ero giovane e volevo fare sperimentazione e ricerca, trovare un titolo. Sarebbe stato più facile dire *Centro di Ricerca di Sperimentazione Teatrale sull'Opera dei Pupi e sulle Figure*, o qualcos'altro di simile, potevo inventarmi un nome del genere, avrebbe dato a molti l'idea che questo giovane puparo voleva fare, voleva dire. Invece no, la mia sfida è stata: io sono un figlio d'arte, io parto dal mio nido per scegliermi il volo che devo fare, io parto da una tradizione, non parto dal nulla.

Chi vuole imparare deve seguire il maestro, ma non con l'aspettativa che il maestro si metta là a spiegare. Io devo solo mostrare, io faccio vedere; i miei figli sono là, gli faccio vedere, se qualcuno di loro è curioso e mi dice: «Papà, perché si fa 'a trafitta così, perché si gira così?» io gli rispondo, sennò, se lui non me lo chiede, io non gli dico niente. L'arte non è una cosa che si può insegnare: l'arte si deve solo rubare con gli occhi, col cuore, con la voglia di fare; l'arte si guarda, poi dentro di noi matura, poi si sveglia un bel giorno e uno la può sviluppare nello stesso modo che faceva il genitore, oppure può reinventarla, reinventa tutto, quindi parte dalla tradizione del padre per avere una tradizione sua, e poi spera che anche il figlio avrà la sua tradizione.

L'importante è che la tradizione continui, che sia un viaggio continuo.

* * *

Silenzi, occhiate storte e stare attenti – La scuola è quello che faceva mio padre; era fatta di silenzi, era fatta di cose non dette, era fatta di botte in testa, di mugugni, di occhiate storte, di disperazione quando uno di noi tossiva sul palcoscenico mentre si stava facendo una scena dove lui si conquistava il silenzio e si sentiva la mosca dentro il teatrino; uno di noi, se aveva la tosse, gli doveva passare. Se stavi attento e seguivi la storia e i gesti del maestro, lui, il maestro, non ti metteva mai nei guai, ti dava sempre la possibilità di capire e fare quello che era necessario per la sua improvvisazione.

* * *

Caro Franco,
sono le quattro, i ragazzi hanno caricato il furgone, io ora scendo a controllare la lista del materiale, le ultime cose, perché in questa tour-

nee mi porto mio figlio Giacomo, Marcello D'Agostino che è il mio aiutante storico per quanto riguarda i miei viaggi, e poi due allievi, Sergio e Tania, che girano con me. Alle otto ci imbarcheremo per Napoli e poi via per la Francia. Il viaggio continua, per dove è cominciato. Ciao.
Mimmo