

Valentina Venturini (a cura di)
Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio
ROMA, DINO AUDINO EDITORE, 2003, PP. 144, EURO 14, 00

Introduzione
Valentina Venturini
Dal Cunto all'Opera dei pupi

«E ora, signuri mei, ddocu a lassu, e n'otra vota va cuntu»...

Lo spettacolo è finito, il puparo-cuntista lascia la scena, le luci si accendono ma gli occhi di molti restano immersi nel mondo meraviglia che l'attore ha saputo creare nelle loro menti.

Ogni sera Mimmo Cuticchio racconta una storia, servendosi dei suoi pupi, di una spada di legno e di una camicia bianca; e ogni sera la fantasia dello spettatore si accende per ricreare i mondi della memoria, assecondando gli accenti del narratore, le sue parole spezzate in briciole di fuoco, le apparizioni sapientemente suscitate. Le storie variano di spettacolo in spettacolo, quello che non cambia è la linea sulla quale vive l'arte di Cuticchio, la sua traccia materiale fatta di pupi, di spade di legno, del battito del piede, dei silenzi e dei toni di voce. Sono gli strumenti tradizionali dei contastorie del Cunto¹ e dei pupari, quelli che segnano le premure, gli appoggi e le sortite fra i quali viaggia Mimmo Cuticchio: non come passeggero da un'arte all'altra ma come nomade verso una terra nuova, quasi un paese, in cui vive e si concentra il suo teatro.

Mimmo Cuticchio nasce da una famiglia di pupari di Palermo: il padre fu grande maestro di quest'arte; il nonno, che Mimmo definisce "più teatrinaro che oprante", gestiva un teatrino di pupi occupandosi anche di reclutare gli *opranti*, ossia i manovratori e i recitanti; la madre realizza ancora i costumi dei pupi, i sipari, i fondini e dipinge scene e cartelli. Cuticchio muove i primi passi nel solco di questa tradizione per accorgersi, ben presto, che se di quella tradizione avesse coltivato solo i rami, senza scendere alle radici accogliendone tutte le implicazioni e ricercandone i segreti, quella tradizione sarebbe vissuta in lui come un albero senza frutti, successo forse, ma lasciato a se stesso.

Spinto dalla necessità di conservare ma insieme di far propria la tradizione di famiglia, Cuticchio crea un suo linguaggio scenico recuperando le ragioni e i modi secondo cui quel patrimonio di regole, vivo in suo padre, era stato creato. Lavorando accanto al padre-maestro Giacomo, il figlio-allievo impara, oltre che il rispetto per le regole, la legge della lotta nella vita e nel mondo difficile di far spettacolo. Non

¹ Come l'Opera dei pupi, anche il Cunto si svolgeva in cicli di puntate e al centro delle storie raccontate, come nel teatro dei pupi, c'erano le eroiche vicende dei paladini di Francia in lotta contro mori e traditori.

soltanto il senso della tradizione orale, di una tradizione da amare e rispettare, da possedere e dominare, quanto la necessità di confrontarsi con il proprio passato per non esser confuso nel proprio presente. E allora Cuticchio figlio decide di oltrepassare la tradizione paterna col farne propria un'altra: e va ad imparare il Cunto da Peppino Celano che diviene il suo maestro-padre. Così Mimmo Cuticchio si costruisce una sua tradizione usando insieme Opera dei pupi e Cunto, e crea un nuovo genere teatrale con l'accortezza di non confondere forme tanto diverse, di non gettarle alla rinfusa, ma di accostarle, farle risuonare l'una nel corpo dell'altra, spingendole in un territorio in cui una è arricchimento dell'altra². Da qui ha inizio la vita di Cuticchio: nella tradizione, o meglio nelle tradizioni e nella loro reinvenzione. Attraverso questo scarto, Cuticchio si crea un'identità forte, capace di imporsi sulle altre realtà del cosiddetto "teatro di figura" e direttamente sull'universo teatrale. Un'identità teatrale complessa, quella del puparo-cuntista, che ha *anche* i pupi ma che nasce e ritorna sul corpo dell'attore.

Ma chi è un puparo-cuntista?

O meglio da dove viene l'accostamento di questi due mestieri?

Dalle origini dell'Opera dei pupi, quando, nella prima metà dell'Ottocento, il racconto orale delle piazze (fondato sulla recitazione di storie epico cavalleresche) si trasferisce in teatro e prende corpo e movenza attraverso i pupi. Proprio dal Cunto, l'*Opra*³ (abbreviazione usata dai pupari per 'Opera dei pupi') avrebbe tratto spunti, motivi narrativi e modi di rappresentazione. Il Cunto fu probabilmente il patrimonio dal quale l'Opera dei pupi ereditò i suoi soggetti⁴ imitandone poi il metodo del racconto a puntate che lasciava sospesa la vicenda per indurre gli spettatori a tornare.

² Del resto già il padre Giacomo, prima di lui, aveva sentito la necessità di adattare l'Opera dei pupi ai tempi cambiati, agendo su quella che era la presentazione del repertorio: invece di proporlo a puntate – come un romanzo a dispense o, per usare un esempio odierno, come una telenovela – per cui un ciclo si svolgeva in almeno cinque o sei mesi (praticamente tutto l'inverno) di quotidiane recite serali, ogni sera cambiava la storia che aveva però un inizio e una fine. Anche Peppino Celano, l'uomo che trasmise a Cuticchio l'arte del Cunto, aveva sentito la stessa necessità: e ancora prima di lui Mastro Ramunnu, uno dei primi cuntisti-dilettanti che esercitava la sua arte negli anni cinquanta del Novecento. Il pubblico abituale, allontanato dalla concorrenza dei nuovi divertimenti proposti prima dal cinema e poi dalla televisione, era stato via via sostituito dai turisti o borghesi in cerca di folclore. Quindi sia il padre, Giacomo, che il maestro, Celano, si sentirono in dovere di modificare la tradizione, ma senza snaturala, per adattarla al nuovo pubblico.

³ Il termine *Opra*, abbreviazione usata dai pupari per 'Opera dei pupi', è anche, nell'ambiente, sinonimo di "teatrino": «teneva l'*opra* in via...» e di "mestiere": «la sua *opra* fu continuata dai figli...».

⁴ I soggetti del Cunto derivano dall'epica francese medievale che fin dalle origini veniva recitata e cantata nelle piazze e che passò alla pagina scritta attraverso i poemi cavallereschi (*Le prime imprese di Orlando* di Ludovico Dolce, l'*Orlandino* di Teofilo Folengo, il *Mambriano* di Francesco Bello detto il Cieco di Ferrara, l'*Orlando furioso* di Ariosto e l'*Orlando innamorato* di Matteo Maria Boiardo rifatto poi dal Berni, l'*Angelica innamorata* di Vincenzo Brusantino, l'*Amadigi* del

Curiosa la geografia (dinamica) dei rapporti che a partire dalla metà dell'Ottocento si instaurano tra cuntisti e pupari: all'inizio erano i pupari che andavano a sentire i cuntisti per apprendere da loro le storie, gli intrecci e i segreti dell'arte della narrazione che avrebbero poi riversato nelle voci dei loro pupi. Il contastorie era l'autorità in materia cavalleresca, il detentore riconosciuto, ufficiale, di quel sapere: egli scioglieva dubbi, dirimeva questioni, accordava fatti apparentemente contraddittori. Fino ai primi del Novecento, alcuni cuntisti venivano addirittura chiamati a fare i "recitanti" nei teatrini⁵, concorrendo al successo di questi locali prestando le loro voci e la loro arte fabulatoria agli attori di legno.

Nel Novecento, invece, sono i cuntisti che, sempre più spesso, compiono il loro apprendistato presso i pupari: si forma una generazione di "manovranti", cioè manipolatori di pupi saltuari, oppure di aiutanti di palcoscenico che grazie a questa attività imparano a conoscere più da vicino l'intricata geografia dei personaggi e

Tasso, il *Morgante* di Pulci, *Dama Rovenza* di Turpino, ecc.). In Sicilia questa vasta materia cavalleresca, affidata fino alla metà dell'Ottocento alla trasmissione orale dei contastorie, fu riunita in un'unica, immane, opera, da Giusto Lodico (1826-1906) che fra il 1858 e il 1860 pubblicò a puntate, presso l'editore Gaudiano di Palermo, i quattro volumi della *Storia dei paladini di Francia cominciando da Milone conte d'Anglante sino alla morte di Rinaldo*. «La descrizione che io intraprendo – avverte il Lodico nel *preambolo* – non è mio parto, né moderna né l'invenzione di quanto essa racchiude; ma è quella che da più secoli si è raccontata: in fatti chi non ha udito strepitare le armi di Orlando e Rinaldo? E quanti traggono il vivere, narrando le grandi imprese di sì fatti Eroi? Una dimanda potrà farmi il benigno lettore: Se eglino narrano il vero? Nò, essi tanto ne sanno quanto formar può alquanti giorni di trattenimento, e ciò non si dovrà aver a colpa loro, ma più tosto del tempo, che ne ha disperso le copie, e però tutti gli amatori di questa storia non saranno mai soddisfatti se pria non scorreranno il mio libro, perlocché nessuno ignora che se antica è stata questa cronaca, però non mai intiera né ridotta ad un ordine logico progressivo com'ora la presento. L'unica mia fatica è stata di riunire tutti gli autori che di essa discorrono e che vollero sì fatte venture illustrare col bel genio di poesia, omettere ciò che fu parto della fantasia poetica, e descrivere quello che sembra verisimile». Con la sua *Storia* il Lodico aveva inteso riparare alla *culpa felix* dei contastorie, e poi degli opranti, che con il solo ausilio della memoria ponevano rimedio alla penuria dei libri cavallereschi. Fatto sta che nell'immediato, a detta del Pitrè, quasi nessuno dei contastorie conosceva questo libro e non tutti gli opranti se ne servirono [G. Pitrè, *Usi, costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Clausen, 1889; 2^a edizione Roma, 1939; 3^a edizione Palermo, 1978, p. 191].

⁵ Nel primo ventennio del Novecento si crea a Palermo, intorno al teatro dei pupi dei Greco, un gruppo solidale di pupari e di cuntisti caratterizzato da un reciproco rispetto e da un vicendevole riconoscimento, tra pupari e cuntisti, di una precisa e alta competenza nei rispettivi mestieri. Pratica comune diviene quella di far recitare i cuntisti nei teatrini usando le loro voci per quelle dei paladini. Fra i cuntisti che vengono chiamati a fare i recitanti nei teatrini spiccano il figlio del grande fabulatore Camillo Camarda, Nino, che addirittura aprì un teatrino di pupi a via Castro e alternò il mestiere di cuntista a quello di puparo; e Totò Palermo, cuntista molto stimato dai pupari, che oltre ad avere un locale in cui cuntava, faceva il cunto al Castello a Mare e poi a Villa Bonanno, fino alla morte (1940). Palermo e Camarda aiutarono il puparo "debuttante" 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. Dopo Palermo nessun fabulatore verrà più chiamato a fare il recitante nei teatrini, salvo, ma si tratta di un'eccezione, Peppino Celano che quando lavorava con il puparo Giacomo Cuticchio (seconda metà del Novecento) come aiutante di prima quinta soleva fare un'introduzione "cuntata" allo spettacolo.

degli intrecci cavallereschi. I ruoli, con il cambio di secolo, sono come invertiti: mentre prima il puparo perfezionava il proprio apprendistato frequentando le “sedute”⁶ di Cunto, con il nuovo secolo e la nuova generazione di cuntisti, i pupari ostentano quasi indifferenza verso il Cunto, considerandolo una degenerazione del loro sapere. È nei teatrini che si forma il nuovo cuntista il quale, reinventando i modi della narrazione, riesce a crearsi un credito e a trovare un pubblico disposto a seguirlo. Sono i cuntisti, ora, che, oltre a leggere o a farsi leggere (quando analfabeti) le dispense cavalleresche, vanno a sentire i pupari, fino a diventare spesso, essi stessi, anche opranti: è il caso di Peppino Celano, maestro di Mimmo Cuticchio, che d’inverno faceva il puparo nel suo teatrino di vicolo Pilicelli a Palermo e d’estate faceva il cuntista. Prima di lui, alla fine dell’Ottocento, anche il cuntista Nino Camarda, allievo del celebre Salvatore Ferreri e figlio del contastorie Camillo Camarda, alternava l’arte del racconto (che praticava nel pomeriggio) a quella del puparo operando tutte le sere nel suo teatrino di via Castro, sempre a Palermo.

Dopo la seconda guerra mondiale, con l’avvento della televisione e la crisi dell’Opera dei pupi, i ruoli si invertono di nuovo: anche se declassati dal loro ruolo di detentori del sapere cavalleresco, i pupari si trovano a fare i conti con il credito che ancora il contesto culturale in cui operano gli riconosceva e per molti di essi il Cunto, sebbene in modo saltuario e a latere del lavoro di sostentamento, diventa un espediente per «arrotondare il lunario»⁷. Pupari come Rocco Lo Bianco e Nino Cacioppo nel periodo di crisi e di chiusura dei teatrini si arrangiano con il Cunto⁸. E anche Giuseppe Argento, figlio del noto puparo Don Cecè (Vincenzo) Argento che Ettore Li Gotti definisce “il tipico patito dei pupi”, cioè quello che darebbe la vita per

⁶ Per tutto l’Ottocento e fino alla fine degli anni cinquanta del Novecento, finché cioè il *Cuntu* rimane una pratica quotidiana, si usa parlare di “sedute” di cunto. Probabilmente l’uso del termine “seduta” – che pure rimanda sia alla “riunione di un gruppo di persone in vista di qualcosa”, sia all’“incontro con un professionista per una consultazione o una visita” – deriva dal fatto che gli spettatori ufficiali e abituali avevano ognuno un proprio posto a sedere (su una panca o una sedia fornita dal cuntastorie) per il quale pagavano un prezzo convenuto. Il posto, che il pubblico poteva scegliersi, rimaneva fisso per l’intero ciclo di rappresentazioni. Non a caso in un passo sui contastorie Pitre, a proposito degli spettatori usa il termine “ogni seduto”: «Mentre questo accade [durante le pause della seduta di *Cuntu*], il *siminzaru* e l’*acquaiolu* (mestieri che, senza permessi di ministri di finanze, si cumulano allo spesso in uno solo), vanno in giro col sacchetto di seme tostato e coi bicchieri, e l’uno o l’altro, o persona del contastorie, raccogliendo i due centesimi (*un granu*) che ogni seduto deve pagare per aver posto» G. Pitre, *op. cit.*, p. 180. A proposito di Roberto Genovese, uno dei cuntisti attivi a Palermo a partire dagli anni quaranta del Novecento, Livia De Stefani, nel suo articolo dal titolo *L’ultimo contastorie* [in “*Sicilia Mondo*”, I, 1956, n. 1] racconta: «Don Roberto possiede cinque panchetti. Su di uno siede lui, mentre gli altri quattro li dispone, due per parte, perpendicolarmente ai suoi lati, per gli ascoltatori. Alla fine del *cuntu* li fa conservare al guardiano della Villa Bonanno insieme con la spada di legno».

⁷ Guido Di Palma, *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 100.

⁸ Per una ricostruzione delle vicende del periodo preso in considerazione nel testo v.: G. Pitre nel suo *Usi, costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, cit.; Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, Firenze, Sansoni, 1957 (2^a ediz.: a c. di Giuseppe Cusimano, Palermo, Flaccovio, 1978); Guido Di Palma, *op. cit.*

non abbandonare il mestiere, richiamato alle armi e fatto prigioniero in Egitto, quindi deportato in India e in Australia, s'adattò, proprio in quel frangente, a fare il contastorie mentre i suoi pupi a Palermo, ammonticchiati in un angolo della sua casa al Borgo, tremavano sotto le bombe degli aerei alleati.

I contastorie provengono da lontano, dalla passione popolare per le storie degli eroici paladini, la stessa che, secondo la leggenda, ha fatto sì che alcuni uomini d'ingegno trasferissero le vicende cavalleresche nei teatrini e dessero loro corpo attraverso i pupi.

Per il popolo siciliano la storia dei paladini di Francia ha sempre rappresentato molto di più di un universo di pura evasione. Le leggende cavalleresche svolgevano anche una funzione sociale e perpetuarne la memoria attraverso l'oralità significava anche, e soprattutto, riflettere sulla propria storia. La *Storia dei Reali di Francia* costituiva un sapere condiviso; i paladini incarnavano speranze, lotte, vittorie e sconfitte dell'esistenza del popolo tutto e assai presto divennero il simbolo, universalmente riconosciuto, dell'identità culturale della Sicilia. Le gesta cavalleresche, vive attraverso l'arte del Cunto e (poi) del teatro dei pupi, costituivano un universo poetico e di comportamento. I bambini venivano spesso battezzati coi nomi dei paladini⁹, la tradizione del Cunto e dell'Opera dei pupi era in continuità con la vita delle famiglie, del loro immaginario. Il pubblico abituale, formato da soli uomini dei ceti popolari, costituiva un gruppo unito dalla frequentazione e dalla coscienza di condividere un sapere importante. I neofiti si iniziavano seguendo assiduamente le puntate, e gli iniziati contribuivano con spiegazioni che si svolgevano prima, durante e dopo lo spettacolo, e che sfociavano in discussioni che spesso coinvolgevano il cuntista (e poi l'oprante), considerato dal gruppo il detentore del sapere.

Il contastorie, narratore di storie epico-cavalleresche, è spesso confuso con il *cantastorie* che, da vocabolario, è «colui che per sua arte va attorno cantando al popolo storie e leggende scritte in poesia¹⁰». Ma in Sicilia il *cantastorie* è ben diverso dal *contastorie*, e tra *cuntu* e *canto* c'è di mezzo tutta l'epopea dei paladini di Francia. Al *Cuntu* che nel dialetto siciliano designa sia la storia narrata (“il cunto della Rotta di Roncisvalle”), che la seduta del contastorie (“il cunto di Cuticchio” o “fare il cunto”), corrisponde il *cuntista*, termine dialettale che non trova riscontro nella letteratura critica sui fabulatori siciliani, e che nell'uso è molto di più di un semplice sinonimo di contastorie perché sottintende una particolare specializzazione del

⁹ «Un tale 'Nzerra in Francofonte, nella provincia di Siracusa, innamorato pazzo della rinalderia, ha battezzato sempre i suoi figli col nome di eroi e di eroine della *Storia dei paladini*, però i suoi cinque maschi si chiamano: il primo Rinaldo, il secondo Orlando, il terzo Rizzeri, il quarto Fioravante, il quinto Ricciardetto; le due figlie: Drusiana e Angelica» G. Pitrè, *op. cit.*, p. 159.

¹⁰ G. Pitrè, *op. cit.*, p. 177.

raccontatore e implica una competenza diversa dalle diffuse abitudini fabulatorie della cultura siciliana.

Quello del *cuntista* era infatti in Sicilia un vero e proprio mestiere cui potevano dedicarsi solo gli uomini dotati di “vocazione” e “genio” perché, avvertiva il Pitre nel 1884, se generale era tra il popolo siciliano la passione per le imprese eroiche e romanzesche, e in particolare per le gesta epico-cavalleresche, non era, e non poteva essere comune, l’“attitudine a ritenere il racconto, e quella di comunicarlo”.

Chi si dà a questo mestiere vuole avere, oltre che amore sviscerato per la cavalleria, ritenitiva felicissima, facile e pronta parola, maniera particolare di porgere. L’uditorio, composto tutto di operai e mestieranti d’ogni genere, di pescatori, di contadini, ha odorato, e conosce a bella prima se chi *conta* sa o non sa, se piglia la storia pel suo verso, se parla bene o male, se prende le giuste e vere pose degli antichi *contatori*. Cammini quanto e come vuole il mondo, il racconto di Rinaldo¹¹ dev’esser recitato sempre a un modo, con le medesime pause, con la medesima cantilena, con una declamazione spesso concitata, più spesso affannosa, intenzionalmente oratoria; talora lenta, alcuna volta mutata d’improvviso in discorso familiare e rapido¹².

Quella del *cuntista* era una professione disciplinata da regole ben precise: durata (la seduta era di due ore), luogo di esercizio (sempre lo stesso, magazzino o spazio all’aperto, con corredo di sedie o panche per gli uditori) orario (sempre lo stesso, o la sera o nel pomeriggio), prezzo (ogni “seduto” pagava agli inizi dell’Ottocento un *granu* [2 centesimi di lira]¹³, alle soglie del Novecento un baiocco [5 centesimi di lira], e intorno alla metà del secolo il posto a sedere costava 25 lire e in piedi 15¹⁴). Una professione che basandosi imprescindibilmente su una particolare vocazione, e su capacità mnemoniche di straordinaria rarità, non implicava una lunga e soprattutto

¹¹ “Rinaldo”: con questo nome sono chiamati i contastorie napoletani. Sui Rinaldi si veda, in particolare, Pio Rajna, *I Rinaldi o cantastorie di Napoli*, in Nuova Antologia, XII, 1878, pp. 557-579; Salvatore Di Giacomo, *Per Rinaldo*, in Id., *Novelle napoletane*, Milano, Treves, 1914; Benedetto Croce, *I “Rinaldi” o i cantastorie di Napoli*, in “La critica: rivista di letteratura, storia e filosofia”, Napoli, vol. XXXIV (X della terza serie), 1936 pp. 70-74; poi in Id., *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1954.

¹² G. Pitre, *op. cit.*, p. 178.

¹³ Un prezzo basso se si pensa che a Palermo nel 1773 al piano della Marina si faceva pagare due grani per l’entrata in un casotto in cui erano rinchiusi nelle gabbie un dromedario «e con esso un gatto pardo, portatoci da due Tedeschi per servirci di spettacolo... E gli uomini, che portarono questi animali, fecero buoni quattrini, facendo pagare due grani a testa dai curiosi che andavano a vederli» Francesco Maria Emanuele e Gaetani, Marchese di Villabianca, *Diario palermitano di Francesco Maria Emanuele e Gaetani, marchese di Villabianca da gennaio 1772 a settembre 1773*, in *Biblioteca Storica e Letteraria della Sicilia per cura di Gioacchino Di Marzo*, Palermo, Pedone & Lauriel, 1875, I, vol. XV, pp. 160-161. Un prezzo basso soprattutto se messo in rapporto con quello dell’Opera dei pupi il cui biglietto d’ingresso – riferisce il Pitre – prima del 1860 costava a Palermo due o tre *grana* per arrivare alla fine dell’Ottocento a cinque, sei *grana* (10 centesimi di lira). A Messina la tariffa d’ingresso era di 10 centesimi, mentre a Catania, dove la capienza dei teatrini era maggiore, 5 centesimi.

¹⁴ Queste le tariffe di Roberto Genovese riportate da Rosalia Perret, *U cuntù*, in “Annali del Museo Pitre”, n. 5-7, Palermo, 1956, p. 107.

quotidiana preparazione e consentiva al cuntista di svolgere anche un altro lavoro. Condizione assai gradita visto che comunque il guadagno complessivo di una seduta di cunto non era poi così alto: basti pensare che nella seconda metà del Novecento Roberto Genovese, seguito cuntista di Villa Bonanno, in una seduta riusciva a raggranellare un massimo di quattrocento lire con le quali avrebbero dovuto tirare avanti lui e la sua famiglia. Anche per questo, forse, Genovese faceva il cuoco di professione.

La prassi era quella di esercitare, accanto a quella del cuntista un'altra professione, ed erano rari i casi di chi, abbracciata la carriera del cuntastorie, lasciava ogni altro mestiere per dedicarsi esclusivamente al racconto. Uno dei più antichi fabulatori di cui si ha testimonianza, mastro Giovanni, era un vecchio calzolaio¹⁵ che raccontava a Porta S. Antonino (Palermo); il suo allievo, mastro Antonino Manzella era muratore; compare Camillo Camarda di mestiere faceva il battisego¹⁶, suo figlio Nino di pomeriggio cuntava e di sera faceva spettacoli di pupi nel suo teatrino di via Castro; rai Turi, che dal 1845 al '70 raccontava al Foro Borbonico era, come da "qualifica" dialettale, un ràis¹⁷, un capo-pescatore; mastro Raffaele che nell'anno 1844 aveva il posto alla cantoniera di S. Francesco Saverio faceva il pastaio; Vito lo Scarparo, che raccontava a Porta Sant'Agata intorno al 1885, era, appunto, uno scarparo, un calzolaio; Peppino Celano, come Nino Camarda, di pomeriggio cuntava e di sera faceva il puparo, oltre ad esercitare anche il mestiere di costruttore di pupi, e di cantalanotte¹⁸; e infine Salvatore Ferreri¹⁹, allievo di Manzella e maestro di Vito lo Scarparo e Nino Camarda, era funaiolo²⁰. Di lui e del suo mestiere, resta impresso nella memoria il passo riportato da Pitrè: «Io guadagnavo la grazia di Dio, perché oltre a contare il conto m'industriavo a fare il funaiuolo, che è il mio mestiere; e

¹⁵ «I calzolai, avendo le mani impegnate ma la chiacchiera sciolta, costituiscono una sorta di ritrovo popolare dove ci si reca per ciarlare e per ascoltare i racconti più svariati. Anche le celebri e diffuse storie cavalleresche» G. Di Palma, *op. cit.*, p. 81. Mastro Ramunnu, ad esempio, grande cuntista dilettante attivo dagli anni quaranta del Novecento, nel tempo libero era solito recarsi dai calzolai per partecipare alla loro conversazione e ascoltare (e apprendere) le "storie".

¹⁶ "Battisego": termine in disuso che veniva usato per designare l'operaio addetto all'ingrassaggio.

¹⁷ Il "ràis", in Sicilia e in Sardegna, nelle tonnare, è colui che dirige le operazioni tecniche della pesca del tonno e comanda gli addetti alla pesca. *Ra'is* è un termine arabo che risale al 1865 e significa "capo".

¹⁸ Il cantalanotte era un mestiere antico praticato a Palermo fino ai tempi di Celano. Mimmo Cuticchio mi racconta che «il cantalanotte era una sveglia umana, il gallo cittadino: non essendoci in città i galli che alle prime luci dell'aurora col loro canto svegliavano solo chi ne aveva bisogno, i cittadini – in prevalenza gli artigiani e i panettieri – assoldavano un uomo che con un particolare canto li svegliasse all'ora convenuta. Il suo canto non doveva esser fatto di strilli o urli vigorosi, ma di un gridare sussurrato capace di svegliare solo chi doveva alzarsi e cullare, invece, chi poteva prolungare il sonno». Il "giro" del cantalanotte iniziava intorno alle tre e finiva verso le sette del mattino.

¹⁹ Per una più precisa ricostruzione della "geografia" dei legami e della cronologia dei *Contastorie a Palermo* si rinvia all'omonimo schema pubblicato nelle *Appendici* di questo volume.

²⁰ Il termine *funaiolo* (o *funai*), che risale al XVIII secolo, era usato per indicare i fabbricatori e i venditori di funi.

m'ero fatto un capitaluccio. Certi *amici*, che conosco e devo fingere di non conoscere, durante i fatti del *sette e mezzo* (1866) mi rubarono, e mi lasciarono povero e pazzo. Adesso son mezzo cieco, e racconto per necessità²¹».

Più che un mestiere per “campare la vita”, quello del cuntastorie era sentito come un lusso che, anche se retribuito, potevano permettersi in pochi, e non solo per questioni di vocazione. In quell’ «Adesso... racconto per necessità» c’è tutto il rimpianto di chi si è visto costretto a ridurre quel lusso in un bisogno estremo.

A differenza dei cantastorie²², cronisti di storie realmente accadute che appartenevano alla quotidianità (e che a partire dal Settecento in Sicilia compresero nella loro “casta” anche gli “*orvi-cicati*”²³, cantori di storie sacre), che recitavano (o

²¹ G. Pitre, *op. cit.*, pp. 203-204.

²² Il cantastorie, figura antichissima le cui origini affondano nell’epica greca, era il cronista della storia, raccontatore di fatti realmente accaduti. Nel Cinquecento ne abbiamo diversi esempi: l’Anonimo che raccontava la storia (vera) della Baronessa di Carini da cui deriva il testo omonimo; o anche il cantastorie (anch’esso senza nome) che per primo ha cantato la storia che Torquato Tasso scrisse nella sua ballata dedicata alla sventurata morte della principessa Maria d’Avalos uccisa per salvare l’onore dal marito, il madrigalista principe Carlo Gesualdo di Venosa. La figura del cantastorie è arrivata fino a noi e fino agli anni sessanta del Novecento era possibile incontrarne qualcuno per le strade d’Italia. Agli strumenti di lavoro tradizionali (cartellone, bacchetta e chitarra) il cantastorie del Novecento aveva aggiunto un piccolo palcoscenico che veniva montato sul tetto della sua automobile (di solito una Seicento multipla, strumento indispensabile per spostarsi da un paese all’altro), comprensivo di pedana (a livello del tetto), cartellone e altoparlante. In Sicilia si ricorda soprattutto Ciccio Busacca (cantastorie dal 1951) che metteva al servizio delle sue storie straordinarie qualità di cantante e attore. A lui va il merito di aver saputo cogliere dalla realtà più viva e avanzata dell’isola i motivi per un profondo rinnovamento del mestiere di cantastorie, assegnandogli una missione nuova. Insieme alle storie del Brigante Musolino e del bandito Giuliano, Busacca ne cantava di “nuove” e bellissime. Erano le storie che il poeta Ignazio Buttitta scrisse per lui, le storie che hanno fatto anche fuori della Sicilia la fama di Busacca. Sono le storie di Turiddu Carnevale, il sindacalista ucciso dalla mafia a Sciara, e quella, immaginata ma non del tutto fantastica, di Turi Scordo, lo zolfataro di Mazzarino che va a morire nella miniera di Marcinelle.

²³ Le cronache del Settecento parlano della confraternita degli orbi canterini di storie sacre. Negli scritti settecenteschi del Marchese di Villabianca [Francesco Maria Emanuele e Gaetani, Marchese di Villabianca, *Miscellanee erudite, Opuscoli palermitani*, tomo XIV, manoscritto conservato presso la Biblioteca Comunale di Palermo] al capitolo “*Poeti orbi*” si legge: «Li poveri orbi e ciechi di tutti e due gli occhi ... soglion ... cantare e recitare per le strade orazioni sacre e profane e sopra tutto improvisar poesie nelle feste plebee in onor de’ Santi, che fuori de’ tempi nelle piazze e contrade espongosi della città ... Per lo più sono queste orazioni di orbi e recite di canzoni, ridicolose e prodotte in poesia sicola bernesca, e fra esse son date alla luce delle pubbliche stampe, riescon pregevoli *Lu Calaciuni a tri cordi*, che è lo stesso di *Lu Curnutu cuntenti* [e non foss’altro che per l’assonanza alla nostra memoria riaffiora *Le cocu magnifique* (1920) di Fernand Crommelynck, ndr.], la *Storia del Meschino*, il *Mercante fallito*, e *Demonio tentatore*, la *Storia di Orlando*, *Aromatario* ed altri». Gli orbi canterini (attivi in Sicilia sino alla fine degli anni sessanta del Novecento) erano i cantori (e suonatori) di testi sacri, ed erano specializzati nelle storie di tutti i santi del calendario, dal 1 gennaio al 31 dicembre. Di ogni santo cantavano, a richiesta, le novene, i miracoli, i trionfi e i ringraziamenti. Si riunirono, come detto, nella confraternita degli “orbi canterini” di storie sacre che nel Quattrocento era presente anche a Perugia. In Sicilia erano

meglio cantavano) con l'ausilio di una chitarra e di un cartellone in cui erano indicati i vari quadri della storia che seguivano con una bacchetta, gli unici strumenti del cuntastorie erano una piccola pedana (ma anche un tavolo, una bigoncia, una panca o una sedia) e una spada di legno con la quale, nei momenti di più intensa drammaticità, faceva «mulinelli nell'aria scandendo il suo dire²⁴».

Nell'Ottocento il cuntista recitava sia d'inverno che d'estate, almeno a Palermo. D'inverno raccontava al coperto, nei magazzini vicino alla Cala, l'antico porto arabo, o vicino alle porte della città. Pare, infatti, che i cuntastorie avessero una certa predilezione per i siti nei pressi delle antiche porte, luoghi di passaggio obbligato per il loro pubblico abituale fatto, in prevalenza, da marinai, scaricatori e venditori ambulanti. D'estate il cuntastorie spostava il proprio "mestiere" fuori della porta del locale o nel cortile del palazzo (*vanedda*). Fino agli inizi del Novecento il magazzino

conosciuti come *orvi-cicati* e non facevano spettacoli ma giravano e si fermavano davanti alle edicole votive, su richiesta di coloro che le avevano fatte erigere, per cantare la storia, la novena, il trionfo o il ringraziamento per il santo lì venerato. All'evento assistevano gli abitanti del quartiere: tutti i *parrucciani* della zona accorrevano sul posto per partecipare alla preghiera. Alla fine della cantata la famiglia "padrona" del santo o della santa offriva ai convenuti dolci e spesso anche un *festinu*. Il cantastorie, che accompagnava il suo canto suonando il violoncello (in siciliano *citarruni*), era condotto sul posto e assistito da un aiutante che partecipava alla cantata suonando la chitarra o il mandolino. Il cieco era il titolare dell'impresa, era lui che deteneva il sapere delle storie, un patrimonio che si tramandava, all'interno della congregazione, di cieco in cieco. Ogni cantata sacra aveva un prezzo fisso, stabilito dal cantastorie d'accordo con il "cliente": tanto per le novene, tanto per i ringraziamenti, tanto per i miracoli, un po' di più per i trionfi... Il prezzo variava anche in base al santo di cui si doveva cantare: Santa Rosalia, la *santuzza*, costava di più che San Giuseppe... Una specializzazione all'interno del mestiere dell'*orvo-cicato* era quella del "trionfista" o cantore dei trionfi dei santi. Il Trionfo presupponeva, infatti, una cantata particolare in occasione della quale il *maestro-orvo*, cantore-capo, aveva bisogno indispensabile, oltre che della chitarra dell'aiutante, di un mandolinista che di solito reclutava fra i "posteggiatori". Nel Trionfo di S. Rosalia, per esempio, il mandolino venne sostituito dal violino e col tempo il violino divenne il suono indispensabile del trionfo della *santuzza*, tanto che il pubblico degli affezionati riteneva che senza il violino non fosse il trionfo...

Nell'Ottocento si ha notizia di contastorie ciechi che si adattarono a narrare anche storie "profane". Il Pitrè racconta, in particolare, di un contastorie cieco della provincia di Siracusa, Rosolini, morto intorno agli anni ottanta dell'Ottocento, il cui cavallo di battaglia era la storia di *Cala farina* un racconto popolare di Faustino Maltese, notaio in Rosolini: «In Sicilia, anche quel del cantastorie è un mestiere, col quale, specie i ciechi, trovan modo, quantunque assai sottilmente, a reggere la vita. Tra il corredo dei loro racconti, oltre quelli del Meschino Guerrino, dei Reali di Francia, dei Beati Paoli, v'ha pure quel di Cala Farina, che, sebbene svisato dalla tradizione, e dalle lascivie della immaginazione, ricorda un tratto di storia siciliana, e le simpatie del nostro popolo per Maniace, capitano greco mandato alla corte di Costantinopoli a scacciare i Saraceni, non per liberare la Sicilia e prosperarla; ma per averne il dominio e tornare a cavarne tanto grano, quanto un tempo da tutta Italia» (p. 5). Il cantastorie che cantava questa storia era «un vecchierello cieco che stava di casa sotto la sagrestia della Chiesa Nuova, e viveva, quantunque a stecchetto, dei suoi racconti, di lavori manuali e di limosina» (p. 9). Faustino Maltese, *Cala farina*, racconto popolare, Firenze, 1873, cit. in G. Pitrè, *op. cit.*, pp. 211-212. Sugli orbi canterini ha scritto Elsa Guggino, *I canti degli orbi: i cantastorie ciechi di Palermo*, Palermo, 1980. È interessante poi notare che ancora oggi, in Malesia, il mestiere del cantastorie è appannaggio, quasi esclusivo, dei ciechi.

²⁴ E. Li Gotti, *op. cit.*, p. 49.

rappresenta per il cuntista un segno di prestigio, la consacrazione al professionismo: l'acquisizione di una sede stabile (e degna) in cui raccontare le proprie storie equivale alla conquista di un'identità forte e riconoscibile. Ancora oggi, quando si cerca di ricostruire la presenza e la storia di questi fabulatori, l'identificazione del cuntista avviene soprattutto attraverso il luogo di esercizio.

Nel Novecento invece i cuntastorie finirono per abbandonare la pratica di raccontare stabilmente nel chiuso di un locale²⁵ per recitare sempre più spesso all'aperto, nei giardini e vicino alle porte della città e quindi secondo la stagione. C'era poi chi recitava nelle *vanedde* ossia all'interno dei cortili delle (loro) case come Mastro Ramunnu, contastorie dilettante collega e vicino di casa di don Peppino Celano. Annota diligentemente il Pitrè:

Il *cuntu*, cominciato col segno della croce, al quale l'uditorio divotamente si scopre, dura un paio d'ore, compresa qualche breve pausa, tanto per prendere il contatore lena e riposo. In questi brevi intervalli, senza scendere dalla tribuna, egli lascia di essere quel che è, fiuta qualche pizzico di quello che gli esibisce qualcuno de' vicini, ed attacca conversazione sopra un *passaggio* della storia in corso... Egli scioglie dubbi, dirime questioni, accorda fatti apparentemente contraddittori: e questo è un momento difficile per chi non è profondamente istruito della storia, e potrebbe comprometersi con una risposta che non abbia l'appoggio della storia, a molti uditori ben nota. Ma il contastorie siciliano, per quanto lavori di memoria, non si smarrisce facilmente. Mentre questo accade, il *siminzaru* e l'*acquaiolu* (mestieri che, senza permessi di ministri di finanze, si cumulano allo spesso in uno solo), vanno in giro col sacchetto di seme tostato e coi bicchieri, e l'uno o l'altro, o persona del contastorie, raccogliendo i due centesimi (*un granu*) che ogni seduto deve pagare per aver posto²⁶.

Questo il *Cuntu* dei primordi anche se a scendere in profondità nelle origini di quest'arte si scopre, percorrendo un intricato vortice di vicoli fatti di testimonianze, cronache e documenti tramandati per la maggior parte solo per via orale, che non è possibile stabilire con certezza la data di nascita dei cuntastorie.

Stando alle fonti documentarie che si basano su pochi scritti²⁷ e su molte testimonianze e racconti, quando realmente nacque il Cunto non è dato di sapere, ma il Pitrè nota che già nel 1568 il poeta siciliano Antonino Alfano nel suo poema *La battaglia celeste di Michele e Lucifero* accennava al seguito che avevano per le piazze i racconti «dell'arme d'Orlando e di Rinaldo». La prima testimonianza di quest'arte la dobbiamo a Paolo Emiliani Giudici che nella sua *Storia della letteratura italiana* (1844) racconta di come, nella sua giovinezza – tra il 1822 e il 1833 – “nelle lunghe serate del verno” trascorresse il tempo «ad udire il racconto delle avventure de' Reali di Francia» in casa di un gentiluomo di Mussumeli, un paesino dell'interno della Sicilia in provincia di Caltanissetta «nel quale tuttora il teatro, ove non rappresenti la passione di Cristo e i drammi sacri, è un peccato capitale». Il consesso,

²⁵ Gli ultimi ad avere un locale furono Nino Camarda e Totò Palermo che si trasferì nei giardini di Villa Bonanno nella quale fece il Cunto fino al 1940, anno della sua morte.

²⁶ G. Pitrè, *op. cit.*, pp. 179-180.

²⁷ Oltre a Pitrè, rimandiamo almeno a Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, cit.; e a Guido Di Palma, *La fascinazione della parola*, cit.

“una brigata di elette persone d’ogni sesso ed età”, «stava per quattro o cinque ore pendendo dalle labbra di lui, abbandonavasi al tumulto delle varie passioni che il narratore, come fosse il tiranno de’ cuori di tutti, sapeva destarvi. Riseppi poi che tal costume era comune a molte terre interne dell’isola, e anco mi venne fatto di vederlo in Palermo nel basso popolo²⁸».

Ufficialmente, dunque, il *Cuntu* nacque in Sicilia alle soglie dell’Ottocento e si sviluppò nel primo trentennio di quel secolo, stando alle prime testimonianze specifiche su quest’arte²⁹. Il primo³⁰ cuntastorie di cui abbiamo testimonianza diretta e dettagliata è maestro Pasquale, descritto da Vincenzo Linares nella novella *Il contastorie* che nel 1837 recitava in prosa a Palermo al piano di S. Oliva³¹ e che aveva appreso l’arte da mastro Giovanni che cuntava prima di lui a Porta S. Antonino. Il repertorio di mastro Pasquale (e dei suoi successori), il ciclo dei Reali di Francia, durava, a detta del contastorie Roberto Genovese, trecentoquaranta puntate di due ore l’una: ossia seicentottanta ore di narrazione e richiedeva un notevole e vivace gestire.

Testa, braccia, gambe, tutto deve prender parte al racconto; la mimica essendo parte essenziale del lavoro del narratore. Sopra una specie di predella, che fa da bigoncia, o pergamino, o tribuna, o palcoscenico... sulla quale si possa muovere, il contastorie coi

²⁸ Paolo Emiliani Giudici, *Storia della letteratura italiana* Firenze, Le Monnier, (1844); Firenze, Le Monnier, 1855-1863, vol. I, p. 397.

²⁹ La novella di Vincenzo Linares, *Maestro Pasquale*, del 1837, ripubblicata col titolo *Il contastorie*, e le notizie raccolte nello scritto di Giuseppe Pitrè, *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia*, apparso per la prima volta nella rivista “Romania”, XIII, 1884 e poi ripubblicato nel 1889 in *Usi, costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, cit.

³⁰ Non il più antico come sostiene Ettore Li Gotti nel suo *Il teatro dei pupi* [p. 53], perché risulta allievo di mastro Giovanni, un vecchio calzolaio che agli inizi dell’Ottocento raccontava a Porta S. Antonino.

³¹ «Maestro Pasquale è il narratore delle storie più piacevoli che si sieno mai udite, Orlando, Rinaldo, Fioravante, Rizzeri, le donne, i cavalieri, l’arme, gli amori, le cortesie, le audaci imprese ei canta. Altro che Berni, altro che l’Arcivescovo Turpino. Gli esce di bocca un fiume di eloquenza, un diletto, un sapore che incanta e commuove i cuori niente teneri degli uditori. Ora li vedete silenziosi, immobili come a una melodia di Bellini, ora scoppiare in grandi scrosci di risa, in esclamazioni di sdegno e di meraviglia, e agitarsi come se scossi da un ardore febbrile. ...Prendono parte al racconto, inarcano le ciglia, battono le mani, e come viene in campo questo o quell’esercito, e si azzuffano cristiani e saraceni, così parteggiano o per gli uni o per gli altri, applaudiscono ai bei colpi, si dolgono delle disfatte. Il vecchio, impassibile quanto un usuraio, ispirato più di un poeta, ameno sempre e fecondo, infiora il racconto di facezie, si scalda, grida, schiuma, e dà colpi disperati sulla bigoncia; e quando l’estro lo trasporta, si alza dalla sedia, imbrandisce un’asta di legno, e figura i duelli dei suoi personaggi. Quel demonio di Mastro Pasquale, se non ha studiato il Walter Scott, ne ha certo l’estro e lo spirito: descrive i luoghi, le truppe, i paladini, dispone le fila del suo racconto meglio che non farebbe il romanziere scozzese. E quando ha eccitato il desiderio di udirne le fila, allora, punto e basta. Così commuove e tien sospesi gli uditori per impegnarli a tornare il giorno dopo con la piccola oblazione di *un grano* (2 cent.) per essere ammessi allo spettacolo» V. Linares, *Maestro Pasquale*, in “Il Vapore”, anno IV, vol. 4, Palermo, 30 gennaio 1937, pp. 17-19; poi pubblicato col titolo *Il contastorie* in *Racconti popolari*, Palermo, Pedone & Lauriel, 1840, p. 52; riediti a cura di Elio Giunti, Palermo Il Vespro, 1980.

movimenti degli occhi³², della bocca, delle braccia, de' piedi, conduce i suoi personaggi, li presenta, li fa parlare come ragion vuole; ne ripete per punto e per virgola i discorsi, ne declama le aringhe; fa schierare in battaglia i soldati, li fa venire a zuffa agitando violentemente le mani e pestando coi piedi come se si trattasse di zuffa vera e reale. In tanta concitazione, egli dà un passo addietro, un altro in avanti, levando in alto, quanto più alto può, i pugni chiusi e slungando e piegando convulsamente le braccia. Il bollore cresce: gli occhi dell'oratore si spalancano, le nari si dilatano per la frequenza del respiro, che sempre più concitata fa la parola. I piedi alternativamente battono il suolo, che pel vuoto che c'è sotto rintrona; alternansi i movimenti di va e vieni delle braccia, e, tra mozze parole e tronchi accenti, muore chi ha da morire, ed il racconto, monotono sempre, ritorna calmo come se nessuno fosse morto, come se duecento, quattrocento uditori non fossero stati sospesi, palpitanti, crudelmente incerti dell'esito della pugna, pendendo dalle labbra dell'infocato narratore³³.

Più di cento anni ci separano da questo scritto, ma se si ha la ventura di assistere al cunto di Mimmo Cuticchio il tempo sembra essersi fermato. La pedana (che nel chiuso dei teatri è, ovviamente, il palcoscenico), la spada, l'alternanza di racconto e personalizzazione della storia, di prosa e poesia, l'andare ora lento ora sincopato del racconto, la cantilena ritmata che spezza le parole, gli occhi chiusi quando il racconto raggiunge il suo acme (che spesso coincide con la narrazione della battaglia) e la declamazione è concitatissima, la calma scende quando, sul finire del racconto, il ritmo ritorna normale e gli occhi si aprono e cercano un contatto col pubblico.

Ad essere cambiate sono le modalità di fruizione del Cunto, oggi non più appuntamento fisso dedicato *in primis* ad un pubblico di *habitués*, ma evento costruito e fruito come accadimento straordinario, spettacolo proposto a un pubblico eterogeneo. E con esse, conseguentemente, è mutata anche la composizione degli intrecci e l'abitudine di diluire il racconto in un ciclo di puntate. E la storia viene raccontata, tutta, nello spazio di una rappresentazione. Ancora oggi però, come alle soglie dell'Ottocento, quello che caratterizza l'arte del cuntista non è tanto la conoscenza della materia cavalleresca. La maestria sta nello strutturare il racconto secondo una strategia capace di regolare gli strumenti della recitazione sulle attese del pubblico, e, di conseguenza, accordare gli eventi narrati con lo svolgersi della performance narrativa. Oggi in Cuticchio il Cunto è, oltre che arte del racconto dei paladini, una tecnica che il maestro usa per narrare anche storie e fatti di attualità. E il cuntista, oggi come ieri, è la divinità che crea e governa tutti gli eroi, le voci, i prodigi.

³² Si pensi all'uso degli occhi degli attori del teatro Kathakali, dell'Opera di Pechino, e a quello delle danzatrici dell'Odissi dell'India, del Legong di Bali e della danza Buyo giapponese. «Nell'osservare i vari modi degli attori orientali di usare gli occhi e lo sguardo si rimane prontamente colpiti dal loro continuo roteare e fissarsi in direzioni precise: quando però si segue la linea del loro sguardo ci si accorge che l'attore fissa un punto che è... vuoto. Ciò non toglie concretezza allo sguardo ma anzi serve a costruire per lo spettatore una preziosa spazialità e a far vivere personaggi e animali presenti nella storia e nel dramma ma inesistenti *fisicamente* sulla scena». Eugenio Barba e Nicola Savarese, *Lo sguardo concreto. Occhi e Volto in L'arte segreta dell'attore. Dizionario di antropologia teatrale*, Lecce, Argo, 1996, p. 132.

³³ G. Pitre, *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, cit., pp. 178-9.

L'Opera dei pupi ha due matrici fondamentali: quella del racconto orale, o *Cuntu*, come già sottolineato, e quella gestuale della danza con le spade³⁴, o danza armata, antica rappresentazione di combattimento scandita da movimenti ripetuti e ritmati, che nella cultura contadina erano legati ai riti della fertilità. Nella complessa vicenda spettacolare siciliana questa danza ha assunto forme diverse. La più conosciuta è la *murisca* (moresca), nata fra l'XI e il XII secolo e diffusasi in tutta Europa, danza (presente anche negli intermezzi del teatro colto rinascimentale) che metteva in spettacolo il combattimento fra i mori e i cristiani³⁵, presente un po' ovunque nella Sicilia del Settecento³⁶ e ancora oggi in alcune contrade dell'interno dell'isola in forme che si chiamano *Tataratà*, *Mastro di Campo*, *Madonna delle milizie*, *Battimento di Aidone*, *Vessillo dell'Assunta*, o *Squatruni* di Canicattì³⁷. Il

³⁴ Cfr. Vincenzo Consolo, *In principio fu il racconto*, in Taviani F. - Venturini V. (a cura di), *Fra pupi e Cunto. La macchina dei sogni*, in "Primafila" n. 48, ottobre 1998, pp. 22-25; Carmelo Alberti, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, Milano, Mursia, 1977, pp. 26-27; Antonio Pasqualino, *L'Opera dei pupi*, in Id. (a cura di), *Dal testo alla rappresentazione. Le prime imprese di Carlo Magno*, Palermo, S.T.ASS., pp. 11-37.

³⁵ «In spagnolo *morisca* o anche esplicitamente *cristianos y moros*, in francese *mauresque*, in inglese *morris dance*, in tedesco *mohrentanz* o *moriskentanz*»: Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Bari, Laterza, 1992; 2^a edizione riveduta e corretta 1995, p. 46.

³⁶ Il Villabianca [Francesco Maria Emanuele e Gaetani, Marchese di Villabianca, *Dei giuochi popoleschi soliti festeggiarsi in alcuni tempi dell'anno dalla bassa gente della città di Palermo. Commentario storico*, in *Opuscoli palermitani*, tomo XII, manoscritto conservato presso la Biblioteca Comunale di Palermo; pubblicato con prefazione di Giuseppe Pitrè in "Nuove effemeridi siciliane" Palermo, 1875, III serie, n. 1, pp. 218-219] la registra tra i divertimenti settecenteschi di Palermo con numerose varianti e con la denominazione di "Guerra dei Lazzari"; il Salomone Marino [Salvatore Salomone Marino, *Costumi e usanze dei contadini di Sicilia*, Palermo, Sandron, 1897, p. 202], molti anni dopo la ritrova a Piazza Armerina (Enna) sotto forma di mascherata in ricordo delle guerre tra cristiani e maomettani.

³⁷ In particolare, la "Taratatà" si svolge a maggio a Casteltermeni (Agrigento) in occasione della celebrazione della Santa Croce, allusione all'invenzione della croce ad opera di Costantino [cfr. G. Pitrè, *Spettacoli e feste popolari siciliane descritte*, Palermo, 1881, p. 76]. Vi partecipano tutti gli artigiani del paese, ciascuno a cavallo sotto il palio della propria maestranza, accompagnato da una banda musicale. La processione è chiusa dagli *spatulatura*, spazzatori di lino, che seguono a piedi e indossano un gran turbante sopra a variopinti costumi, e hanno le mani armate da due spade con le quali producono un suono che si accorda col suono del tamburo, un suono ritmato su note «uniformi e monotone che si traducono in *ta-ra-tatà* da cui prende il nome la festa» [*Ibidem*]. La rappresentazione del "Mastro di Campo" si svolge invece a Mezzoiuso (Palermo) e fa parte delle farse che si usavano rappresentare in Sicilia durante il Carnevale. Si articola in due tempi: re, regine, principi, baroni e cavalieri sfilano per recarsi al Castello, dove la regina s'innamorerà del Mastro che, nel secondo tempo, assiederà il castello, farà prigioniero il re e conquisterà la regina. La "Madonna delle Milizie", si svolge a Scicli (Ragusa) alla vigilia della domenica delle Palme, giorno in cui, secondo la leggenda, la vergine ha compiuto il prodigio, ossia la conclusione vittoriosa della battaglia tra Ruggero e gli arabi per l'intervento di Maria che cavalca a fianco dei cristiani ricoperta di splendide armi e con in pugno una spada luccicante. Il *Battimentu* di Aidone (Enna) è una sorta

principio in base al quale si articolano i ritmi del combattimento è lo stesso che governa i duelli dei pupi e la scansione narrativa delle battaglie nel *Cuntu*. La costruzione dei ritmi si fonda sulla relazione tra i colpi inferti e il suono degli strumenti, e il rapporto è tale che la successione dei movimenti è regolata e segue il ritmo della musica.

Nell'Opera dei pupi la scena del combattimento, o Battaglia, è il momento culminante dello spettacolo, e ha, per tradizione, una sua melodia, detta appunto "battaglia"³⁸, che è suonata sempre nello stesso modo: prima dai violini, e poi, dalla seconda metà dell'Ottocento, dal pianino a cilindro³⁹, usato soprattutto nella zona di Palermo.

Silenzio in sala, sta per iniziare la Battaglia: gli spettatori tacciono e i loro occhi restano fissi sul palcoscenico e non si muovono se non a combattimento finito. Un lieve batter di piedi dell'oprante dietro la scena è il segno per il suonatore di pianino: inizia la musica del Consiglio, scena che di solito⁴⁰ precede la Battaglia. I Consigli e le Battaglie, che dal punto di vista formale richiamano la danza delle spade e le processioni degli antichi riti agrari primaverili, sono scene-tipo⁴¹ che si incontrano più volte nel corso dello spettacolo, la cui struttura è rigidamente determinata dalla tradizione.

Consiglio: i guerrieri riuniti, sfilano in corteo (e qui si tratta di "Consiglio solenne"⁴²) avanzando uno a uno, in ordine di importanza, accompagnati da musiche e da ripetute grida di evviva («*jevviva, jevviva!*») indirizzate al loro capo che sta per fare la sua entrata. Si schierano parallelamente al proscenio in modo da mettere in

di torneo fra musulmani e lombardi, allora presenti con una loro colonia in quel territorio ed è una ricostruzione allegorica delle lotte sostenute, nei tempi antichi, dagli abitanti del paese contro gli invasori infedeli; il "Vessillo dell'Assunta" di Piazza Armerina (Enna) è quello sotto il quale Ruggero sconfisse i saraceni. Lo "Squatruni" di Canicatti (Agrigento), infine, è quello protetto dalla Madonna e formato da confratelli armati di spade e corazze; lo *squadrone* ancora oggi è una delle figure principali in cui, nella zona di Palermo, si articola la scena-tipo della Battaglia nell'Opera dei pupi: «si svolge su un ritmo quaternario di due brevi e due lunghe. I pupi, con lo scudo sollevato, portano il braccio destro armato prima in avanti a destra [destra del palcoscenico che equivale alla sinistra degli spettatori], poi a sinistra in alto e infine indietro e a destra facendo cozzare due volte le spade. Nello stesso tempo la testa del guerriero segue il ritmo ruotando verso destra quando la spada viene portata a sinistra, e a sinistra quando la spada viene portata a destra» Antonio Pasqualino, *L'Opera dei pupi*, cit. pp. 25-26.

³⁸ Lo stesso vale per il "lamento" altra scena-tipo dell'Opera dei pupi.

³⁹ Solitamente i pianini dei teatrini dei pupi hanno 10 suonate e tra queste sono indispensabili il lamento, la battaglia e il galoppo.

⁴⁰ Il rapporto fra Consigli e Battaglie non è diretto, ma la combinazione più tipica è quella secondo la quale due o più Consigli precedono la Battaglia, e uno o più la seguono. I Consigli che precedono la Battaglia hanno lo scopo di presentare le parti; quelli che seguono lo scontro servono invece per commentare il risultato.

⁴¹ Individuate dai pupari con questi nomi.

⁴² Utilizziamo qui la terminologia e la segmentazione proposta da Antonio Pasqualino, *L'Opera dei pupi*, cit., pp. 20-26.

mostra gli scudi. Segue il discorso del capo in cui si decide di sferrare l'attacco: *All'armi!* incita il capo, *Alla battaglia si vada!*.

L'incipit del combattimento è annunciato dalla "Chiamata a battaglia", una musica molto semplice suonata solo con la tromba. Segue una "marciata" a suono di violino o di tamburo. Si raggiunge il climax, la scena è quella che nei copioni è di solito titolata "battaglia campale", la voce del puparo chiama la «gran terribile battaglia». Inizia la musica del "combattimento", il puparo, dietro la scena, indossa lo "zoccolo di battaglia" che è uno zoccolo di legno con cui scandisce i ritmi della lotta. Come nel *Cuntu* i colpi di spada si sposano con il battito del piede. «È di uso imprescindibile – sottolinea il Pitre⁴³ – che le spade nel cozzarsi l'una con l'altra facciano rumore, e si accompagnino col battere isocrono de' piedi».

La scena-tipo della battaglia segue un ritmo ternario che si articola secondo tre momenti ad ognuno dei quali corrisponde una musica specifica e, soprattutto, un ritmo preciso. Un ritmo triadico a-dialettico in crescendo⁴⁴ che ricorda lo *jo ha kyu* del teatro Nô giapponese⁴⁵. La battaglia viene suddivisa in tre fasi: inizio o preludio o "apertura della battaglia" (*jo*), sviluppo o "battaglia" (*ha*) e finale o "chiusa della battaglia" (*kyu*)⁴⁶.

Incalza la pugna, e più frequenti si fanno i colpi finché avvicinandosi alla fine, i ferri cominciano a roteare, a far mulinello pronti a ferire. Quanto più han fama di valenti i guerrieri, tanto più si protrae l'assalto, e chi è colpito piomba, come fulminato, a terra; ma non muore subito⁴⁷: è proprio dei semplici soldati morire al primo colpo; e, se trattasi di pagani, le loro teste saltano per aria e rotolano per terra come palle da

⁴³ G. Pitre, *Usi, costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, cit., p. 149.

⁴⁴ Utilizziamo qui la terminologia proposta da Ferdinando Taviani in *Sei personaggi: sequenza ottava*, in AA. VV., *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 361.

⁴⁵ Ritmo che Guido Di Palma [*La fascinazione della parola*, cit., pp. 148-153] ha individuato nelle tecniche del *Cuntu*.

⁴⁶ «In Giappone l'espressione *jo ha kyu* designa le tre fasi in cui viene suddivisa ogni azione dell'attore e del danzatore. La prima fase è determinata dall'opposizione fra una forza che tende a svilupparsi e un'altra che la trattiene (*jo*, trattenere); la seconda fase (*ha*, rompere, spezzare) è costituita dal momento in cui ci si libera di questa forza, fino ad arrivare alla terza fase (*kyu*, rapidità) in cui l'azione raggiunge il suo culmine, dispiega tutte le sue forze per poi arrestarsi improvvisamente come davanti a uno ostacolo, ad una nuova resistenza» Eugenio Barba e Nicola Savarese, *Ritmo. Jo-ha-kyu* in *L'arte segreta dell'attore. Dizionario di antropologia teatrale*, Lecce, Argo, 1996, p. 199. Quello dello *jo-ha-kyu* è un principio introdotto da Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro Nô*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 26-33. Sul punto si veda anche Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 57-8 e 106-108.

⁴⁷ Le regole della battaglia e dei combattimenti sono rigidamente fissate dalla tradizione. I primi ad apparire sia nelle battaglie che nei tornei, sono i personaggi meno importanti, mentre i più valorosi, secondo una rigida graduatoria, combattono per ultimi. Più precisamente le battaglie campali si aprono con gli scontri tra soldati che si affrontano agitando le lance con entrambe le mani, cui seguono gli scontri tra cavalieri. I guerrieri cristiani più celebri, prima di affrontare gli eroi saraceni, uccidono diversi soldati in brevi scontri. Quando affrontano e sconfiggono i saraceni fanno saltare loro la testa o spaccano in due i loro corpi.

giuoco. (L'invocazione di Maometto è l'ultima parola del morente). E allora, a uno, a due, a tre per volta, questi soldati s'avanzano a morte sicura, e i loro cadaveri si ammassano, s'ammonticchiano ingombrando la scena⁴⁸.

Durante la battaglia la musica suona molto affrettatamente e non tace se non a combattimento finito quando un lieve batter di piedi dell'oprante dietro le quinte impone il silenzio al suonatore, e il dialogo riprende (*kyu*).

Lo scontro tra *cristianos y moros*, sublimato poi con l'intervento della religione, è una delle grandi ferite del popolo siciliano, uno strappo che la storia non era in grado di ricucire, e con cui solo tardi il popolo riuscì, e debolmente, a convivere; una di quelle ferite che solo attraverso la drammatizzazione (orale e/o teatrale) potevano essere superate.

Sono le storie dei Reali di Francia e del Ciclo Carolingio, le avventure dei Cavalieri della Tavola Rotonda, di Erminio dalla Stella d'Oro e di Uzeda il Catanese che rivivono seralmente sui palcoscenici così come sono arrivate a noi, artefatte, rimaneggiate, adattate, qualche volta addirittura capovolte e rifatte attraverso le vicissitudini ora liete ora tempestose dei popoli presso cui si fermavano i trovieri che in Italia le importarono dalla Spagna e dalla Francia. In Sicilia queste gesta trovarono un terreno fertilissimo [...], il popolo s'entusiasmò al racconto delle mirabilia, si appassionò alle avventure guerresche e alle passioni amorose dei Paladini e la Storia dei Reali di Francia si trasformò in *Opira dei pupi*. Non contento di ascoltare in piazza dalla viva voce dei cantastorie [e dei contastorie] i meravigliosi racconti, il popolo volle vederne sulla scena la rappresentazione movimentata. Così nacquero i pupi, realtà e fantasia, in una terra echeggiante ancora del dominio degli Arabi, dei Saraceni, degli Spagnuoli⁴⁹.

Vivissima era la partecipazione del pubblico alla sua *Opra*. La passione per gli eroi cristiani raggiungeva il parossismo: contro il traditore che appariva sulla scena la platea si rivoltava tirando *la qualsiasi*⁵⁰: bucce d'arance, torsi di carciofi, lattughe o cavoli, o addirittura coppole o scarpe, i primi oggetti a portata di mano. A nulla valevano le proteste del puparo preoccupato dell'incolumità dei suoi pupi. Fanatismo sfrenato di un pubblico incatenato e travolto dall'azione:

Per questa forma di teatro primitivo [...] l'entusiasmo delle folle raggiunge, avvenimento non facilmente riconoscibile nemmeno a una première di Pirandello o Rosso di San Secondo, un parossismo tale che facilmente degenera in passione di parte e provoca fra gli stessi spettatori dei contrasti d'opinione così violenti da trovare una rapida soluzione solo in una partita d'armi. Avviene così che i duelli tra Orlando e Tancredi, Fioravante e Rizzeri, trovino una naturale appendice nelle "tirate" uso Cavalleria Rusticana tra i fautori dell'uno e gli entusiasmi dell'altro pupo. Scena ultima: alcuni feriti all'ospedale⁵¹.

⁴⁸ G. Pitre, *op. ult. cit.*, p. 149.

⁴⁹ Ignazio Giarra, *Pupi e pupari in Sicilia*, in "Comoedia", n. 9, 1928, p. 26.

⁵⁰ Termine dialettale siciliano in uso ancor oggi.

⁵¹ Ignazio Giarra, *op. cit.*, p. 26.

Un fanatismo così acceso da scatenare una violenta polemica contro il teatro dei pupi⁵² che sfociò nella richiesta alle autorità di far chiudere i teatrini, “avanzi di barbarie medievale”, “ispiratori, consiglieri e istigatori di delitti e d’immoralità”. Nella prima metà dell’Ottocento la Polizia Borbonica che imponeva agli opranti il visto della censura sui copioni per poter effettuare lo spettacolo, fece chiudere molti teatrini. «Sti tiatrini di mariunetti assai mali nni fannu ’ntra lu paisi, e, si li facissiru chiuijri, nni pò stari certu e sicuru ca cci finiria la smania a tanti picciotti di fari li mafiusi⁵³» – recitava ancora il *Dialogo quotidiano di Mastru Filippu* pubblicato sul *l’Amico del popolo* di Palermo del 21 luglio 1888. La questione se l’*Opra* fosse o meno un incitamento alla delinquenza era dilagata sui giornali e in difesa dei pupari scese in campo lo stesso Pitrè che avendo studiato “con intendimenti scientifici” la vita del popolo siciliano, ben si guardava dall’abbassarsi a discutere affermazioni che dimostravano la scarsa conoscenza dei teatrini e dello spirito cavalleresco delle storie che vi si rappresentavano.

Un tratto di penna del primo Questore o del primo Sindaco che capiti, potrà, è vero, chiudere i teatrini di Palermo [...] ma non cesserà per questo dal raccontare la storia dei paladini, né si perderà così presto la tradizione che ha fatto frequentare codesti teatrini fino ad ora. [...] *Le tradizioni non si perdono facilmente!* Le cagioni che le mantennero finora persistono; né i grandi fatti contemporanei accaduti sotto gli occhi de’ popolani passati e presenti hanno, per quanto grandi, il meraviglioso, il sovranaturale che costituisce l’attrattiva dell’epopea del ciclo di Carlo, di Rinaldo, di Orlando. Questo teatro ha una ragione storica nello spirito del popolo meridionale d’Italia; ed è mantenuto vivo da ragioni psicologiche ed etniche ad un tempo, ed in tutto relative all’indole della gente nostra⁵⁴.

Ragioni anche di fede che inducevano l’uditorio a credere alla realtà delle vicende rappresentate. Agli appassionati dell’*Opra* tutto riusciva serio e grave, anche quello che era parodia. Il pubblico abituale dei teatrini era convinto che le esagerazioni e i tratti “popolari” della recita non fossero invenzione del puparo perché erano nella “storia”. Rinaldo, dice la storia, aveva la virtù di vincere nominando le tre Persone Divine e riusciva a spaccare le pietre; quando nacque aveva *pizzino* (polizzino⁵⁵) chiuso nella mano in cui era scritta, insieme al nome che Dio imponeva gli si dovesse dare, anche l’indicazione del suo sovranaturale potere; Orlando, sempre secondo la storia, nacque con la facoltà celeste di non poter essere ferito, aveva la virtù nella pianta del piede destro, mentre nella coscia sinistra avea

⁵² Sulla polemica sul teatro dei pupi cfr. Carmelo Alberti, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, cit., pp. 166-170.

⁵³ Sui rapporti fra il teatro dei pupi e la mafia si rimanda a Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, cit., pp. 31-33 [nota 1]; Felice Cammarata, *Pupi e mafia*, Palermo, Editrice I.l.a. Palma, 1969; Roberto Leydi, *Orlando contro la mafia*, in “L’Europeo”, s.d., pp. 40-47; e in E. Maganuco, *Motivi dell’arte siciliana*, Catania, 1955-56.

⁵⁴ G. Pitrè, *Usi, costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, cit., pp. 277-278. Il corsivo è mio.

⁵⁵ “Polizzino”, diminutivo di polizza, è un termine – in disuso – che corrisponde a “biglietto”, “foglietto”.

una rosa biancastra. E Carlo Magno, che nacque col pugno chiuso⁵⁶ nel 1041 sotto il regno di “Lanfroi e Olderigi bastardi”, dice la storia che visse centoquarant’anni e che da lui discende in linea retta la Vergine patrona di Palermo, S. Rosalia, figlia di S. Sinibaldo, duca e signore di Quisquina delle Rose. La sicura esistenza della *Santuzza*, ratificata dalla presenza delle sue ossa miracolose, custodite in un’urna d’argento conservata nella chiesa dell’eremo della Quisquina⁵⁷, erano una prova indiretta della verità delle gesta dei paladini che strappava gli intrecci cavallereschi dall’orizzonte fantastico per consegnarli ad una legittimazione storico-religiosa⁵⁸.

Ancora oggi non è possibile stabilire con esattezza il periodo e il luogo di nascita dei pupi. Per grandi linee è possibile affermare che i pupi di cui ci stiamo occupando, come li conosciamo oggi, ossia marionette di legno con un ferro principale che attraversa la testa e si aggancia al tronco, un ferro al polso destro e un filo a quello sinistro, sono nati in Sicilia intorno alla metà dell’Ottocento e da allora sono conosciuti come “pupi armati”. Loro parenti (ma secondo alcuni progenitori e secondo altri discendenti) si incontrano a Napoli e provincia, nelle Puglie, in Calabria e anche in Basilicata. E perfino lontanissimo, a Bruxelles e a Liegi.

La loro nascita – che non è documentata da fonti scritte – è stata ed è raccontata da ogni puparo in modo diverso. Ma quel che è ancor più curioso è che, almeno fino alla prima metà del Novecento, anche gli studiosi davano versioni diverse basate ovviamente su fonti rigorosamente orali e leggendarie. Ognuno aveva il suo puparo di riferimento cui attingere per documentare le origini mitiche dell’arte dei pupi, legittimando con la sua opera una tradizione orale tramandata di padre in figlio.

Le radici in cui affonda la storia dell’Opera dei pupi sono dunque verbali, le sue fonti sono le voci dei suoi facitori, i suoi documenti sono la trascrizione di fatti e saperi derivanti dalla sfera dell’oralità. Solo in un secondo momento la storia degli studi sull’*Opra* ha affiancato a questa tradizione orale una riflessione che innalzava le sue fondamenta su pratiche spettacolari affini e precedenti arrivando a restringere e meglio definire il terreno di origine di quest’arte.

⁵⁶ Il pugno chiuso di Carlo Magno è il tratto che rende il personaggio immediatamente riconoscibile al pubblico, ancor più del “pallio imperiale” che indossa. Il suo pugno chiuso era per il pubblico dell’*Opra* sinonimo di avarizia tanto che, in generale, a un uomo ricco e avaro che si lasciava ingannare dai malvagi (come Carlo Magno aveva creduto alle menzogne di Gano di Magonza) veniva dato del “Carlomagno”.

⁵⁷ In quell’eremo, dove la santa visse per circa dodici anni, si legge ancora oggi la scritta: «ego Rosalia Sinibaldi Quisquine, et Rosarum Domini, filia amore Domini mei Jesu Cristi in hoc antro habitari decrevi». Accanto alla grotta gli abitanti di Santo Stefano Quisquina (Agrigento), paese natale della *santuzza*, vollero costruire una chiesa a lei dedicata in cui, dal 1630, sono custodite le reliquie della santa che i quisquinesi ottennero nel 1625 dal vescovo di Palermo, cardinale Doria.

⁵⁸ Alla domanda del Pitre se le storie dei paladini di Francia erano vere, il cuntista Salvatore Ferreri rispose: «Queste cose che si contano forse non tutte son vere; ma un fondamento di verità debbono averlo. Rinaldo, Orlando, Carlomagno esistettero; ma le storie poi li abbellirono» [G. Pitre, *op. cit.*, p. 207].

Tutto però è iniziato da quella che mi piace definire la “storia orale dell’Opera dei pupi”. E, non foss’altro perché i rami di questa storia continuano a spuntare ancora oggi, è quasi un dovere partire da qui. Dai pupari, od opranti, che «pochi e del mestiere per eredità, vorrebbero formare una specie di casta, i cui membri discendano in linea retta da opranti, e portino nel sangue il genio cavalleresco teatrale⁵⁹». Dalla loro *casta* dunque è essenziale partire perché solo attraverso la loro memoria è possibile far luce sulla nascita di questo teatro le cui origini fanno parte di un sapere che, insieme all’arte, si tramanda di maestro in allievo.

Due città si contendono il merito della nascita: Palermo e Catania. A queste corrispondono, naturalmente, due tradizioni e due scuole diverse. Ma, *in primis*, due differenti tipologie di pupi (i palermitani misurano dai piedi al cimiero 90 centimetri e pesano dagli 8 ai 12 kg, mentre i catanesi raggiungono il metro e trenta e hanno un peso compreso fra i 25 e 30 kg) che sono all’origine delle differenze nella manovra, nella recitazione, nelle voci, nelle dimensioni del palcoscenico e dei teatrini (a Catania veri e propri teatri che nel periodo della prima crisi dell’Opera dei pupi prestarono il loro spazio agli spettacoli di varietà⁶⁰) e nella struttura dei cartelloni⁶¹.

⁵⁹ G. Pitre, *op. cit.*, p. 153.

⁶⁰ Soprattutto a Catania, fra la fine dell’Ottocento e il primo ventennio del Novecento, i contatti fra l’*Opra* e il Varietà erano assai frequenti. Le differenze strutturali fra l’Opera dei pupi di Catania e quella di Palermo (teatri veri e propri contro teatrini) permetteva ai gestori dei teatri di pupi non solo di “ripiegare” sul Varietà, ma anche di variare il repertorio. Non si dimentichi che proprio a Catania per la prima volta il puparo Gaetano Crimi rappresentò le vicende cavalleresche con personaggi viventi e che, alle gesta dei pupi-paladini si alternavano rappresentazioni della Passione di Gesù o drammi sacri con attori in carne e ossa. La differenza strutturale dei teatrini pesavano, ovviamente anche sul carattere organizzativo della ditta. A Palermo (come a Napoli) il teatro si reggeva con mezzi molto modesti e non rendendo abbastanza per sfamare più nuclei, era sostanzialmente basato su di un’impalcatura unifamiliare; a Catania invece, essendo la sala di maggiori dimensioni, si aveva il modo di realizzare guadagni tali da far sì che anche altri esterni alla famiglia potessero associarsi all’impresa. L’ambiente professionale dell’*Opra* catanese, non essendo chiuso come a Palermo, ha permesso che le vicende dei pupari si intrecciassero con quelle del teatro comico dialettale. Fu quasi naturale che all’alba del Novecento, quando l’*Opra* si diceva già in decadenza, si rappresentassero altre storie insieme a quelle dei paladini per attirare il pubblico e soggiogarlo, se era possibile, con pupi di carne. Fu così che i pupari permisero che ai pupi si sostituissero i numeri del teatro di varietà. E fu così che attori come Giovanni Grasso (ex-puparo) ma anche Angelo Musco, compirono il loro apprendistato proprio su quei palcoscenici. L’ibrido *Opra*-Varietà era in uso anche a Napoli e aveva reso abituale l’alternanza fra numeri (di varietà) e spettacoli di pupi. Si ricordi lo straordinario esordio del napoletano Raffaele Viviani: «M’interessava la recita dell’Opera dei pupi del teatrino della Porta San Gennaro... Cantava tra i numeri che completavano lo spettacolo marionettistico un certo Gennaro Trengi, tenore e comico... Una sera si ammalò... Fui vestito con l’abito di un pupo, che mia madre raffazzonò alla meglio... Avevo quattro anni e mezzo e cantai... con voce tremula, esitante... Dopo qualche mese ebbi anch’io la mia paga...» Vittorio Viviani, *Storia del Teatro Napoletano*, Napoli, Guida editori, 2^a edizione, 1992, p. 721.

⁶¹ Ogni città ha una tradizione diversa nella costruzione e nell’animazione dei pupi. I palermitani, che hanno corpo e gambe costruite in legno (mentre a Catania e a Napoli i pupi, vista la loro mole, hanno solo uno scheletro in legno imbottito), hanno il ginocchio snodato (possono inginocchiarsi e andare a cavallo) e possono sguainare la spada e riporla nel fodero per mezzo di un filo che

Per quanto riguarda Palermo, secondo notizie raccolte dal Pitre, il pioniere di quest'arte sarebbe il puparo Don Domenico Scaduto (gli opranti avevano tutti il *Don*) che avrebbe operato alla fine del Settecento e che, però, non lasciò eredi (né documenti); la tradizione salta così alla famiglia dei Greco, il cui capostipite, Don Gaetano⁶², a detta dei figli – Don Nicolò e Don Achille⁶³ che alla fine dell'Ottocento il Pitre definisce i pupari più accreditati e famosi di tutta Palermo – sarebbe stato il Cristoforo Colombo dell'Opera dei pupi. La stessa tesi era sostenuta da un cognato dei fratelli Greco, genero del fu Don Gaetano, oprante anche lui, e, in tempi a noi più

attraversando il pugno chiuso è legato all'impugnatura della spada. Altri due fili di corda permettono al pupo di muovere il braccio sinistro e di abbassare o alzare la visiera. I pupi catanesi, invece, hanno il ginocchio rigido e tengono la spada sempre in pugno. Le loro dimensioni richiedendo la manovra dall'alto e una particolare struttura di palcoscenico: mentre nel palermitano si usa la profondità scenica e i pupi vengono manovrati dai lati e da dietro le quinte, nel catanese si usa la longitudinalità e i pupi vengono mossi dall'alto, attraverso un ponte detto "scannappoggio" o "barrone" (collocato dietro la scena ad 1 m. di altezza dal palcoscenico) necessario ai pupari per non sbilanciarsi in avanti a causa del peso della marionetta. Mentre il puparo palermitano manovrando il pupo riesce a controllarlo e a dargli la voce, nella Sicilia orientale il puparo non recita. Nel catanese ci sono i recitanti che danno la voce ai pupi (caso eccezionale la voce dei personaggi femminili viene data da una recitante), i manianti che muovono i pupi e i combattenti; a Palermo invece, il primo puparo è recitante, maniante e combattente.

⁶² Don Gaetano Greco (Palermo, 1813-1874) iniziò a fare il puparo girovago nel 1856 per "rendersi indipendente". A Reggio Calabria una vedova rimaritata gli affidò il piccolo Carmelo Lombardo, che amò e crebbe come suo, insieme agli altri figli (Achille e Nicolò). Stabilitosi a Palermo fu il primo (o fra i primi) ad aprirvi un'opera dei pupi armati nella piazza S. Sebastiano, vicino Porta Carbone. I figli e lo stesso Lombardo, una volta imparato il mestiere, si staccarono da lui, e iniziarono a lavorare in proprio: a Palermo Achille (alla Vucciria, in piazza Nuova n. 84 dal 1875) e Nicolò (in piazza Ballarò n. 40 nel 1885), a Caltanissetta e poi in Calabria Carmelo. Fra i suoi allievi si ricordano Don Gaetano Mele, Don Federico Lucchese che nel 1850 – racconta il Li Gotti – intratteneva il pubblico con giochi meccanici e di "pupi a filo", e Giuseppe Tosto.

⁶³ Achille Greco (1856-1937) puparo, figlio di Gaetano. Dopo aver collaborato con il padre aprì un suo teatro di pupi (1875) in piazza Nuova alla Vucciria (Palermo). Dal 1890 al '95 è in Brasile dove fonda un teatrino affidandolo poi al suo primogenito. Quando torna a Palermo, nel 1918, è senza pupi (che gli vennero sottratti in seguito a una serie di disavventure). Con l'aiuto del figlio Alessandro (nato nel 1883 che, racconta Giacomo Cuticchio, "parlava da donne") riprende a fare spettacoli in piazza S. Cosimo, alla Discesa S. Rocco, con pupi prestati dagli altri opranti. Degli altri figli, Ermenegildo (nato nel 1887 che "parlava da uomo") aiutava il padre solo negli spettacoli più importanti, mentre Nannina Giovannina e Carmelina, abilissime nel manovrare pupi, davano la voce ai personaggi femminili. Interrompe l'attività durante la prima guerra mondiale per riprenderla, a conflitto finito, prima nella stessa sede e poi in via Divisi vicino alla Fieravecchia. Molti degli aiutanti di Don Achille (fra i quali Vanni Consiglio, Giacomo Cuticchio, Francesco Sclafani) sono diventati grandi pupari. Nel 1930 la famiglia Greco si sposta a Roma scritturata da un impresario per una serie di recite nel Teatro di via Quattro Fontane, lasciando il locale di via Divisi a Francesco Sclafani, assistente di Don Achille che già da due anni lavorava in proprio in piazza S. Anna. I Greco restano nella capitale e aprono un teatrino in via XX Settembre in attività fino al 1953 quando, a causa della malattia del suo ultimo proprietario, Ermenegildo Greco, dovette chiudere.

vicini, dal puparo Giacomo Cuticchio⁶⁴, allievo di uno dei figli di Don Gaetano, Achille, e padre di Mimmo Cuticchio.

Don Gaetano Greco ha una sua storia che il popolo conosce nei più minuti particolari. I pupari, poi, la raccontano per punti e virgole. Si inizia da Don Giovanni, padre di Don Gaetano, la cui vita è ormai leggenda. A leggerla nelle pagine del Pitrè sembra l'inizio di una fiaba d'altri tempi: «Don Giovanni fabbricava pupi bellissimi. Una volta ne fece uno che apriva e chiudeva la bocca e gli occhi, e pareva proprio che parlasse. Entusiastato, infiammato dell'opera sua, novello Michelangelo: *Parra!* gli disse; e tanto si incoccò nell'idea di farlo parlare che perdette la testa⁶⁵». Ad esser più precisi, però, se si ha la pazienza di fare un salto all'anagrafe, si scopre che questo Don Giovanni non è mai esistito, che il padre di Don Gaetano si chiamava Nicola e non risulta né oprante, né teatrinaro, ma semplicemente possidente. Lontano quindi, almeno per mestiere, dall'universo dell'Opera dei pupi.

Ma torniamo a Don Gaetano Greco. Prima di lui – assicurano – i paladini vestivano alla buona, “come viene viene”, a furia di trine, orpelli e galloni. Fu lui che prese a coprirli di armature di rame bianco lavorato, e i suoi paladini erano i più pregiati e i più costosi di tutti. A lui spetterebbe l'onore di aver introdotto l'Opera dei pupi a Palermo, secondo una nutrita corrente di opranti e studiosi capeggiata dal Pitrè. I problemi iniziano quando si tenta di capire come fu che Don Gaetano ebbe quest'idea. Secondo alcuni⁶⁶ Don Gaetano, di origine napoletana, giunse da Napoli con spettacoli di marionette a filo e aprì un teatro a Palermo nel 1826⁶⁷. Secondo altre fonti, invece, Don Gaetano, nato a Palermo nel 1813 – e qui i documenti, almeno, ci vengono in soccorso, ma solo per il luogo e la data di nascita – «aveva un figlio di appena otto anni quando [1864] tentò di rendersi indipendente coi suoi “pupi a filo”⁶⁸

⁶⁴ 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, p. 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, p. 465.

⁶⁵ G. Pitrè, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁶ Giacomo Cuticchio, *op. cit.*, p. 465; Alessandro Brissoni nella voce “Pupi, Opera dei” dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, vol. VII, p. 597; David Currell, *Il Teatro dei Pupi*, in *La storia del teatro di animazione e di figura*, in Id., *Enciclopedia del “Gran teatro dei burattini. La magia del teatro d'animazione”*, Madrid, Edizioni del Prado, 2002, vol. II, p. 67; Enzo Grano e Alberto Carpino, *Il teatro di figura. Guarattelle e pupi*, Società Editrice Napoletana, 1988, p. 96.

⁶⁷ Alessandro Brissoni [*ibidem*] sostiene però che i pupi armati del Greco hanno cominciato a prestare servizio a Palermo dal 1844 (e non dal 1826).

⁶⁸ Nella Sicilia del Settecento insieme alle *vastasate* (farse) si tenevano rappresentazioni comiche popolareggianti dei “pupi a filo”. Questi richiamano alla nostra memoria il primo documento conosciuto sul teatro delle marionette, la miniatura dipinta nel 1344 da Johan de Grise che rappresenta, appunto, due giovani che giocano con due figurine a tavoletta. “Giocatore (o giocoliere) di pupi a filo” era il termine con cui si indicavano i pupari nei documenti d'archivio del tempo borbonico sia a Palermo che a Catania. Ai pupari era “dato agio di intrattenere il pubblico”, oltre che con i pupi a filo, anche con “macchine armoniose” e con “giuochi meccanici”. Non si sa se

che avevano corazze di cartone argentato e scudi di legno, e che egli avrebbe portato da Catania⁶⁹».

Mimmo Cuticchio, puparo, figlio di Giacomo allievo di Achille Greco, divide il primato della nascita dei pupi armati tra il padre del maestro del padre (Don Gaetano Greco) e Don Liberto (Alberto) Canino⁷⁰ riallacciandosi per questa parte alla

i pupi a filo fossero anche personaggi cavallereschi, ma è certo che erano “vestiti alla buona” con la sola testa coperta da un elmo di metallo, che indossavano armature di cartone, scudi di legno e nastri argentati e che muovevano mani e piedi.

⁶⁹ E. Li Gotti, *op. cit.*, p. 76. Secondo un'altra storia che si riallaccia ai contatti fra i pupari palermitani e quelli catanesi, Don Gaetano Greco avrebbe incontrato e applaudito l'altro Don Gaetano (Crimi) iniziatore dei pupi a Catania (secondo più tradizioni ma non tutte), e da quelle marionette avrebbe tratto ispirazioni e modifiche da apportare alle sue.

⁷⁰ Mimmo Cuticchio, *Quasi un racconto*, in Mimmo Cuticchio e Salvo Licata, *Visita guidata all'Opera dei Pupi*, Programma di sala, Palermo, s. d., Associazione Figli d'Arte Cuticchio, Pezzino, p. 45; Mimmo Cuticchio, *Nascita del pupo armato*, in Id. (a cura di), *Guida all'Opera dei pupi. Venticinque anni di attività del Teatro dei Pupi S. Rosalia*, Palermo, Pezzino, 1998, pp. 9-10: «All'inizio dell'Ottocento vivevano a Palermo due noti pupari, continuamente in contrasto fra loro: Don Gaetano Greco e Don Liberto Canino. Rispetto agli altri, i due si distinguevano per fantasia e creatività. Un giorno Greco e Canino decisero di incontrarsi, dimenticando i loro contrasti, fecero il “comparto” (una sorta di parentela che si instaura alla presenza di amici e parenti davanti a dolci e vino) e giurarono di combattere insieme la crisi dovuta maggiormente al controllo che la polizia borbonica continuamente praticava sui teatrini, poiché erano spesso luoghi di aggregazione di massa e, facilmente, causa di tumulti e risse. In quel periodo a Palermo vi erano molti “cuntisti” che affabulavano il pubblico con intricate vicende di incantesimi, tradimenti, inganni, amore, duelli e battaglie. La gente seguiva, racconto per racconto, intese storie e seguiva un personaggio dalla nascita alla morte. Prendendo spunto da queste narrazioni i due decisero di vestire i loro pupi in paggio con delle armature, costruendo guerrieri cristiani e saraceni sulla base degli affreschi esistenti a Palazzo Reale o allo Steri. Copiarono lo stile delle armi, creando dei modelli e cominciarono a costruire i pezzi delle armature, prima in maniera rudimentale, via via più raffinate e tecnicamente sempre meglio articolate. I visi, perfettamente intagliati, riscattavano qualche manchevolezza della struttura e davano al pupo l'immediato carattere del personaggio, fiero o burlesco che fosse. Nel 1974, il puparo Gaspare Canino d'Alcamo, in occasione di un premio ricevuto dal Comune di Palermo, desiderò donare al Museo Pitrè di Palermo il primo pupo che suo nonno, Don Liberto Canino, costruì nel 1828». La stessa tesi è sostenuta da Antonio Pasqualino, *L'opera dei pupi*, Palermo, Sellerio, 1977; e in Id., *L'opera dei pupi*, in “Nuove Effemeridi”, n. 33, 1996/I, Edizioni Guida/Gabriella Renier Filippone, Palermo, 1996, p. 53.

Alberto Canino di Alcamo (Tp), vissuto nello stesso periodo di Don Gaetano Greco, aveva il teatrino (già dal 1872) in via Formari (o Formai n. 49 nel 1885) – che oggi non esiste più – nel rione Conceria, vicino l'attuale via Venezia. La sua opera fu continuata dai figli Antonino e Luigi, che impiantarono i loro teatrini a Partinico (Antonino) e ad Alcamo – (Luigi). Dopo di loro proseguiranno i figli: quelli di Antonino, Umberto e Vincenzo, e due dei cinque di Luigi: Guglielmo che aprirà un teatrino a Sciacca e Gaspare che continuerà ad Alcamo (via Manzoni). Come il padre Luigi, Gaspare Canino (1900 – 1977) dedicò tutta la sua vita “a cicli continui dell'Opera dei pupi”; era, come lui, un puparo completo: costruiva i pupi, scolpiva le teste e dipingeva scene e cartelli. La vecchiaia e la modernità lo costrinsero a vendere tutto al Museo Internazionale delle Marionette di Palermo. Con lui scompare la figura del puparo in tutta la provincia di Trapani. Nel 1990, però, il nipote di Gaspare, Salvatore Oliveri (che da piccolo aveva seguito il nonno), “con opera di sacrificio e con passione e amore” – racconta Mimmo Cuticchio – inizia a costruire nuovi pupi, dipingendo scene, quinte, cartelloni ed esibendosi nelle piazze, nelle scuole e nei teatri della

tradizione orale della famiglia Canino che indica invece il 1828 come data d'inizio dell'Opera dei pupi a Palermo perché a quell'anno risale il primo pupo armato costruito da Don Liberto⁷¹. È lui – a detta del Pitrè – il Robespierre dell'Opera dei pupi, lui il riformatore, il primo puparo ad illuminare la sala con un grande lampadario (*ninfa*) posto al centro del soffitto «dove prima erano solo dei lumi come quelli del palcoscenico⁷²», e il primo a far dipingere sul sipario (dal grande “cartellonista” Giovanni Di Cristina⁷³) non un episodio della storia dei paladini ma uno della storia di Sicilia⁷⁴. Senza contare che

persone bene informate in queste faccende – aggiunge poi il Pitrè – affermano che la vera riforma di “Don Liberto” consiste particolarmente nella corazza e nell'elmo, che, non già il Greco, ma egli avrebbe primo fatto di metallo; e nell'aver sostituito da alcuni anni in qua le sedie alle panche, e reso più accessibile che gli altri il suo teatrino, il quale per la via Formai⁷⁵ ov'è [...] è per avventura il meno chiassoso e riesce ad attirare un pubblico meno scamiciato, meno biricchino che i teatrini congeneri⁷⁶.

Spostandoci sul fronte orientale e addentrandoci nelle numerose storie che la tradizione orale tramanda sulla nascita dell'*Opra* a Catania, l'origine ci riporta ancora al di là del mare, sulla terraferma. Si parte ancora dal Continente, sempre da Napoli. Da qui pare si siano messe in viaggio le caravelle di uno dei due catanesi cui un'altra importante tradizione tributa l'onore dell'invenzione dei pupi in armi nella città dell'Etna. Agli inizi ancora un Don Giovanni. Si narra che Don Giovanni Grasso⁷⁷,

provincia di Trapani. Nel 2000 il Comune di Alcamo gli concede una stanza nel restaurato Castello dei Conti di Modica dove Gaspare ha potuto reinpiantare il rinato teatrino dell'Opera dei pupi in Alcamo. Là opera, dopo due generazioni, la Compagnia Gaspare Canino.

⁷¹ Cfr. Gaspare Canino, *Ricordi sulla storia del teatro dei pupi in Sicilia*, Alcamo, Tipografia Campo, 1967.

⁷² G. Pitre, *op. cit.*, p. 158.

⁷³ Giovanni Di Cristina, detto lo “Scolimaro” era coetaneo di Don Liberto Canino. Ai tempi del Pitre operava (a Palermo) al Borgo (nel 1885 aveva un teatrino in via Borgo n. 230) e poi in piazza S. Onofrio, ma era soprattutto un ottimo pittore di scene cavalleresche e presto lasciò i pupi per tornare ai pennelli. Fu anche tecnico scenografo per l'opera lirica al Teatro Massimo di Palermo.

⁷⁴ L'ingresso a Palermo di Ruggero il Normanno.

⁷⁵ Già dal 1872 l'*Opra* di Canino era vicino a quella del Greco in via Formai o Formari n. 49 ora non più esistente. Questa via si trovava nel rione Conceria, vicino all'attuale via Venezia, che ne costituisce in parte un prolungamento.

⁷⁶ G. Pitre, *ibidem*. Il corsivo è mio.

⁷⁷ Giovanni Grasso (1792-1863) aveva il teatro a Catania nel Cortile delle Grotte presso piazza Mazzini. Prima di darsi ai pupi aveva esercitato per parecchi anni la professione di venditore ambulante, ma in un documento parrocchiale di Acicatena (sua cittadina natale, prov. di Catania) che registra il suo matrimonio avvenuto nel 1810 all'età di 42 anni, viene definito «comediante». La tradizione lo fa morire folle, nel 1863, nel tentativo di rendere i suoi pupi sempre più perfetti e animati. La sua opera fu continuata da due dei sette figli: Giovanni che aprì un Teatro Ariosto a Messina (1863-1887) ma non ebbe fortuna e nel 1887 tornò a Catania aprendo il Teatro Popolare in via Spadaro Grassi (la cui attività fu poi continuata dai figli, Pasquale e Marietta, che portarono i

capostipite della famiglia d'arte omonima (e nonno del celebre attore drammatico), venditore di fustagno e pelli e contrabbandiere, per sfuggire alla polizia borbonica riparò a Napoli. Essendo “incappato” *per caso* in uno spettacolo di pupi (napoletani) decise di compiere il suo apprendistato in quell'arte rapito dalle storie che tutte le sere si rappresentavano nell'antico teatrino Stella Cerere⁷⁸ collocato anticamente nei pressi della Chiesa del Carmine e confinante con il celebre Silfide, “’o tiatro ’e donna Peppa”, ossia Giuseppina Errico, moglie di Salvatore Petito e madre di Antonio, grandissimo Pulcinella del Teatro San Carlino. Fu così che Don Giovanni conobbe uno degli opranti, il messinese Don Micio Timpanaro che, al momento di tornare in Sicilia, gli cedette il posto. Il Grasso rimase a Napoli dal 1859 al 1861, fin quando Garibaldi non liberò il Meridione d'Italia e Don Giovanni, non avendo più nulla a temere dalla giustizia borbonica, acquistò alcuni pupi dal padrone del teatrino e se ne tornò a Catania per inaugurarvi, il 12 settembre 1861, la “prima” – sempre stando a

pupi l'uno a Parigi, l'altra in America); e Angelo (1834-1888) che, abbandonato il mestiere di sellaio, iniziò la sua attività a Catania presso il monastero di S. Agata nel 1853, per spostarsi in varie zone della città (via San Crispino, via della Lettera, via S. Maria del Rosario, via Cestai) e sistemarsi nel 1861 in una cantina del Palazzo Sangiuliano (via Ogninella, oggi Eupilio Reina). Quest'ultimo teatrino, che ebbe che ebbe una grande importanza nella storia del teatro siciliano, venne chiamato dapprima “Opira di Don Angelo”, poi “Teatro Machiavelli” (1864). Nel giro di pochi anni Don Angelo saprà diventare il più famoso e applaudito puparo siciliano. Don Angelo Grasso ebbe dalla prima moglie (Natalina Nicolosi) cinque figli fra i quali, nell'arte, si distinse Gregorio (Don Crioli) che fece per un certo tempo concorrenza al padre impiantando il suo “Teatro Sicilia” (1887) nel vecchio locale del grande puparo Gaetano Crimi; dalla seconda moglie (Francesca Tudisco) altri quattro figli: Marietta, Giovanni, Domenico (detto Micio, 1885-1931, che dopo i pupi si dedicò all'arte attorica) e Agata. Il più famoso fu Giovanni (1873 – 1930) che dopo aver fatto (con successo) il puparo prima ad Acireale e poi a Catania, prese il posto del padre al Machiavelli come puparo, e poi divenne uno dei più grandi attori del periodo.

⁷⁸ Lo Stella Cerere, il più antico teatro di marionette napoletano (risale al Settecento), sorgeva in piazza del Carmine vicino ad un altro teatro (non di pupi), il Silfide, che aveva sede nell'androne di uno storico palazzo (da poco ristrutturato) della stessa piazza e che aprì i battenti 22 giugno 1822 sotto la gestione di Donna Peppa, Giuseppa Errico, moglie di Salvatore Petito e madre di Antonio, celebre Pulcinella. Secondo alcuni studiosi [Antonio Pasqualino, *L'opera dei pupi a Roma a Napoli e in Puglia*, “Studi e materiali per la storia della cultura popolare”, n. 23, Bagheria (PA), Aiello, 1996, p. 23; Roberto De Simone *Introduzione*, in Antonio Pasqualino, *L'opera dei pupi a Roma a Napoli e in Puglia*, cit., p. 11; nonché Adolfo Narciso, *Napoli mia*, Napoli, 1933, pp. 140-157] anche lo Stella Cerere, a partire dal 1828, sarebbe stato gestito da Donna Peppa. Lo Stella Cerere si spostò in varie sedi ed ebbe grande successo specialmente fra il 1854 e il 1884. Il teatro sarebbe diventato “di pupi” solo dopo la morte di Donna Peppa (1867) e il passaggio di gestione a Don Giovanni De Simone detto “’o masto” per la sua abilità, ex attore del teatrino di Donna Peppa e poi capo di una troupe di “pupanti” [ancora A. Narciso, *ibidem*; e M. Rak *Il teatro meccanico. Piaceri e forme della tradizione dei pupi in area napoletana*, in AA. VV., *I pupi e il teatro*, in “Quaderni di teatro”, IV, 13, pp. 74-84]. Nel 1875 il De Simone aprì un suo teatrino di pupi in via della Marina riprendendo il nome di “Stella Cerere”. In quel teatro (che agli spettacoli di pupi alternava ormai numeri di varietà e che nell'ultimo decennio dell'Ottocento fu gestito da Aniello Scarpati), nel 1892 debuttò il piccolo Raffaele Viviani che, assiduo alle recite dello Stella Cerere (tutte le sere accompagnava il padre che faceva il vestiarista teatrale), si trovò sul palcoscenico con indosso il fracchettino di un pupo aggiustatogli dalla madre per sostituire il tenore-comico Gennaro Trengi improvvisamente ammalatosi. Cfr. la nota 60.

questa storia – *Opra* siciliana⁷⁹. Tutto questo castello resta in piedi per quasi un secolo anche a dispetto dell'esistenza (documentaria) della supplica del 22 maggio 1856 in cui Angelo Grasso, figlio di Giovanni, tentando di evitare la minaccia dello sfratto presentatogli dalla polizia in seguito alle proteste della badessa del monastero di S. Agata (che ospitava il teatrino), dice di tenere aperto “colà” il suo locale da ben tre anni, ossia dal 1853! A proposito di Giovanni Grasso, Nino Martoglio sostiene invece che l'incontro fra il *pannaru* (“venditore di panni, nastri e fettucce”) e i pupi avvenne a Catania, dove il Grasso, nato e residente in Aci Catena (Catania), era solito “scendere” per vendere le sue mercanzie e dove il *caso* volle che incontrasse un Carro di Tespi napoletano su cui “agivano” Pulcinella e Colombina⁸⁰.

Quello che la tradizione palermitana racconta a proposito della nascita dell'*Opra* in Palermo, ritorna nella tradizione di Catania. Anche a proposito dell'ossessione di dare la vita agli attori di legno. Il protagonista, anche qui, è un Don Giovanni. Il Grasso che, come il suo omonimo (il Greco) la leggenda vuole morto pazzo volendo ad ogni costo far parlare i suoi paladini. A Giovanni Grasso, si dice, spetta l'onore della costruzione di un congegno per far muovere ai pupi non solo gambe e braccia ma anche occhi e bocca; un congegno tanto perfetto che lo condusse alla pazzia perché dalle bocche semoventi non riusciva a far uscire la voce. Di certo si sa che Don Giovanni costruì pupi meravigliosi che si muovevano come personaggi veri. Che Don Giovanni aveva i pupi nel sangue e durante lo spettacolo esigeva il massimo rispetto. Tanto che una sera – ma qui la storia torna a confondersi con la leggenda – appiccò il fuoco al suo teatro per punire gli spettatori che protestavano per il ritardo del gran duello tra Fioravante e Rizzeri⁸¹.

Come a Palermo la storia orale dell'Opera dei pupi attribuisce il titolo di cristoforo colombo dell'*Opra* a due pupari, entrambi *capintesta* di famiglie d'arte. Accanto a Grasso, sostenuto da un buon numero di carte, documenti e memorie, troneggia Don Gaetano Crimi⁸² nativo di Licata (Agrigento) “letterato, artista,

⁷⁹ Il primo teatrino di Don Giovanni Grasso a Catania era in via Garibaldi. Questa versione della nascita romanzesca dei pupi appartiene al giornalista catanese Peppino Fazio che la raccontò in un suo articolo scritto in occasione dell'abbattimento del catanese Teatro Machiavelli (fondato nel 1891 da Angelo Grasso, figlio di Giovanni) per costruire al suo posto uno dei primi grandi magazzini dell'epoca, “La Rinascenza”: Giuseppe Fazio, *Sulle rovine del teatro “Machiavelli”*, in “Corriere di Sicilia”, 2 agosto 1923; *Le origini del teatro siciliano*, in “Corriere di Sicilia”, 7 agosto, 14 agosto, 23 agosto, 26 agosto e 6 settembre 1923. La stessa tesi è stata ripresa e sostenuta da Salvatore Lo Presti, *I pupi – Vagabondaggi siciliani*, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1927.

⁸⁰ Nino Martoglio, *La fine di un teatro popolare: tipi e costumi siciliani*, in “Secolo XX”, luglio, n. 7, Milano, Treves, 1903, p. 571.

⁸¹ Francesco De Felice, *Storia del teatro siciliano*, Catania, Giannotta Editore, 1956, p. 53.

⁸² Gaetano Crimi (Licata 1809 – Catania 1877) oprante dal 1835 al 1870. Aprì il suo primo teatrino a Catania in vico San Filippo (1835) ma, dato il conquistato prestigio che lo portava spesso anche fuori Catania, si spostò diverse volte in cerca di una sede sempre più decorosa per il suo teatrino di marionette. Nel 1840 si trasferì in via Castello Ursino, accanto al fondaco detto della Colomba, nel '45 nei pressi di Palazzo degli Studi, nel '51 nella casa Bruno in piazza Carmine, nel '58 in via Lincoln, e nel 1863 in via Montesanto dove ribattezzò il suo teatro “Parnaso” che nel '67 trasferì in via Leonardi in un ampio locale dotato di palchi, luci e scenari di prestigio.

discreto poeta, scenografo, scultore⁸³ ma, *in primis*, puparo, il più antico puparo di Catania che aprì il suo teatrino in via S. Filippo nel 1835⁸⁴.

Crimi è diverso per formazione dagli altri pupari: prima di fare l'oprate aveva studiato ad Atene il greco e il latino, aveva tradotto in italiano la storia di Alessandro Magno, la storia greca, il *Tramoro di Medina*, e altri scritti. Conosciuta Laura Aliotti, figlia di un marionettista, lasciò gli studi e si diede all'*Opra*. Gli studi, però, rifluirono nel suo teatro perché, oltre a rappresentare le gesta dei Reali di Francia, Gaetano Crimi ebbe il coraggio di svestire le sue marionette e usarle, "ignude", per rappresentare la storia greca alle cui puntate era assiduo un pubblico di studenti dell'Università. Anche a Don Gaetano la leggenda attribuisce il sogno di voler far parlare i suoi pupi ma quel che è certo (e documentato) è che costruì pupi di lamiera che potendo essere manovrati da sotto (e non da sopra) il palcoscenico sembravano camminare da soli. E il pubblico, incantato, tutto preso a cercare – invano – i fili per mezzo dei quali dall'alto dello scannappoggio⁸⁵ il puparo muoveva le marionette, non vedeva il dispositivo che li muoveva da sotto⁸⁶ e si perdeva nella leggenda degli automi⁸⁷. Pare si sia recato anche a Palermo dove si incontrò con il puparo Don

⁸³ Dalle *Memorie di Giuseppe Crimi scritte intorno al 1924*, in Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, cit., p. 164.

⁸⁴ Anche se Ettore Li Gotti nel suo *Il teatro dei pupi* [cit.] fissa al 1837 la data di apertura del teatrino di Crimi, ci affidiamo alle *Memorie* del figlio di Gaetano, Giuseppe, tra l'altro pubblicate dallo stesso Li Gotti nel suo volume, che fissa al 1835 l'inaugurazione dell'*Opra* di Crimi.

⁸⁵ Lo "scannappoggio" o "scanno-appoggio" o barrone" è il palchetto di legno su cui sale il puparo catanese per maneggiare i pupi. Mentre nel palermitano si usa la profondità scenica e i pupi vengono manovrati dai lati e da dietro le quinte, nel catanese si usa la longitudinalità e i pupi, più alti e più pesanti, vengono mossi dall'alto, attraverso un ponte collocato dietro la scena ad 1 m. di altezza dal palcoscenico (lo "scannappoggio") necessario ai pupari per non sbilanciarsi in avanti.

⁸⁶ Questo dispositivo ricorda la tradizione vietnamita del teatro delle marionette sull'acqua (*múa rôl nuóc*) la cui presenza è documentata dal 1121. Le marionette acquatiche furono inventate da contadini del delta del fiume Rosso che trascorrevano gran parte del loro tempo nelle risaie allagate: secondo una corrente di studiosi i contadini ebbero dal nulla l'idea di trasformare i campi coperti dall'acqua in palcoscenici dove far muovere dei personaggi per raccontare delle storie, mentre, secondo un'altra corrente, durante una violenta inondazione del Fiume Rosso adottarono le marionette tradizionali già esistenti. La leggenda, invece, narra che nel II secolo d.C. lo "spirito-maestro" Tu Dao Hanh abbia fondato la pagoda Thay ed insegnato alla gente del villaggio Ra l'arte delle marionette sull'acqua. Negli spettacoli odierni si utilizza, come palcoscenico, una vasca quadrata piena d'acqua con un tempio che nasconde i marionettisti immersi nell'acqua fino alla vita. L'acqua non è limpidissima, in modo da nascondere i meccanismi che muovono le marionette. Le marionette, scolpite nel legno impermeabile dell'albero di fico (*sung*) e dipinte con una pittura lucida di origine vegetale, misurano tra i 40-50 cm e possono pesare fino a 15 kg. Alcune marionette sono fissate a lunghe aste di bambù, mentre altre poggiano su una base galleggiante fissata a sua volta ad un'asta. Quasi tutte muovono sia la testa sia le articolazioni e alcune sono guidate anche da una sorta di timone. Le straordinarie tecniche necessarie per muovere le marionette sono state sempre tenute segrete e tramandate di padre in figlio. Non venivano svelate, infatti, neppure alle figlie, per paura che potessero sposare qualcuno fuori del villaggio e andarsene con il segreto.

⁸⁷ L'origine degli automi è da ricercarsi nell'antichità classica. Numerosi scrittori, da Aristotele a Tito Livio passando per Erodoto, descrivono questi "simulacri" animati, statue di divinità, spesso di

Gaetano Crimi il quale, secondo la tradizione, rimase così colpito dall'arte del Crimi che "cercò d'imitarlo in qualche cosa".

Cosa si nasconde in quest'idea fissa che la tradizione vuole ossessione dei più antichi pupari di trasformare i pupi di legno in personaggi viventi? Torniamo al Crimi che nel suo Teatro Parnaso, volendo distrarre il pubblico dalle rappresentazioni del suo "competitore" Angelo Grasso, figlio del celebre Don Giovanni, giovandosi della numerosa figliolanza (ventisei figli da tre mogli, decimati poi dal colera⁸⁸) che aveva accortamente istruito nella scherma, nel 1869 decise di sostituire ai pupi attori di carne sbaragliando la concorrenza e mandando in visibilibio il pubblico. Il primo spettacolo "in personaggi" fu il *Martorio*⁸⁹ o la Passione di Cristo, ma il successo fu tale che il Crimi fornì il suo teatrino di vestiari e armi per mettere in scena grandi spettacoli come la *Gerusalemme Liberata*⁹⁰. "Donn 'Angilu" (Angelo Grasso) non si

smisurate dimensioni, che venivano impiegate nelle cerimonie religiose. Erodoto ci narra che nell'antico Egitto la statua di Osiride muoveva la testa e le braccia mentre la voce che proveniva dal suo interno invitava i fedeli alla preghiera; Diodoro Siculo scrive invece della statua di Giove Ammone che, portata in processione da ottanta sacerdoti, indicava col movimento della testa quale direzione dovesse prendere il corteo; la statua di Apollo nel tempio di Eliopoli, infine, attribuita ad Erone di Alessandria, al momento di dare il responso muoveva braccia e gambe. I simulacri di Creta e di Rodi, le divinità degli Etruschi, le statue di Preneste, sono passate alla storia per i complicati meccanismi con i quali si muovevano durante le cerimonie religiose. Erone di Alessandria (vissuto fra il I sec. a. C. e il II sec. d. C.) nella sua opera sulla costruzione degli automi (*Αυτοματοποιητικά*) descrive i complicati congegni all'origine di queste marionette – spesso giganti – mosse per mezzo di fili o nervi manovrati con un contrappeso.

⁸⁸ Don Gaetano Crimi ebbe tre mogli: Laura Aliotti di S. Cono, Carolina Giannotta di Treccastagni (1844) e Agata Versaglio (1859). Il Colera del 1854 decimò i suoi ventisei figli. I superstiti che continuarono la tradizione paterna furono: Carmelo (1845-1913), Francesco (Ciccio, 1851-1897), Nazarena (1856) e Giuseppe (1854 – 1937).

⁸⁹ Il *Martorio* o *Mortorio di Cristo* si rappresentava nei teatrini la sera del venerdì santo, ed era una tradizione rispettata anche a Palermo (cfr. G. Pitre, op. cit., pp. 147-148). Per il *Martorio*, racconta il figlio di Don Gaetano, nonostante la famiglia fosse tanto numerosa, i personaggi non bastavano. Si ricorse così ad alcuni alunni di greco e latino reclutati fra gli avvocati catanesi che seguivano con assiduità le rappresentazioni di storia greca di Don Gaetano. Fra loro Giuseppe Crimi ricorda: «un Guglielmino, un Sorace, un Maraciotola, un Cacciola» che facevano i personaggi più importanti come Pilato, Giuseppe Nicodemo e Nissandro. «Il Caifasso veniva rappresentato dal mio fratello maggiore Carmelo, il Giuda dal mio fratello Ciccio, io, che allora contavo 14 anni, facevo Longino, S. Giovanni, Lazzaro e Abuid. La Madonna veniva fatta da mia sorella Nazarena Crimi, oggi madre del sig. Vito Cantone, proprietario del teatro Ameglio; le altre tre sorelle mie facevano le Marie. Il Pontefice Anna veniva fatto da un fabbro ferraio a nome Alfio Pappalardo inteso il "boia", il Centurione da un Ignazio Grasso; San Pietro da Francesco Abate, il padre di Carmelo, autore degli *Emigranti*; fra gli altri esecutori e comparse ci aiutavano Giovanni Cantone inteso "curatulo", Giovanni Lizio, Neli Lambertini, Raffaele Trombetta che in seguito divennero tutti bravi artisti e fondatori del teatro popolare e, meno il Lambertini, divennero generi di Gaetano Crimi». La recita si basava «sul libro scritto dal canonico P. Orioles in versi sciolti e nessuno poteva aggiungervi o togliervi parole. Perciò ogni attore doveva sapere a memoria la sua parte» Giuseppe Crimi, *Dalle "Memorie" di Giuseppe Crimi scritte intorno al 1924*, in Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 163-164.

⁹⁰ La prima rappresentazione ad opera del Crimi della *Gerusalemme Liberata* in personaggi risale al settembre del 1869.

perse d'animo e dai sotterranei del principesco palazzo dei marchesi di San Giuliano (dove dal 1864 aveva impiantato il suo teatro "Machiavelli"⁹¹) rispose al fuoco costruendo pupi di fattura meravigliosa che muovevano gli occhi e aprivano la bocca e, nella storia di Garibaldi, riuscivano a puntare il fucile e a sparare contro i Borboni. Stando poi a quanto afferma il Pitrè il primato dei pupi di carne spetterebbe a Don Angelo che nello stesso periodo del Crimi decise di sostituire alle marionette personaggi viventi riservando a se stesso l'armatura di Carlo Magno e alla sorella le vesti di una principessa⁹². Fu appunto ai pupi di carne del Grasso e soprattutto alle loro armature che la tradizione della storia orale dell'Opera dei pupi attribuisce l'incontro fra il puparo e il grande attore Ernesto Rossi che, essendo a Catania con il suo *Otello* e avendo bisogno di una corazza nuova, s'imbattè in Don Angelo che gli fece dono di una delle sue armature. Un'altra tradizione riconosce nella parte del puparo che stregò Ernesto Rossi il figlio di Don Angelo, Giovanni, poi celebre attore drammatico, che proprio grazie a questo incontro pare abbia *scoperto* il suo talento d'attore⁹³.

Non sappiamo, e forse non lo sapremo mai, cosa si nasconde nel sogno dei pupi meccanici, nel tentativo ricorrente di farsi muovere *come se* fossero vivi. Dietro quest'utopia che fa riaffiorare nella nostra memoria bambina un grande immaginario che va dai burattini ammicchiati in un teatrino a Pinocchio loro principe, sfilano gli automi dell'antichità classica, le divinità animate greche ed egizie esposte nei templi o portate in processione, le bambole meccaniche e la supermarionetta.

⁹¹ Il Machiavelli sorgeva a Catania, in un vasto sotterraneo di Palazzo San Giuliano con ingresso in via Ogninella. Il locale, illuminato a gas, lungo 50 metri, conteneva platea, palcoscenico e abitazione della famiglia Grasso. Il prezzo d'ingresso era di 10 centesimi per la platea e 15 per i palchi. Posti di lusso erano due palchi di proscenio il cui prezzo ammontava a 50 centesimi. Cfr. la nota 77 sulla famiglia d'arte Grasso.

⁹² G. Pitre, *op. cit.*, pp. 158-9.

⁹³ Così Guglielmo Policastro, *Il teatro siciliano*, Catania, Giannotta Editore, 1924, pp. 11-12; Ignazio Giarra, *Pupi e pupari in Sicilia*, *op. cit.*; e Achille Saitta nella voce "Grasso (famiglia)" dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, vol. V, p. 1644. Policastro narra che Giovanni Grasso, allora puparo, avvertito da Nino Martoglio che alla recita avrebbe condotto il suo amico Ernesto Rossi, preparò una straordinaria edizione di *Cavalleria rusticana* con le marionette e con il pupo-compar Alfio che, nella scena in cui, da copione, avrebbe dovuto fumare la pipa, portò davvero la pipa alla bocca, mentre con l'altra mano, preso un fiammifero, accese la pipa e iniziò a tirare boccate di fumo. Alla tradizione che vuole il grande attore Ernesto Rossi spettatore d'eccezione dei pupi del Grasso, corrisponde (e risponde) quella che gli contrappone Alessandro Salvini, ammiratore dei "pupi di carne" di Gaetano Crimi. Scrive il figlio nelle *Memorie*: «Non ricordo se fu il primo o il secondo anno che si eseguiva il *Martorio*, alla terza giornata, alla fine dello spettacolo, io vidi salire sul palcoscenico e baciare mio padre un signore che somigliava molto a mio padre. Io chiesi a mio padre chi fosse e mio padre mi rispose: Alessandro Salvini» *Memorie di Giuseppe Crimi scritte intorno al 1924*, in Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, cit., p. 164.

Certamente non era il sogno di *rifare* la vita, o, ancora più banalmente, l'ansia di *imitarla* per mezzo dei fantocci di legno che *fincono* di essere umani per un pubblico che finge di guardare le loro vicende come dalle nuvole (ricordate nel film di Pasolini, le nuvole guardare Totò e Ninetto Davoli, pupi buttati?). L'illusione della quarta parete i pupi non l'hanno mai cercata, gli individui in cui si sono *finti* non sono mai uomini come noi, ma sempre campioni d'uomini, paladini appunto, eroi dai poteri soprannaturali, accompagnati da personaggi regali, maghi, diavoli, angeli, ippogrifi, sirene e giganti. Il loro parlare, le loro passioni e i loro movimenti non sono mai stati realistici; semmai con il loro procedere a scatti e con la loro manifesta dipendenza dai fili hanno addirittura indotto gli attori di carne ad imitarli e gli uomini di teatro ad innalzarli a modello⁹⁴.

È qui la loro forza o il segreto. Parafrasando Craig, potremmo dire che i pupi non imitano i «commedianti della scena vivente più grande»⁹⁵, non entrano in scena solo per cadere col sedere a terra, né bevono solo per barcollare o «fanno all'amore solo perché la gente rida». Non hanno mai dimenticato i consigli della Sfinge, loro madre⁹⁶. I loro corpi non hanno perduto la naturale e nobile artificialità; né i loro occhi hanno mai abbandonato quell'«infinita astuzia del far finta di vedere». Non ostentano i loro fili metallici (anche se li fanno tentennare); e l'ossessione ricorrente dei loro «padri di carne» è quella non di *farli vivere* ma di *farli sembrare viventi* perché ben sanno che – ancora Craig – l'arte più alta è quella che nasconde ogni artificio e che non reca più traccia dell'artefice.

Per questo l'Opera dei pupi non muore. E se è pur vero che ha perduto il suo contesto originario, può ancora vivere della sua trasformazione. E questo Mimmo Cuticchio l'ha capito riuscendo a strappare l'*Opra* al turismo e al folclore trasferendola alla dignità della scena. Attraverso quei corpi inanimati ma all'erta, tramite il suo Cunto universale, Cuticchio torna a far intravedere al pubblico, questo sì diventato di legno, sogni, sentimenti e angosce come un attore circondato dai suoi indispensabili consiglieri. In buona compagnia di Carmelo Bene-Pinocchio o di Kantor fra i suoi attori e manichini.

Nella sua vocazione di accostare *Opra* e Cunto, in quel suo unire generi tanto diversi senza mischiarli, spingendoli in un territorio in cui ognuno di essi è

⁹⁴ È d'obbligo ricordare almeno lo scritto di Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, del 1810 (in it. *Sul teatro di marionette*, in Id. *Opere*, III, trad. di Leone Traverso, Firenze, 1959) e quello di Edward Gordon Craig, *The Actor and the Über-Marionette*, scritto a Firenze nel 1907 e pubblicato nel 1908 sul primo numero della rivista da lui fondata, *The Mask* (in it. E. Gordon Craig, *L'attore e la Supermarionetta*, in Id., *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 33-57).

⁹⁵ Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, cit., pp. 49-50.

⁹⁶ Le prime notizie sulla presenza di «oggetti animati» nel mondo antico risalgono alla civiltà egiziana. Erodoto nel II libro delle sue *Storie* che ha per argomento l'Egitto, racconta di aver assistito, in occasione di riti propiziatori per la piena del Nilo che assicurava ai campi la fertilità, ad una cerimonia durante la quale la statua di Osiride (in origine dio della vegetazione, poi venerato come dio dei morti) muoveva la testa e le braccia mentre una voce che proveniva dall'interno del simulacro invitava i fedeli a prostrarsi in preghiera.

arricchimento dell'altro, leggiamo un lavoro che è assai più di un connubio. Cuticchio ragiona come un regista e la sua arte è una visione prospettica che può essere concepita solo dalla mente di un grande apparatore. Quel suo decostruire la macchina scenica e farsi pupo fra i pupi è il frutto di una visione cinestetica trasparente propria di un regista al lavoro in piedi fra i suoi attori: si serve dei pupi e del cunto non più per velare la loro realtà artificiale, ma per rivelarla.

Quello di Cuticchio è un teatro che va oltre il *come se* perché il suo intento non è la carne, né il legno ma la necessità di destare una “volontaria sospensione dell'incredulità⁹⁷”. Di questo è fatto il suo teatro: dipende da un atto volontario dello spettatore di credere in quello che vede per il tempo che dura il prodigioso intervallo. Nei pupi fatti di cunti e nel puparo-cuntista che rompe l'illusione del pupo uscendo fuori dal teatrino come Polifemo tra i compagni di Ulisse.

La magia è tutta là, in quell'atto volontario di fede compiuto in simbiosi con la professione del puparo.

*** ***

L'arte e la sapienza scenica di Mimmo Cuticchio è il filo che unifica gli scritti di questo volume. Quello che in essi affiora costantemente è la necessità di collocare quest'arte e questa sapienza nella sfera del teatro strappandole, una volta per tutte, al professionismo del «teatro minore» in cui spesso sono rinchiusi, e ingiustamente soffocati, l'Opera dei pupi e il Cunto. Ritorna poi la convinzione che il contesto dal quale Mimmo Cuticchio proviene sia non una teca in cui racchiudere e conservare la sua esperienza ma la fondazione di una propria tradizione. Come scrive Ferdinando Taviani nella postfazione di questo libro, Cuticchio è riuscito a far vivere le antiche tradizioni dalle quali proviene trasformando la sua biografia:

Non capeggia un'istituzione. E non è neppure un baule di beni culturali che possono facilmente esporsi o diffondersi. È un bene culturale vivente. Il suo sapere è in continuo divenire [...] un teatro nuovo, che dilata i propri confini e supera le dimensioni della dimora originaria. È in questa trasformazione che i valori di una tradizione culturale siciliana vivono piuttosto che sopravvivere. E diventano una parte significativa del teatro italiano, senza isolamenti regionali.

È in questa trasformazione che Cuticchio diventa un maestro del teatro italiano.

⁹⁷ Nelle sue note alla *Tempesta* di Shakespeare, Samuel Taylor Coleridge, il grande poeta e critico romantico, paragonava il teatro ad un sogno: mentre nel sonno si passa all'istante, con uno sprofondamento improvviso, in una sospensione della volontà e del suo potere, a teatro questo passaggio avviene con il consenso e l'aiuto effettivo della nostra stessa volontà. «Noi *scegliamo* di essere ingannati» per poter non tanto credere quanto seguire quello che vediamo. Una «volontaria sospensione dell'incredulità (*willing suspension of disbelief*)» necessaria anche per intendere la sua *Ballata del vecchio marinaio* dove incredulità significa rifiuto di accettare l'elemento soprannaturale, l'angoscia dell'inconscio, il rapporto che lega l'uomo al cosmo, il tentativo di ricostruire una relazione interrotta, un cerchio spezzato.

Alcuni degli scritti qui raccolti sono apparsi nel Dossier Cuticchio pubblicato nel 2002 in Teatro e Storia [n. 23]. Per chiunque si accosti a questa materia un attraversamento necessario sono le irrinunciabili pagine, ampiamente citate, di Giuseppe Pitrè - Usi, costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano (1889) - pagine che travalicano la loro epoca e costituiscono il riferimento di ogni studio, il nostro compreso. Sulla storia e le tecniche dell'Opera dei pupi e sull'arte del Cunto rinviamo in particolare agli studi di Ettore Li Gotti (1957), Antonio Pasqualino (1977) e Guido Di Palma (1991).

Desidero ringraziare innanzitutto Nicola Savarese, che ha avuto l'idea di questo libro e che, ancora una volta, ha seguito il mio lavoro; Ferdinando Taviani che ha acceso in me la passione per il teatro di Cuticchio; e Franco Ruffini per l'impulso e l'entusiasmo con il quale ha partecipato alla preparazione del lavoro. Desidero inoltre ringraziare Elisa Puleo e l'Associazione Figli d'Arte Cuticchio per il prezioso aiuto nel reperimento di informazioni e notizie che non appartengono alla storia scritta. Infine dedico questo lavoro a Mimmo Cuticchio: a Mimmo e alla sua gloriosa impresa, direbbero i paladini, che è arrivata a trent'anni di attività.