



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
TESIS DOCTORAL

L'arte della narrazione orale del *cuntu* nella scena contemporanea siciliana.

El arte de la narración oral del *cuntu* en la escena contemporánea siciliana.

D^a. Domenica Centinaro

2024



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
TESIS DOCTORAL

L'arte della narrazione orale del *cuntu* nella scena contemporanea siciliana.

El arte de la narración oral del *cuntu* en la escena contemporánea siciliana.

Autor: D^a. Domenica Centinaro

Director: Dr. Juan Miguel González
Martínez



**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE
DOCTOR**

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. Domenica Centinaro

doctorando del Programa de Doctorado en

HISTORIA, GEOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE: SOCIEDAD, TERRITORIO Y PATRIMONIO

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

L'arte della narrazione orale del *cuntu* nella scena contemporanea siciliana.

El arte de la narración oral del *cuntu* en la escena contemporánea siciliana.

y dirigida por,

D./Dña. Juan Miguel González Martínez

D./Dña.

D./Dña.

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis

presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Cammarata, a 28 de Febrero de 2024

Fdo. 

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios :	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

SOMMARIO

Resumen	9
Introduzione	73
Oggetto di studio	73
Obiettivi	85
Stato della ricerca	86
Metodologia.....	90
Fonti	97
Struttura del lavoro	99
Capitolo Primo: narrazione orale e teatro popolare in Sicilia.....	103
1.1 La narrazione orale in Sicilia.....	103
1.2 Lo spettacolo dell'hispanidad e la nascita del teatro popolare siciliano	106
1.2.1 I casotti	111
1.2.2 Dalla Commedia dell'Arte alle vastasate	113
1.2.3 I soggetti delle farse all'opera dei pupi.....	120
1.3 L'inclinazione poetica siciliana: poesie di tradizione orale	123
1.3.1 Poesia dialettale di tradizione orale di Cammarata e San Giovanni Gemini: soggetti e regole metriche.....	63
1.3.2 L'epica cavalleresca nella poesia popolare.....	141
1.4 I canti di tradizione orale.....	142
1.4.1 Elementi di modificazione e sopravvivenza dei canti	151
1.5 I narratori orali: oratori ciechi, cantastorie e cuntastorie	154
1.5.1 Gli oratori ciechi	156
1.5.2 Il Cantastorie	163
1.5.3 I Cuntastorie	169
1.6 La Cultura Cavalleresca	183
1.6.1 Diffusione della materia cavalleresca.....	191
1.6.2 Diffusione della materia cavalleresca in Sicilia.....	193

1.7 L'opera dei pupi.....	198
1.7.1 Origine, diffusione e successo dell'opera	199
1.7.2 Repertorio.....	206
1.7.3 La Rotta di Roncisvalle	211
1.7.4 I pupi e l'artigianato: le varianti formali	214
1.7.5. Gestualità, vocalità e musica.....	218
1.7.6 Il pubblico dell'opera e del cuntù.....	223
1.7.7 Opera dei pupi tra rinnovamento e conservazione.....	225
Capitolo Secondo: La tecnologia dell'apprendimento mnemonico nella narrazione orale.....	231
2.1 La tecnologia dell'apprendimento mnemonico	231
2.2 Schema metrico, ritmo e riflessi corporei nella narrazione orale	242
2.3 Le formule come ausili mnemonici	255
2.4 Effetti psicologici e visivi della narrazione. Interazione tra narratore e uditore.....	263
Capitolo terzo: le tecniche del cuntù	270
3.1. Le origini del cuntista.....	270
3.2 Performance verbale	281
3.3 Materia narrativa e situazione performativa: l'improvvisazione e la scrittura in scena	288
3.4 Volume, tonalità, timbro e ritmo nell'arte del cuntù	300
3.5 La tecnica del cuntù e le modalità esecutive aediche e rapsodiche	320
Capitolo Quarto: Mimmo Cuticchio oprante, puparo e cuntista.....	326
4.1 Mimmo Cuticchio: la memoria del puparo-cuntista	326
4.2 Il cuntù della Morte di Orlando a Roncisvalle.	329
4.3 Con Mimmo Cuticchio il cuntù dalla piazza approda al teatro attraverso una sperimentazione drammaturgica di notevole interesse.....	349
4.3.1 La sperimentazione condotta con il figlio Giacomo	353

4.3.2 Sperimentazione condotta con Salvo Licata: Visita Guidata all’Opera dei Pupi.....	357
4.3.3 La sperimentazione condotta con Virgilio Sieni	374
4.4 L’arte e la sapienza scenica di Mimmo Cuticchio	381
Capitolo Quinto: la ricerca drammaturgica di Vincenzo Pirrotta, tra pratiche arcaiche e teatro di sperimentazione	387
5.1 Vincenzo Pirrotta: temi, densità verbale e slancio sonoro. “Scuru” e “Iustru”, pianto e riso nelle sue opere.	387
5.2 L’uso del dialetto come ritorno alla terra matrice di suoni e significati.	402
5.3 Tecniche vocaliche e sonorizzazioni delle parole.....	409
5.4 L’oralità dell’opera pirrottiana, espressione del dolore di un popolo. Caratteristiche comuni con l’opera di Garcia Lorca.....	412
5.5 Improvvisazioni corporee, vocalità e ritmo sulla scena a partire dallo spettacolo la Ballata delle Balate.....	420
5.6 Le Eumenidi e ’U Ciclopu.....	430
5.6.1 L’oralità come decostruzione del mito nella forma tragica.....	431
5.6.2 Recupero delle sonorità del mondo arcaico siciliano e processi di ibridazione tra linguaggi e culture diverse: danze orgiastiche, canti rituali e processioni liturgiche sulla scena.....	441
5.6.3 Asprezza tonale e metaforica del linguaggio di Pirrotta.....	445
5.7 Il cuntù di Pirrotta e il cuntù del maestro Cuticchio: <i>discours</i> o <i>histoire</i> ?	448
Conclusioni	461
La narrazione orale in Sicilia: terra di canti e cunti.....	461
Pratiche festive e teatro urbano	470
Pupi e cuntù: le origini	473
Il cuntù dalla piazza al teatro: le nuove sperimentazioni	480
Il cuntù e l’indagine semiotica	484

Evoluzione del cuntù in Mimmo Cuticchio e Vincenzo Pirrotta: <i>discours o histoire?</i>	497
Appendice	503
Intervista telefonica effettuata il 27 giugno 2019 a Vincenzo Pirrotta	503
Intervista a Luigi Di Pino	508
Bibliografia	516
Sitografia.....	531
Video	535

RESUMEN

El principal objeto de estudio de la tesis es representar las peculiares características de la narración oral en la escena siciliana contemporánea, a través de un recorrido de investigación sobre el arte del *cuntu*, enmarcado tanto en la narración pura representada principalmente por la obra de Mimmo Cuticchio, como en la experimentación dramática representada principalmente a partir de la obra de Vincenzo Pirrotta.

Se trata del relato de las epopeyas caballerescas que se desarrollaban en las plazas y que, gracias a la nueva generación de cuntistas, ha llegado al teatro, a través de una experimentación dramática de considerable interés.

U cunttu, en dialecto siciliano indica tanto la historia narrada como el acto narrativo, por lo que en este trabajo el término se utilizará con el doble significado de historia narrada y enunciado narrativo real.

En Sicilia nació el cunttu y se basa en «[...] una tradición transmitida totalmente sin escritura, en la que también fluye el material de los principales poemas épicos italianos».¹ El primer testimonio de los narradores sicilianos nos lo ofrece Linares en *Il contastorie*, cuento publicado en 1837,² en el que el autor esboza la figura del maestro Pasquale, subrayando su originalidad y su talento ejecutivo. Se trata de un rapsoda nacido, según Linares, dentro de la cultura siciliana e inspirado en un genuino sentimiento insular, en el que la narración, lejos de cualquier artificio literario, es una expresión espontánea del pueblo.

¹Alberti Carmelo, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, Mursia, Milano, 1977, p. 31.

² Vincenzo Linares, *Il contastorie*, in *Racconti popolari*, Pedone&Lauriel, Palermo, 1840.

Según la información recogida por Pitrè,³ conocido estudioso de las tradiciones populares sicilianas, el cuntú comenzaba con la señal de la cruz, duraba un par de horas, interrumpido por algunas breves pausas, y se desarrollaba según una narración por tramos. Cada cuntista hablaba en un lugar fijo y tenía su propio público que acudía a escucharlo en los días y horarios establecidos, cumpliendo así no sólo una función artística sino también una función social muy importante.

Al relatar la descripción de una sesión cuntú, Pitrè destaca aspectos muy interesantes, en primer lugar el estudioso habla del cuento de Rinaldo, nombre utilizado y que podría remontarse a la práctica de Rinaldi, narradores napolitanos; se refiere también a una interpretación codificada, regida por reglas precisas: el relato de Rinaldo debe recitarse siempre de una manera, con las mismas pausas, con el mismo canto, con una declamación a menudo excitada, más a menudo sin aliento, intencionadamente oratoria. Esto nos remite naturalmente a un ejercicio profesional, a una profesión que requiere formación, circunstancia que no debe subestimarse ya que «el aprendizaje de esta técnica de narración es la base del reconocimiento social del rol de narrador».⁴ Todo ejercicio profesional de la poesía, como afirma Zumthor, requiere la realización de una pasantía reconocida por la opinión pública.⁵

La descripción de Pitrè también destaca el uso de una plataforma en la que el narrador, visible para su público, da vida a una práctica narrativa que resulta espectacular. Durante el cuntú el cuntista utiliza intensos gestos: cabeza, brazos, piernas, todo debe formar parte de la historia, y también revela un hábil uso del mimetismo.

El narrador también hace hablar directamente a los personajes y gracias a sus diálogos y sus acciones transmite visualmente la trama narrativa en la escena: aquí es donde la historia se convierte en una verdadera representación.

El otro aspecto que destaca es la presencia del registro de escaneo utilizado por el narrador en el momento de las batallas, donde destaca la alteración de la

³GiuseppePitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. 1, Casa Editrice del Libro Italiano, Roma, pubblicato con decreto del 22 giugno 1939.

⁴ Antonio Pasqualino, *Le vie del Cavaliere. Epica Medioevale e memoria popolare*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, giugno 2021, p. 220.

⁵ Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna, 1984.

respiración que excita más el discurso y el uso de palabras truncadas, acentos truncados y golpes de pies en el piso. La historia se desarrolla en fases alternas, momentos de evidente excitación dan paso a una progresión narrativa tranquila y monótona, que captura totalmente al público que cuelga totalmente de los labios del cuntista.

La atención del público es uno de los elementos más importantes a tener en cuenta en cuanto a la dramaturgia del cuntú. El mismo tiene un impacto notable y afecta diversos aspectos no sólo en cuanto a dispositivos actorales como ritmo de enunciación, pausas, volumen, sonoridad, sino también reflexiones sobre la articulación del material narrativo.

Durante el momento de la recepción, el oyente, estimulado por la voz y el gesto del narrador, proporciona una respuesta mimética de gesto y voz, según configuraciones personales. Estas manifestaciones también pueden exteriorizarse en una nueva interpretación: «el oyente se convierte a su vez en intérprete, y en sus labios, en sus gestos, la poesía cambia de una manera tal vez radical».⁶

De esta forma, durante la actuación, el oyente asume el doble papel de receptor y coautor. De este supuesto se deriva la importancia de preservar la dimensión colectiva de la actuación oral, la participación del mismo espacio, del aquí y ahora, como elementos determinantes en la preservación del vínculo estrecho característico de las actuaciones orales.

Si bien los discos, la radio y los medios audiovisuales han contribuido a la difusión de las manifestaciones orales, también es cierto que tienden a eliminar esta dimensión colectiva de la recepción. Al respecto, Zumthor relata que en 1980 las retransmisiones radiofónicas de griots alcanzaron una audiencia muy modesta en el campo, debido a la falta de sensualidad que sólo asegura su presencia. Zumthor siempre presta atención al dinamismo vital que vincula la palabra a la mirada que se ofrece y a la imagen que proporciona la mirada del otro, estamos en presencia de un contacto que implica una tactilidad diferente frente a las performances mediadas por medios audiovisuales: «El intérprete se ofrece a un contacto. Lo siento, lo veo, lo toco virtualmente: virtualidad al alcance de la mano, altamente erotizada; nada, una mano extendida ya sería suficiente: una

⁶ *Ibidem*, p. 287.

impresión que es tanto más poderosa y reprimida cuanto más fuerte es la prohibición en la cultura del oyente del uso del tacto en las relaciones sociales».⁷

Aunque la oralidad representa un carácter estable del lenguaje, la forma en que funciona la memoria en las formas artísticas con oralidad primaria es sustancialmente diferente de la forma en que funciona en las formas artísticas con oralidad secundaria, basadas esencialmente en textos escritos. Bruno Gentili, retomando las valoraciones de R. Finnegan, llega a la conclusión de que para que un poema sea definido como oral es necesaria la concurrencia de tres condiciones, que pueden existir simultánea o separadamente, «oralidad de la composición (improvisación extemporánea); oralidad de la comunicación (actuación); oralidad de transmisión (tradición confiada a la memoria)».⁸

Walter J. Ong, Eric A. Havelock y Bruno Gentili han trazado las líneas esenciales de la oralidad, a través de un análisis claro y preciso de la actuación oral en la cultura griega más antigua, en la que el arte de la memoria y la fascinación de la palabra cobran protagonismo. relevancia no sólo desde un punto de vista puramente artístico, cultural y social sino también psicológico.

Aunque la oralidad reside permanentemente en la escritura, para W. J. Ong⁹ se produce una verdadera transformación del pensamiento humano en presencia de esta última. Lo mismo, en *Oralità e Scrittura. Le tecnologie della parola*, relatadas por los estudios realizados por el médico, sociólogo y psicólogo soviético A. R. Luria, confirman que estamos en presencia de una diferencia sustancial no sólo desde un punto de vista puramente mnemotécnico, sino precisamente desde la construcción y expresión de la palabra, pensamiento, en términos de procesos mentales, razonamiento y formas verbales reales; este discriminante y produce, sin embargo, sus efectos sólo en presencia de una escritura personalmente internalizada.

⁷ *Ibidem*, pp. 241 e 242.

⁸ Bruno Gentili, *Lo Spettacolo nel mondo antico*, Laterza, Bari-Roma, 1977 [II ed. Roma, Bulzoni, 2006], p. 18. (riporta R. Finnegan, *Oral Poetry*, Cambridge 1977, pp. 16 sgg.).

⁹ Ong, Walter J., *Oralità e Scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, ottobre 2017; [*Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen, 1982].

En presencia de un texto escrito, por tanto en una cultura con oralidad secundaria, la memorización se produce palabra por palabra a partir de un texto, estamos por tanto en presencia de una memoria mecánica y repetitiva; en culturas con oralidad primaria, la memoria se refiere en cambio a temas y fórmulas poéticas.

Respecto al papel de la memoria desde un punto de vista terminológico, Marcel Jousse, fundador de la antropología del gesto, hace una distinción entre mnemónica y mnemotecnia, la primera se caracteriza por el uso espontáneo e inconsciente de estructuras rítmicas y corporales que actúan como facilitadoras de la memoria, a la que según Jousse corresponden las tres grandes leyes mnemotécnicas como son el *Ritmismo*, el *Bilateralismo*, el *Formulismo* y la segunda que indica los dispositivos que los compositores-improvisadores utilizan para superar los vacíos de memoria en las recitaciones, se trata de cadenas, palabras gancho y simetrías.¹⁰

Según Jousse, el *Anthropos* en su expresión humana es un ritmo mímico infinito, este ritmo presente en el hombre vivo es necesariamente biológico; ritmismo y mimismo, nuevamente según el estudioso, viven en interdependencia «ya que es el ritmo humano el que cristaliza y distribuye lo que el Mimetismo ha sabido acumular en el hombre como captación y conocimiento de la realidad».¹¹

El bilateralismo representa una ley fundamental que facilita la expresión. De hecho, el hombre divide el mundo a través de una estructura bilateral: «[...] crea la derecha y la izquierda, crea el adelante y el atrás, crea lo alto y crea lo bajo», de ahí se deriva el paralelismo que caracteriza las composiciones. de Stile oral «[...] paralelismo de las fórmulas, paralelismo de los recitativos, todos paralelos aportados por un cuerpo que oscila simétricamente».¹²

El formulismo nos devuelve, sin embargo, al concepto mismo de palabra como unidad de expresión. Para Homero, por ejemplo, la unidad de expresión no es la palabra, sino la fórmula, que en la mayoría de los casos corresponde al hemistiquio, al balanceo. Incluso los improvisadores vascos, estudiados in situ, ni

¹⁰ Marcel Jousse, *L'antropologia del gesto, a cura di Antonello Colimberti, Mimesis/ Kaliki I viandanti ciechi, Fano 2022.*

¹¹ *Ibidem*, p. 155, (corsivo dell'autore)

¹² *Ibidem*, p. 221.

siquiera parecen poseer la sensación de la palabra: «*improvisan en bloques compactos y rítmicos, equivalentes a lo que llamaríamos hemísticos*». ¹³ Esta ausencia de concepción de la palabra, como unidad de expresión, es mayor entre los analfabetos.

De esto se desprende claramente que la narración oral procede sobre dos vectores: el primero se identifica en la fuerza mnemotécnica y el otro en la habilidad mnemotécnica, lo que en cambio es imposible es llegar a regularizaciones y codificaciones matemáticas, ya que se trata de manifestaciones totalmente alejadas de la "estereotípica" uniformidad de caracteres escritos y en el que confluyen una infinidad de factores biológicos y sociales.

Aunque existen diferencias estilísticas notables entre las distintas generaciones de cuntisti, «el cunto tal como se puede observar hoy constituye la reelaboración de un "modelo tradicional"» ¹⁴ o al menos es posible hablar «de un tejido de relaciones tejidas unidos por prácticas que cada cuntista adopta y modifica». Por lo tanto, el cunto como arte verbal debe ser visto, estudiado y concebido como una performance en la que los niveles referenciales básicos del lenguaje cambian tanto en función del contexto como en relación con las herramientas metalingüísticas que activa el *performer*. ¹⁵

Contar historias para transmitir el patrimonio oral es un arte antiguo que une a diferentes pueblos y culturas y se convierte en un patrimonio comunitario que une a generaciones. Gracias a los narradores orales, los cuentos, mitos, refranes, cantos y canciones sobreviven en el tiempo, el espacio y una dimensión propia: la emisión sonora, ya que califican como «obra de la voz». ¹⁶

Es un fenómeno que, con el tiempo, se ha transformado y continúa transformándose, adquiriendo características específicas dependiendo del contexto histórico, geográfico y social en el que se desarrolla.

Como afirma Zumthor, «en términos concretos no hay oralidad en sí misma, sino múltiples estructuras de manifestaciones simultáneas, habiendo alcanzado cada una de ellas grados de desarrollo muy desiguales, cada una en su propio

¹³ *Ibidem*, p. 360.

¹⁴ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Bulzoni editore, Roma, 1991, introduzione.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Paul Zumthor, *La presenza della voce...., op. cit.*, p. 31

orden. Sin embargo, su sustrato común siempre es perceptible y depende de la especificidad lingüística de cada comunicación vocal». ¹⁷ Es un proceso continuo que responde no sólo a los mecanismos de preservación y transmisión del conocimiento sino también y sobre todo a los relativos a la construcción, por tanto a la variación, a la reelaboración personal, a la inspiración creativa inherente a cada acto narrativo.

La oralidad pertenece o ha pertenecido a la mayoría de las culturas y adquiere un carácter ritual y colectivo. Las narrativas siempre han estado ligadas a la vida cotidiana, representando parte integral de la vida doméstica o de los contextos laborales de pescadores, agricultores, trabajadores. Bardos y rapsodas en la antigua Grecia, bufones, juglares, trovadores y trovadores de la Edad Media francesa y de la escuela siciliana representan la raíz de un arte que se presta a una continua y viva actualización.

El repertorio narrativo de la tradición oral siciliana retoma los temas característicos de todo el espacio euromediterráneo: encontramos historias de magia, cuentos de animales y de tesoros escondidos, narraciones de relatos cómico-satíricos, entre los que no podemos dejar de mencionar al personaje “furbo-sciocco” de Giufà, que inspiró e inspira a generaciones de narradores, para llegar finalmente a la epopeya caballeresca, un tema tratado específicamente por narradores profesionales. ¹⁸

El pueblo siciliano demuestra y ha demostrado siempre una profunda inclinación por el cuento y la poesía; en relación a los narradores es necesario hacer una distinción entre narradores y narradores, los primeros narran y retratan escenas de la vida cotidiana, los segundos, precisamente los narradores que son objeto de este estudio, se refieren exclusivamente a temas de tópicos épico-caballerosos.

Buttitta, según lo que afirma Marcella Croce, incluye precisamente entre los narradores sicilianos tres tipos: el primero, que sería más exacto llamar cantautor, se mueve por su propio pueblo o ciudad y recorre tenda, cantando canciones

¹⁷ *Ibidem*, p. 30.

¹⁸ Bonanzinga Sergio, *Narrazioni e Narratori*, in *Lingue e culture in Sicilia*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani Vol. 2, a cura di Giovanni Ruffino, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Palermo, anno X, n. 5., 2013.

humorísticas, de duración limitada; el *orbu* que representaba al orador ciego que iba de casa en casa cantando oraciones y novenas para ganarse la vida, figura hoy desaparecida, y finalmente el narrador que también trabaja fuera de la provincia o región.¹⁹

Queriendo hacer una distinción más detallada entre “cantastorie” y “cuntastorie”, es posible afirmar que en ambos casos se trata de narradores profesionales que se ocupan de la narración representativa, pero mientras los primeros se especializan en relatos policiales breves, siguen un texto escrito, utilizan de un cartel pintado y una guitarra y en sus interpretaciones alternan las partes cantadas con las recitadas, estas últimas basan su repertorio en poemas épico-caballeros, los recitan casi todos de memoria, al menos en el aria de Palermo, y utilizan una evidente alteración de la respiración en la parte del escaneo que caracteriza al cuntutu en momentos de máxima tensión emocional, generalmente representados por batallas.

Respecto a la diferencia entre poesía y canto, Zumthor, de acuerdo con una visión etnográfica, se inclina a creer que en toda forma de poesía oral existe una presunción de canto y que todo género poético es también un género musical independientemente de cómo lo utilicen sus usuarios. Al respecto, hace una distinción entre la voz hablada que corresponde al *dicho*, el marcado recitativo o salmodia expresado por el término inglés *to chant*, y el canto melódico expresado en inglés con el término *to sing*. También relata la circunstancia según la cual los liturgistas de la Edad Media utilizaban una escala similar «limitando, sin embargo, la extensión del primer término recitativo, al dicho poetizado por un ritmo artificial».²⁰

Esto le da al *dicho*, en el contexto de la poesía oral, la posibilidad de ser colocado en un continuo con el recitativo, que a su vez difiere del canto sólo en amplitud. «Se producen deslizamientos de uno a otro. Cada sociedad, cada tradición, cada estilo, establece sus propios límites en este sentido».²¹

¹⁹ Marcella Croce, *Pupi, carretti, cantastorie*, Flaccovio Dario, Palermo, 1999, p. 29.

²⁰ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, *op. cit.*, p. 222.

²¹ *Idem.*

Para demostrarlo, en África el canto y la poesía no se conciben por separado y los griots, que para los viajeros europeos eran músicos profesionales, son designados por los árabes con un término que significa poetas.²²

Pitrè también se ocupa de narradoras en sus obras, entre ellas la más talentosa, en opinión del estudioso, es Agatuzza Messia de Palermo, definida por el mismo modelo de novelista. El estudioso ciertamente tenía una relación muy estrecha con el novelista en cuestión, relata, de hecho, que ella lo vio nacer y lo tuvo en sus brazos. Agatuzza no sabe leer, pero sabe muchas cosas y muestra una habilidad notable en el uso del idioma.

La mímica, los gestos y la vocalidad también cobran especial importancia en la narración de Agatuzza: «[...] la narración por Agatuzza Messia, más que palabras, consiste en el movimiento inquieto de los ojos, en el movimiento de los brazos, en las actitudes de toda la persona, que se levanta, camina por la habitación, se inclina, se levanta, haciendo una voz ora plana, ora excitada, ora temerosa, ora dulce, ora estridente, retratando la voz de los personajes y la acción que realizan».²³

Sin embargo, lo que distingue al cuntú de otros modos narrativos no es el material en sí, que une numerosas historias y manifestaciones artísticas pertenecientes a todo el territorio italiano y también europeo, sino las peculiares técnicas interpretativas que utilizan los artistas cuntú; concretamente, el momento del escaneo presenta cualidades rítmicas y expresivas muy particulares.

Se trata de técnicas que, como afirma Antonio Pasqualino, diferencian sustancialmente las narrativas de otras del panorama europeo moderno y contemporáneo; es por ello que para comprender sus valores fundacionales es necesario ubicarlos dentro de las diferentes formas de relato y representación.²⁴

La representación narrativa se caracteriza por la interacción cara a cara entre el artista y su público. Cuando el artista cuenta su historia, solo o con la ayuda de un músico, sigue ciertas reglas «que definen una categoría de discurso que comparte ciertos aspectos con la narración en una conversación ordinaria, algunos con la

²² *Ibidem*, p. 223.

²³ Giuseppe Pitrè, *Biblioteca delle Tradizioni popolari siciliane. Fiabe Novelle e Racconti*, Volume I, Luigi Pedone Lauriel Editore, Palermo, 1875, Prefazione, p. xix.

²⁴ Antonio Pasqualino, *Le vie del Cavaliere...*, *op. cit.*, p. 220.

representación teatral dramática y otros con las narrativas escritas, pero se diferencia claramente de cada una de esas categorías de narrativa».²⁵

Ya sea una representación narrativa o una conversación ordinaria, nos encontramos frente a acontecimientos orales complejos que utilizan una multiplicidad de canales sensoriales y una variedad de códigos, y están abiertos a la improvisación. Lo que distingue la representación narrativa de la conversación ordinaria es el carácter formalizado de la primera: «el narrador tiene su propio estatus socialmente reconocido, su lugar no puede ser ocupado por miembros del público y es un profesional, es decir, generalmente se gana un honorario por su desempeño».²⁶

Respecto a la representación narrativa, también es necesario agregar que la improvisación está ligada a reglas rígidas que se transmiten de profesor a alumno y es precisamente en el aprendizaje de estas técnicas donde se inserta el reconocimiento social del rol de narrador.

El Pasqualino añade además que «desde un punto de vista pragmático, la representación narrativa se parece a la representación teatral»,²⁷ lo que las distingue es la proporción existente entre mimesis y diégesis. De hecho, en las representaciones narrativas, en comparación con las representaciones teatrales, la secuencia de acciones y acontecimientos es generalmente más narrada que representada.

Dentro de esta obra, también ocupa un lugar importante el espectáculo de la Hispanidad, la difusión de los asuntos caballerescos en Sicilia y el espectáculo de títeres.

En la segunda mitad del siglo XVI en el Mediterráneo hispánico se produjo una relación particular entre la ciudad y la escena, según perspectivas urbanas y sociales, lo que contribuyó al nacimiento de formas particulares de entretenimiento injertadas en prácticas festivas. Lo que distinguió al teatro de la Hispanidad fue una fuerte connotación litúrgica, tanto en sentido religioso como secular; un amplio popularismo; el juego como elemento organizador de la nueva tradición escénica-antropológica; el nacimiento de una próspera artesanía; la *plaza*

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Ibidem*, p. 221.

mayor regular ligada al espíritu de espectacularidad al *en plein air* y a una visión colectiva y celebrativa de la fiesta que se convirtió en un acontecimiento espectacular.²⁸

Según Giovanni Isgro, no se puede comprender plenamente la forma de teatro siciliano si no se toma nota del enorme impacto que la regularización y planificación de esta relación ciudad-escena tuvo en el Mediterráneo hispánico y principalmente en Palermo, ya que en dicho contexto nació una relación particular entre celebración y teatro, que influyó significativamente en la definición misma del entretenimiento siciliano, principalmente en la segunda mitad del siglo XVI; y en segundo lugar, porque se convirtió en un testimonio ejemplar del nacimiento de una lógica interna y popular de la economía del festival que inevitablemente marcará el nacimiento de una artesanía floreciente y de un ritual colectivo, ambos cruciales para el desarrollo de la teatralidad siciliana.

El punto de contigüidad entre la fiesta urbana y el nacimiento de la ópera radica precisamente en la lógica de la narración y en la figura del narrador, presencia de la memoria antigua en la vida cotidiana y las costumbres de la clase trabajadora. Es la narración a través de imágenes según una lógica cinética del relato lo que anima la afirmación de la obra:

«la successione degli episodi, il narrare per immagini disposte in sequenza come era avvenuto in età barocca nei quadroni dipinti collocati nella navata centrale della Cattedrale, precisò la logica cinetica del racconto, sposandosi con la predisposizione popolare a farsi trascinare da intrattenimenti di lunga durata, tali da imprimere nella loro fantasia il segno di realtà possibili e comunque omologabili ai loro riti e ai loro bisogni, fino a diventare una sorta di certezza».²⁹

Isgro aplica esta lógica cinética al cuntu, llegando incluso a afirmar que existe una estrecha conexión entre el arte de representar el cuntu y el movimiento de los títeres en escena, hasta el punto de que uno de ellos parece ser un perfecto reflejo de el otro; La ópera se caracteriza naturalmente por su particular adaptación escénica. Que ópera y cuntu están estrechamente relacionados tanto desde el punto

²⁸ Giovanni Isgro, *La forma siciliana del teatro. Lo spettacolo dell'hispanidad fra '500 e '600. Le vastasate, l'opera dei pupi e l'avvento del grande attore*, Palma editrice, Palermo, 2000.

²⁹ *Ibidem*, pp. 111 e 112.

de vista escénico como material lo demuestra el hecho de que muchos titiriteros también fueron artistas de cuntú, Peppino Celano y Mimmo Cuticchio son un claro ejemplo de ello.

Respecto a la importancia de la difusión del material caballeresco en Sicilia, Giuseppe Pitrè en 1884 en el ensayo *La letteratura cavalleresca popolare in Sicilia* tiende a demostrar cómo las historias caballerescas de la época carolingia influyeron en la vida siciliana. Tema también retomado por Marcella Croce que destaca su difusión e influencia «[...] desde la toponimia hasta los modismos, desde el arte figurativo popular hasta la célebre opra dei puppeti, tan difundida en Sicilia a partir de 1850»,³⁰ sin descuidar la evolución de la práctica de los cuntisti que, gracias al interés que el pueblo tenía por el tema de la caballería, vivió un período de gran éxito en el siglo XIX.

Uno de los elementos de esta atracción ciertamente se remonta al carácter mágico de las historias, capaces de satisfacer la naturaleza supersticiosa de los isleños, siempre dispuestos a combinar el elemento mágico con el elemento religioso en una mezcla de lo religioso y lo profano. Como sugiere Pitrè, la pasión por la caballería durante la Edad Media tiene un fuerte vínculo con la religión, lo que demuestra que la eterna lucha entre los personajes gira siempre en torno al choque entre religiosos e infieles.

El honor que une al pueblo siciliano con el ciclo épico carolingio y con el fuerte sentimiento religioso es tan fuerte que Santa Rosalía, señora de Palermo, hija de Sinibaldo, señor de Rosa y Quisquina, afirma ser descendiente directa de Carlomagno.³¹ El éxito de estas manifestaciones artísticas populares reside precisamente en las condiciones favorables que se han creado y que han decretado su difusión: «para que un poema se convierta en canción, en cuento, en leyenda, ambos deben tener en sí mismos las condiciones favorables para difusión y popularidad»,³² afirma Pitrè.

El conocido cuntista Salvatore Ferreri, activo de 1844 a 1899, y las dispensas de Giusto Lodico aumentaron significativamente la difusión de las historias épicas de caballería en Sicilia. Giusto Lodico, maestro de escuela primaria, entre 1858 y

³⁰ Marcella Croce, *Pupi, carretti, cantastorie...*, op. cit., p. 11.

³¹ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, op. cit., p. 274.

³² *Idem*.

1860 cosió y publicó por entregas *La Storia dei Paladini di Francia*, que representa la literatura de numerosos plebeyos y de la baja burguesía y la obra más importante que inspiró a titiriteros y cuntistas. En esta composición, Lodico, más que cuidar la forma, que utiliza a menudo un lenguaje agramatical, considerado casi ridículo por algunos estudiosos, se preocupa por enriquecer la sustancia narrativa. Según las fuentes más acreditadas, se trata de una nueva versión del material de los poemas y novelas de los siglos XV y XVI.

Todo se resuelve en el acto de cortar o contar historias: ¿pero cómo? ¿Con qué intensidad? ¿Qué hace que el momento performativo sea único?

El principal objetivo de la investigación es, por tanto, estudiar las características peculiares de la narración oral, a través de un recorrido de investigación sobre el arte del cunto.

Para lograr el objetivo principal de la investigación se trazaron los siguientes objetivos específicos:

- analizar las características peculiares de las técnicas de interpretación en el arte de la narración oral;
- analizar las funciones expresivas de la oralidad en escena, la relación entre los elementos corporales y la narración, la musicalidad de la palabra;
- estudiar los sonidos del mundo arcaico siciliano, a través de un proceso de investigación sobre las tradiciones populares y su transposición teatral que se encuentra, principalmente, en la experimentación dramática de Pirrotta;
- analizar los géneros narrativo y espectacular no sólo en su especificidad sino también en la hibridación generada por la intersección de la forma narrativa y la representación teatral; la comprensión de los factores que influyen en la transposición de un relato puramente oral a escena, qué elementos de la narración oral permanecen, cambian de forma o desaparecen en el nuevo texto espectacular;
- estudiar la relación entre actor y espectador tanto en la narración pura como en los experimentos dramáticos, con el fin de definir las funciones, la percepción, la decodificación, el funcionamiento de la memoria, el procesamiento de la imagen, la influencia que el espectador tiene en la representación escénica.

Para lograr los objetivos anteriores, el fenómeno de la oralidad en sus aspectos intrínsecos y extrínsecos, a través no sólo del análisis de las características

peculiares de las complejas técnicas de memorización y composición, sino también y principalmente a través del análisis de las funciones expresivas de la oralidad en escena, la relación entre elementos corporales y la narración.

La narración incluida en la actual experiencia dramática requirió también una profunda atención a la textualidad, la escritura escénica, la improvisación y la interesante evolución que supone la narración oral en el paso de la oralidad primaria a la oralidad secundaria.

Inherente al estado de las investigaciones, se subraya que las líneas esenciales de la oralidad han sido trazadas por Walter J. Ong, Eric A. Havelock y Bruno Gentili, a través de un análisis claro y oportuno de la ejecución oral en la cultura griega más antigua, donde el arte de la memoria y la fascinación por la palabra cobran relevancia no sólo desde un punto de vista puramente artístico, cultural y social sino también psicológico.

Ong, en *Oralità e Scrittura. Le tecnologie della parola*,³³ según los estudios realizados por el médico, sociólogo y psicólogo soviético A. R. Luria, investiga las diferencias fundamentales que existen entre las culturas con oralidad primaria y aquellas influenciadas por el uso de la escritura, atestiguando la presencia de una diferencia sustancial no sólo desde un punto de vista puramente mnemónico, sino precisamente de la construcción y expresión del pensamiento, en términos de procesos mentales, razonamientos y formas verbales reales.

En sus estudios, Ong retoma las teorías de Jousse sobre «el vínculo íntimo que existe entre los modelos rítmicos orales, el proceso respiratorio, los gestos y la simetría bilateral del cuerpo humano en las antiguas paráfrasis arameas y griegas del Antiguo Testamento y también en el hebreo antiguo».³⁴

La obra de Marcel Jousse se centra en los mecanismos antropológicos y étnicos de la memoria, poniendo énfasis en la tendencia imitativa del ser humano, que es un microcosmos capaz de reflejar, como un espejo o un eco, el macrocosmos que lo rodea.³⁵ Estas teorías estaban en gran medida influenciadas por sus orígenes campesinos, él mismo afirmó su importancia: «mi madre me enseñó el sentido del balanceo inteligente y memorístico. Éste es el recuerdo más hermoso que tengo de

³³ Walter J. Ong, *Oralità e Scrittura. Le tecnologie della parola...*, *op. cit.*

³⁴ *Ibidem*, p. 80.

³⁵ Marcel Jousse, *L'antropologia del gesto...*, *op. cit.*, p. 31.

aquella humilde campesina, casi analfabeta, que sólo había ido a la escuela tres inviernos y que me crió, me educó, me instruyó».³⁶ Jousse identifica la voz tradicional en la madre, guardiana de lo más oculto de las tradiciones globales y de estilo oral que tienen sus raíces en el mundo campesino.

Havelock, en cambio, rastrea los perfiles de conexión entre el habla métrica y los reflejos corporales, caracterizando la tecnología del aprendizaje mnemotécnico en la cultura griega más antigua, destacando un mecanismo complejo en el que las ondulaciones del metro activan automatismos mentales y al mismo tiempo liberan energía psíquica. Al analizar los efectos de la poesía griega arcaica sobre el inconsciente del oyente, pone el acento en aspectos especialmente interesantes y extensibles a la narración oral contemporánea, uno de los cuales está relacionado con la regularidad de la ejecución, capaz de crear un cierto efecto de hipnosis y relajar las tensiones físicas del cuerpo y la mente.³⁷ Esto lleva a la importancia del elemento rítmico como fuente de placer.

Otra voz autorizada en el panorama contemporáneo es la de Zumthor,³⁸ su trabajo sobre poesía oral se inspira, como se puede leer en la introducción de *La presenza della voce*, en el libro de Ruth Finnegan *Oral Poetry* de 1977, y persigue el objetivo de investigar la poesía oral como poesía de la voz y del cuerpo, prestando especial atención al dinamismo vital que vincula la palabra con la mirada. Se trata de investigar esas profundas reminiscencias corporales que subyacen al proyecto lingüístico y permiten que el lenguaje oral de nuestra infancia y de nuestras sociedades arcaicas marque definitivamente nuestro comportamiento lingüístico.³⁹

En relación con la narración de los cuntisti, conviene subrayar que ha sido ampliamente investigada: entre las aportaciones más importantes encontramos las de Pio Rajna que se ocupó de los narradores napolitanos, de Guido Fusinato que nos proporcionó información relativa a los narradores venecianos, de Antonio Pasqualino que investigó el trabajo de los títeres y del cuntú desde un punto de

³⁶ *Ibidem*, p. 325.

³⁷ Havelock, Eric A., *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone*, Laterza, Bari, 1983; [edizionale originale *Prefaceto Plato*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1963].pp. 125 e 126.

³⁸ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, *op. cit.*

³⁹ *Ibidem*.

vista semiótico y también antropológico, del músico Roberto Leydi que grabó los cunti de Peppino Celano, los relativos a Emiliano Giudici que relata la sesión de cunti que tuvo lugar en casa de un señor de Mussomeli, de Achille Mazzoleni que se ocupa de los cuntistas Catania, de Sebastiano Burgaretta, Guido Di Palma, Sergio Bonanzinga, que aportan interesantes valoraciones sobre los cuntistas sicilianos. Giuseppe Pitrè también ofrece páginas de considerable valor en *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*⁴⁰ y Ettore Li Gotti en *Il Teatro e Opera dei Pupi*.⁴¹

Aunque la literatura sobre el tema es muy extensa, sobre las sesiones de los cuntisti (Rinaldi en Nápoles y Cupidi en Chioggia) del siglo XIX y principios del XX no tenemos más que las descripciones proporcionadas por estudiosos como Pitrè, Rajna y Fusinato. Aunque se trata de descripciones muy detalladas, atentas a aspectos lingüísticos, entonaciones y gestos, no son adecuadas para analizar la narración en todos sus aspectos.

En relación al ritmo y la vocalidad, son interesantes a este respecto las valoraciones a las que llega Sergio Bonanzinga, que examina un cunti de Peppino Celano sobre la narración de la aparición de Angélica en la corte de Carlo Magno, ofreciendo una visión más clara del mismo desde el punto de vista melódico, a través de una representación gráfica: presenta la duración en segundos y los principales tonos tocados por la voz en cada segmento.

En el momento de la escansión también son destacables los estudios realizados por Leydi, que pone de relieve una estrecha correlación entre él y el estilo excitado utilizado por Monteverdi; estos estudios fueron retomados por Paolo Russo y Nico Staiti. Siguiendo con la escansión del cunti, también es importante el estudio realizado por Anna Sica sobre el salto silábico. En opinión del estudioso, en la fase sincopada el narrador realiza, de hecho, una serie de saltos silábicos que permiten la alternancia de ritmos, y se perciben como verdaderos vórtices sonoros. De nuevo, según Sica, se trata de los mismos saltos que encontramos en el *Canzuni* de Giovanni Meli.

⁴⁰ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. I..., op. cit.

⁴¹ Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, Flaccovio editore, Palermo, 1978.

En cuanto a las canciones populares sicilianas, es muy importante el trabajo realizado por Sergio Bonanzinga y Elsa Guggino, esta última en particular ha realizado estudios muy interesantes tanto sobre los poetas tuertos como sobre las canciones de los carreteros. Respecto al primero, dispone de audio-grabación de la novena interpretada por Rosario Salerno (zzù Rusulinu), Angelo Cangelosi y Giovanni Pennisi, quienes constituyen los últimos representantes de la tradición palermita, en relación con este último realizó un estudio sobre las estructuras formales de las canciones en cuestión en la provincia de Palermo, concentrando su atención en tres canciones de tres intérpretes expertos: Ignazio Dominici y Nino Geraci de Villabate, Angelo Lo Burgio de Misilmeri. El análisis ha demostrado cómo canciones de intérpretes diferentes y aparentemente completamente diferentes pueden rastrearse hasta la misma estructura profunda.

En cuanto a la nueva fase dramática, además del mencionado Di Palma, son importantes los estudios realizados por Stefania Rimini, en relación con la obra de Vincenzo Pirrotta, y por Valentina Venturini, en relación con los cunti de Mimmo Cuticchio. También es necesario subrayar que es posible investigar esta nueva fase gracias a la voz de los propios cuntistas, que ofrecen valoraciones importantes, para una comprensión plena del fenómeno en cuestión.

Finalmente, en lo que respecta a la escritura escénica y las nuevas experiencias teatrales, son interesantes los aportes de Lorenzo Mango, Marco De Marinis y Gerardo Guccini. La creciente atención que se ha puesto en la dimensión escénica en los últimos años responde a la necesidad de reconocer al acontecimiento escénico una responsabilidad notable en la escritura global del espectáculo. Se trata de una nueva idea de teatro en la que la responsabilidad creativa recae tanto en el momento literario como en el momento escénico: es precisamente de esta conciencia de la que nace el texto espectacular que representa una de las nociones clave de la semiótica teatral.⁴²

«[...] El horizonte de referencia de la acción teatral [por tanto] se desplaza de la página a la escena, en el sentido de que lo que sucede físicamente en el

⁴² Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del novecento*, Bulzoni, Roma, 2003.

escenario no es la simple ilustración o traducción de lo prescrito en la página, sino que tiene su propia originalidad y especificidad».⁴³

En relación a la metodología utilizada, cabe subrayar que, como se ha dicho ampliamente, el núcleo central de todo el trabajo de investigación está representado por el estudio del arte de la narración oral, no sólo desde el punto de vista histórico-filosófico-literario vista, sino también desde un punto de vista semiótico y antropológico. La ejecución oral no sólo se logra en la recepción auditiva, sino también en el componente visual; el cuerpo al articular un discurso no sólo activa el aparato fonatorio, sino también una gesticación más o menos acentuada y un uso particular de la palabra como sonido.

Para captar la peculiar característica pluricode y plurisémica inherente tanto a la narración pura como a la transposición a la escena dramática, un enfoque semiótico constituye un método útil pero no siempre productivo respecto de la complejidad del fenómeno tratado; razón por la cual, también, hemos optado por privilegiar los estudios en profundidad desde un punto de vista antropológico. El cuerpo del narrador, sus movimientos y su forma de hablar determinan (y son determinados) por una red de significados primarios y secundarios que cambia constantemente: de ahí el “carácter polisémico” de la interpretación oral.

Para analizar las funciones expresivas de la oralidad en escena se utilizaron documentos audiovisuales. Este tipo de análisis, de hecho, puede resultar muy útil para detectar algunos aspectos del espectáculo acontecimiento; el vídeo conserva la imagen de la forma del movimiento, los gestos de los actores, la sincronía entre gesto y palabra, la dramaturgia del espacio. Todos ellos elementos muy importantes para definir las funciones expresivas de la oralidad.

Los estudios de semiótica teatral de la década de 1980, para estudiar las representaciones teatrales, propusieron el uso de grabaciones de vídeo analizadas con categorías semióticas.

A pesar de esto, el enfoque tiene considerable importancia con respecto al actual campo de investigación, es necesario subrayar que en la actualidad no existen metodologías semióticas sistematizadas para el estudio de las prácticas, de hecho, a pesar de que cada vez existen más ejemplos. A partir del análisis de las

⁴³ *Ibidem*, p. 23.

prácticas, se presentan algunas reflexiones sobre la metodología más adecuada y relevante para abordar este objeto en particular. Además, a diferencia de la producción de otros enunciados textuales, la práctica performativa de la narración oral, principalmente si es narración pura, está marcada por la evanescencia, por la imposibilidad de fijar un texto de una vez por todas, y por eso mismo su estudio requiere inevitablemente referencia a la experiencia, es decir, a los métodos de subjetivación de la actuación. También es importante destacar que el sonido tiene una relación especial con el tiempo, diferente a otros aspectos perceptivos. No es posible detener el sonido y mantenerlo. Puedes detener una cámara para mantener un fotograma en la pantalla, pero no el movimiento del sonido, ya que entonces no tendrás más que silencio: «No existe ningún equivalente del plano fijo para el sonido».⁴⁴

Se agregaron conocimientos antropológicos al análisis de los videos. Esto surge de la necesidad de definir no sólo las principales características de la narración oral, los modos de funcionamiento de la mente, la capacidad mnemotécnica del cunista, el particular efecto hipnótico inducido por los módulos rítmicos, verbales, vocales, instrumentales y físicos,⁴⁵ utilizados en prácticas performativas arcaicas o en todo caso particularmente ligadas a la tradición oral actual, pero también la explicación de lo que sobrevive hoy de ese mundo y qué elementos de contacto nos permiten hablar todavía hoy, de manera apropiada, de "performance oral", incluso en presencia de espectáculos creados a partir de un texto escrito, como en el caso de Vincenzo Pirrotta, ciertamente más alejado del mundo oral en el que se formó Mimmo Cuticchio.

Por eso, se examinaron los aspectos más significativos de las representaciones que permiten que el estatus corpóreo y vocal del lenguaje poético sobreviva en una práctica teatral basada esencialmente en el texto escrito, destacando la importancia de términos como ritual y tradición. Este camino nos ha permitido crear un espacio en el que pueden surgir elementos que unen diferentes experiencias artísticas y en el que aún es posible encontrar la palabra original en

⁴⁴ Walter J. Ong, *Oralità e Scrittura. Le tecnologie della parola...*, op. cit., pp. 77 e 78.

⁴⁵ L'effetto ipnotico fa riferimento alle conclusioni a cui è approdato Eric A. Havelock in *Cultura orale e civiltà della scrittura...*, op. cit..

su condición primaria; condición en la que el flujo sonoro y la energía permiten que el texto literario renazca cada vez que es llevado a escena.

Carlo Severi, estudiando personalmente algunas tradiciones orales en América y Oceanía, ha ofrecido a este respecto elementos muy interesantes para la reflexión sobre la enunciación ritual y la memoria, elementos ciertamente útiles que nos permiten no sólo analizar una nueva oralidad, sino encontrar, como sabemos, una nueva oralidad. Veremos más adelante extraordinarias analogías entre dramaturgos que desarrollan su investigación y su arte en supuestos y terrenos artísticos diferentes. Severi reflexiona sobre la voz de la enunciación, compuesta no sólo de palabras sino también de entonaciones particulares, respiraciones, onomatopeyas, gritos... sobre la voz que refleja una memoria yoica.⁴⁶

De las valoraciones anteriores, la acción ritual, la voz, la memoria tienen una importancia preeminente y explican el uso de un lenguaje taumatúrgico y ritual que se ha convertido en expresión sagrada de la tierra y de la cultura y que quizás corresponde «*all'altro chiamare*»⁴⁷ que Severi vincula con la tradición kuna, el chamanismo o la comunicación de los pacientes autistas, objeto de la investigación terapéutica de Gaetano Roi.

Es una vuelta a los orígenes como clave de acceso a la modernidad.

Giorgio Agamben confirma un fuerte vínculo entre lo arcaico y lo contemporáneo:

«Arcaico significa: prossimo all'*arché*, cioè all'origine. Ma l'origine non è situata soltanto in un passato cronologico: essa è contemporanea al divenire storico e non cessa di operare in questo, come l'embrione continua ad agire nei tessuti dell'organismo maturo e il bambino nella vita psichica dell'adulto».⁴⁸

Probablemente se trate de redescubrir esa fuente arqueológica que mueve la expresión humana y que nos da las herramientas para abordar aquellas

⁴⁶ Carlo Severi, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino, 2004, premessa.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 237, (corsivo dell'autore).

⁴⁸ Giorgio Agamben, *Nudità*, edizioni Nottetempo, Milano, 2009, p. 29.

manifestaciones artísticas en las que pasado y presente se cruzan y sobreviven uno como elemento vital del otro.

También se llevó a cabo un análisis textual de algunos segmentos de cuncti tanto de Cuticchio como de Pirrotta, estableciendo preliminarmente qué se entiende por sistema lingüístico y texto, más aún debido al carácter exquisitamente oral del arte tratado.

En cuanto al sistema lingüístico, se tomó prestada la definición dada por Maria Pia Pozzato, basándose en los estudios realizados por Saussure: «Un sistema lingüístico [...] es una serie de diferencias de sonidos combinadas con una serie de diferencias de ideas. Es dentro del sistema, es decir, dentro de las delimitaciones específicas de las unidades, donde cada sonido y cada concepto adquieren su valor».⁴⁹

En relación al texto, De Marinis lo identifica como «[...] toda unidad de discurso - ya sea verbal, no verbal o mixto - que resulta de la coexistencia de múltiples códigos y que posee los requisitos constitutivos de completitud y coherencia».⁵⁰

Por semiótica del texto entendemos una teoría semiótica «[...] cuyos conceptos operativos se utilizan para describir la organización de los textos» según un proceso que, sin embargo, no responde a evidencias automáticas sino que requiere, además de la ciencia, rigor, que permita no caer en la arbitrariedad, «[...] cualidades de intuición, sagacidad interpretativa, sensibilidad».⁵¹

El análisis textual parte de las teorías de Greimas sobre la generación de significado. Greimas, por un lado, propone un camino generativo que apunta a la construcción de un modelo capaz de hacer manifiesta la creación y generación de discursos y, por el otro, a través de una teoría de la enunciación, intenta conciliar la opción generativa (como teoría de la el enunciado en el sentido chomskyano)

⁴⁹ Anna Maria Pozzato, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Carocci editore, Roma, 2021, p. 21.

⁵⁰ Marco De Marinis, *Semiotica del teatro, l'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano, 1992, p. 60.

⁵¹ *Idem*.

con una teoría del texto que de alguna manera tiene que ver con la pragmática americana de los actos lingüísticos».⁵²

El camino generativo parte «[...] desde las instancias generativas más profundas, de tipo lógico semántico, progresivamente se convierte en niveles semiosintácticos más superficiales hasta encontrar, a través de los procedimientos de enunciación, una estructura narrativa superficial».⁵³ Según este camino, el significado del texto se capta siguiendo su historia generativa y no sólo en el nivel de su manifestación expresiva.

Greimas propone entonces una distinción entre un nivel semiótico profundo y un nivel discursivo más superficial, el primero, a su vez, involucra diferentes niveles de profundidad en los que se distinguen las estructuras lógico-semánticas y las estructuras semi-narrativas caracterizadas por una articulación similar: el los primeros se dividen en sintaxis fundamental y semántica fundamental y los segundos en sintaxis narrativa y semántica narrativa. «La transición de la gramática fundamental a la gramática narrativa superficial se produce a través de complejos procedimientos de conversión que, si bien garantizan la equivalencia de una unidad en todos los niveles, aportan nuevas articulaciones y un "crecimiento del significado"». En el análisis del texto, por tanto, como subraya Pozzato, en coherencia con lo que el propio Greimas afirmó, es necesario tener en cuenta todos los niveles, ya que el significado surge de su determinación mutua que Greimas identifica en términos de generación.⁵⁴

La parte más compleja de la teoría greimasiana está formada por estructuras semionarrativas. En relación con la estructura elemental del significado, Greimas propuso su propia interpretación en forma de un cuadrado lógico que «[...] sirve para describir "visualmente" una categoría semántica cuyos términos están interdefinidos sobre la base de relaciones de contradicción, complementariedad y oposición». Este es el cuadrado semiótico y surge de la comprensión de que

⁵² A. J. Greimas, *Del senso 2 Narrativa Modalità Passioni*, Bompiani, Milano, gennaio 1985, traduzione a cura di Patrizia Magli e Maria Pia Pozzato, [*Du Sens II Essais sémiotiques*, Editions du Seuil, Paris, 1983], Prefazione, IV.

⁵³ *Ibidem*, p. III.

⁵⁴ Pozzato Anna Maria, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Carocci editore, Roma, 2021.

«algo significa en cuanto se inserta en un sistema de relaciones: por ejemplo, el blanco, aunque también se opone a otros colores, puede verse en relación con el "negro". Blanco significa porque puedo articular tres relaciones entre ellos: una relación de contradicción: “blanco” – “no blanco”; de oposición: “blanco”- “negro”; de presuposición: “no blanco”- “negro”».⁵⁵

Durante la investigación se realizó la transcripción de uno de los cuntri más representativas y conmovedoras de las representaciones de cuntisti y titiriteros de todos los tiempos: la *Morte di Orlando a Roncisvalle*. Cuticchio lo incluye en las actuaciones más representativas emocionalmente de su carrera. Se analizaron las principales características de tres performances diferentes, desde un punto de vista semiótico del texto, para resaltar lo que tienen en común y lo que las convierte en narrativas sustancialmente diferentes que, a primera vista, pueden parecer casi idénticas. También intentamos investigar con mayor precisión el funcionamiento de la memoria y la influencia que la relación entre narrador y audiencia tiene en la actuación: ¿cómo la audiencia puede orientar y orienta la energía que transforma la imagen en palabras y la palabra en texto? ¿Cuál es el punto límite en el que se interviene para que el bios natural se transforme en bios escénico, para que lo invisible se haga visible? Esta es una vía de investigación muy fascinante, pero no fácil de seguir.

También se realizó un análisis del espectáculo *Visita Guidata all'opera dei pupi* de Mimmo Cuticchio; en este espectáculo se confirma el choque entre dos maneras totalmente diferentes de concebir la escritura: por un lado el texto nacido y concebido para la escena, por otro el texto que nace y se escribe en escena, de forma nunca definitiva. Para ello, se ha intentado realizar una comparación entre el texto publicado en la *Visita Guidata*⁵⁶ y el espectáculo visible en RaiPlay⁵⁷ con el objetivo de circunscribir qué y en qué medida varían los aspectos performativos y lingüísticos, en la transposición escénica, vivida como resultado de una

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ Roberto Giambrone, *Visita guidata. Viaggio per parole e immagini nel teatro di Mimmo Cuticchio e Salvo Licata*, Associazione “Figli d’arte Cuticchio”, Palermo, 2001.

⁵⁷ Mimmo Cuticchio-l’opera dei pupi, *Visita Guidata all’Opera dei Pupi*, Rai Play, [video online], <https://www.raiplay.it/ricerca.html?q=visita+guidata+all%27opera+dei+pupi+cuticchio>, da [consultato il 14 ottobre 2021].

operación creativa y un gran trabajo artesanal injertados en lo que Mango define como la elaboración material del espectáculo.⁵⁸

Mientras que con Cuticchio intenté definir los rasgos esenciales de la oralidad según una dinámica que va de la performance al texto, en Pirrotta, particularmente en el análisis inherente a *Malaluna*, realicé el camino inverso: partir del texto para resaltar las características rasgos de la oralidad. El teatro de Pirrotta es un teatro de opuestos, "scuru" y "lustru", vida y muerte, sagrado y profano, tragedia y comedia. Pero, como veremos más adelante, no siempre se trata de puro contraste. *Malaluna* (primera representación 12 noviembre 2005, Palermo Teatro Festival, Complesso di Santa Maria di Montevergini) es el emblema de esto y se ha prestado a exploraciones muy interesantes que han mostrado cómo nuestro dramaturgo, explotando un lenguaje que hechiza y encanta con juegos de palabras y sugerencias, marca distintiva de su oralidad, nunca ha renunciado a asumir mensajes profundos y no siempre evidentes. El análisis en cuestión también se realizó con el fin de profundizar y resaltar el proceso continuo de intertextualidad que caracteriza su escritura, que acumula y al mismo tiempo renueva: ritmos, "abbanniate", canciones, cunti, conjuros y fórmulas litánicas que se mueven de un texto a otro, encajando perfectamente en el flujo narrativo. Es un material sonoro que corta, ensambla, mueve, varía y utiliza en estrecha relación con la imagen que quiere crear.

Por fin, el último análisis realizado, responde a la necesidad de resaltar los puntos de conexión, pero también las variaciones, presentes entre el cuntu de Cuticchio y el cuntu de Vincenzo Pirrotta, principalmente desde un punto de vista lingüístico y textual pero también performativo. El análisis en cuestión se centró en las características del discurso dramático, en el uso de los deicticos, en el proceso de subjetivación de la narración en el que la actuación, contrariamente a lo que Pasqualino indicaba para los cuntistas del siglo XIX y principios del XX, prevalece sobre la narración.

Para conducir el recorrido final antes mencionado, resultaron de primordial importancia los estudios y prácticas de la semiótica del texto dramático y de la representación teatral propuestos por Elam Keir en *Semiotica del Teatro*.⁵⁹

⁵⁸ Lorenzo Mango, *La scrittura scenica...*, op. cit.

Particularmente interesantes en relación con el discurso dramático fueron las conclusiones a las que llegó Émile Benveniste en *Problemi di linguistica generale*,⁶⁰ y los estudios realizados por Alessandro Serpieri, relatados por Elam Keir, sobre la importancia de la deixis en la creación de una dialéctica interpersonal, en la constitución de las coordenadas espacio-temporales del propio enunciado y en la regularización de las articulaciones dentro de los actos del discurso.⁶¹

Por último, se favoreció un análisis interdisciplinario de textos y fuentes literarias, histórico-artísticas y filosóficas con el objetivo de investigar desde un punto de vista histórico y filogenético los elementos constitutivos de la narración oral, los factores que contribuyeron al nacimiento del teatro popular siciliano y identificar el hilo conductor que une diferentes manifestaciones artísticas que articulan su peculiaridad precisamente en la lógica cinética del cuntu.

Durante el trabajo se destacaron algunas limitaciones, la primera limitación se remonta al carácter fragmentario de las escenas, no fue fácil encontrar espectáculos completos, casi siempre son clips cortados y ensamblados, a veces sin un orden específico. Sin embargo, el documento audiovisual representó «[...] una fuente muy autorizada que no reemplaza el evento en sí sino que ofrece la posibilidad de observar el objeto de estudio, aislándolo del contexto, fragmentándolo en elementos individuales».⁶²

El segundo límite, como señala el Pasqualino,⁶³ está representado por la falta de un sistema de notación capaz de ayudar al análisis y la comprensión de todos los aspectos acústicos y visuales que caracterizan la interpretación de los cuntisti, destinados así a escapar o ser estudiados y analizados parcialmente.

El análisis realizado parece multifacético principalmente en lo que respecta al aspecto performativo precisamente porque, como informa el propio Elam Keir, este área muestra una naturaleza en gran medida indefinida; a pesar de esto, aún

⁵⁹ Keir Elam, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1988, traduzione di Fernando Cioni, [Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London and New York, 1980].

⁶⁰ Émile Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971.

⁶¹ Keir Elam, *Semiotica del teatro...*, *op. cit.*, p. 143.

⁶² Desiree Sabatini “*Ipotesi di ricerca nel campo del ‘teatro filmato’*”, Biblioteca teatrale, rivista trimestrale di ricerche sullo spettacolo, 81-82, gennaio-giugno 2008.

⁶³ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, *op. cit.*

fue posible llegar a resultados interesantes que ciertamente merecen un análisis más profundo y específico, particularmente en lo que respecta a la experimentación dramatúrgica en curso.

El fenómeno de la oralidad ha sido investigado gracias a los estudios realizados por Eric Havelock, Bruno Gentili, Walter J. Ong, Paul Zumthor y Marcel Jousse. En lo que respecta al cuntú, las fuentes del siglo XIX han demostrado ser extremadamente relevantes: gracias a los relatos de Emiliano Giudici, Vincenzo Linares, Giorgio Fusinato, Pio Rajna, Roberto Leydi, Giuseppe Pitrè, Achille Mazzoleni fue posible esbozar las principales características de las actuaciones de los principales cuntistas del siglo XIX y principios del XX, para captar similitudes y diferencias.

Carlo Leardi, Alessandro D'Antona, Salvatore Salomone Marino, Lionardo Vigo y Paolo Toschi se han mostrado decisivos en el estudio de la poesía popular siciliana; los estudios realizados por Ettore Li Gotti y Antonio Pasqualino han aportado elementos válidos sobre el teatro de marionetas y la difusión de la cultura caballerescas en Sicilia.

El fenómeno también fue investigado gracias a la valiosa contribución de los escritos de los cuntistas objeto de este estudio: en cuanto a Mimmo Cuticchio mencionamos: *Visita guidata all'opera dei pupi; Dal cuntú al teatro* in "Dioniso"; *La nuova vita di un mestiere antico. In viaggio con l'opera dei pupi e il cuntú*; riguardo a Vincenzo Pirrotta ricordiamo invece: *N'gnanzou'storie di mari e di pescatori; Proseguire fuggendo la via della tradizione*, in "Prove di Drammaturgia"; *Euminidi. Riscrittura della tragedia di Eschilo; Teatro. All'ombra della collina, Malaluna, La ballata delle balate, La grazia dell'angelo, Sacre-Stie; Clitennestra Millennium. La caduta degli dei*.

Respecto a la obra de Pirrotta, también es necesario subrayar que una aportación significativa fue la de Stefania Rimini con *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta* y con una preciosa entrevista comisariada por ella misma para Arabeschi y presente en Youtube.

Incluso las entrevistas y filmaciones realizadas por Retroskena y siempre presentes en YouTube, han resultado cruciales a los efectos de investigar el

fenómeno en cuestión, muestran no solo fragmentos de programas sino también clips relacionados con pasantías realizadas por el propio cuntuista y en el que es posible aprender, aunque sea de forma fragmentada, las principales técnicas utilizadas por él.

También se examinaron documentos audiovisuales, entrevistas y materiales de audio presentes no sólo en YouTube sino también en Raiplay. Entre los programas más relevantes se encuentra *La Spada di Celano*, el programa conducido por Mimmo Cuticchio alterna entrevistas, grabaciones del cuntu de Peppino Celano y actuaciones del propio Cuticchio. Siguiendo con la obra realizada por Cuticchio en RaiPlay, también se pueden ver dos espectáculos completos: *A singolar Tenzzone* y *Visita Guidata all'opera dei pupi*.

Para llevar a cabo la investigación en el lado de la experimentación en curso, también se realizaron dos entrevistas, la primera en junio de 2019 con Vincenzo Pirrotta y la segunda, en junio de 2023, con el narrador Luigi Di Pino.

Por último, en relación con el material sonoro, resultó de especial interés la sexta entrega de la serie Archivos Sonoros de Sicilia, en el que se encuentran las canciones más representativas de la isla, recopiladas por Elsa Guggino (catálogo Folkstudio de las colecciones 1966-1970); en el mismo número encontramos también un *trionfu* de narradores ciegos, el *Passio*.

Volviendo al cuntu es posible escuchar una grabación de Peppino Celano editada por Roberto Leydi en el cd *La canzone narrativa lo spettacolo teatrale*, Albatros Collection, documentos originales del folclore musical europeo.

La tesis está estructurada en cinco capítulos con un apéndice final, en el que se transcribieron las entrevistas realizadas a Vincenzo Pirrotta y Luigi Di Pino.

El primer capítulo analiza el repertorio de narrativa oral siciliana y el nacimiento del teatro popular en todas sus variantes, prestando especial atención al papel asumido por el espectáculo Hispanidad y el teatro urbano. Un lugar importante lo ocupan también el desarrollo de la epopeya caballeresca en Sicilia y el éxito de la ópera de títeres, elementos todos ellos combinados con la lógica narrativa y espectacular del cuntu.

La ópera ha sido investigada no sólo desde un punto de vista filogenético sino también y sobre todo en el repertorio, en los principios que dominan la puesta en

escena, con sus códigos y sus reglas, en la gran participación emocional que une a público y titiritero, y en todos los aspectos antropológicos y estéticos que han jugado un papel fundamental en el éxito que ha alcanzado principalmente entre las clases populares.

El capítulo ofrece también un examen de los narradores orales sicilianos, prestando especial atención a la actividad desarrollada por los poetas orbi, los “cantastorie” y “cuntastorie”. Respecto a estos últimos, relatamos los testimonios sobre los rinaldi napolitanos, sobre los cupidos de Chioggia y sobre los cuntisti sicilianos, a través de los estudios realizados por Rajna, Fusinato y Pitirè. Se trata de fuentes decimonónicas que nos permitieron comparar los tres tipos de narradores para resaltar puntos de contacto y variaciones; en particular, investigamos los aspectos performativos, las técnicas narrativas, las cualidades rítmicas y musicales de la palabra, los aspectos lingüísticos, la gran capacidad narrativa que caracteriza a los cuntisti, tanto los que narran con la ayuda de un libro como los que narran en memoria. También se hizo una primera diferencia entre los narradores de Palermo y los de Catania; de hecho, como ocurre con la ópera, utilizan diferentes métodos de interpretación. Un lugar importante también lo ocupa el estudio de la poesía popular y de las canciones narrativas sicilianas: son aspectos relevantes no sólo en la cultura siciliana sino también dentro de la experimentación dramática en curso, gracias a la cual las canciones vuelven a ser funcionales, no sociales o laborales, una eventualidad casi imposible, pero en el arte.

En el segundo capítulo se examinan los rasgos característicos del *estilo oral*, con sus reglas y mecanismos, prestando especial atención a la tecnología del aprendizaje mnemotécnico, la importancia que el ritmo y la métrica tienen en la narración y la particular relación de identificación emocional que se crea entre público y ejecutante en demostraciones orales. La necesidad de investigar los aspectos antes mencionados surge de la fuerza y de la habilidad mnemotécnica que caracteriza a los cuntistas, cuyas interpretaciones, incluso en presencia de un texto escrito, están totalmente alejadas de la uniformidad estereotipada que caracteriza a las manifestaciones artísticas que se basan totalmente en la escritura: en la primera confluyen una infinidad de factores biológicos y sociales que, por un

lado, imposibilitan llegar a regularizaciones y codificaciones matemáticas y, por otro, amplifican el papel desempeñado por el componente creativo inherente a cada cuntista y las implicaciones emocionales, psicológicas y sociales que rigen y hacen únicas las narraciones.

El tercer capítulo está dedicado íntegramente al cuntu, investigado en todos sus aspectos filogenéticos, performativos, estéticos, lingüísticos y sociales. En esta parte en particular se analizaron los registros típicos del cuntu, prestando mayor atención en el momento del escaneo, analizado a la luz de las importantes investigaciones realizadas por Leydi, Russo y Staiti sobre las similitudes entre éste, el estilo “concitato” de Monteverdi y el canto épico balcánico; a la luz de los estudios realizados por Anna Sica sobre los saltos silábicos que permiten al narrador realizar la alternancia de ritmos y que son percibidos como verdaderos vórtices sonoros, también según Sica, similares a los saltos que encontramos en *Canzuni* de Giovanni Meli; y por último gracias a los estudios realizados por Bonanzinga que ofrece una visión más clara de las fórmulas melódicas utilizadas por los cuntistas a través de una representación gráfica, que de alguna manera podría representar una primera respuesta a las preguntas planteadas por Pasqualino, sobre la falta de un sistema de notación que dé cuenta con precisión de todos los aspectos performativos de cuntu.

En este capítulo también se ha hecho una comparación entre el maestro Peppino Celano y su alumno Cuticchio, comparación más precisa que la de los cuntistas del siglo XIX, ya que estos últimos eran narradores, gracias al prestigioso trabajo realizado en el ámbito de la etnografía, poseemos grabaciones que ciertamente ofrecen una herramienta válida para el análisis.

El cuntu también es investigado a la luz de las actuaciones de Roberto Genovese y Paolo Puglisi, el primero a partir de los informes de Roberto Leydi y el segundo gracias a la entrevista contada por Sebastiano Burgaretta.

El cuarto capítulo está íntegramente dedicado al cuntista Mimmo Cuticchio y a la experimentación dramatúrgica en curso, gracias a la cual el cuntu y el teatro de títeres han sido rescatados del olvido y llevados al gran escenario. El capítulo incluye las transcripciones y análisis textual relacionado de una parte del cuntu relativo a la *Morte di Orlando a Roncisvalle* y el análisis textual del espectáculo

Visita Guidata all'Opera dei pupi. También se analizó la experimentación dramaturgica en curso a la luz de los espectáculos nacidos de la colaboración del propio Cuticchio con el director, escritor y autor Salvo Licata, con el bailarín Virgilio Sieni y con su hijo Giacomo: el primer músico que puso música a un cuntú. .

El quinto capítulo está dedicado a Vincenzo Pirrotta, su obra fue investigada a partir de la intensa investigación antropológica que distingue su teatro y que le permitió injertar prácticas arcaicas en el teatro experimental. El capítulo se abre con un análisis semiótico de “scuru” y de “lustru”, temas recurrentes en su obra y que encontramos en particular en *Malaluna, All'ombra della collina, Clitennestra Millennium, Eumenidi.*

El capítulo investiga en particular la musicalidad del lenguaje de Pirrotta y la relación que el autor tiene con el texto, esto es inevitable por el mayor desapego que muestra respecto al mundo oral que distingue a los cuntistas. Gran parte también está dedicada a *Eumenidi y 'U Ciclopu*, con estos últimos espectáculos el cuntú se adentra en el drama antiguo; es una reelaboración muy interesante, Pirrotta, por primera vez, descompone los ritmos del cuntú para múltiples voces. Las tres Erinias de las *Eumenudi* recitan los stasimi de la tragedia de la última parte de la Orestea, partiendo de los ritmos del cuntú tradicional, pero evolucionando hacia un coro de voces. De hecho, los ritmos del cuntú eran recitados por tres actores.

El último párrafo de este capítulo se centra en el cuntú de Cuticchio y Pirrotta para resaltar los puntos de conexión, pero también las variaciones presentes, principalmente desde un punto de vista lingüístico y textual pero también performativo. Se analizaron fragmentos del espectáculo de Pirrotta *La fuga di Enea*, estrenado en el año 2000 en el festival “*Per antiche vie*”, posteriormente combinado con *La morte di Giufà*, y que representa el espectáculo en el que mejor se destaca la presencia de los rasgos característicos del cuntú y el legado hábilmente recogido por el maestro Cuticchio, y los fragmentos iniciales del vídeo en YouTube relativo al espectáculo *L'approdo di Ulisse* de Mimmo Cuticchio. La elección recayó en los espectáculos antes mencionados precisamente porque son dos espectáculos estructurados sobre una misma estrategia: subjetivar la narrativa.

En cuanto a las **conclusiones**, del examen de los principales aspectos del primer capítulo, surge la importancia que la narración ha asumido en la vida cotidiana de las personas, representando parte integral de la vida doméstica o de los contextos laborales de pescadores, agricultores, trabajadores.

En el repertorio oral siciliano, la posición geográfica de la isla desempeña un papel particular: situada en el centro del mar Mediterráneo, siempre ha desempeñado un papel bisagra entre Occidente y Oriente, entre las civilizaciones cristiana y musulmana; además, no podemos subestimar la fuerte influencia que las distintas dominaciones, que se han sucedido a lo largo del tiempo, han ejercido sobre el alma del pueblo siciliano y sobre la sicilianidad en general. La riqueza de la cultura siciliana, en temas y manifestaciones artísticas en general, se debe, sin lugar a dudas, al proceso de mezcla entre las culturas del Mediterráneo y parte de Europa, que comenzó hace milenios y aún continúa.

Antonio Pasqualino afirma que las técnicas de los artistas orales sicilianos, y en particular las de los narradores, presentan características extrañas y exóticas, que hacen que las narrativas sean sustancialmente diferentes de otras del panorama europeo moderno y contemporáneo; es por ello que para comprender sus valores fundacionales es necesario ubicarlos dentro de las diferentes formas de narrativa y representación narrativa.⁶⁴

Respecto a la representación narrativa, también es necesario agregar que la improvisación está ligada a reglas rígidas que se transmiten de profesor a alumno y es precisamente en el aprendizaje de estas técnicas donde se inserta el reconocimiento social del rol de narrador. En cuanto a los aspectos performativos, Pasqualino añade que « desde un punto de vista pragmático, la representación narrativa se asemeja a la representación teatral », ⁶⁵ lo que las distingue es la proporción existente entre mimesis y diégesis. De hecho, en las representaciones narrativas, en comparación con las representaciones teatrales, la secuencia de acciones y acontecimientos es generalmente más narrada que representada; sin embargo, a este respecto es necesario subrayar que la estructuración poética en las manifestaciones orales, como afirma Zumthor, opera más en el contexto de la

⁶⁴ Antonio Pasqualino, *Le vie del Cavaliere. Epica Medioevale e memoria popolare...*, op. cit., p. 220.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 221.

dramatización del discurso, en comparación con los procesos de gramaticalización propios de la poesía escrita, hasta el punto de que «La norma se puede definir más en términos sociológicos y lingüísticos».⁶⁶ Precisamente por ello, la poesía oral presenta un mayor número de reglas y complejidad que la poesía escrita, convirtiéndose en un arte muy elaborado, alejado de la sencillez que podría sugerir a primera vista.

La representación narrativa ha jugado un papel muy importante en las sociedades sin escritura y ha representado el soporte privilegiado de la memoria colectiva. Es un arte que tiene un carácter extemporáneo y oral y que parece capaz de involucrar directamente al oyente, gracias a la manipulación de voces y lenguajes ya escuchados, pertenecientes a una tradición consolidada. Es un complejo narrativo que se estratifica, se regenera y se fortalece continuamente por el inconsciente al que retorna sin saberlo. Son materiales, temas, fórmulas, que forman parte de una tradición claramente identificable, pero nunca dos representaciones, incluso del mismo narrador, serán idénticas, ya que la enunciación narrativa estará inevitablemente influenciada por la ocasión, por la reacción del público, por el estado de ánimo del cuntoista, del contexto performativo, de factores sociales y psicológicos, que nunca se repetirán de forma idéntica.

Las fuentes analizadas destacan que la presencia de narradores en Sicilia ya era notable en el siglo XIX tanto en Palermo como en Catania. A pesar de las variaciones encontradas en las prácticas escénicas, llama la atención la gran capacidad narrativa que tienen en común: la capacidad de utilizar el discurso directo y dar voz a los diferentes personajes, gracias al uso de una entonación depurada y hábil; una fuerte capacidad interpretativa que utiliza una notable variedad de registros expresivos, extraídos de las voces y dramatizaciones que se consumían cotidianamente en las calles, plazas y casas como inflexiones y "gritos" de llamadas callejeras o cantos de lamentos fúnebres; el uso de técnicas formulaicas y expresiones lingüísticas formalizadas; el uso de expresiones faciales

⁶⁶ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, *op. cit.*, p. 95.

y gestos marcados destinados a amenizar la narración; la entonación melódica de los versos poéticos intercalados en el cuento.⁶⁷

Sin embargo, las fuentes dan fe de la presencia de diferentes prácticas performativas, por ejemplo de la descripción que Achille Mazzoleni hace de Giovanni Cifalioto de Catania podemos deducir la presencia de una voz cadenciada y monótona, cuya uniformidad simplemente se rompe por algún grito de dolor, amenaza o blasfemia. No destaca la presencia de la alteración de los ritmos respiratorios que caracteriza el cuntú en el momento de la excitación de la batalla, representado por un canto sincopado, mientras que se destaca un uso muy intenso de la gestualidad y la mímica, principalmente en pasajes caracterizados por una mayor tensión actoral.⁶⁸

Del testimonio de Linares⁶⁹ sobre el cuntista Maestro Pasquale no hay referencia específica a la parte sincopada del cuntú, el paso de un módulo expresivo a otro se indica en la parte en la que describe el acto de levantarse de la silla y blandir el palo de madera durante el duelo. Por tanto, la excitación está implícita y subrayada por la frase «[...] y cuando la inspiración lo lleva, se levanta de la silla, blande una vara de madera e imagina los duelos de sus personajes [...]».⁷⁰

En cuanto al cuntú de Roberto Genovese, tanto de la descripción proporcionada por Leydi como de las valoraciones proporcionadas por Di Palma, se evidencia una habilidad particular en la interpretación sonora de las palabras y en base a las características vocales se pueden distinguir dos partes: «el batallas, donde prevalece un canto regular que tiende a establecer un ritmo apremiante basado en la alteración de la respiración; la narración, donde no hay alteraciones rítmicas y la voz tiende a adquirir un tono declamatorio, acentuado por una amplificación del volumen de emisión y un énfasis en las pausas».⁷¹ En cuanto a los tonos, tienen variación de tono y siguen un proceso regular: «la frase comienza con un tono

⁶⁷ Bonanzinga Sergio, *Narrazioni e Narratori...*, op. cit., p. 68.

⁶⁸ Achille Mazzoleni, *Gli ultimi echi della leggenda cavalleresca in Sicilia*, Acireale, Tipografia Micale, 1892.

⁶⁹ Vincenzo Linares, *Il contastorie...*, op. cit.

⁷⁰ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, op.cit., pp. 190 e 191.

⁷¹ Diego Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., p. 94.

alto que va bajando hasta desvanecerse en la pausa. Esta emisión descendente constituye el elemento más característico de la declamación, y se produce también cuando se hace hablar en primera persona a los personajes del cuento». ⁷² De la descripción relatada por Leydi también se deduce el cansancio del narrador que después de casi dos horas de esfuerzo inhumano, exhausto y sudoroso, «[...] casi se estrella contra un taburete, bebe unos tragos de agua de una botella y se seca la frente con un pañuelo viejo y sucio». ⁷³ Genovese también narra utilizando la octava.

También, entre el cuntú del maestro Peppino Celano y el cuntú de Mimmo Cuticchio hay variaciones: las actuaciones de Peppino Celano se desarrollan a lo largo de cuatro módulos expresivos diferentes que corresponden a momentos narrativos precisos: «[...] el escenario básico corresponde al nivel descriptivo de la historia, la interpretación de los diálogos, el canto rítmico, correspondiente al momento de escansión, a los momentos de clímax como, por ejemplo, las batallas y los duelos. Sólo el canto lento representa un expediente actoral sin ubicación dramática definida»; ⁷⁴ respecto al maestro Celano, Cuticchio en la configuración básica utiliza tonos más coloquiales, recurriendo simplemente a la amplificación del volumen de emisión, aunque en determinadas circunstancias utiliza coloraciones específicas atribuibles a la declamación del maestro; en la interpretación no hay diferencias particulares, ambos cuntistas utilizan una caracterización particular de los personajes propia de la Ópera de Marionetas y las voces son casi idénticas; se abandona el canto lento por considerarlo superfluo; el canto rítmico amplifica el papel desempeñado por el ritmo fonatorio, proyectándose hacia una espectacularización real del cuntú.

Por último, es interesante subrayar que del testimonio relatado por Sebastiano Burgaretta sobre la sesión de cuntú de Puglisi, ⁷⁵ cuntista de Catania, se destaca el uso de un tono solemne y un ritmo cadencioso, lo que lo acerca a la descripción de Giovanni Cifalioto, también de Catania; de las fuentes de Pitriè y Leydi, sin

⁷² *Idem.*

⁷³ Roberto Leydi, *I cantastorie siciliani*, La Piazza. *Spettacoli Popolari Italiani Descritti e Illustrati*, Edizioni Avanti, noviembre 1959, Novara, p. 385.

⁷⁴ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., p. 115, (corsivo dell'autore).

⁷⁵ Sebastiano Burgaretta, *La memoria e la parola. Pupari, cuntisti, cantastorie e poeti popolari di Sicilia*, Armando Siciliano Editore, Messina, 2008.

embargo, el uso del registro de escansión surge como denominador común de los cuntisti de la zona de Palermo como Genovese, Celano y Cuticchio. Se trata de una cuestión significativa que induce a pensar que, como en el caso de la opra, existían modos performativos que distinguían la zona de Catania de la de Palermo. De las fuentes analizadas parecerían surgir al menos dos diferencias sustanciales: el momento de escansión predominante en la zona de Palermo, en el que los tonos y ritmos de la narración son más vivos, y el uso del libro como soporte del cunttu, presente sólo en la zona de Catania. Por lo tanto, aunque no es posible llegar a generalizaciones amplias en relación con las técnicas utilizadas, las fuentes nos permiten, sin embargo, hacer distinciones iniciales por áreas geográficas.

Con Mimmo Cuticchio, hay una primera experimentación dramatúrgica interesante: el cunttu pasa de la plaza al teatro y el cunttista asume una función social diferente; de hecho, asistimos a la desaparición del cunttu en entregas capaces de involucrar rutinariamente al espectador, dejándolos de vez en cuando con la respiración contenida; por último, se produce un cambio cultural de contexto en el que el fabulador ya no comparte el conocimiento del material narrativo con su público. De ahí una adaptación del corpus técnico por parte del gran Cuticchio, quien, dejando inalterada la sugerencia de los medios expresivos del cunttu, la mantiene viva, operando una verdadera espectacularización de la narración en la que la emisión sonora se prolonga lo más posible por ocultar las contenciones respiratorias para obtener el efecto ilusorio de una duración realizada más allá de los límites permitidos. Esto crea una situación de espera muy efectiva en la percepción del público ("¿cuándo tomará aliento?").⁷⁶

En Mimmo Cuticchio «el ritmo de la respiración se libera del material narrativo y tiende a alcanzar una eficacia independiente de una concordancia con las acciones de la batalla. Lo que ya no importa es la sucesión de los acontecimientos y la precisión del duelo, sino la espectacularización escenificada por la alteración de la respiración».⁷⁷ Vincenzo Pirrotta indica la fórmula: «El

⁷⁶ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., p. 146.

⁷⁷ *Idem*.

cuntista no hace más que utilizar aquí ciertos tipos de ritmo con esta técnica: toda la respiración en una palabra».⁷⁸

Con Pirrotta asistimos a una nueva evolución, el cuntú entra en el drama antiguo, se descompone en varias voces y apunta a una mayor espectacularización ya iniciada por Mimmo.

De esto se desprende claramente que el arte de contar historias siempre ha asumido y sigue asumiendo hoy características dinámicas y en constante evolución. «Nunca ha existido un modelo definido de fabulación; cada cuntista, a partir de una herencia, reinterpreta las técnicas aprendidas, moldeándolas según el contexto de uso».⁷⁹

Mimmo Cuticchio destaca la importancia del talento creativo en la narración, como un don que no puede ser asimilado por otros sino que es específico de cada individuo: «[...] en el arte del cuntú se puede aprender la técnica, con toda la voluntad y el sacrificio que esto implica, pero no podemos aprender la parte creativa, que es de cada uno de nosotros».⁸⁰

Por estas razones, surge un cuadro dinámico en continua transformación.

Establecer con certeza una fecha precisa de nacimiento del cuntú es imposible debido al carácter fragmentario de la información que ha llegado hasta nosotros y a los sistemáticos vacíos documentales que se han ido creando a lo largo del tiempo. Una primera mención de la existencia de la difusión de material épico caballeresco en la cultura popular siciliana la proporciona Antonino Alfano en un prefacio de 1568. De hecho, no hay información cierta anterior al incipit de Alfano, aunque sí numerosos testimonios relativos a jocaltores, histriones y mimos de la Edad Media siciliana, no son suficientes ni adecuados para rastrear las técnicas interpretativas utilizadas en la época.

En el siglo XVIII, las informaciones relativas a los fabuladores sicilianos se limitan a registrar la actividad de los poetas ciegos, que se ganan la vida gracias a la recitación de canciones y oraciones, pero no se puede leer ninguna mención de prácticas fabulatorias cercanas al fenómeno de los cuntisti; hubo que esperar hasta

⁷⁸ Retrosceña (TV 2000), *N'Gnanzou ½ Vincenzo Pirrotta*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/BdW3R7Nc4jk>, [consultato il 30 dicembre 2020].

⁷⁹ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., p. 135.

⁸⁰ Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico. In viaggio con l'opera dei pupi e il cuntú*, Liguori editore, Napoli, 2010, p. 64.

el siglo XIX para que surgiera este particular interés por el tema de la caballería y su afirmación.

Estos vacíos documentales no nos permiten, por tanto, trazar una línea de continuidad con prácticas fabulatorias anteriores, incluidas las medievales o incluso griegas.

La cuestión se complica por la superposición, como señala Pitrè y ya comentada, entre la figura del “cantastorie” y el “cuntastorie”, debido a la difusa frontera existente entre canción y prosa, pero también como señaló Zumthor entre la poesía y la canción.

A este respecto, Antonio Pasqualino llama nuestra atención sobre la dificultad de los estudiosos de la métrica literaria a la hora de definir con precisión si el texto verbal de el cuntastorie estaba en prosa o en poesía. De hecho, la prosa y la poesía mismas no existen como mundos autónomos, perfectamente distintos y opuestos. En nuestra tradición poética han existido: «[...] la métrica cuantitativa clásica, la métrica rítmica del latín medieval y de las lenguas vernáculas europeas, el verso libre moderno con diferentes metros y ritmos»;⁸¹ se trata de sistemas heterogéneos que nunca han llegado a una definición precisa del problema.

Además, no hay duda, según los estudios realizados por Carlo Leardi, de que la prosa también tiene su propio ritmo y musicalidad, y la sensibilidad hacia el ritmo ha variado con el tiempo. De hecho, los ritmos, aunque se basen en una naturaleza física y por eso sean universalmente reconocibles, se perciben de manera diferente de una cultura a otra, hasta el punto de que « los condicionamientos culturales pueden atrofiar ciertas percepciones o exasperar otras».⁸²

La situación filogenética también se complica por la imposibilidad de rastrear con precisión y de manera completa los rasgos peculiares de las prácticas escénicas utilizadas por los cuntistas ya que no existe, como señala Pasqualino, un sistema de notación específico de entonación, ritmo, de aspectos acústicos y visuales no lingüísticos. De las sesiones de los cuntisti (Rinaldi en Nápoles y Cupidi en Chioggia) del siglo XIX y principios del XX no tenemos más que las descripciones proporcionadas por estudiosos como Pitrè, Rajna y Fusinato. Si bien

⁸¹ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., p. 228.

⁸² Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit., p. 204.

se trata de descripciones muy detalladas, atentas a aspectos lingüísticos, entonaciones y gestos, no son adecuadas para analizar la narrativa en todos sus aspectos.

Estas herramientas de notación y análisis, continúa el estudioso, «serían de gran importancia para comprender las estructuras poéticas que, hasta ahora, escapan a toda descripción en la representación narrativa y dramática».⁸³

Mauro Geraci⁸⁴ sobre la cuestión filogenética de los narradores plantea también un notable punto de reflexión sobre la sobrevaloración de la documentación precaria e incompleta para imponer puntos de conexión con un pasado lejano; lo mismo, en opinión del estudioso, opinión ampliamente compartida por mí, nos haría perder de vista no sólo la importancia y el papel social del narrador dentro del contexto en el que vive sino también degradar el proceso dinámico que subyace la profesión y la heterogeneidad de las experiencias de vida. Para comprender plenamente las razones de este arte debemos liberarnos de una visión estática y cristalizada y debemos tratarlo como materia viva y en movimiento. Las instancias culturales que animaron a los bardos en la antigua Grecia, la poesía de los bufones y los trovadores, así como la *Commedia dell'Arte*, fueron ciertamente diferentes de las que interesan a nuestros cuentistas, tan diferentes son las exigencias que animaban a los cuentistas del siglo XIX e incluso de principios del XX como las actuales.

Incluso Toschi en *Fenomenologia del Canto popolare*⁸⁵ reitera que el problema de los orígenes de la poesía de los cuentistas está vinculado a la multiplicidad de experiencias con las que la cultura popular entra en contacto, también destaca la presencia de apropiaciones indebidas, chapuzas o manipulaciones en su producción. La producción de cada cuentista, continúa Toschi, es el resultado de su propia originalidad y capacidad creativa, el resultado de la habilidad y la cultura formadas durante el período de aprendizaje en un taller con un maestro del que obtiene su repertorio y una forma preparada de cuál dibujar; de los mil caminos

⁸³ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, *op. cit.*, 229.

⁸⁴ Mauro Geraci, *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*, Il Trovatore, Roma, 1996.

⁸⁵ Toschi Paolo, *Fenomenologia del canto popolare*, Pubblicazioni della facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Roma, 1947.

que abre la cultura oral y por último, no menos importante, de la experiencia de vida que todo cuntista se encuentra viviendo.

Aunque Rajna identifica en los narradores a los descendientes tardíos de un linaje que antaño vagaba en gran número por la Europa civilizada y hacia el cual también tenemos alguna obligación, considerando que si antes no hubieran sido cantantes callejeros, Bojardo no habría compuesto el *Innamorato* y Ariosto el *Furioso*,⁸⁶ y también Toschi habría clasificado bajo el nombre de cuentacuentos a una retahíla de artistas como los bufones y cantores de gestas en las plazas, o incluso Pasqualino los definiría como los continuadores de los histriones y mimos del clásico antigüedad, de vagantes, circulatorios y juglares medievales, a falta de indicaciones precisas sobre la técnica performativa utilizada, no podemos, desde un punto de vista filogenético, trazar una línea de continuidad entre ellos. Lo cierto es que los artistas orales tuvieron una importancia considerable en la cultura europea y la suya era una profesión consolidada. Por ejemplo, Pasqualino informa «del comentario de Dante hecho por Francesco da Buti parece que la traición de Gano fue revelada en “cantari y crónicas de los franciscanos” y que fue leída y contada en las plazas de Carlomagno y los paladines».⁸⁷

En cuanto al momento del escaneo, también son interesantes las conclusiones a las que llega Nico Staiti,⁸⁸ quien al intentar definir los puntos de conexión presentes entre el “concitato” de Monteverdi y la técnica utilizada por los cuntisti, afirma que el escaneo de los narradores se inscribe en una koiné de epopeya oral ampliamente difundida. Al respecto, relata que los perfiles rítmico-melódicos utilizados en todas las canciones épicas de los Balcanes son tres: uno se refiere a los versos iniciales y finales, otro es la recitación de toda la canción y el último se utiliza durante las escenas de batalla, da cuenta de la excitación mediante la subdivisión de duraciones, como ocurre en el “concitato” de Monteverdi y en la típica escansión del cuntú.

⁸⁶Pio Rajna, *I Rinaldi o Cantastorie di Napoli*, Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti, A. XIII, Ser. 2, Vol. XII, Fascicolo XXI, Tipografia del Senato, Roma, 1878, pp. 558 e 559.

⁸⁷ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, *op. cit.*, p. 219.

⁸⁸Nico Staiti, *Toccata variazione aria concitato*, Archivio Antropologico Mediterraneo, Anno XVIII (2015), n. 17 (2), [on line], http://www.archivioantropologicomediterraneo.it/riviste/estratti_17-2/estratti_17-2_09.pdf. [consultato il 12 novembre 2023].

Se trata, por tanto, de elaboraciones vocales muy similares, presentes en diferentes áreas geográficas y desarrolladas en diferentes contextos culturales, lo que sigue siendo interesante aclarar es la naturaleza de la relación entre ellos y si tuvo lugar y, en caso afirmativo, cómo. Un ejemplo directamente conocido por Staiti y relatado por él proviene de Kosovo, una zona muy sujeta a la influencia turca. Aquí el canto épico, al contrario de lo que ocurre más al norte en la zona examinada por Parry y Lord, no es a una sola voz y está acompañado por el gusle, sino por el cifteli, un laúd de origen turco, o por un conjunto instrumental o incluso con violín, acordeón y a veces con pandereta. Es cierto, continúa Staiti, que los cantantes del Kosovo actual no conocen los madrigales guerreros y amorosos, del mismo modo que se cree que Monteverdi no conoció directamente la canción épica de los Balcanes centrales. Sin embargo, conocía la música turca y las actuaciones de los narradores, estos últimos escuchados en las plazas públicas. Tomando como válida esta suposición, concluimos que probablemente debe considerarse presente el vínculo entre la canción épica de los Balcanes y la técnica interpretativa de los narradores. En este sentido, recuerdo que en una de las muchas entrevistas que he escuchado de Mimmo Cuticchio, el cuntista afirma haber escuchado a un narrador libanés narrar utilizando métodos escénicos muy similares a los suyos.

Se trata sin duda de un aspecto muy interesante de investigar y que muy probablemente podemos remontar al fenómeno de dispersión de la poesía oral del que habla Zumthor; de hecho, sucede que formas muy similares asociadas con temas a menudo idénticos viven en las tradiciones de pueblos geográficamente distantes, incluso en ausencia de contactos históricamente verificados. Se puede hablar, según Zumthor, de «[...] interferencias culturales fortuitas [...]»⁸⁹ or individuos solitarios o por rutas de migración, comercio o peregrinaciones.

Si bien no es posible trazar desde un punto de vista filogenético una línea de continuidad entre los cuntisti y los cantantes callejeros, es irrefutable que la importancia del papel desempeñado por los artistas orales en toda Europa, sumado al interés y proliferación del material caballeresco, incluso en Sicilia, jugó un papel fundamental en la evolución y difusión de la práctica de los cuntisti.

⁸⁹ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, *op. cit.*, p. 310.

Además, no hay que subestimar, ni siquiera para el cuntú, como para la Opera dei Pupi, según lo afirma Giovanni Isgrò, el hecho de que si nos concentramos en los orígenes misteriosos, renunciamos a la comprensión de una cultura rica y en movimiento en el que las artes se entrelazan hasta la definición de un género concreto.⁹⁰ Y en esta génesis, es imposible excluir el fenómeno de los actores artesanos, la experiencia artística del espectáculo festivo urbano, que busca y encuentra nueva vida en un teatro capaz de responder a una nueva necesidad de ritualidad solicitada por el público popular.

Pasqualino también señala que narrar los combates en un estilo que transmita emoción, más que detenerse en descripciones extensas, es un procedimiento similar al de los combates en el teatro con danzas, o como ocurre en la Opera dei Pupi y en los Maggi toscani.⁹¹

La fluidez y el entrelazamiento de las artes de las que habla Isgrò es un aspecto que no debe subestimarse ya que explica la complejidad del fenómeno abordado.

En la difusión del cuntú jugó un papel decisivo la plaza, lugar designado para albergar las sesiones del cuntú antes de que éste llegara al teatro.

La plaza promueve una amplia implicación, la agregación, el diálogo, la multiplicación de miradas y puntos de vista y al mismo tiempo permite al cuntista captar rápidamente las reacciones y comentarios del público que siempre se hace partícipe «[...] de una revisión crítica de la historia»,⁹² le permite expresar su propio juicio moral, participar en los acontecimientos.

Esta relación específica está casi ausente en el teatro, donde se pierde la posibilidad de diálogo y el establecimiento de un vínculo íntimo entre intérprete y público.

El vínculo también se vio reforzado por el cuntú serial que reunía todas las noches en el mismo lugar a las mismas personas que compartían hechos, esperanzas e ideologías; así se fortaleció el vínculo con la historia, con el cuntista, con los demás espectadores que se convirtieron en parte integral de una experiencia.

⁹⁰ Giovanni Isgrò, *La forma siciliana del teatro...*, op. cit., p. 111.

⁹¹ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit.

⁹² Mauro Geraci, *Le ragioni dei cantastorie...*, op. cit., p. 198.

Esta participación apasionada fue también un rasgo característico de la ópera, Pasqualino subraya que «discutir si Orlando es más fuerte que Rinaldo o viceversa, pagar al titiritero para que le induzca a liberar a un héroe prisionero, mostrar un gran dolor por la muerte de un héroe, mostrar el odio a los traidores al intentar destruir los títeres que los personificaban, no eran actos de locura, sino formas de participar conscientemente en la representación, en la ilusión, en el juego del espectáculo».⁹³

Respecto a este proceso de identificación, Marcella Croce recoge las muy interesantes declaraciones de Buttitta: «El teatro de marionetas ya no es un espectáculo en el sentido común que damos a estas palabras, sino una ceremonia litúrgica, donde el público encuentra y remedia su propia concepción del mundo».⁹⁴

El público cuntisti escuchaba cada tarde al cuntú y aunque eran historias que conocían perfectamente, siempre sentían la misma pasión, se encendían, tomaban partido por un campeón y por otro, se conmovían.

Al analizar la serie, Umberto Eco hace algunas valoraciones muy interesantes que sin duda podemos incluir en nuestro razonamiento: «La serie [...] responde a la necesidad infantil, pero no por ello morbosa, de volver a escuchar siempre la misma historia, encontrarse consolado por el regreso de lo idéntico, superficialmente enmascarado».⁹⁵ El público queda, pues, satisfecho no sólo por la recurrencia del mismo patrón narrativo y rítmico, sino también por el redescubrimiento del personaje conocido, con sus virtudes y sus debilidades, con sus propias inflexiones y tics, por la recurrencia de las mismas frases hechas, que tal vez intentará anticipar, «[...] porque disfruta del regreso de lo esperado».⁹⁶

Eco también hace un argumento muy útil sobre la importancia que asume la performance como producto estético. En este caso el espectador reconoce y evalúa el alto valor de las estrategias ejecutivas implementadas. Para ello pone el ejemplo clásico de las variaciones musicales: «[...] pueden entenderse (y de hecho a veces se utilizan) como música de fondo que gratifica al usuario con el regreso de lo

⁹³ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., pp. 270, 271.

⁹⁴ Marcella Croce, *Pupi, carretti, cantastorie...*, op. cit., p. 62.

⁹⁵ Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985, p. 129.

⁹⁶ *Idem*.

idéntico, apenas enmascarado. Sin embargo, al compositor le interesa fundamentalmente el pacto con el usuario crítico, cuyo aplauso quiere precisamente por la imaginación desplegada en innovar sobre la trama de lo ya conocido». ⁹⁷ Sólo siguiendo este último hilo podremos explicar por qué un arte antiguo, como la ópera, no sólo ha logrado sobrevivir a las condiciones sociales cambiantes, sino también ser apreciado en todo el mundo y sobrevivir incluso al cambio de contexto.

Aunque esta relación entre espectador y titiritero se ha ido renovando con el tiempo, perdiendo su fuerte valor social y adquiriendo mayor interés desde un punto de vista performativo y espectacular, Cuticchio aún hoy amplifica su importancia, definiendo la actuación como un producto de la interacción continua entre ambos mundos.

Mimmo Cuticchio salva su arte buscando un público diferente, más sofisticado, formado por jóvenes, estudiantes e intelectuales; el cuntista intuye, de hecho, que no sólo es posible salvar la tradición oral sino que incluso es factible ampliar sus planteamientos, redimirla en el nivel del arte y llevarla a los grandes escenarios, sin renunciar nunca a las características intrínsecas de lo pobre, poético, sugerente, cuadrado, sin traicionar jamás las raíces del repertorio clásico. La tradición se adapta así a los tiempos, contextos, nuevas necesidades sociales y estéticas. Este concepto es recordado a menudo por el propio cuntista, quien señala la experimentación como un viaje continuo en el que se puede transportar su arte, para salvarlo del proceso de museificación al que estaba destinado.

Vincenzo Pirrotta vive personalmente esta importante transición, ya que conoce más profundamente a Mimmo Cuticchio en Siracusa durante las prácticas realizadas en INDA. El aprendizaje con Cuticchio, como afirma el propio Pirrotta, fue de fundamental importancia ya que le permitió cultivar el arte de contar historias y aprender diversos modos de expresión, entre ellos el relacionado con el cuntu y llegar a una idea precisa del teatro que conmueve en una búsqueda continua entre lo atávico y primordial y lo contemporáneo.

L'urlo del Mostro representa para Pirrotta uno de los momentos más importantes desde el punto de vista del aprendizaje; como él mismo dice, la

⁹⁷ *Ibidem*, p. 136.

preparación de la muestra se desarrolla a lo largo de largas semanas, en las que los artistas encerrados en un convento de Carini viven momentos de dura preparación y en las que Mimmo da a la obra un enfoque rígido, casi, como lo define el propio Pirrotta, monástico.⁹⁸

El paso de la plaza al teatro exige también una cuidadosa reflexión sobre la relación entre el texto dramático y la escena: de hecho, se trata de espectáculos que, aunque basados en la lógica de la historia, tienden a una mayor dramatización de la palabra, de modo que, contrariamente a lo que afirmó Pasqualino, la representación es más agitada que narrada. Los espectáculos experimentales también nacen, a diferencia de las propias sesiones cuntu, de textos que, aunque sujetos a continuas reelaboraciones, ciertamente presentan una mayor fijeza que las tramas.

Durante la obra hemos optado deliberadamente por no seguir ningún camino encaminado a establecer el predominio del texto dramático sobre la puesta en escena o viceversa, pero hemos querido demostrar que es fundamental atribuir valor a cada lengua específica, gracias a la cual la literatura cobra vida. De hecho, desequilibrar el eje del razonamiento podría llevarnos a correr el riesgo de subestimar o, por el contrario, sobreestimar el papel de la palabra, buscada, deseada, estudiada; hipotetizar que podemos prescindir de él o, por el contrario, podemos declararlo suficiente en la creación de significado.

En escena, ya sea pura narración o experimentación dramaturgica, conviven una parte oscura, indisolublemente ligada al inconsciente, y otra muy formalizada; lo que tal vez sea difícil de entender es la forma en que las dos esferas, en escena, actúan, dialogan y se cruzan y qué determina la construcción del eje de equilibrio alrededor del cual giran o qué fuerzas determinan la prevalencia de una sobre la otra.

El horizonte de referencia es, por tanto, la asunción de una dimensión espectacular que no renuncia al carácter orgánico de la obra y en la que los distintos elementos escénicos consiguen fusionarse para dar vida a un texto unitario y no a la ilustración o al transposición de un texto escrito preestablecido.

⁹⁸ Rimini Stefania, *Come una Magaria. Il teatro di Vincenzo Pirrotta*, Rivista Arabeschi, YouTube [video online] tratto da <https://youtu.be/3hdUhkI-3JM>, [consultato il 3 gennaio 2023].

Sin duda la parte más interesante y novedosa de la presente investigación es precisamente la relativa a la investigación semiótica también desde el punto de vista textual, de hecho no existen precedentes en este sentido, o al menos yo no he entrado en contacto con ellos. Se ha desarrollado en varios frentes y ha dado resultados muy interesantes.

El análisis de la *Morte di Orlando a Roncisvalle* partió de las dos últimas transcripciones vinculadas al espectáculo: *A Singolar Tenzone!*, La primera es la relativa al espectáculo del domingo 1 de octubre de 2017, Palazzo del Quirinale, Roma, a segunda del 3 de octubre de 2017, Università Roma Tre, Teatro Palladium:

La actuación tuvo lugar en el mismo período de tiempo, aunque en un contexto diferente y con propósitos presumiblemente diferentes. Se intentó un análisis de las primeras secuencias ya que la grabación del segundo espectáculo fue parcial. La subdivisión en microsecuencias se basó en la presencia de diferentes esferas de acción a las que corresponden diferentes coordenadas espacio-temporales y sujetos discursivos: en la primera Orlando se dirige a Durlindana y al tío Carlo, en la segunda las figuras angelicales intervienen para ayudar, en la tercera oyen las voces de los sarracenos.

El programa narrativo de la primera microsecuencia, en ambas narrativas, es el liderado por Orlando que quiere conservar la espada para asegurarla en manos de Carlo. Respecto a la primera microsecuencia, la primera narración, a la inversa de la segunda, avanza sobre un estado de incertidumbre y duda, la conjunción "si" en la frase: "Cuando llegues si encontrarás mi cuerpo", es un ejemplo de este. Por el contrario, la segunda narración establece desde el principio la certeza de la realización del programa: "Cuando mi tío Carlo me encuentre, recuperará su espada". La dimensión probabilística, ligada al primer cuntu, podría permitir vislumbrar a un nuevo público, a falta de compartir el material narrativo, la posibilidad del desarrollo de un programa narrativo inverso en el que se pueda comprobar que un antisujeto, el los sarracenos, podrían unirse con el Ov, la espada, previendo una inversión en la realización del programa principal, que tiene como objetivo exaltar la victoria de los valores de la fe cristiana. Sin embargo, esta realización está ligada a dos condiciones, una de naturaleza espacial

expresada por el verbo “venir”, perteneciente al sistema deíctico espacial y la otra de naturaleza temporal, expresada por el adverbio “cuando”, que tiene como objetivo indicar el tiempo y el momento en que se puede implementar el programa.

Respecto a la segunda microsecuencia, la relativa a la intervención de las figuras angelicales, en ambas narrativas es posible identificar una categoría figurativa espacial con connotaciones fóricas: abajo, en la tierra, se refiere al juicio de la “muerte” con connotaciones disfóricas, arriba en el cielo se logra la salvación de las almas con una alta connotación eufórica.

Sin embargo, la connotación eufórica parece mayor en la segunda narración, en la primera Cuticchio no hace, al principio, una referencia expresa a la salvación del alma del paladín, sino que introduce la figura angelical que le ayuda a descansar su cuerpo sobre la hierba. Sólo al final, en la secuencia no examinada, Cuticchio hace subir el alma del paladín al cielo. Además, en el primer cuntu emerge la soledad de Orlando, subrayada por la inclusión de una única figura angelical y no de muchos ángeles, correspondientes a muchas almas, como en el segundo caso.

También en el segundo relato Orlando es confiado al Arcángel Gabriel, uno de los ángeles más poderosos al servicio de Dios, en la presencia del arcángel se inserta una referencia a la comunidad y a la pluralidad de súbditos. De hecho, «mientras los ángeles normales cuidan del individuo, los arcángeles como Gabriel llevan decisiones de gran alcance de Dios para pueblos o comunidades enteras».⁹⁹ Al drama y la salvación del individuo en la primera narración se opone el drama y la salvación colectiva en la segunda.

Incluso los gestos varían: en el primer cuntu, Mimmo narra la soledad de Orlando moviendo los brazos de arriba a abajo, manteniéndolos esencialmente a lo largo del cuerpo; en el segundo cuntu extiende sus brazos hacia el cielo y los abre cada vez más, los ensancha, incorpora el espacio circundante, abre las palmas de sus manos y el relato al sentimiento humano de la salvación como valor

⁹⁹ *L'Arcangelo Gabriele: tutto ciò che vale la pena sapere su questo angelo*, Lignoma.com rivista, [online], <https://www.lignoma.com/it/rivista/storiche-tradizioni/>, [consultata: l'11/07/2022].

universal. Podemos concluir afirmando que el valor original del relato se mantiene en los dos relatos pero es más profundo en la segunda narración.

Respecto a la última microsecuencia examinada, la relativa a las voces de los sarracenos, en ambos casos el narrador restablece un estado de feliz coyuntura a favor del ejército cristiano, pero una vez más combina la visión probabilística del primer cuntu con la certeza de segundo: “Los muertos pueden resucitar” se convierte en “Los cristianos resucitarán”.

Desde el punto de vista de las inversiones axiológicas, dentro del cuadrado semiótico Vida/Muerte de Greimas,¹⁰⁰ ambas narrativas en la primera secuencia se sitúan indiscutiblemente en el vértice /muerte/, en la segunda la introducción de las figuras angelicales crea una tensión y un desplazamiento hacia su negación para pasar en la tercera secuencia a la afirmación del valor de la vida eterna, gracias a la resurrección.

Teniendo en cuenta las reflexiones realizadas, podemos ciertamente concluir que la primera narrativa se mueve desde el principio sobre una serie de hipótesis, mientras que la segunda afirma inmediatamente un alto grado de certeza y convicción en la realización del proyecto narrativo, resaltado también por un predominio de los espacios eufóricos, no están presentes con igual intensidad en la primera narración. Lo que es excepcional es la fuerte coherencia textual que emerge de las secuencias en cuestión.

El análisis posterior compara el cuntu incluido en el programa *A Singolare Tenzone!* de 1 de octubre y el cuntu incluido en el espectáculo *La Spada di Celano*. En este caso, sin embargo, como era de esperarse, se destacan diferencias notables debido al gran período temporal que los separa y a los diferentes propósitos y contextos de desempeño. El cuntu narrado dentro del espectáculo *La Spada di Celano* es menos rico en detalles, quizás por cuestiones relacionadas con tiempos más breves: falta la parte en la que se revela la santidad de la espada, así como la llegada del arzobispo Turpino, de Rinaldo desaparecidos y la confesión de pecados de Ricciardetto y Orlando antes de su muerte. Ni siquiera el ejército sarraceno aparece entre gritos y terror ante el fenómeno místico de la resurrección.

¹⁰⁰A. J. Greimas, *Del senso 2 Narrativa Modalità Passioni...*, *op.cit.*

El final es el mismo, sólo hay algunas variaciones simples, en las que el elemento más interesante es el uso de una voz verbal diferente. El “Si ci iti” (si vosotros vais) de este último da paso al “Si nuautri ancora oggi andiamo” (si todavía vamos hoy) del otro. La variación es muy significativa ya que el uso de “tú” crea una disyunción entre narrador y espectador, el uso del pronombre personal nosotros une y anula la distancia entre ellos.

La dinámica de la comunicación no verbal también presenta diferencias notables. Por ejemplo, en el minuto 30’36” del espectáculo *La spada di Celano Cuticchio* concluye con un tono sonoro y severo, los rasgos faciales son duros y enojados, la mirada permanece fija en el público, mientras con la espada recorre la escena, traza la imagen global y contundente del cuntu, da austeridad y solemnidad al final, restaura la visión de la masacre.

La representación del mismo cuntu en el espectáculo *A Singolar Tenzone!* Narrado en el Quirinale, a partir del minuto 53’32” los tonos se calman, los rasgos faciales se relajan y el registro es casi coloquial. La espada pasa a un segundo plano, el cuntista simplemente la pasa de una mano a la otra, con calma, manteniéndola mirando al suelo. Sin embargo, los gestos de las manos son más acentuados. Utiliza el gesto cotidiano, no modifica su estructura, no lo exagera, ni lo fuerza al exceso. Levanta el dedo índice, lo señala en el aire para indicar los lugares, lo mueve trazando un semicírculo en el sentido de las agujas del reloj y devuelve la imagen visual de “todos”, lo apunta hacia el público y lo utiliza para subrayar las palabras, lo mueve señalándolo hacia arriba para indicar “no”, lo utiliza como un signo compartido con el público, como un acto final de amor hacia su público que lo involucra hasta el último segundo del espectáculo.

Sin embargo, es necesario destacar una evolución en los métodos ejecutivos de Cuticchio en su edad madura. De hecho, en los primeros espectáculos podemos comprobar una mayor vivacidad en movimientos y gestos y una mayor espectacularización del cuntu. A esta primera fase corresponde el espectáculo *La spada di Celano*, en la que el canto rítmico se prolonga más y se trasluce el cansancio del cuntista: los rasgos faciales se contraen, las inhalaciones se reducen al mínimo y el ritmo es cada vez más apremiante. En el cuntu de *A Singolar Tenzone! Duelli tra musiche e parole sul paladino Orlando*, hay una mayor

naturalidad, que evidentemente corresponde a la estratificación de la experiencia y a un mayor dominio de las herramientas dramáticas, del cuerpo y en particular de la respiración. La habilidad de Cuticchio reside precisamente en la sencillez y normalidad que se trasluce en la construcción y narración de sus historias.

Entre las innumerables historias relativas a la muerte de Orlando, finalmente fue examinada tanto por su fuerte impacto emocional como testimonio de la gran teatralidad de Cuticchio cuntista, más allá del espacio físico en el que se activa la performance, el cunto creado en Roncesvalles. Para celebrar su septuagésimo cumpleaños, Cuticchio opta por traer sus títeres a tierras españolas, justo delante de la placa que conmemora la muerte de Orlando.

En el cuntu de Roncisvalle parecen convivir elementos de las tres narrativas anteriores. Cuticchio de manera similar a lo que se narra en los espectáculos, *A Singolar Tenzone! Duelli tra musiche e parole sul paladino Orlando*, enfatiza la esencia sagrada de la espada insertando una mínima variación: “las reliquias de los santos” dan paso a las “reliquias de San Dionigi”. En la parte final, sin embargo, se acerca más a la incluida en el espectáculo *A Singolar Tenzone! Duelli tra musiche e parole sul paladino Orlando* del 1 de octubre, mientras una visión probabilística emerge nuevamente en la creación del programa. De hecho, dice: “los muertos pueden resucita” y no “los cristianos resucita” como en la actuación del 3 de octubre.

Los cunti sin embargo, presentan diferencias significativas en la parte en la que Orlando dirige su mirada hacia España en su lecho de muerte, ya que se registra la existencia de dos relaciones diferentes entre Orlando y Dios y Orlando y la tierra española. Sólo en el primer caso relativo al espectáculo *La Spada di Celano*, de hecho, el paladín vuelve su mirada hacia España y su puño hacia Dios; en las otras dos cunti, la primera relativa al espectáculo *A singolar Tenzone del 1 de octubre* y la segunda relativa a *Roncisvalle*, la relación se invierte: dirige la mirada hacia Dios o el cielo y el guante (o el puño) hacia España. Esto supone una variación evidente, ya que el guante, en el simbolismo feudal de la Edad Media, alude al acto de investidura del señor y recuerda la idea de duelo; Orlando, como se puede comprobar en los textos escritos que nos han llegado, lo ofrece a Dios como signo de sumisión a su voluntad, como símbolo de obediencia. Respecto al puño, no

dispongo de elementos válidos para sustentar la tesis de una posible correspondencia con el guante pero esta actitud de sumisión al suelo español sigue siendo cierta al menos en el segundo cuntu. Se crea entonces una contradicción con la siguiente afirmación: “Cuando mi tío Carlo me encuentre sabrá que morí como un héroe, no como un cobarde”. Esta relación de subordinación a España pondría también en entredicho algunos valores que caracterizan todo el poema: el honor a preservar por cualquier medio y a cualquier precio y el heroísmo.

La última parte es totalmente diferente: Orlando ve la luz, pero no los ángeles, sólo escucha un coro mientras piensa en su querida esposa, su tío Carlo y Francia. Comparado con el cuntu insertado en el espectáculo *La spada di Celano* cuando llegan Rinaldo y Ricciardetto, Orlando ya está muerto. Esto le da a la narrativa un predominio de espacios disfóricos, faltando dos elementos religiosos muy importantes: la confesión de los pecados para la redención del alma y el ascenso al cielo con la ayuda de figuras angelicales.

Del análisis anterior se desprende inmediatamente que, contrariamente a lo dicho anteriormente, en este cuntu, así como en los segmentos no examinados en el cuntu anterior, la coherencia textual es más débil. Naturalmente, esto plantea más preguntas y, en mi opinión, no deja lugar a conclusiones inequívocas sobre las actividades cognitivas que involucran al narrador durante el proceso de creación de la actuación. Si el análisis anterior es inútil y no aporta nada en relación con la actuación entendida como encuentro y síntesis de diversos códigos, es sin embargo muy interesante y plantea varios interrogantes sobre el funcionamiento de la mente del narrador: ¿qué lleva al cuntista elegir una dimensión narrativa probabilística o cierta? ¿Qué le lleva a cantar el drama individual o el drama colectivo? ¿Y principalmente qué elementos aseguran al cuntu una coherencia textual muy fuerte en algunos casos y ausente en otros? ¿Es un acto mecánico o cognitivo? ¿O la unión de ambos? ¿Todo se origina en la mente del cuntista o en relación con el público?

En relación al análisis realizado sobre el espectáculo *Visita guidata all'opera dei pupi* se desprende claramente que Mimmo improvisa, añade, elimina, anticipa o pospone ciertos diálogos en escena, realizando un trabajo de dirección profundamente autónomo. Es él en escena quien dicta tiempos, ritmos, quien lleva

adelante el espectáculo, demostrando una gran habilidad. Desde las primeras líneas queda claro que Mimmo sólo se mantiene firme en los temas principales del programa pero muestra una clara independencia del texto. A pesar del alto grado de improvisación, existe una fuerte coherencia textual, en ambos casos el lenguaje utilizado es redundante, el narrador mantiene firmes los componentes temáticos, y realiza variaciones dentro de ellos, que además parecen proceder dentro de un esquema preciso en el que se insertan personajes diferentes pero mantienen una estructura similar de la oración. Por ejemplo: “Quannu Malagigi si nni v`a rintra a grutta pi chiamari `u riavulu, chidda è scena lenta e tu soni araciu”, se convierte en “Quannu Ruggiero finiu di mangiari e si iu a curcari chidda è una scena lenta e allura dda si sona araciu”. El principio y el final son iguales, lo que varía es el personaje, el espacio en el que actúa y las acciones que realiza.

También es destacable la presencia de frases estereotipadas, por ejemplo la siguiente es casi idéntica en los dos textos: “Ruggiero, Ruggiero, estás muerto por voluntad de Dios. Te esparzo flores y pongo una sonrisa en tu rostro pálido y nosotros llevará tu alma allá arriba, al paraíso celestial”. En el programa de RaiPaly existe la simple omisión de “esparzo tus flores”, lo que demuestra la presencia de una composición en la que el lenguaje formulaico típico de las creaciones orales se mantiene incluso en presencia de un texto escrito.

Se trata de frases estereotipadas presentes tanto en el registro heroico como en el registro cómico, que el titiritero utiliza para improvisar. Nos encontramos en presencia de una fórmula que varía según las diferentes escuelas de operantes y que resulta similar a la utilizada por los narradores serbocroatas estudiados por el Lord, y a la presente en toda la literatura oral, en la que el lenguaje formulaico asume la doble función mnemotécnica y ornamental.¹⁰¹

Finalmente, surge un aspecto importante relacionado con la capacidad performativa del lenguaje utilizado. Elam Keir, al exponer la teoría de los actos lingüísticos de Austin y Searle, se centra precisamente en la capacidad performativa del lenguaje dramático, que, a través de una serie de actos lingüísticos, capaces de asumir diversos niveles de constitución pragmática del enunciado y a través de ilocucionarios y perlocucionarios, crea una red de fuerzas

¹⁰¹ Antonio Pasquino, *Le vie del cavaliere...*, *op. cit.*

en la que se manifiesta el poder ejecutivo del lenguaje.¹⁰² Se trata, por tanto, de una interacción lingüística no descriptiva sino performativa. Lo que ya se desprende del texto de la *Visita Guidata* es el uso de este poder ejecutivo del lenguaje en el que el conflicto se manifiesta y se implementa a través del diálogo. Al fin y al cabo, es precisamente sobre el diálogo imaginario entre Don Paolo y Paletta que se construye el espectáculo.

El diálogo representa una acción hablada, «[...] en la que todas las oposiciones centrales, personales, políticas y morales que estructuran el drama son representadas visual o lingüísticamente en el intercambio comunicativo, y no descritas con un distanciamiento narrativo [...]»,¹⁰³ se trata, por tanto, de un conflicto representado lingüística y visualmente y no de un conflicto narrado como un choque idealizado de ideas y creencias.

Austin y los teóricos posteriores de los actos lingüísticos plantean también un problema de no poca importancia sobre las condiciones de “felicidad” y, por tanto, sobre el éxito del acto lingüístico mismo. Para que un acto lingüístico no sea defectuoso deben cumplirse tres condiciones esenciales, según Searle, las primeras son de carácter preparatorio, en las que el hablante debe estar autorizado y legitimado para realizar el acto, la segunda debe responder a criterios de sinceridad según el cual cuando el hablante habla debe creer que lo que dice es verdad y los tercios se definen como esenciales y por tanto la acción realizada debe surgir de una promesa, de un compromiso o tarea social particular.¹⁰⁴

Siguiendo el razonamiento de Searle llegamos a la conclusión de que el texto de la *Visita Guidata*, como se deduce de lo dicho, satisface los criterios establecidos, por ejemplo en el diálogo imaginario entre Don Paolo y Paletta las condiciones preparatorias se satisfacen con la información que Don Paolo ofrece al público, las condiciones de sinceridad se satisfacen por el hecho de que la estricta observancia de los códigos y reglas es una condición esencial para la plena comprensión del espectáculo de títeres, las condiciones esenciales se satisfacen en cambio por el compromiso y la tarea social que desempeña Don Paolo, cuyo papel

¹⁰² Keir Elam, *Semiotica del teatro...*, *op. cit.*

¹⁰³ *Ibidem*, p. 166.

¹⁰⁴ *Ibidem*, se utiliza la terminología de Austin.

es salvar su teatro, que representa “el arte, la moral y el placer”, con compromiso y dedicación constante.

El continuo trabajo de información que Don Paolo realiza hacia su auditorio tiende a prevenir una forma particular de “infelicidad” que se manifiesta cuando el hablante no hace reconocer al oyente sus intenciones ilocucionarias y no lo prepara con la eficacia adecuada para una interpretación plena entender el espectáculo. A pesar de la preparación que Don Paolo ofrece a su público, a través del diálogo con Paletta, a través de las maniobras de los títeres a la vista y de la visibilidad de todos los dispositivos que contribuyen a la creación del espectáculo, el riesgo de “infelicidad” sigue siendo inherente a aquellos espectadores que no conocen del todo las convenciones del sistema comunicativo de la ópera y que pueden confundir gestos cómicos que corresponden en cambio a un registro serio.

Respecto a la unidad y coherencia del texto, no surgen dudas ya que más allá del correcto funcionamiento de las reglas y códigos, es posible afirmar que los contenidos individuales, identificados en el análisis, como hemos visto, se integran efectivamente, dando lugar a sistemas sintácticos conectados a sistemas semánticos correspondientes. Sin embargo, queda por aclarar qué operaciones mentales y sensoriales lleva a cabo el narrador y en virtud de las cuales asegura una marcada coherencia textual al espectáculo, incluso en presencia de performances basadas en la improvisación.

El análisis textual relativo a *Malaluna* se centra en dos términos que parecerían opuestos, “*scuru*” y “*lustru*”, pero que, como se ha demostrado, en realidad no lo son. Desde una primera lectura, los dos momentos “*scuru*” y “*lustru*” parecían proceder según un sistema de oposiciones; que podría representarse, según una categoría figurativa espacial, de connotación fórica, dispuesta sobre el eje de la verticalidad: según un movimiento que procede desde abajo, la oscuridad de la que debemos escapar, hacia arriba, la luz hacia la que apuntamos acceder al conocimiento. Según esta lectura desde el punto de vista de los valores axiológicos, si hubiéramos querido hacer una primera representación sobre el cuadrado semiótico de Greimas, la primera parte se habría situado sin duda en los vértices /muerte/ y /no-vida/, la segundo en los vértices /vida/ y /no muerte/. De hecho, según el libro del Génesis, Dios crea la vida separando la luz de las

tinieblas: por tanto, no había vida cuando las tinieblas cubrían el abismo.¹⁰⁵ Esta lectura, sin embargo, se ve perturbada por la presencia del término "ummira" (sombra); de hecho, es la primera palabra sobre la que el dramaturgo llama la atención. Podríamos haberlo considerado como un término intermedio entre "scuru" y "lustru" si se hubiera insertado entre los dos lexemas y no al principio.

De hecho, se puede considerar la sombra como un lugar donde no llega la luz directa y, por lo tanto, colocarla en oposición a la luz o intentar interpretarla según el pensamiento de Leonardo da Vinci: «la sombra es una disminución de la luz; la oscuridad es la privación de la luz».¹⁰⁶

La idea de la indisociabilidad del cuerpo y su sombra está, además, en la base de muchas creencias relacionadas con él, como la de que está desprovisto de las realidades de alguna manera vinculadas al mundo del inframundo, o que la sombra es la única parte de la persona que sobrevive después de la muerte.¹⁰⁷ Las definiciones anteriores han llevado a la conclusión de que la sombra representa una disminución de la luz, pero no presupone ausencia, al contrario, implica la presencia de un cuerpo y aunque asociada al inframundo sobrevive después de la muerte.

"U scuru", que sin duda representa la oscuridad, está también dotado por el autor, desde el punto de vista de los valores modales, de la "capacidad de hacer": «scuru, n'ca vinnignidisiu di luci»,¹⁰⁸ y «scuru avvampa stà notti nivura».¹⁰⁹ No nos encontramos, por tanto, ante representaciones figurativas de los términos /muerte/ y /no-vida/, ya que la capacidad de hacer vuelve al sujeto antropomórfico y competente. La existencia es, por tanto, confirmada por "vinnigni" (cosecha), predicado activo, "estalla" en el doble papel de predicado activo y función evocadora del concepto de luz.

¹⁰⁵ Genesi, [online],

https://www.vatican.va/archive/bible/genesis/documents/bible_genesis_it.html, [consultata: 8 gennaio 2023].

¹⁰⁶ Trattato della pittura: II° Vol. parte V, [online], <https://www.leonardodavinci-italy.it/pittura/trattato-della-pittura-ii-vol-parte-v>, [consultata il 8 gennaio 2023].

¹⁰⁷ Concetto Gullotta, *Ombra- Universo del Corpo (2000)*, Treccani [on line], https://www.treccani.it/enciclopedia/ombra_%28Universo-del-Corpo%29/, [consultata l'8 gennaio 2023].

¹⁰⁸ Vincenzo Pirrotta, *Teatro. All'ombra della collina, Malaluna, La ballata delle balate, La grazia dell'angelo, Sacre-Stie*, Editoria & Spettacolo, Spoleto, 2011, p. 41.

¹⁰⁹ *Idem*.

A la luz de las valoraciones anteriores, se decidió establecer una nueva oposición: /oscuridad/ /interioridad/ /ser/ vs /luz/ /exterioridad/ /aparecer/. El punto esencial en el que la conclusión anterior encuentra su razón de ser se identifica en: “lustru chi cummogghi munnizza”; la luz cubre la “munnizza” (basura) que indica la podredumbre presente en los barrancos de su Palermo, no la anula, no la combate, simplemente la cubre irradiando nueva luz.

De hecho, sigue un juego de palabras simbólico que Pirrotta también aporta a *Clitennestra Millennium*: «lustru chiù lustru du lustru c'allustra», que no se limita a cumplir una función musical e incantatoria propia de la oralidad, sino que expresa una luminosidad extrema, ilusoria, que opera este enmascaramiento de la realidad, que cubre la verdad de las cosas. El autor también atribuye a la parte oscura, que representa una excavación interna o un descenso a las entrañas de Palermo, la capacidad de desencadenar un deseo, un cambio que parte desde dentro y no desde fuera. Por tanto, la oscuridad se vive no como un elemento privativo, sino como un lugar de posibles visiones. Una posibilidad que el narrador no atribuye al día y a la luz.

Al no disponer de vídeos o grabaciones que lo respalden, fue imposible comprobar el salto que da Pirrotta de la escritura a la puesta en escena pero ciertamente nos proporciona pistas válidas sobre su textualidad: nuestro dramaturgo explota al mismo tiempo un lenguaje que hechiza y encanta con juegos de palabras y las sugerencias, sello distintivo de su oralidad, no renuncian a asumir mensajes profundos y no siempre evidentes.

Stefania Rimini, hablando de la escritura de Pirrotta, la define como muy similar a la “escritura en voz alta” que Barthes presenta en *Il piacere del testo*, relatando la siguiente parte: «este proceso de invención creativa busca: el lenguaje recubierto de cuero, un texto en el que se escucha la textura de la garganta, la pátina de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, toda una estereofonía de la carne profunda».¹¹⁰ Sin embargo, al revisar el texto de Barthes y exponer el concepto en su totalidad, encontramos que las posiciones son muy distantes. En la escritura en voz alta de la que nos habla Barthes, la esfera del

¹¹⁰ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*, Titivillus, Bongi di San Miniato, 2015, p. 75.

significado y del lenguaje parece no encontrar lugar o encontrar uno residual al quedar explícitamente relegada a una posición subordinada frente a la dimensión carnal y visceral, más ligada a las pulsiones corporales.

Entonces, ¿por qué es esto tan exagerado? Esto es exagerado porque toda obra pirrottiana, incluso cuando a primera vista pueda parecer fragmentaria por la pluralidad de voces que presenta, nunca renuncia a una fuerte coherencia interna desde el punto de vista temático y valorativo; incluso hay un hilo conductor que vincula obras creadas en contextos totalmente diferentes y aparentemente distantes entre sí. Con Pirrotta nos encontramos, por tanto, ante espectáculos caracterizados por un lenguaje que obedece al sonido y al significado al mismo tiempo; son textos contruidos y modulados por la boca y que nacen en armonía con el cuerpo en su conjunto.

La evolución del cuntu en Mimmo Cuticchio y Vincenzo Pirrotta: *discours o histoire*? Fue tratado a partir del análisis realizado comparando *La fuga di Enea* de Vincenzo Pirrotta y *L'approdo di Ulisse* de Mimmo Cuticchio. El objetivo del análisis fue identificar los aspectos inherentes al discurso dramático y presentes en las dos narrativas.

En relación con el discurso dramático, Elam Keir se centra en la importancia de asignar a los personajes roles específicos de hablante y oyente y de atribuirles cualidades y habilidades, con el fin de garantizarles «[...] el estatus de agentes (y pacientes) del proceso lingüístico»;¹¹¹ estamos en presencia de cualidades y formas de competencia capaces de facilitar el intercambio comunicativo e influir significativamente en la comprensión del drama. Se trata, por tanto, de analizar al personaje singular no sólo « como un conjunto unificado, más o menos complejo, de rasgos psicológicos y sociales », ¹¹² sino también de tratarlo en virtud de las funciones de acción que cubre.

Además, Elam Keir también proporciona los elementos esenciales del contexto de la enunciación dramática que inevitablemente incluye la relación existente entre hablante, oyente y el discurso inmediato que tiene lugar en el “aquí”, que

¹¹¹Elam Keir, *Semiotica del teatro...*, *op. cit.* p. 141.

¹¹² *Ibidem*, 135.

representa la ubicación de la enunciación, en el “ahora” que representa el tiempo de la enunciación y del enunciado.¹¹³

Deixis también permite que el diálogo cree una dialéctica interpersonal, proporcione las coordenadas espacio-temporales del propio enunciado y regule, como afirma Serpieri, las articulaciones de los actos del discurso.¹¹⁴ El grado de indexicalidad también puede verificarse tanto en términos funcionales como estadísticos. En este sentido, el trabajo de Pirrotta, sólo en el primer segmento, de un total de 54 palabras, muchas de las cuales son iteradas, presenta 17 explícitamente deícticas.

Además, en el discurso dramático, «las deícticas “próximas”, marcadas semánticamente, relativas al contexto actual y a la situación enunciativa del hablante (aquí, esto, estos, ahora, presente, etc.) [...]»¹¹⁵ tienen una función mucho más pregnante que los pertenecientes a la variedad “distal” no marcada, que se refiere a objetos, tiempos y lugares lejanos, expresados con tiempos verbales en pasado, y que caracteriza al lenguaje narrativo.

Si, como señala Elam Keir, el drama consiste principalmente en un “yo” que se dirige a un “tú” en el “aquí” y en el “ahora”, Pirrotta, a través de una articulación deíctica del lenguaje, incluso cuando se trata de cuntu, utiliza un modo dramático de discurso, en el que la acción prevalece claramente sobre la narración.

La deixis implica también el cuerpo del hablante en el acto lingüístico, que procede a la contextualización física del discurso de forma mayor que lo que ocurre en el lenguaje estrictamente narrativo.

Este último aspecto también se convierte en una característica significativa del discurso dramático; en este sentido, en la actuación en cuestión hay una notable implicación corporal, las relaciones gestuales y proxémicas aportan una definición indicativa de la identidad y ubicación de los diferentes referentes; aunque el cuntista está solo en escena, a través de continuos cambios de dirección, realizados desplazándose de un lado a otro de la escena, marca la distancia entre el yo hablante y el tú receptor, reforzando la ilusión de reciprocidad en el diálogo y

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 143.

¹¹⁵ *Ibidem*, 147.

en el que las instancias del discurso se sitúan en el “aquí” y “ahora” propio del lenguaje dramático.

En este sentido, Benveniste distingue entre “*histoire*” y “*discours*”, “*l’histoire*” referencias relativas al contexto, a la situación en la que se sitúa el discurso y a la interlocutores. Como informa Elam Keir, siguiendo la distinción hecha por el lingüista francés, la “*historie*” es el modo de enunciación que pertenece a la narrativa, al menos la clásica, mientras que el “*discurso*” es el modo que pertenece al drama.¹¹⁶

Desde un punto de vista metodológico, esta distinción tiene implicaciones importantes para los propósitos de nuestro análisis ya que permite identificar qué aspectos inherentes al discurso dramático permiten que el cuntu se eleve a un nivel pragmático y sea actuado antes de ser narrado, qué componentes permitir que la “*historie*” se convierte en “*discours*”.

La primera secuencia de la obra de Pirrotta destaca, de acuerdo con lo dicho para el discurso dramático, el uso de los verbos en tiempo presente, encontramos: sei, sugnu (yo soy), viu stampati (veo obras impresas), viu pittati (veo pinturas), dedicatu (dedicado), es; sólo facissi (verbo hacer) se expresa en tiempo pasado. Es interesante notar que todos los verbos expresados en tiempo presente se refieren a Eneas, mientras que el único verbo expresado en tiempo pasado se refiere a Dido.

Toda la secuencia se estructura también sobre la negación de la representación histórica y la afirmación del “yo”.

Esta última consideración nos permite centrar la atención en el egocentrismo del discurso dramático en el que «[...] el sujeto hablante define todo (incluido el tú-destinatario) en términos de su propia posición en el mundo dramático».¹¹⁷

Para concluir, a lo largo de la secuencia, Pirrotta pretende obtener el máximo enfoque en el actor/narrador que es el sujeto de la declaración mediante el uso de deícticos personales; mediante el uso de deícticas espaciales se pretende contextualizar el aquí de la enunciación y mediante la doble articulación temporal se pretende llegar a una serie de oposiciones que tienden a afirmar el egocentrismo del discurso dramático y en las que la verdad se vincula a la

¹¹⁶ Elam Keir, *Semiotica del teatro...*, *op. cit.*

¹¹⁷ Elam Keir, *Semiotica del teatro...*, *op. cit.*, p. 147.

expresión de mí y no a representaciones colectivas. Por tanto, podemos afirmar que estamos en presencia de una lengua caracterizada por una densidad deíctica tal que puede definirse como adherente a las formas del *discours*, más que a las formas de la *histoire*.

Antes de concluir, es necesario señalar también otro hecho muy significativo y se refiere a la presencia y forma en la que se presentan los diálogos, introduciendo una distinción en función del número de hablantes presentes durante la representación y estableciendo una distinción entre reproducción e imitación.

Hablamos de reproducción en el caso en que un único intérprete realiza todas las intervenciones dialogales tanto las relativas al hablante como las relativas al interlocutor, por lo que nos encontramos dentro de los límites de los métodos de interpretación aélicos y rapsódicos que caracterizan a los epos; en cambio hablamos de imitación, cuando el diálogo se lleva a cabo en sus formas reales, mediante un intercambio de intervenciones alternas entre dos o más hablantes, como ocurre en las representaciones dramáticas. En el primer caso habrá una interpretación antinaturalista del diálogo; en el segundo caso, la presencia de múltiples voces creará un diálogo en su forma completa e inmediata, siguiendo la lógica de un diálogo real entre dos o más hablantes.¹¹⁸

La performance de Pirrotta si bien destaca los métodos de interpretación típicos de la epopeya, en la medida en que es el intérprete quien realiza todas las intervenciones, se distancia de ella por el hecho de que la oratio recta no está mediada por el narrador, quien de hecho no introduce los diálogos y no indica cuando el personaje termina de hablar.

En este sentido, siempre inherente a la actuación de Pirrotta, en los fragmentos que disponemos, el verbo decir no aparece ni una sola vez, así como no encontramos la presencia de otros verbos declarativos como afirmar, declarar, preguntar, etc., que realizan la función de introducir las palabras del personaje. La alternancia de los interlocutores se representa así en escena a través de la voz y el

¹¹⁸ Andrea Ercolani, *Dialoghi in dialogo: dall'epos alla tragedia*, METra 2 Epica e tragedia greca: una mappatura, a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco, Margherita Nimis, Giacomo Scavello, Lexis Supplementi | Supplements 14, Edizioni Ca'Foscari, 21/12/2023, pp. 179/198.

cuerpo del intérprete: el tono de voz, las expresiones faciales y el gesto se convierten en herramientas dramáticas fundamentales.

Los rasgos paralingüísticos, como el tono, la sonoridad, el tiempo y el timbre, proporcionan información importante relativa a las intenciones y actitudes del hablante y resuelven las ambigüedades del acto lingüístico. En particular, el tempo y el control rítmico combinados con extensiones y pausas desempeñan la función de puntuación en el lenguaje, marcando el principio y el final de una declaración y dando énfasis al discurso, ayudando a la audiencia a seguirlo y comprenderlo.¹¹⁹

Aunque arriesgado, debido a la mayor fragmentación que presenta el video, intenté hacer una comparación entre la actuación de Pirrotta y la del maestro Cuticchio, tomando como referencia los fragmentos iniciales del video en YouTube relativo al espectáculo *L'approdo di Ulisse*. Ambos espectáculos se abren con la pregunta «Cu sugnu?», repetida el mismo número de veces en ambas representaciones.

Esto inevitablemente me hizo volver a pensar en la importancia que tiene el reconocimiento en la teoría narrativa de Aristóteles, en la que el reconocimiento «juega el papel de pivote de la historia, transformando un estado de /no saber/ (sobre seres, cosas o eventos) en un estado de /conocer/ y permitir, con sus consecuencias, desagradables o felices, la continuación de la historia misma».¹²⁰ Esto nos lleva a sacar la conclusión de que la afirmación o revelación de la verdadera identidad, una identidad en la que el aparecer y el ser coinciden, se convierte en la estructura de soporte sobre la que construir todo el relato. Si esto fue posible afirmarlo sin margen de error en el caso de Pirrotta, no resultó igualmente sencillo verificarlo en el caso de Cuticchio, precisamente por la interrupción de la secuencia.

Es importante también subrayar que Cuticchio, en este caso, en cumplimiento de lo que sucede en las formas trágicas y al contrario de lo que sucede en las actuaciones de los cantantes, confía las respuestas a las voces de otros personajes;

¹¹⁹ Elam Keir, *Semiotica del teatro...*, *op. cit.*

¹²⁰ Algirdas J. Greimas, *Maupassant, La semiotica del texto in esercizio*, a cura di Stefano Bartezzaghi e Giuditta Bassano, Bompiani, Torino, 2019; [*La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Editions du Seuil, 1976], pp. 112 e 113.

esto representa un elemento decisivo que empuja hacia una mayor dramatización, un mimetismo más acentuado y una mayor implicación emocional.

Es evidente que el presente razonamiento sobre la forma en que se interpreta el diálogo en el cuntu en cuestión no tiende a generalizar ni quiere llegar a conclusiones inequívocas sobre el cuntu, lo que ciertamente sería parcial e infundado, pero es una indicación de una marcada inclinación dramática del cuntu, inclinación que se amplifica en la experimentación dramática en curso, a partir de las investigaciones realizadas por Mimmo Cuticchio.

En relación con esta cuestión, también es interesante subrayar que hay una variación notable en la interpretación del diálogo entre el maestro y su alumno, mientras que, como ya hemos visto, Pirrotta marca la alternancia de los interlocutores en escena a través de movimientos continuos, Cuticchio opera una diversificación a través de un mayor color desde el punto de vista vocal, sin embargo, al igual que Pirrotta, no utiliza frases o verbos que cumplan la función de introducir y concluir los diálogos.

En la escena casi siempre permanece quieto, sólo se registra la presencia de algunos pasos hacia atrás o hacia adelante, también hay un mayor uso de los miembros superiores en comparación con los inferiores. Las piernas están ligeramente separadas y las rodillas ligeramente flexionadas, los brazos alternan movimientos gestuales, no siempre simétricos, se extienden hacia arriba, abriéndose también hacia el exterior y desempeñando diversas funciones: dan dirección al mensaje, dirigen la atención del oyente y representan finalmente una actitud de apertura e inclusión hacia el público.

Pirrotta destaca también un marcado gesto de los brazos, a diferencia del maestro los abre, pero no los extiende hacia arriba, los mantiene abiertos casi a la altura de los hombros, los cierra y les da palmaditas en el pecho cuando se refiere a sí mismo. Las expresiones faciales de los dos intérpretes son intensas, ambos utilizan la mirada para dirigir la atención del oyente, resaltar el intercambio dialógico y facilitar la comprensión del espectáculo.

De lo dicho se desprende que el cuntu ha experimentado una evolución a lo largo del tiempo, asumiendo todos los rasgos característicos del discurso

dramático conservando desde el punto de vista técnico y expresivo la fuerte carga narrativa, rítmica y musical propia del cuntu.

INTRODUZIONE

Oggetto di studio

Il principale oggetto di studio di questa tesi è rappresentato dalle caratteristiche peculiari della narrazione orale nella scena contemporanea siciliana, attraverso un percorso di ricerca sull'arte del *cuntu*, inquadrato sia nella narrazione pura rappresentata maggiormente dall'opera di Mimmo Cuticchio, sia nella sperimentazione drammaturgica rappresentata dall'opera dello stesso Cuticchio e di Vincenzo Pirrotta.

Si tratta del racconto delle storie epico cavalleresche che si svolgeva nelle piazze e che grazie alla nuova generazione di cuntisti, è approdato in teatro, attraverso una sperimentazione drammaturgica di notevole interesse.

U cuntù, nel dialetto siciliano indica sia la storia narrata, sia l'atto narrativo, per questo motivo, all'interno del presente lavoro, il termine sarà utilizzato nella duplice accezione di storia narrata e di enunciazione narrativa vera e propria.

In Sicilia il cuntù nasce e si fonda su «[...] una tradizione tramandata totalmente senza scrittura, nella quale confluisce anche la materia dei maggiori poemi epici italiani».¹²¹ La prima testimonianza dei narratori siciliani ci viene offerta dal Linares nel *Il contastorie*, un racconto pubblicato nel 1837,¹²² in cui l'autore delinea la figura di maestro Pasquale, sottolineandone l'originalità e l'estro esecutivo. Si tratta di un rapsodo nato, secondo il Linares, in seno alla cultura siciliana e ispirato da un genuino sentimento insulare, in cui la narrazione, lontana da ogni artificio letterario, è espressione spontanea del popolo.

¹²¹ Alberti Carmelo, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, Mursia, Milano, 1977, p. 31.

¹²² Vincenzo Linares, *Il contastorie*, in *Racconti popolari*, Pedone&Lauriel, Palermo, 1840.

Secondo le informazioni raccolte dal Pitrè,¹²³ noto studioso delle tradizioni popolari siciliane, il cuntù iniziava con il segno della croce, durava un paio d'ore, interrotte da qualche breve pausa, e procedeva secondo una narrazione a puntate. Ogni cuntista raccontava in un posto fisso e aveva un suo pubblico che andava ad ascoltarlo nei giorni e nell'ora stabiliti, svolgendo quindi non solo una funzione artistica ma anche una funzione sociale importantissima.

Pitrè, nel riportare la descrizione di una seduta di cuntù, pone l'accento su tratti molto interessanti; come prima cosa lo studioso parla di racconto di Rinaldo, si tratta di una denominazione che potrebbe ricondurre alla pratica dei rinaldi, raccontatori napoletani; riferisce inoltre di un'esibizione codificata, disciplinata da precise regole: il conto di Rinaldo dev'esser recitato sempre in un modo, con le medesime pause, con la medesima cantilena, con una declamazione spesso concitata, più spesso affannosa, intenzionalmente oratoria. Ciò naturalmente riconduce ad una pratica professionale, ad un mestiere che necessita di tirocinio, circostanza che non va sottovalutata poiché «l'apprendimento di questa tecnica di narrazione è alla base del riconoscimento sociale del ruolo di narratore».¹²⁴ Ogni pratica professionista della poesia, come afferma Zumthor, necessita lo svolgimento di un tirocinio che viene riconosciuto dall'opinione pubblica.¹²⁵

Dalla descrizione del Pitrè si evidenzia, inoltre, l'uso di una pedana sulla quale il contastorie, visibile al suo pubblico, dà vita ad una prassi narrativa che si rivela spettacolare. Durante il cuntù il cuntista utilizza una gestualità intensa: testa, braccia, gambe tutto deve prendere parte al racconto, e rivela inoltre un sapiente uso della mimica.

Il narratore fa, anche, parlare direttamente i personaggi e grazie ai loro dialoghi e alle loro azioni rende visivamente sulla scena l'intreccio narrativo: è qui che il racconto si fa vera rappresentazione.

L'altro aspetto che si rileva è la presenza del registro della scansione, utilizzato dal narratore nel momento delle battaglie, lo stesso evidenzia l'alterazione del

¹²³ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. 1, Casa Editrice del Libro Italiano, Roma, pubblicato con decreto del 22 giugno 1939.

¹²⁴ Antonio Pasqualino, *Le vie del Cavaliere. Epica Medioevale e memoria popolare*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, giugno 2021, p. 220.

¹²⁵ Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna, 1984.

respiro che rende più concitata la parola e l'utilizzo di parole mozze, tronchi accenti e il battito dei piedi sul suolo. Il racconto procede a fasi alterne, momenti di evidente concitazione lasciano il posto ad un andamento narrativo calmo e monotono, ciò cattura totalmente l'uditorio che pende totalmente dalle labbra del cuntista.

L'attenzione del pubblico è uno degli elementi più importanti da prendere in considerazione in merito alla drammaturgia del cuntù. La stessa ha una ricaduta notevole e investe vari aspetti non solo sul piano degli artifici recitativi quali ritmica dell'enunciazione, pause, volume, sonorità, ma anche riflessi sull'articolazione della materia narrativa.

Durante il momento della ricezione l'ascoltatore, stimolato dalla voce e dal gesto del narratore, fornisce una risposta mimetica del gesto e della voce, secondo configurazioni personali. Queste manifestazioni si possono anche esteriorizzare in una nuova esecuzione: «l'ascoltatore diventa a sua volta interprete, e sulle sue labbra, nei suoi gesti, la poesia si modifica in maniera forse radicale».¹²⁶

In tal modo, durante l'esecuzione, l'ascoltatore assume il doppio ruolo di destinatario e co-autore. Da tale assunto ne deriva l'importanza di conservare la dimensione collettiva dell'esecuzione orale, la condivisione del medesimo spazio, del qui e ora, come elementi determinanti nella conservazione dello stretto legame esistente tra narratore e uditorio, caratteristico delle performance orali.

Per quanto dischi, radio e mezzi audiovisivi abbiano contribuito alla diffusione delle manifestazioni orali è anche vero che essi tendono ad eliminare questa dimensione collettiva della ricezione. A tal proposito, Zumthor riferisce che nel 1980 le emissioni radiofoniche di griot ottengono un ascolto molto modesto nelle campagne, la ragione è da addurre alla mancanza di sensualità che solo la presenza assicura. Sempre Zumthor pone l'attenzione al dinamismo vitale che lega la parola allo sguardo che si offre e all'immagine che lo sguardo dell'altro procura; siamo in presenza di un contatto che implica una tattilità diversa rispetto alle performance mediate dai mezzi audiovisivi: «L'esecutore si offre a un contatto. Io lo sento, lo vedo, virtualmente lo tocco: virtualità a portata di mano, fortemente erotizzata; un nulla, una mano tesa già sarebbe sufficiente: impressione

¹²⁶ *Ibidem*, p. 287.

tanto più potente e repressa quanto più forte è la proibizione nella cultura dell'ascoltatore, dell'uso del toccare nelle relazioni sociali».¹²⁷

Seppur l'oralità rappresenti un carattere stabile della lingua, il modo in cui funziona la memoria nelle forme d'arte a oralità primaria, è sostanzialmente diverso dalle modalità di funzionamento della stessa nelle forme d'arte a oralità secondaria, basata essenzialmente sui testi scritti. Bruno Gentili, riprendendo le valutazioni di R. Finnegan, arriva alla conclusione che affinché una poesia possa definirsi orale è necessario il ricorrere di tre condizioni, che possono sussistere simultaneamente o separatamente, «oralità della composizione (improvvisazione estemporanea); oralità della comunicazione (performance); oralità della trasmissione (tradizione affidata alla memoria)».¹²⁸

Walter J. Ong, Eric A. Havelock e Bruno Gentili hanno tracciato le linee essenziali dell'oralità, attraverso un'analisi netta e puntuale della performance orale nella cultura greca più antica, in cui l'arte della memoria e la fascinazione della parola assumono rilevanza non solo da un punto di vista meramente artistico, culturale e sociale ma anche psicologico.

Sebbene l'oralità risieda stabilmente nella scrittura per W. J. Ong¹²⁹ si opera in presenza di quest'ultima una vera e propria trasformazione del pensiero umano. Lo stesso, in *Oralità e Scrittura. Le tecnologie della parola*, riportando gli studi condotti dal medico, sociologo e psicologo sovietico A. R. Lurija, conferma che siamo in presenza di una sostanziale differenza non solo da un punto di vista prettamente mnemonico, ma proprio della costruzione ed espressione del pensiero, in termini di processi mentali, ragionamenti e forme verbali vere e proprie. Questa discriminante produce, comunque, i suoi effetti solo in presenza di una scrittura personalmente interiorizzata.

In presenza di un testo scritto, quindi in una cultura a oralità secondaria, la memorizzazione avviene parola per parola a partire da un testo, siamo quindi in

¹²⁷ *Ibidem*, pp. 241 e 242.

¹²⁸ Bruno Gentili, *Lo Spettacolo nel mondo antico*, Laterza, Bari-Roma, 1977 [II ed. Roma, Bulzoni, 2006], p. 18. (riporta R. Finnegan, *Oral Poetry*, Cambridge 1977, pp. 16 sgg.).

¹²⁹ Ong, Walter J., *Oralità e Scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, ottobre 2017; [*Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen, 1982].

presenza di una memoria meccanica e ripetitiva; nelle culture a oralità primaria la memoria riguarda invece temi e formule poetiche.

Relativamente al ruolo della memoria, da un punto di vista terminologico, Marcel Jousse, fondatore dell'*antropologia del gesto*, opera una distinzione tra *mnemonica e mnemotecnica*, la prima si qualifica per l'utilizzo spontaneo e inconscio di strutture ritmiche e corporali che fungono da facilitatori della memoria, a cui secondo Jousse corrispondono le tre grandi leggi mnemoniche quali il *Ritmismo*, il *Bilateralismo*, il *Formulismo* e la seconda che indica gli artifici di cui si servono i compositori-improvvisatori per ovviare nelle recitazioni ai buchi di memoria, si tratta di *catene, parole gancio e simmetrie*.¹³⁰

Secondo Jousse l'*Anthropos* nella sua espressione umana è un *ritmo-mimatore* all'infinito, questo ritmo presente nell'uomo vivente è per necessità biologico; ritmismo e mimismo, sempre secondo lo studioso, vivono in interdipendenza «*poiché è il ritmo umano che cristallizza e distribuisce quanto il Mimismo ha potuto accumulare nell'uomo come presa e conoscenza del reale*». ¹³¹

Il *Bilateralismo* rappresenta una legge fondamentale che facilita l'espressione. L'uomo divide, infatti, il mondo attraverso una struttura bilaterale: «*[...] crea la destra e la sinistra, crea l'avanti e l'indietro, crea l'alto e crea il basso*»,¹³² da ciò deriva il parallelismo che caratterizza le composizioni di Stile orale «*[...] parallelismo delle formule, parallelismo dei recitativi, tutti parallelismi portati da un corpo che oscilla simmetricamente*». ¹³³

Il *Formulismo* ci riporta, invece, alla concezione stessa di parola come unità di espressione. Per Omero, ad esempio, non è la parola l'unità di espressione, ma la formula, che nella maggior parte dei casi corrisponde all'emistichio, al dondolamento. Anche gli improvvisatori baschi, studiati sul posto, non sembrano possedere neppure la sensazione della parola: «*improvvisano a blocchi compatti e ritmici, equivalenti a quelli che noi chiameremmo emistichi*». ¹³⁴ Questa assenza

¹³⁰ Marcel Jousse, *L'antropologia del gesto*, a cura di Antonello Colimberti, *Mimesis/ Kaliki I viandanti ciechi*, Fano 2022.

¹³¹ *Ibidem*, p. 155, (corsivo dell'autore)

¹³² *Ibidem*, p. 221.

¹³³ *Idem*.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 360.

di concezione della parola, quale unità di espressione, è maggiore presso gli illetterati.

Da ciò emerge chiaramente che la narrazione orale procede su due vettori: il primo si identifica nella forza mnemonica e l'altro nell'abilità mnemotecnica, ciò che invece risulta impossibile è approdare a regolarizzazioni e codificazioni matematiche, poiché si tratta di manifestazioni totalmente distanti dall'uniformità stereotipata dei caratteri scritti e in cui vengono a confluire un'infinità di fattori biologici e sociali.

Pur essendoci notevoli differenze stilistiche tra le diverse generazioni di cuntisti, «il cunto come lo si può osservare oggi, costituisce la rielaborazione di un “modello tradizionale”»¹³⁵ o quanto meno è possibile parlare «di un *tessuto di relazioni intrecciato dalle pratiche che ciascun cuntista adotta e modifica*».¹³⁶ Il cunto come arte verbale va quindi visto, studiato e concepito come performance in cui i livelli referenziali di base del linguaggio si modificano sia in funzione del contesto sia in relazione agli strumenti metalinguistici che il *performer* attiva.¹³⁷

Raccontare le storie per tramandare il patrimonio orale è un'arte antica che accomuna popoli e culture diverse e diventa patrimonio comunitario che lega generazioni. Grazie ai narratori orali racconti, miti, proverbi, canti e cunti sopravvivono nel tempo, nello spazio e nella dimensione che gli è propria: l'emissione sonora, poiché si qualificano come «opera della voce».¹³⁸

Si tratta di un fenomeno che, nel tempo, si è trasformato e continua a trasformarsi assumendo caratteristiche specifiche a seconda del contesto storico, geografico e sociale in cui si sviluppa.

Come afferma Zumthor «in concreto non esiste un'oralità in sé, ma molteplici strutture di manifestazioni simultanee, giunte, ciascuna nel suo ordine, a gradi molto disuguali di sviluppo. Il loro comune sostrato resta tuttavia sempre percepibile, e dipende dalla specificità linguistica di ogni comunicazione vocale».¹³⁹ È un processo sempre in atto che risponde non solo ai meccanismi di

¹³⁵ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Bulzoni editore, Roma, 1991, introduzione.

¹³⁶ *Idem*, (corsivo dell'autore).

¹³⁷ *Idem*.

¹³⁸ Paul Zumthor, *La presenza della voce....*, *op. cit.*, p. 31

¹³⁹ *Ibidem*, p. 30.

preservazione e di trasmissione del sapere ma anche e soprattutto a quelli relativi alla costruzione, quindi alla variazione, alla rielaborazione personale, all'estro creativo insito in ciascun atto narrativo.

L'oralità appartiene o è appartenuta alla maggior parte delle culture e assume un carattere rituale e collettivo. Le narrazioni sono state da sempre legate al vissuto quotidiano, rappresentando parte integrante della vita domestica o dei contesti lavorativi di pescatori, contadini, operai. Aedi e rapsodi nell'antica Grecia, giullari, menestrelli, trovatori e trovieri del Medioevo francese e della scuola siciliana rappresentano la radice di una forma d'arte che si presta ad una continua e vivace attualizzazione.

Il repertorio narrativo della tradizione orale siciliana riprende i temi caratteristici di tutta l'area euromediterranea: troviamo storie di magia, racconti di animali e di tesori nascosti, narrazioni di storielle comico-satiriche, tra cui non possiamo non citare il personaggio "furbo-sciocco" di Giufà, che ha ispirato e ispira generazioni di narratori, per approdare infine all'epica cavalleresca, materia trattata in maniera specifica dai contastorie professionisti.¹⁴⁰

Il popolo siciliano manifesta ed ha sempre manifestato una profonda inclinazione verso le storie e la poesia; relativamente ai narratori è necessario operare una distinzione tra cantastorie e cuntastorie, i primi narrano e ritraggono scene di vita quotidiana, i secondi, appunto i cuntisti, materia del presente studio, si rifanno esclusivamente a temi di argomento epico-cavalleresco.

Buttitta, secondo quanto riportato da Marcella Croce, all'interno dei cantastorie siciliani ne annovera per precisione tre tipologie: il primo che sarebbe più esatto chiamare canzonettista, si muove nel proprio paese o città e gira per negozi e circoli cantando canzoni di matrice umoristica di lunghezza limitata; l'*orbu* che rappresentava l'oratore cieco che andava di casa in casa a cantare orazioni e novene per guadagnarsi da vivere, figura ormai scomparsa, e infine il cantastorie che opera anche al di fuori della provincia o regione.¹⁴¹

¹⁴⁰ Bonanzinga Sergio, *Narrazioni e Narratori*, in *Lingue e culture in Sicilia*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani Vol. 2, a cura di Giovanni Ruffino, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Palermo, anno X, n. 5., 2013.

¹⁴¹ Marcella Croce, *Pupi, carretti, cantastorie*, Flaccovio Dario, Palermo, 1999, p. 29.

Volendo operare una distinzione più dettagliata tra cantastorie e cuntastorie è possibile affermare che si tratta in entrambi i casi di narratori professionisti che si occupano di narrazione rappresentativa, però mentre i primi sono specializzati in brevi storie di cronaca nera, seguono un testo scritto, si servono di un cartello dipinto e di una chitarra e nelle loro rappresentazioni alternano le parti cantate alle parti recitate, i secondi basano il loro repertorio sui poemi epico-cavallereschi, recitano quasi tutti a memoria, almeno nell'aria palermitana, e utilizzano un'evidente alterazione del respiro nella parte della scansione che caratterizza il cuntù nei momenti di massima tensione emotiva, in genere rappresentati dalle battaglie.

Rispetto alla differenza tra poesia e canto, Zumthor, in accordo con una visione etnografica, è propenso a credere che in ogni forma di poesia orale esista una presunzione di canto e che ogni genere poetico è anche genere musicale a prescindere da come lo riconoscano gli utenti. A tal proposito effettua una distinzione tra la voce parlata che corrisponde al *detto*, il recitativo scandito o la salmodia espressi dal termine inglese *to chant*, e il canto melodico espresso in inglese con il termine *to sing*. Riporta inoltre la circostanza secondo cui i liturgisti del Medioevo utilizzavano una scala simile «limitando tuttavia l'estensione del primo termine *recitatio*, al *detto* poetizzato da un ritmo artificiale».¹⁴²

Ciò conferisce, nell'ambito della poesia orale, al *detto* la possibilità di collocarsi in un continuum con il recitativo, che a sua volta si differenzia con il canto solo in ampiezza. «Dall'uno all'altro si producono degli slittamenti. Ogni società, ogni tradizione, ogni stile, fissa al riguardo i propri confini».¹⁴³

A dimostrazione di ciò in Africa, canto e poesia non vengono concepiti in maniera separata e i *griot* che per i viaggiatori europei erano musicisti di professione, vengono designati dagli Arabi con un termine che significa appunto poeti.¹⁴⁴

Pitrè nei suoi lavori si occupa anche delle narratrici, tra queste la più valente, a parere dello stesso, è Agatuzza Messia di Palermo, definita novellatrice-modello. Lo studioso ebbe di certo un rapporto molto stretto con la novellatrice in

¹⁴² Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit., p. 222.

¹⁴³ *Idem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 223.

questione, riporta, infatti, che lo vide nascere e lo tenne tra le braccia. Agatuzza non sa leggere, ma conosce tante cose e mostra una notevole capacità nell'uso della lingua.

Particolare importanza assumono, nella narrazione di Agatuzza, anche la mimica, la gestualità e la vocalità: «[...] la narrazione della Messia più che nella parola consiste nel muovere irrequieto degli occhi, nell'agitar delle braccia, negli atteggiamenti della persona tutta, che si alza, gira intorno per la stanza, s'inchina, si solleva, facendo la voce ora piana, ora concitata, ora paurosa, ora dolce, ora stridula, ritraente la voce de' personaggi e l'atto che essi compiono».¹⁴⁵

Ciò che però contraddistingue il cuntù dalle altre modalità narrative, non è la materia in sé, che accomuna numerosi racconti e manifestazioni artistiche appartenenti a tutto il territorio italiano e anche europeo, quanto le peculiari tecniche performative che i cuntisti utilizzano; nello specifico il momento della scansione presenta qualità ritmiche e espressive molto particolari.

Si tratta di tecniche che, come afferma Antonio Pasqualino, rendono le narrazioni sostanzialmente differenti rispetto alle altre del panorama europeo moderno e contemporaneo; ragion per cui per comprenderne i valori fondanti è necessario collocarle in seno alle diverse forme di racconto e rappresentazione.¹⁴⁶

La rappresentazione narrativa si caratterizza per l'interazione faccia a faccia tra l'artista e il suo pubblico. L'artista quando racconta la sua storia, da solo o con l'aiuto di un musicista, segue determinate regole «che definiscono una categoria di discorso la quale condivide certi aspetti con la narrazione nella conversazione ordinaria, alcuni con la rappresentazione teatrale drammatica, e alcuni con le narrazioni scritte, ma differisce chiaramente da ciascuna di tali categorie di narrazione».¹⁴⁷

Sia che si tratti di rappresentazione narrativa, sia che si tratti di conversazione ordinaria ci troviamo dinanzi a eventi orali complessi che si servono di una molteplicità di canali sensoriali e di una varietà di codici, e sono aperti all'improvvisazione. Ciò che distingue la rappresentazione narrativa dalla

¹⁴⁵ Giuseppe Pitrè, *Biblioteca delle Tradizioni popolari siciliane. Fiabe Novelle e Racconti*, Volume I, Luigi Pedone Lauriel Editore, Palermo, 1875, Prefazione p. xix.

¹⁴⁶ Antonio Pasqualino, *Le vie del Cavaliere...*, op. cit., p. 220.

¹⁴⁷ *Idem*.

conversazione ordinaria è il carattere formalizzato della prima: «il narratore ha un suo *status* socialmente riconosciuto, il suo posto non può essere preso a turno dai componenti del pubblico ed egli è un professionista, cioè guadagna in genere un compenso per la sua esibizione».¹⁴⁸

In merito alla rappresentazione narrativa è necessario inoltre aggiungere che l'improvvisazione è legata a rigide regole che si trasmettono da maestro ad allievo ed è proprio nell'apprendimento di queste tecniche che si inserisce il riconoscimento sociale del ruolo di narratore.

Il Pasqualino aggiunge inoltre che «dal punto di vista pragmatico la rappresentazione narrativa somiglia alla rappresentazione teatrale»,¹⁴⁹ ciò che li distingue è la proporzione esistente tra mimesi e diegesi. Nelle rappresentazioni narrative infatti, rispetto alla rappresentazione teatrale, la sequenza di azioni e eventi è generalmente più narrata che agita.

All'interno del presente lavoro un posto di rilievo viene inoltre occupato dallo spettacolo dell'Hispanidad, dalla diffusione della materia cavalleresca in Sicilia e dallo spettacolo dell'opera dei pupi.

Nel secondo '500 nel Mediterraneo ispanico si realizzò un particolare rapporto della città con la scena, secondo prospettive urbanistiche e sociali che contribuirono alla nascita di particolari forme di spettacolo innestate nelle pratiche festive. Ciò che contraddistingueva il teatro dell'Hispanidad era una forte connotazione liturgica, sia in senso religioso che laico; un ampio popolarismo; il giuoco come elemento organizzatore della nuova tradizione scenico-antropologica; la nascita di un fiorente artigianato; la *plaza mayor regular* legata allo spirito della spettacolarità *en plein air* e ad una visione collettiva e celebrativa della festa che diveniva evento spettacolare.¹⁵⁰

Secondo Giovanni Isgrò, non si può avere piena comprensione della forma siciliana del teatro, se non si prende atto dell'enorme incidenza che la regolarizzazione e la pianificazione di questo rapporto città-scena, ebbe nel Mediterraneo ispanico e principalmente a Palermo, poiché in detto contesto

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 221.

¹⁵⁰ Giovanni Isgrò, *La forma siciliana del teatro. Lo spettacolo dell'hispanidad fra '500 e '600. Le vastasate, l'opera dei pupi e l'avvento del grande attore*, Palma editrice, Palermo, 2000.

nasceva un particolare rapporto tra festa e teatro, che influì notevolmente nella definizione stessa dello spettacolo siciliano principalmente del secondo '500; e in secondo luogo perchè divenne testimonianza esemplare della nascita di una logica interna e popolare dell'economia della festa che segnerà inevitabilmente la nascita di un fiorente artigianato e di una ritualità collettiva, entrambi determinanti per lo sviluppo della teatralità siciliana.

Il punto di contiguità tra la festa urbana e la nascita dell'opera si incardina proprio nella logica della narrazione e nella figura del contastorie, presenza di antica memoria nella quotidianità e nelle consuetudini della classe popolare. È il narrare per immagini secondo una logica cinetica del racconto che anima l'affermarsi dell'opera:

«la successione degli episodi, il narrare per immagini disposte in sequenza come era avvenuto in età barocca nei quadroni dipinti collocati nella navata centrale della Cattedrale, precisò la logica cinetica del racconto, sposandosi con la predisposizione popolare a farsi trascinare da intrattenimenti di lunga durata, tali da imprimere nella loro fantasia il segno di realtà possibili e comunque omologabili ai loro riti e ai loro bisogni, fino a diventare una sorta di certezza».¹⁵¹

Isgrò applica questa logica cinetica al cuntù, arrivando ad affermare che tra l'arte di rappresentare il cuntù e il movimento in scena dei pupi ci sia una stretta connessione, al punto che uno si mostri perfettamente speculare all'altro; l'opera naturalmente si contraddistingue per il particolare adattamento scenico. Che opera e cuntù siano strettamente correlati da un punto di vista performativo oltre che nella materia è dimostrato dal fatto che molti pupari erano anche cuntisti, Peppino Celano e Mimmo Cuticchio ne sono un chiaro esempio.

Relativamente all'importanza della diffusione della materia cavalleresca in Sicilia, Giuseppe Pitrè nel 1884 nel saggio *La letteratura cavalleresca popolare in Sicilia* tende a dimostrare quanto le storie cavalleresche di epoca carolingia abbiano influenzato la vita siciliana. Tema ripreso anche da Marcella Croce che ne evidenzia la diffusione e l'influenza «[...] dalla toponomastica ai modi di dire, dall'arte figurativa popolare alla celebre opera dei pupi che tanta diffusione aveva

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 111 e 112.

avuto in Sicilia dal 1850 in poi»,¹⁵² senza trascurare l'evoluzione della pratica dei cuntisti che proprio grazie all'interesse che il popolo nutriva verso la materia cavalleresca vissero nell'Ottocento un periodo di grande successo.

Uno degli elementi di tale attrazione è da ricondurre certamente al carattere magico delle storie, in grado di soddisfare il carattere superstizioso della gente isolana sempre pronta a unire l'elemento magico con l'elemento religioso, in un misto di sacro e profano. Come suggerisce il Pitrè, la passione per la cavalleria durante il Medioevo presenta un forte legame con la religione, a dimostrazione di ciò la lotta eterna tra i personaggi ruota sempre attorno allo scontro tra religiosi e infedeli.

Tanto è forte l'onore che lega a doppio filo il popolo siciliano al ciclo epico carolingio e al forte sentimento religioso, che Santa Rosalia, padrona di Palermo figlia di Sinibaldo signore di Rose e di Quisquina, si fa discendere direttamente da Carlomagno.¹⁵³ Il successo di dette manifestazioni artistiche popolari risiede proprio nelle condizioni favorevoli che si sono venute a creare e che ne hanno decretato la diffusione: «affinchè una poesia diventi canto, un racconto leggenda, bisogna che l'una e l'altra abbiano in sé le condizioni favorevoli alla diffusione e alla popolarità»,¹⁵⁴ afferma il Pitrè.

Un noto cuntista Salvatore Ferreri, attivo dal 1844 al 1899 e le dispense di Giusto Lodico accrescono notevolmente la diffusione delle storie epico cavalleresche in Sicilia. Giusto Lodico, maestro di scuola elementare, tra il 1858 e il 1860 ricuce e pubblica a dispense *La Storia dei Paladini di Francia*, che rappresenta la letteratura di numerosi popolani e della piccola borghesia e l'opera massima a cui si ispireranno pupari e cuntisti. In detta composizione il Lodico più che curare la forma, che spesso utilizza una lingua sgrammaticata, reputata da qualche studioso quasi ridicola, si preoccupa di arricchire la sostanza narrativa. Si tratta secondo le fonti più accreditate di un rifacimento della materia dei poemi e romanzi del Quattro e Cinquecento.¹⁵⁵

¹⁵² Marcella Croce, *Pupi, carretti, cantastorie...*, op. cit., p. 11.

¹⁵³ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, op. cit., p. 274.

¹⁵⁴ *Idem.*

¹⁵⁵ Alberti Carmelo, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano...*, op. cit.

Tutto si risolve nell'atto di *cuntare* o raccontare storie: ma come? Con quale intensità? Cosa rende unico il momento performativo?

Obiettivi

L'obiettivo principale della ricerca è studiare le caratteristiche peculiari della narrazione orale nella scena contemporanea siciliana, attraverso un percorso di ricerca sull'arte del *cunto*, inquadrato sia nella narrazione pura rappresentata maggiormente dall'opera di Mimmo Cuticchio, sia nella sperimentazione drammaturgica rappresentata dall'opera dello stesso Cuticchio e di Vincenzo Pirrotta.

Per il conseguimento dell'obiettivo principale della ricerca si sono tracciati obiettivi specifici, quali:

- analizzare le caratteristiche peculiari delle tecniche performative nell'arte della narrazione orale;
- analizzare le funzioni espressive dell'oralità in scena, il rapporto tra elementi corporei e narrazione, musicalità della parola;
- studiare le sonorità del mondo arcaico siciliano, attraverso un percorso di ricerca sulle tradizioni popolari e la loro trasposizione teatrale rinvenibile, principalmente, nella sperimentazione drammaturgica pirrottiana;
- analizzare i generi narrativo e spettacolare non solo nella loro specificità ma anche nell'ibridazione generata dall'intersezione della forma narrativa e dello spettacolo teatrale; la comprensione dei fattori che influenzano la trasposizione di un racconto puramente orale in scena, quali elementi della narrazione orale permangono, mutano di forma o spariscono nel nuovo testo spettacolare;
- studiare il rapporto tra attore e spettatore sia nella narrazione pura sia nelle sperimentazioni drammaturgiche, al fine di definire le funzioni, la percezione, la decodificazione, il funzionamento della memoria, l'elaborazione delle immagini, l'influenza che esercita lo spettatore nella rappresentazione scenica.

Al fine di raggiungere gli obiettivi di cui sopra si è inquadrato il fenomeno dell'oralità nei suoi aspetti intrinseci ed estrinseci, attraverso non solo l'analisi delle caratteristiche peculiari delle complesse tecniche di memorizzazione e composizione ma anche e principalmente attraverso l'analisi delle funzioni espressive dell'oralità in scena, il rapporto tra elementi corporei e narrazione.

La narrazione inserita nell'esperienza drammaturgica attuale ha richiesto inoltre una profonda attenzione alla testualità, alla scrittura scenica, all'improvvisazione e all'interessante evoluzione che investe la narrazione orale nel passaggio da oralità primaria a oralità secondaria.

Stato della ricerca

Walter J. Ong, Eric A. Havelock e Bruno Gentili hanno tracciato le linee essenziali dell'oralità, attraverso un'analisi netta e puntuale della performance orale nella cultura greca più antica, in cui l'arte della memoria e la fascinazione della parola assumono rilevanza non solo da un punto di vista meramente artistico, culturale e sociale ma anche psicologico.

Ong, in *Oralità e Scrittura. Le tecnologie della parola*,¹⁵⁶ riportando gli studi condotti dal medico, sociologo e psicologo sovietico A. R. Lurija, indaga le differenze di fondo che intercorrono tra la cultura a oralità primaria e quelle influenzate dall'uso della scrittura, attestando la presenza di una sostanziale differenza non solo da un punto di vista prettamente mnemonico, ma proprio della costruzione ed espressione del pensiero, in termini di processi mentali, ragionamenti e forme verbali vere e proprie.

Nei suoi studi, Ong, riprende le teorie di Jousse concernenti «l'intimo legame esistente fra modelli ritmici orali, il processo respiratorio, i gesti e la simmetria bilaterale del corpo umano nelle antiche parafrasi aramaiche e greche del Vecchio Testamento e anche nell'ebraico antico».¹⁵⁷

L'opera di Marcel Jousse si concentra sui meccanismi antropologici ed etnici della memoria, ponendo l'accento sulla tendenza imitativa dell'essere umano, che è microcosmo in grado di riflettere, come uno specchio o un'eco il macrocosmo che lo circonda.¹⁵⁸ Dette teorie sono state ampiamente influenzate dalla sua origine contadina, è lui stesso ad affermarne l'importanza: «mia madre mi ha insegnato il senso del dondolamento intelligente e memorizzante. È questo il più bel ricordo che ho di quell'umile contadina quasi analfabeta, che era stata a scuola

¹⁵⁶ Walter J. Ong, *Oralità e Scrittura. Le tecnologie della parola...*, op. cit.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 80.

¹⁵⁸ Marcel Jousse, *L'antropologia del gesto...*, op. cit., p. 31.

soltanto tre inverni e che mi ha allevato, mi ha educato, mi ha istruito».¹⁵⁹ Jousse individua nella madre la voce tradizionale, custode della parte più recondita delle tradizioni di stile globale e orale che affondano le radici nel mondo contadino.

Havelock traccia invece i profili di connessione tra discorso metrico e riflessi corporei, caratterizzante la tecnologia dell'apprendimento mnemonico nella cultura greca più antica, mettendo in evidenza un meccanismo articolato in cui le ondulazioni e le increspature del metro attivano automatismi mentali e liberano al contempo energia psichica. Lo stesso, analizzando gli effetti della poesia greca arcaica sull'inconscio dell'uditore, pone l'accento su aspetti particolarmente interessanti ed estensibili alla narrazione orale contemporanea, uno di essi è relativo alla regolarità dell'esecuzione, capace di creare un certo effetto di ipnosi e rilassare le tensioni fisiche del corpo e della mente.¹⁶⁰ Ciò conduce all'importanza dell'elemento ritmico come fonte di piacere.

Altra voce autorevole nel panorama contemporaneo è quella di Zumthor,¹⁶¹ il suo lavoro sulla poesia orale viene ispirato, come si legge nell'introduzione al libro *La presenza della voce*, dal libro di Ruth Finnegan *Oral Poetry* del 1977, e persegue l'obiettivo di indagare la poesia orale come poesia della voce e del corpo, ponendo particolare attenzione al dinamismo vitale che lega la parola allo sguardo. Si tratta di indagare quelle reminiscenze corporee profonde che soggiacciono al progetto linguistico e permettono all'idioma orale proprio della nostra infanzia e delle società arcaiche di marcare definitivamente il nostro comportamento linguistico.¹⁶²

Relativamente alla narrazione dei cuntisti, risulta opportuno sottolineare che la stessa è stata ampiamente indagata: tra i contributi di maggiore rilievo troviamo quelli di Pio Rajna che si è occupato dei rinaldi napoletani, di Guido Fusinato che ci ha fornito notizie relative ai contastorie veneziani, di Antonio Pasqualino che ha indagato opera dei pupi e cuntù sotto il profilo semiotico e anche antropologico, del musicista Roberto Leydi che ha registrato i cunti di Peppino

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 325.

¹⁶⁰ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone*, Laterza, Bari, 1983; [edizione originale *Prefaceto Plato*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1963], pp. 125 e 126.

¹⁶¹ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit.

¹⁶² *Ibidem*.

Celano, quelli relativi a Emiliano Giudici che riporta la seduta di cuntù svoltasi nella casa di un gentiluomo di Mussomeli, di Achille Mazzoleni che si occupa dei cuntastorie catanesi, di Sebastiano Burgaretta, Guido Di Palma, Sergio Bonanzinga che forniscono interessanti valutazioni riguardo ai cuntisti siciliani. Pagine di notevole pregio ci offrono inoltre Giuseppe Pitrè in *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*¹⁶³ e Ettore Li Gotti in *Teatro e Opera dei Pupi*.¹⁶⁴

Pur essendo molto ampia la letteratura in merito, riguardo alle sedute dei cuntisti (rinaldi a Napoli e cupidi a Chioggia) dell'Ottocento e dei primi del Novecento non abbiamo altro che le descrizioni fornite da studiosi quali il Pitrè, il Rajna e il Fusinato. Pur trattandosi di descrizioni molto dettagliate, attente agli aspetti linguistici, alle intonazioni, alla gestualità, le stesse non risultano adeguate ad analizzare la narrazione in tutti i suoi aspetti.

Relativamente al ritmo e alla vocalità, interessanti risultano, a tal proposito, le valutazioni a cui approda Sergio Bonanzinga, lo stesso prende in esame un cuntù di Peppino Celano sulla narrazione dell'apparizione di Angelica alla corte di Carlo Magno, offrendone una più chiara visione da un punto di vista melodico, attraverso una rappresentazione grafica: la stessa presenta la durata in secondi e le principali altezze toccate dalla voce in ogni segmento.

Sul momento della scansione notevoli risultano anche gli studi condotti dal Leydi che evidenzia una stretta correlazione tra lo stesso e lo stile concitato utilizzato da Monteverdi; detti studi sono stati ripresi da Paolo Russo e Nico Staiti. Sempre sulla scansione del cuntù, di rilievo risulta, anche, lo studio effettuato da Anna Sica sul salto sillabico. A parere della studiosa nella fase sincopata il narratore esegue, infatti, una serie di salti sillabici che permettono l'alternanza dei ritmi, e vengono percepiti come veri e propri vortici sonori. Sempre secondo la Sica si tratta degli stessi salti che troviamo nelle *Canzuni* di Giovanni Meli.

Per quanto riguarda i canti popolari siciliani, di rilievo risulta il lavoro effettuato da Sergio Bonanzinga ed Elsa Guggino, quest'ultima in particolare ha

¹⁶³ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. I..., op. cit.

¹⁶⁴ Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, Flaccovio editore, Palermo, 1978.

condotto degli studi molto interessanti sia sui poeti orbi sia sui canti dei carrettieri, relativamente ai primi ha audioregistrato la novena eseguita da Rosario Salerno (zzù Rusulinu), Angelo Cangelosi e Giovanni Pennisi, che costituiscono gli ultimi rappresentanti della tradizione palermitana; relativamente ai secondi ha effettuato uno studio sulle strutture formali dei canti in questione nella provincia di Palermo, concentrando la sua attenzione su tre canti di tre esperti esecutori: Ignazio Dominici e Nino Geraci di Villabate, Angelo Lo Burgio di Misilmeri. L'analisi ha mostrato come canti di diversi esecutori ed apparentemente del tutto dissimili sono riconducibili alla medesima struttura profonda.

Per quanto riguarda la nuova fase drammaturgica, oltre al già citato Di Palma, di rilievo risultano gli studi effettuati da Stefania Rimini, relativamente al lavoro di Vincenzo Pirrotta, e di Valentina Venturini, relativamente ai cunti di Mimmo Cuticchio. È altresì doveroso sottolineare che è possibile indagare questa nuova fase grazie alla voce dei cuntisti stessi, che offrono valutazioni di rilievo per la piena comprensione del fenomeno in esame.

Infine, per quanto concerne la scrittura scenica e le nuove esperienze teatrali, interessanti risultano i contributi forniti da Lorenzo Mango, Marco De Marinis e Gerardo Guccini. L'attenzione crescente che ha investito negli ultimi anni la dimensione scenica, risponde all'esigenza di riconoscere all'evento scenico una responsabilità notevole nella scrittura complessiva dello spettacolo. Si tratta di una nuova idea di teatro in cui la responsabilità creativa ricade tanto sul momento letterario quanto sul momento scenico: è proprio su questa consapevolezza che nasce il testo spettacolare che rappresenta una delle nozioni chiave della semiotica teatrale.¹⁶⁵

«[...] L'orizzonte di riferimento dell'azione teatrale si sposta [quindi] dalla pagina alla scena, nel senso che ciò che accade materialmente sul palcoscenico non è la semplice illustrazione, o traduzione di quanto prescritto sulla pagina ma ha una sua originalità e specificità».¹⁶⁶

¹⁶⁵ Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del novecento*, Bulzoni, Roma, 2003.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 23.

Metodologia

Il nucleo centrale dell'intero lavoro di ricerca è rappresentato dallo studio dell'arte della narrazione orale, non solo da un punto di vista storico-filosofico-letterario, ma anche da un punto di vista semiotico e antropologico. La performance orale non si realizza solo nella ricezione uditiva, ma anche nella componente visiva; il corpo nell'articolare un discorso non attiva solo l'apparato fonatorio, ma anche una gesticolazione più o meno accentuata ed un uso particolare della parola come suono.

Al fine di cogliere la peculiare caratteristica pluricodica e plurisemica insita sia nella narrazione pura sia nella trasposizione nella scena drammaturgica, un approccio di tipo semiotico costituisce un metodo utile ma non sempre produttivo rispetto alla complessità del fenomeno trattato, ragion per cui si è scelto, anche, di privilegiare degli approfondimenti da un punto di vista antropologico. Il corpo del narratore, i suoi movimenti e il suo modo di parlare determinano (e sono determinati da) una rete di significati primari e secondari che muta costantemente: da qui il "carattere polisemico" della performance orale.

Al fine di analizzare le funzioni espressive dell'oralità in scena si sono utilizzati documenti audiovisivi. Questo tipo di analisi, difatti, può risultare molto utile al fine di rilevare alcuni aspetti dell'evento spettacolare; il video ritiene l'immagine della forma del movimento, i gesti degli attori, la sincronia tra gesto e parola, la drammaturgia dello spazio. Tutti elementi importantissimi per definire le funzioni espressive dell'oralità.

Gli studi di semiotica del teatro degli anni ottanta al fine di studiare gli spettacoli teatrali hanno, infatti, proposto l'utilizzo delle registrazioni video analizzate con le categorie semiotiche.

Nonostante tale l'approccio rivesta un'importanza notevole, rispetto al presente campo di ricerca, è doveroso sottolineare che non ci sono allo stato attuale metodologie semiotiche sistematizzate per lo studio delle pratiche, infatti, nonostante siano sempre più numerosi gli esempi di analisi, ci sono poche riflessioni sulla metodologia più adeguata e pertinente per affrontare questo particolare oggetto. Inoltre a differenza della produzione di altri enunciati testuali, la pratica performativa della narrazione orale, principalmente se si tratta di

narrazione pura, è segnata dall'evanescenza, dall'impossibilità di fissare una volta e per tutte un testo, e proprio per tale motivo lo studio necessita inevitabilmente del riferimento all'esperienza, cioè alle modalità di soggettivazione della performance. È, altresì, importante evidenziare che il suono ha un rapporto speciale con il tempo, differente rispetto ad altri aspetti percettivi. Non è possibile fermare il suono e trattenerlo. Si può fermare una cinepresa per trattenere un'inquadratura sullo schermo, ma non il movimento del suono poiché in tal caso non si avrà nient'altro che il silenzio. «Nessun equivalente dell'inquadratura fissa esiste per il suono».¹⁶⁷

All'analisi dei video si sono aggiunti approfondimenti di taglio antropologico. Ciò nasce dalla necessità di definire non solo le caratteristiche principali della narrazione orale, le modalità di funzionamento della mente, la capacità mnemotecnica del cuntoista, il particolare effetto ipnotico indotto da moduli ritmici, verbali, vocali, strumentali e fisici,¹⁶⁸ adoperati nelle pratiche performative arcaiche o comunque particolarmente legati alla tradizione orale vera e propria, ma anche l'esplicazione di ciò che sopravvive oggi di quel mondo e quali elementi di contatto ci consentono di parlare ancor oggi, in maniera opportuna di "performance orale", anche in presenza di spettacoli realizzati a partire da un testo scritto, come nel caso di Vincenzo Pirrotta, di certo maggiormente distante dal mondo orale in cui si è formato Mimmo Cuticchio.

A tal fine si sono presi in esame gli aspetti delle performance maggiormente pregnanti che permettono allo statuto corporeo e vocale della lingua poetica di sopravvivere in una pratica teatrale basata essenzialmente sul testo scritto, palesando l'importanza che rivestono termini come rito e tradizione. Questa strada ha consentito di creare uno spazio in cui far emergere elementi che accomunano esperienze artistiche differenti e in cui è possibile ancora ritrovare la parola originaria nella sua condizione primaria; condizione in cui flusso sonoro e energia consentono al testo letterario di rinascere ogni qualvolta si porti in scena.

Carlo Severi, studiando dal vivo alcune tradizioni orali in America e in Oceania, a tal proposito, ha offerto spunti di riflessione molto interessanti

¹⁶⁷ Walter J. Ong, *Oralità e Scrittura. Le tecnologie della parola...*, op. cit., pp. 77 e 78.

¹⁶⁸ L'effetto ipnotico fa riferimento alle conclusioni a cui è approdato Eric A. Havelock in *Cultura orale e civiltà della scrittura...*, op. cit.

sull'enunciazione rituale e sulla memoria, elementi certamente utili che ci consentono non solo di analizzare una nuova oralità, ma di trovare, come vedremo in seguito, straordinarie analogie tra drammaturghi che sviluppano le loro ricerche e la loro arte su presupposti artistici e terreni differenti. Severi riflette sulla voce dell'enunciazione, fatta non solo di parole ma anche di particolari intonazioni, soffi, onomatopee, grida... sulla voce che riflette un io-memoria.¹⁶⁹

Dalle precedenti valutazioni, azione rituale, voce, memoria risultano di preminente importanza e spiegano l'uso di un linguaggio taumaturgico e rituale divenuto espressione sacra della terra e della cultura e che corrisponde forse «all'altro chiamare»¹⁷⁰ che Severi aggancia alla tradizione sciamanica Kuna o ancora alla comunicazione dei pazienti autistici, oggetto delle ricerche terapeutiche di Gaetano Roi.

Si tratta di un ritorno alle origini come chiave di accesso alla modernità.

Giorgio Agamben conferma un forte legame tra arcaico e contemporaneo: «Arcaico significa: prossimo all'*arché*, cioè all'origine. Ma l'origine non è situata soltanto in un passato cronologico: essa è contemporanea al divenire storico e non cessa di operare in questo, come l'embrione continua ad agire nei tessuti dell'organismo maturo e il bambino nella vita psichica dell'adulto».¹⁷¹

Si tratta, probabilmente, di ritrovare quell'archeologia sorgiva che muove l'espressione umana e che ci consegna gli strumenti per trattare quelle manifestazioni artistiche in cui passato e presente si intersecano e sopravvivono l'uno come linfa vitale dell'altro.

Si è anche effettuata un'analisi testuale di alcuni segmenti di cunti sia di Cuticchio che di Pirrotta, stabilendo preliminarmente cosa si intende per sistema linguistico e testo, a maggior ragione per la natura squisitamente orale dell'arte trattata.

Relativamente al sistema linguistico si è presa in prestito la definizione che ne dà Maria Pia Pozzato, sulla base degli studi effettuati da Saussure: «Un sistema linguistico [...] è una serie di differenze di suoni combinate a una serie di

¹⁶⁹ Carlo Severi, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino, 2004, premessa.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 237, (corsivo dell'autore).

¹⁷¹ Giorgio Agamben, *Nudità*, edizioni Nottetempo, Milano, 2009, p. 29.

differenze di idee. È all'interno del sistema, cioè delle delimitazioni specifiche delle unità, che ogni suono e ogni concetto acquistano il loro valore».¹⁷²

Relativamente al testo, De Marinis lo identifica come «[...] ogni unità di discorso – sia essa di tipo verbale, non verbale o misto – che risulti dalla coesistenza di più codici e che posseda i requisiti costitutivi di compiutezza e coerenza».¹⁷³

Per semiotica del testo si intende invece una teoria semiotica «[...] i cui concetti operativi vengono usati per descrivere l'organizzazione dei testi»¹⁷⁴ secondo un processo che non risponde tuttavia a evidenze automatiche ma che richiede, accanto al rigore scientifico, che consente di non cadere nell'arbitrarietà, «[...] doti di intuizione, sagacia interpretativa, sensibilità».¹⁷⁵

L'analisi testuale prende avvio dalle teorie di Greimas sulla generazione del senso. Greimas da un lato propone un percorso generativo che mira alla costruzione di un modello capace di rendere manifesta la creazione e la generazione dei discorsi e dall'altro, «attraverso una teoria dell'enunciazione, tenta di conciliare l'opzione generativa (in quanto teoria dell'enunciato in senso chomskyano) con una teoria del testo che in qualche modo ha a che fare con la pragmatica americana degli atti linguistici».¹⁷⁶

Il percorso generativo parte «[...] dalle istanze generative più profonde, di tipo logico semantico, si converte progressivamente in piani semio-sintattici più superficiali fino ad incontrare, attraverso le procedure di enunciazione, una struttura narrativa di superficie».¹⁷⁷ Secondo detto percorso il senso del testo viene colto seguendo la sua storia generativa e non solo a livello della sua manifestazione espressiva.

Greimas propone dunque una distinzione tra un livello semiotico profondo e un livello discorsivo più superficiale, il primo, a sua volta comporta diversi livelli di

¹⁷² Anna Maria Pozzato, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Carocci editore, Roma, 2021, p. 21.

¹⁷³ Marco De Marinis, *Semiotica del teatro, l'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano, 1992, p. 60.

¹⁷⁴ Anna Maria Pozzato, *Semiotica del testo...*, *op.cit.* p. 15.

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ A. J. Greimas, *Del senso 2 Narrativa Modalità Passioni*, Bompiani, Milano, gennaio 1985, traduzione a cura di Patrizia Magli e Maria Pia Pozzato, [*Du Sens II Essais sémiotiques*, Editions du Seuil, Paris, 1983], Prefazione, IV.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. III.

profondità in cui si distinguono le strutture logico semantiche e le strutture semio-narrative caratterizzate da un'articolazione analoga: le prime si articolano in una sintassi fondamentale e in una semantica fondamentale e le seconde in una sintassi narrativa e in una semantica narrativa. «Il passaggio dalla grammatica fondamentale alla grammatica narrativa di superficie avviene attraverso complesse procedure di conversione che, pur assicurando l'equivalenza di un'unità attraverso i livelli, tuttavia apportano nuove articolazioni e una “crescita di senso”». ¹⁷⁸ Nell'analisi del testo, quindi, come sottolinea la Pozzato, coerentemente con quanto affermato dallo stesso Greimas, è necessario prendere in considerazione tutti i livelli, poiché il senso nasce dalla loro reciproca determinazione che Greimas identifica in termini di generazione. ¹⁷⁹

La parte più articolata della teoria greimasiana è costituita dalle strutture semio-narrative. Relativamente alla struttura elementare della significazione Greimas ha proposto una sua interpretazione sotto forma di quadrato logico che «[...] serve a descrivere “visivamente” una categoria semantica i cui termini risultano tra loro interdefiniti in base a relazioni di contraddizione, complementarità e di contrarietà». ¹⁸⁰ Si tratta del quadrato semiotico e nasce dalla presa d'atto che «qualcosa significa in quanto è inserito in un sistema di relazioni: ad esempio il bianco, sebbene si opponga anche ad altri colori, può essere visto in relazione con il “nero”. Il bianco significa perché posso articolare tra loro tre relazioni: una relazione di contraddizione: “bianco” – “non bianco”; di contrarietà: “bianco”- “nero”; di presupposizione: “non bianco”- “nero”». ¹⁸¹

Durante la ricerca si è effettuata la trascrizione di uno dei cunti più rappresentativi e struggenti delle performance di cuntisti e pupari di tutti i tempi: quello sulla *Morte di Orlando a Roncisvalle*. Cuticchio lo inserisce nelle performance emotivamente più rappresentative della sua carriera. Ne sono state analizzate, da un punto di vista della semiotica del testo, le caratteristiche principali all'interno di tre differenti performance, al fine di porre in evidenza ciò che accomuna e ciò che rende sostanzialmente differenti narrazioni che, a primo

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. VII.

¹⁷⁹ Anna Maria Pozzato, *Semiotica del testo...*, *op. cit.*

¹⁸⁰ A. J. Greimas, *Del senso 2 Narrativa Modalità Passioni...*, *op. cit.*, p. V.

¹⁸¹ *Idem*.

impatto, possono apparire quasi identiche. Si è tentato, altresì, di indagare in maniera più precisa il funzionamento della memoria e l'influenza che la relazione tra narratore e pubblico esercita sulla performance: in che modo il pubblico può orientare e orienta l'energia che trasforma l'immagine in parola e la parola in testo? Qual è il punto limite su cui interviene affinché il bios naturale si trasformi in bios scenico, affinché l'invisibile si renda visibile? Si tratta di una via di indagine molto affascinante ma non semplice da perseguire.

Si è inoltre effettuata l'analisi dello spettacolo *Visita Guidata all'opera dei pupi* di Mimmo Cuticchio; in detto spettacolo si conferma lo scontro tra due modi totalmente differenti di concepire la scrittura: da un lato il testo nato e concepito per la scena, dall'altro il testo che nasce e si scrive in scena, in maniera mai definitiva. Si è tentato, a tal fine, di effettuare un confronto tra il testo pubblicato in *Visita Guidata*¹⁸² e lo spettacolo visionabile su RaiPlay¹⁸³ con lo scopo di circoscrivere quali e in che misura gli aspetti performativi e linguistici variano, nella trasposizione scenica, vissuta come risultato di un'operatività creativa e di una grande abilità artigiana innestata in ciò che Mango definisce fattura materiale dello spettacolo.¹⁸⁴

Mentre con Cuticchio ho tentato di definire i tratti essenziali dell'oralità secondo una dinamica che procede dalla performance al testo, in Pirrotta, in particolar modo nell'analisi inerente a *Malaluna*, ho condotto il viaggio inverso: partire dal testo per evidenziare i tratti caratteristici dell'oralità. Il teatro pirrottiano è un teatro degli opposti, "scuro" e "lustru", vita e morte, sacro e profano, tragedia e commedia. Ma come vedremo in seguito non sempre si tratta di pura contrapposizione. *Malaluna* (prima rappresentazione 12 novembre 2005, Palermo Teatro Festival, Complesso di Santa Maria di Montevergini) ne è l'emblema e si è prestata ad esplorazioni molto interessanti che hanno mostrato come il nostro drammaturgo pur sfruttando una lingua che strega e incanta con

¹⁸² Roberto Giambone, *Visita guidata. Viaggio per parole e immagini nel teatro di Mimmo Cuticchio e Salvo Licata*, Associazione "Figli d'arte Cuticchio", Palermo, 2001.

¹⁸³ Mimmo Cuticchio-l'opera dei pupi, *Visita Guidata all'Opera dei Pupi*, Rai Play, [video online], tratto da
<https://www.raiplay.it/ricerca.html?q=visita+guidata+all%27opera+dei+pupi+cuticchio>, [consultato il 14 ottobre 2021].

¹⁸⁴ Lorenzo Mango, *La scrittura scenica...*, op. cit.

giochi di parole e suggestioni, marchio distintivo della sua oralità, non ha mai rinunciato a farsi carico di messaggi profondi e non sempre scontati. L'analisi in questione è stata inoltre condotta al fine di scavare e mettere in evidenza il processo di intertestualità sempre in fieri che caratterizza la sua scrittura che accumula e al contempo rinnova: ritmi, "abbanniate", canti, cunti, scongiuri e formule litaniche si spostano da un testo all'altro, incastrandosi perfettamente nel flusso narrativo. Si tratta di un materiale sonoro che taglia, assembla, sposta, varia e utilizza in stretto rapporto all'immagine che vuole creare.

Infine l'ultima analisi effettuata risponde all'esigenza di mettere in evidenza i punti di connessione, ma anche le variazioni, presenti tra il cuntù di Cuticchio e il cuntù di Vincenzo Pirrotta, principalmente sotto il profilo linguistico e testuale ma anche performativo. L'analisi in questione si è soffermata sulle caratteristiche del discorso drammatico, sull'uso dei deittici, sul processo di soggettivazione della narrazione in cui l'agire, contrariamente a quanto indicato dal Pasqualino per i cuntisti ottocenteschi e del primo Novecento, prevale sul narrare.

Per condurre il su indicato percorso conclusivo, di primaria importanza si sono rivelati gli studi e le pratiche di semiotica del testo drammatico e dello spettacolo teatrale proposte da Elam Keir in *Semiotica del Teatro*.¹⁸⁵

Relativamente al discorso drammatico particolarmente interessanti si sono rilevate le conclusioni cui è approdato Émile Benveniste in *Problemi di linguistica generale*,¹⁸⁶ e gli studi effettuati da Alessandro Serpieri, riportati da Elam Keir, sull'importanza della deissi nella creazione di una dialettica interpersonale, nella costituzione delle coordinate spazio temporali dell'enunciato stesso e nella regolarizzazione delle articolazioni in seno agli atti del discorso.¹⁸⁷

È stata privilegiata, infine, un'analisi interdisciplinare dei testi e delle fonti letterarie, storico-artistiche e filosofiche con lo scopo di indagare da un punto di vista storico e filogenetico gli elementi costitutivi della narrazione orale, i fattori che hanno contribuito alla nascita del teatro popolare siciliano e identificare il filo

¹⁸⁵ Keir Elam, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna, 1988, traduzione di Fernando Cioni, [Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London and New York, 1980].

¹⁸⁶ Émile Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971.

¹⁸⁷ Keir Elam, *Semiotica del teatro...*, *op. cit.*, p. 143.

conduttore che lega manifestazioni artistiche differenti che incardinano la loro peculiarità sulla logica cinetica del racconto.

Durante il lavoro si sono evidenziati dei limiti, il primo limite è da ricondurre alla frammentarietà delle scene, non è stato semplice trovare spettacoli interi, si tratta, quasi sempre, di spezzoni tagliati e assemblati, a volte senza un determinato ordine. Nonostante ciò il documento audiovisivo ha rappresentato «[...] una fonte molto autorevole che non sostituisce l'evento stesso ma offre la possibilità di osservare l'oggetto di studio, isolandolo dal contesto, frammentandolo in singoli elementi».¹⁸⁸

Il secondo limite, così come rileva il Pasqualino,¹⁸⁹ è rappresentato dalla mancanza di un sistema di notazione capace di aiutare l'analisi e la comprensione di tutti gli aspetti acustici e visuali che caratterizzano la performance dei cuntisti, destinati in tal modo a sfuggire o a essere studiati e analizzati in maniera parziale.

L'analisi condotta si mostra poliedrica principalmente per quanto riguarda l'aspetto performativo proprio perché, così come riporta lo stesso Elam Keir, tale ambito mostra una natura largamente indefinita; nonostante ciò è stato comunque possibile approdare a risultati interessanti che meritano certamente ulteriori e specifici approfondimenti, in particolar modo per quanto riguarda la sperimentazione drammaturgica in atto.

Fonti

Il fenomeno dell'oralità è stato indagato grazie agli studi condotti da Eric Havelock, Bruno Gentili, Walter J. Ong, Paul Zumthor e Marcel Jousse. Per quanto concerne il cuntù di estrema rilevanza si sono invece mostrate le fonti ottocentesche: grazie ai resoconti di Emiliano Giudici, Vincenzo Linares, Giorgio Fusinato, Pio Rajna, Roberto Leydi, Giuseppe Pitrè, Achille Mazzoleni è stato possibile delineare le caratteristiche principali delle performance dei principali cuntisti ottocenteschi e dei primi del Novecento, di coglierne analogie e differenze.

¹⁸⁸ Desiree Sabatini “*Ipotesi di ricerca nel campo del 'teatro filmato'*”, Biblioteca teatrale, rivista trimestrale di ricerche sullo spettacolo, 81-82, gennaio-giugno 2008.

¹⁸⁹ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit.

Carlo Leardi, Alessandro D'Antona, Salvatore Salomone Marino, Lionardo Vigo e Paolo Toschi si sono, invece, mostrati decisivi nello studio della poesia popolare siciliana; gli studi condotti da Ettore Li Gotti e Antonio Pasqualino hanno infine fornito elementi validi sul teatro dei pupi e sulla diffusione della cultura cavalleresca in Sicilia.

Il fenomeno si è altresì indagato grazie al prezioso contributo fornito dagli scritti dei cuntisti oggetto del presente studio: riguardo a Mimmo Cuticchio citiamo: *Visita guidata all'opera dei pupi; Dal cunto al teatro* in "Dioniso"; *La nuova vita di un mestiere antico. In viaggio con l'opera dei pupi e il cunto*; riguardo a Vincenzo Pirrotta ricordiamo invece: *N'gnanzou'storie di mari e di pescatori; Proseguire fuggendo la via della tradizione*, in "Prove di Drammaturgia"; *Eumenidi. Riscrittura della tragedia di Eschilo; Teatro. All'ombra della collina, Malaluna, La ballata delle balate, La grazia dell'angelo, Sacre-Stie; Clitennestra Millennium. La caduta degli dei*.

In merito all'opera pirrottiana è doveroso inoltre rilevare che un contributo di rilievo è stato fornito dal lavoro di Stefania Rimini con *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta* e con una preziosa intervista curata dalla stessa per Arabeschi e presente su Youtube.

Anche le interviste e le riprese effettuate da Retrosцена, e presenti sempre su YouTube, si sono rilevate determinanti ai fini di indagare il fenomeno in questione; le stesse mostrano non solo frammenti di spettacoli ma anche spezzoni relativi a stage effettuati dallo stesso cuntista e in cui è possibile apprendere, anche se in maniera frammentaria, le principali tecniche utilizzate dallo stesso.

Si sono altresì esaminati documenti audiovisivi, interviste e materiali sonori presenti oltre che su Youtube anche su Raiplay. Tra le trasmissioni più rilevanti si cita *La Spada di Celano*, il programma condotto da Mimmo Cuticchio alterna interviste, registrazioni di cuntu di Peppino Celano e performance dello stesso Cuticchio. Sempre riguardo al lavoro condotto da Cuticchio, su RaiPlay sono inoltre visionabili due spettacoli completi: *A singlar Tenzone* e *Visita Guidata all'opera dei pupi*.

Al fine di condurre la ricerca sul versante della sperimentazione in atto si sono inoltre effettuate due interviste, la prima nel giugno del 2019 a Vincenzo Pirrotta e la seconda, nel giugno del 2023, al cantastorie Luigi Di Pino.

Relativamente al materiale sonoro di particolare interesse si è rivelato, infine, il sesto numero della collana dell'Archivio Sonoro Siciliano, in cui si trovano i canti più rappresentativi dell'isola, raccolti da Elsa Guggino (Folkstudio catalogo delle raccolte 1966-1970); nello stesso numero troviamo anche un *trionfu* dei cantastorie ciechi, il *Passio*. Ritornando al cuntù è invece possibile ascoltare una registrazione di Peppino Celano a cura di Roberto Leydi nel cd *La canzone narrativa lo spettacolo teatrale*, Albatros Collection, documenti originali del folklore musicale europeo.

Struttura del lavoro

La tesi si struttura in cinque capitoli con appendice finale, in cui sono state trascritte le interviste effettuate a Vincenzo Pirrotta e Luigi Di Pino.

Nel primo capitolo si analizza il repertorio narrativo orale siciliano e la nascita del teatro popolare in tutte le sue varianti, ponendo particolare attenzione al ruolo assunto dallo spettacolo dell'Hispanidad e dal teatro urbano. Un posto di rilievo viene inoltre occupato dallo sviluppo dell'epica cavalleresca in Sicilia e dal successo dell'opera dei pupi, tutti elementi uniti alla logica narrativa e spettacolare del cuntù.

L'opera è stata indagata non solo da un punto di vista filogenetico ma anche e soprattutto nel repertorio, nei principi che dominano la messa in scena, con i suoi codici e le sue regole, nella grande partecipazione emotiva che lega pubblico e puparo, e in tutti gli aspetti antropologici ed estetici che hanno giocato un ruolo fondamentale nel successo che la stessa ha riscosso principalmente tra le classi popolari.

Il capitolo offre inoltre una disamina dei narratori e delle narratrici orali siciliane, ponendo particolare attenzione all'attività condotta dai poeti orbi, dai cantastorie e dai cuntastorie. Relativamente agli ultimi si riportano le testimonianze sui rinaldi napoletani, sui cupidi di Chioggia e sui cuntisti siciliani,

attraverso gli studi condotti dal Rajna, dal Fusinato e dal Pitrè. Si tratta di fonti ottocentesche che hanno consentito di mettere a confronto le tre tipologie di narratori al fine di evidenziarne punti di contatto e varianti; si sono in particolare indagati gli aspetti performativi, le tecniche narrative, le qualità ritmiche e musicali della parola, gli aspetti linguistici, la grande abilità narrativa che caratterizza i cuntisti, sia quelli che narrano con l'ausilio di un libro sia quelli che narrano a memoria. Si è altresì effettuata una prima differenza tra i narratori palermitani e quelli catanesi, gli stessi utilizzano, infatti, così come avviene per l'opera, modalità esecutive differenti. Un posto di rilievo viene inoltre occupato dallo studio della poesia popolare e dei canti narrativi siciliani: si tratta di aspetti rilevanti non solo nella cultura siciliana ma anche in seno alla sperimentazione drammaturgica in atto, grazie alla quale i canti ritornano ad essere funzionali, non alla società o al lavoro, evenienza pressoché impossibile, ma all'arte.

Nel secondo capitolo vengono presi in esame i tratti caratteristici dello *Stile orale*, con le sue regole e i suoi meccanismi, ponendo particolare attenzione alla tecnologia dell'apprendimento mnemonico, all'importanza che ritmo e metro occupano nella narrazione e al particolare rapporto di immedesimazione emotiva che si crea tra pubblico e performer nelle manifestazioni orali. La necessità di indagare i su indicati aspetti nasce dalla forza e dall'abilità mnemotecnica che caratterizza i cuntisti, le cui performance, anche in presenza di un testo scritto, sono totalmente distanti dall'uniformità stereotipata che caratterizza le manifestazioni artistiche che si basano totalmente sulla scrittura: nelle prime vengono, infatti, a confluire un'infinità di fattori biologici e sociali che se da un lato rendono impossibile approdare a regolarizzazioni e codificazioni matematiche, dall'altro amplificano il ruolo giocato dalla componente creativa insita in ciascun cuntista e le implicazioni emotive, psicologiche e sociali che regolano e rendono uniche le narrazioni.

Il terzo capitolo è dedicato interamente al cuntù, indagato in tutti i suoi aspetti filogenetici, performativi, estetici, linguistici e sociali. In questa parte in particolare si sono analizzati i registri tipici del cuntù, prestando maggiore attenzione a quello relativo al momento della scansione, analizzato alla luce delle importanti ricerche condotte dal Leydi, dal Russo e dallo Staiti in merito alle

analogie tra lo stesso, lo stile concitato monteverdiano e il canto epico dei Balcani; alla luce degli studi condotti da Anna Sica sul salto sillabico che consentono al narratore di effettuare l'alternanza dei ritmi e che vengono percepiti come veri e propri vortici sonori, sempre secondo la Sica, assimilabili ai salti che troviamo nelle *Canzuni* di Giovanni Meli; e infine grazie agli studi condotti dal Bonanzinga che offre una più chiara visione delle formule melodiche utilizzate dai cuntisti, attraverso una rappresentazione grafica, che potrebbe in qualche modo rappresentare una prima risposta alle questioni poste dal Pasqualino, circa la mancanza di un sistema di notazione che renda conto in maniera precisa di tutti gli aspetti performativi del cuntu.

Nel presente capitolo si è inoltre operato un confronto tra il maestro Peppino Celano e l'allievo Cuticchio, si tratta di un confronto più puntuale rispetto a quello che investe i cuntisti ottocenteschi poiché di questi ultimi narratori, grazie al prestigioso lavoro condotto nell'ambito dell'etnografia, possediamo le registrazioni che rappresentano, sicuramente, uno strumento valido ai fini della presente analisi.

Il cuntu viene inoltre indagato alla luce delle performance di Roberto Genovese e di Paolo Puglisi, il primo sulla base dei resoconti operati da Roberto Leydi e il secondo grazie all'intervista riportata da Sebastiano Burgaretta.

Il quarto capitolo è interamente dedicato al cuntista Mimmo Cuticchio e alla sperimentazione drammaturgica in atto, grazie alla quale il cuntu e l'opera dei pupi sono stati sottratti all'oblio e consegnati alla grande scena. Nel capitolo sono state inserite le trascrizioni e la relativa analisi testuale di una parte di cuntu relativo alla *Morte di Orlando a Roncisvalle* e l'analisi testuale dello spettacolo *Visita Guidata all'Opera dei pupi*. La sperimentazione drammaturgica in atto si è inoltre analizzata alla luce degli spettacoli nati dalla collaborazione dello stesso Cuticchio con il regista, scrittore e autore Salvo Licata, con il danzatore Virgilio Sieni e con il figlio Giacomo: primo musicista a musicare un cuntu.

Il quinto capitolo è infine dedicato a Vincenzo Pirrotta, il suo lavoro è stato indagato sulla base dell'intensa ricerca antropologica che contraddistingue il suo teatro e che gli ha consentito di innestare pratiche arcaiche nel teatro di sperimentazione. Il capitolo si apre con un'analisi semiotica di *scuru* e *lustru*, temi

ricorrenti nel suo lavoro e che ritroviamo in particolare in *Malaluna*, *All'ombra della collina*, *Clitennestra Millennium*, *Eumenidi*.

Nel capitolo si indaga in particolar modo la musicalità della lingua pirrottiana e il rapporto che l'autore intrattiene con il testo, ciò risulta inevitabile per il maggiore distacco che lo stesso mostra rispetto al mondo orale che contraddistingue i cuntisti. Un'ampia parte è inoltre dedicata a *Eumenidi* e *'U Ciclopu*, con questi ultimi spettacoli il cuntù entra nel dramma antico; si tratta di una rielaborazione molto interessante, Pirrotta per la prima volta scompone i ritmi del cuntù per più voci. Le tre Erinni delle *Eumenidi*, recitano gli stasimi della tragedia dell'ultima parte dell'Oresteia, proprio partendo dai ritmi del cuntù tradizionale, ma evolvendosi in una coralità di voci. I ritmi del cuntù sono stati, infatti, recitati da tre attori.

L'ultimo paragrafo del presente capitolo si concentra sul cuntù di Cuticchio e Pirrotta al fine di mettere in evidenza i punti di connessione, ma anche le variazioni presenti, principalmente sotto il profilo linguistico e testuale ma anche performativo. Si sono analizzati frammenti dello spettacolo di Pirrotta *La fuga di Enea*, che debutta nel 2000 al festival "Per antiche vie", successivamente unito a *La morte di Giufà*, e che rappresenta la performance in cui si coglie maggiormente la presenza dei tratti caratteristici del cuntù e l'eredità raccolta abilmente dal maestro Cuticchio, e i frammenti iniziali del video presente su YouTube relativo allo spettacolo *L'approdo di Ulisse* di Mimmo Cuticchio. La scelta è ricaduta sulle suddette performance proprio perché si tratta di due spettacoli strutturati sulla medesima strategia: soggettivare la narrazione.

CAPITOLO PRIMO: NARRAZIONE ORALE E TEATRO POPOLARE IN SICILIA

1.1 La narrazione orale in Sicilia

Raccontare le storie per tramandare il patrimonio orale è un'arte antica che accomuna popoli e culture diverse e diventa patrimonio comunitario che lega generazioni. Grazie ai narratori orali racconti, miti, proverbi, canti e cunti sopravvivono nel tempo, nello spazio e nella dimensione che gli è propria: l'emissione sonora, poiché si qualificano come «opera della voce».¹⁹⁰

Si tratta di un fenomeno che, nel tempo, si è trasformato e continua a trasformarsi assumendo caratteristiche specifiche a seconda del contesto storico, geografico e sociale in cui si sviluppa.

Come afferma Zumthor «in concreto non esiste un'oralità in sé, ma molteplici strutture di manifestazioni simultanee, giunte, ciascuna nel suo ordine, a gradi molto disuguali di sviluppo. Il loro comune sostrato resta tuttavia sempre percepibile, e dipende dalla specificità linguistica di ogni comunicazione vocale».¹⁹¹ È un processo sempre in atto che risponde non solo ai meccanismi di preservazione e di trasmissione del sapere ma anche e soprattutto a quelli relativi alla costruzione, quindi alla variazione, alla rielaborazione personale, all'estro creativo insito in ciascun atto narrativo.

L'oralità appartiene o è appartenuta alla maggior parte delle culture e assume un carattere rituale e collettivo. Le narrazioni sono state da sempre legate al vissuto quotidiano, rappresentando parte integrante della vita domestica o dei contesti lavorativi di pescatori, contadini, operai. Aedi e rapsodi nell'antica Grecia, giullari, menestrelli, trovatori e trovieri del Medioevo francese e della

¹⁹⁰ Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale...*, op. cit., p. 31.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 30.

scuola siciliana rappresentano la radice di una forma d'arte che si presta ad una continua e vivace attualizzazione.

Nel repertorio orale siciliano un ruolo particolare viene assunto dalla posizione geografica dell'isola: posta al centro del Mar Mediterraneo ha da sempre svolto un ruolo di cerniera tra Occidente e Oriente, fra la civiltà cristiana e quella musulmana; non possiamo, inoltre, sottovalutare la forte influenza che le varie dominazioni, succedutesi nel tempo, ha esercitato nell'animo del popolo siciliano e nella sicilianità in generale. A dimostrazione di ciò Mack Smith attesta che Palermo, come capitale araba, si presentava già agli occhi dei suoi visitatori con una popolazione composta da «greci, longobardi, ebrei, slavi, berberi, persiani, tartari e negri».¹⁹² Ancora Smith parla di esotica fusione o confusione di culture che hanno contribuito a conferire alla storia di Sicilia un fascino particolare, che si riflette, senza ombra di dubbio, su arte, tradizioni, cultura e costume.¹⁹³ La ricchezza della cultura siciliana, nei temi e nelle manifestazioni artistiche in generale, si deve, dunque, al processo di commistione tra le culture del Mediterraneo e di parte dell'Europa, iniziato millenni fa e ancora in fieri.

Il repertorio narrativo della tradizione orale dell'isola riprende i temi caratteristici di tutta l'area euromediterranea: troviamo storie di magia, racconti di animali e di tesori nascosti, narrazioni di storielle comico-satiriche, tra cui non possiamo non citare il personaggio “furbo-sciocco” di Giufà, che ha ispirato e ispira generazioni di narratori, per approdare infine all'epica cavalleresca, materia trattata in maniera specifica dai contastorie professionisti.¹⁹⁴

È necessario inoltre precisare che sotto il termine storia, come riporta Ettore Li Gotti, possiamo inglobare altre manifestazioni antiche, espressione poetica di un popolo, che non vanno assolutamente sottovalutate: «lìggenna, diri, dittu, cuntrastu, lamentu, successu, casu, canzuni, ottavi, tirzini [...]»¹⁹⁵ che attestano la profonda inclinazione del popolo siciliano verso le storie e la poesia, ciò che però emerge nel cuntu del racconto epico cavalleresco, non è la materia in sé oggetto di numerosi racconti e manifestazioni artistiche appartenenti a tutto il

¹⁹² Mack Smith, *Storia della Sicilia medioevale e moderna*, Biblioteca Universale La Terza, Bari, 1983, p. 14.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 3.

¹⁹⁴ Bonanzinga Sergio, *Narrazioni e Narratori...*, *op. cit.*

¹⁹⁵ Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi...*, *op. cit.*, p. 50.

territorio italiano e anche europeo, quanto alle particolari tecniche performative che i cuntisti utilizzano.

Afferma Antonio Pasqualino che le tecniche degli artisti orali siciliani e in particolare proprio quelli dei cuntastorie presentano caratteristiche, che lo studioso definisce strane ed esotiche, tali caratteristiche rendono le narrazioni sostanzialmente differenti rispetto alle altre del panorama europeo moderno e contemporaneo; per questa ragione per comprenderne i valori fondanti è necessario collocarle in seno alle diverse forme di racconto e rappresentazione.¹⁹⁶

La rappresentazione narrativa si caratterizza per l'interazione faccia a faccia tra l'artista e il suo pubblico. L'artista quando racconta la sua storia, da solo o con l'aiuto di un musicista, segue determinate regole «che definiscono una categoria di discorso la quale condivide certi aspetti con la narrazione nella conversazione ordinaria, alcuni con la rappresentazione teatrale drammatica, e alcuni con le narrazioni scritte, ma differisce chiaramente da ciascuna di tali categorie di narrazione».¹⁹⁷

Sia che si tratti di rappresentazione narrativa, sia che si tratti di conversazione ordinaria ci troviamo dinanzi a eventi orali complessi che si servono di una molteplicità di canali sensoriali e di una varietà di codici, e sono aperti all'improvvisazione. Ciò che distingue la rappresentazione narrativa dalla conversazione ordinaria è il carattere formalizzato della prima: «il narratore ha un suo *status* socialmente riconosciuto, il suo posto non può essere preso a turno dai componenti del pubblico ed egli è un professionista, cioè guadagna in genere un compenso per la sua esibizione».¹⁹⁸

In merito alla rappresentazione narrativa è necessario inoltre aggiungere che l'improvvisazione è legata a rigide regole che si trasmettono da maestro ad allievo ed è proprio nell'apprendimento di queste tecniche che si inserisce il riconoscimento sociale del ruolo di narratore.

Il Pasqualino aggiunge inoltre che «dal punto di vista pragmatico la rappresentazione narrativa somiglia alla rappresentazione teatrale»,¹⁹⁹ ciò che li

¹⁹⁶ Antonio Pasqualino, *Le vie del Cavaliere...*, op. cit., p. 220.

¹⁹⁷ *Idem.*

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 221.

distingue è la proporzione esistente tra mimesi e diegesi. Nelle rappresentazioni narrative, infatti, rispetto alla rappresentazione teatrale, la sequenza di azioni e eventi è più narrata che agita.

La rappresentazione narrativa ha rivestito un ruolo molto importante nelle società senza scrittura ed ha rappresentato il supporto privilegiato della memoria collettiva.²⁰⁰

1.2 Lo spettacolo dell'Hispanidad e la nascita del teatro popolare siciliano

Tra la fine del XV e la prima metà del XVI secolo, la Spagna «da entità geografica divisa tra vari regni, cristiani e musulmani, seppe trasformarsi dapprima in uno Stato unitario e poco dopo, con Carlo V, nell'ultimo degli imperi universali della Storia. Questo impero comprendeva sia le terre euromediterranee che quelle d'oltreoceano, sicché si diceva che su di esso non tramontava mai il sole».²⁰¹ Il fattore unificante che ne consentì la creazione è da rinvenire in alcuni valori fondanti, tra cui la Fede cristiana, che costituirono la base di un percorso di ispanizzazione avviato e realizzato attraverso un rapporto osmotico, in cui il nuovo e il preesistente coesistevano e davano vita a nuove forme di arricchimento.

Il compimento del concetto di Hispanidad si configurò come universo culturale e come una categoria dello spirito. L'hispanidad

«Es una corriente que busca la integridad moral del pueblo; es una tendencia a sellar toda actividad con el marchaimo de la raza; es la vivificación de la personalidad, no la exaltación ni la superación, como pretende el nacionalismo. No envuelvo ningún concepto egolátrico; atites al contrario, rebasa los lindes todos geográficos y busca por el orbe nuevos horizontes \ campos por donde ir con el arado del idioma abriendo nuevos surcos para depositar las semillas de la religión, del derecho, de la tradición, de los usos y costumbres, para rejcojer más tarde las esencias espirituales de la raza. La fuerza dinámica que moviliza ésta construcción es una fuerza centrífuga, expansiva, difusora, de las virtudes hispánicas».²⁰²

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ Gianfranco Romagnoli, *Il teatro Spagnolo. Saggi e vari scritti*, in Accademia.edu, [online], https://www.academia.edu/15764576/Il_teatro_spagnolo_Saggi_e_scritti_vari, p. 70. [consultata il 15 luglio 2023]

²⁰² José María Pemán, *El concepto ispanista de la producción Lopiana*, Hispanidad Revista Quincenal Hispano-Americana De Ciencias, Artes, Literatura, Política, Historia y Economía, Madrid, Año I - Núm . 4- 1 diciembre 1935, p. 7.

Furono due le qualità essenziali dell'hispanismo *amor a España y fe cristiana*, continua José María Pemán.

Per quanto riguarda le terre mediterranee e in particolare la Sicilia, i legami con la terra spagnola risalgono «al XIII secolo con la dominazione aragonese e con la presenza a Palermo del potente ceto mercantile che costituiva la Nazione dei Catalani, presenze che hanno lasciato importanti vestigia nell'arte siciliana».²⁰³ Una forte impronta ispanica è ancora oggi viva e presente nella struttura urbanistica, nei monumenti, nella toponomastica, nell'onomastica, nel dialetto. «Un retaggio che, oggi, sembra dimenticato ma che è parte essenziale della storia siciliana, della quale costituisce un glorioso capitolo: Palermo era definita allora Cabeza del reyno».²⁰⁴

Nel secondo '500 nel Mediterraneo ispanico si realizzò un particolare rapporto della città con la scena, secondo prospettive urbanistiche e sociali, che contribuirono alla nascita di particolari forme di spettacolo innestate nelle pratiche festive. Ciò che contraddistingueva il teatro dell'hispanidad era una forte connotazione liturgica, sia in senso religioso che laico; un ampio popolarismo; il giuoco come elemento organizzatore della nuova tradizione scenico-antropologica; la nascita di un fiorente artigianato; la *plaza mayor regular* legata allo spirito della spettacolarità *en plein air* e ad una visione collettiva e celebrativa della festa che diveniva evento spettacolare.²⁰⁵

Secondo Giovanni Isgrò, non si può avere piena comprensione della forma siciliana del teatro, se non si prende atto dell'enorme incidenza che la regolarizzazione e la pianificazione di questo rapporto città-scena, ebbe nel Mediterraneo ispanico e principalmente a Palermo. L'idea di base che animò l'intero progetto messo in atto dai vicerè nella seconda metà del '500 e gli inizi del '600

«fu quella di realizzare un unico impianto teatrale organico, regolare, caratterizzato da un lungo e diritto asse di parata che, attraversando tutta la città, congiungesse la porta dell'ingresso di Carlo V, accanto alla gigantesca struttura del palazzo vicereale, fino al mare. Sul prolungamento dell'antica via del Cassaro, la

²⁰³ Gianfranco Romagnoli, *Il teatro Spagnolo. Saggi e vari scritti*, op. cit.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 71.

²⁰⁵ Giovanni Isgrò, *La forma siciliana del teatro...*, op. cit.

sistemazione delle cinque piazze che si agganciavano in posizione assiale rispetto alla via che prese il nome del vicerè Toledo, avrebbe dovuto assumere l'aspetto di un ideale palcoscenico multiplo, articolato in spazi scenici destinati alle diverse forme di spettacolarità urbana».²⁰⁶

Poco dopo la metà del '500 Palermo ebbe modo di presentare un evento spettacolare, emblema dell'avvio della rifondazione dello spazio scenico urbano e della regolarizzazione degli impianti e delle tecniche di messa in scena di grandi spettacoli all'aperto. Si tratta della traduzione della messa in scena dell'*Atto della Pinta*, sacra rappresentazione sulla creazione del mondo, di Teofilo Folengo del 1538, da spettacolo al chiuso a rappresentazione in spazi aperti. Quest'ultima si inscenò nel 1562 nel piano del palazzo reale, con un numero di personaggi largamente superiore rispetto a quello effettuato al chiuso e con una struttura che presentava forti analogie con quelle utilizzate per gli *autos sacramentales* della tradizione spagnola. La rappresentazione *en plain air* dell'*Atto della Pinta*, «[...] assunse le caratteristiche di espressione archetipica della forma siciliana del teatro»,²⁰⁷ di un teatro urbano destinato a durare a lungo.

«Come per una sorta di vocazione indotta, la grandiosa messa in scena della *Creazione del mondo*, pur nella eccezionalità dell'evento, sintetizzò tutti gli aspetti sostanziali di una cultura del teatro urbano destinata a diventare secolare. Fu così che la drammaturgia di concezione rituale dello spettacolo con le sue lunghe azioni processionali di sibille, patriarchi, profeti, padri santi ecc., assimilabili ai cortei parattatici e alle processioni devozionali dell'urbe, in un impianto scenotecnico multiplo e amplificato fino all'azzardo della statica e delle leggi di gravità, diventò pretesto per annunciare alla città mestiere e potenzialità espressiva di lunga durata, destinati, in qualche caso, a coagularsi in un futuro lontanissimo».²⁰⁸

Con la rappresentazione di cui sopra si conquistò la dimensione aerea del movimento della corte celeste, *la calata di l'ancilu*, che rappresenta una tecnica ripresa ancor oggi in molte feste di quartiere e che porta in germe i segnali del teatro di figura, che riscuoterà enorme successo nell'Ottocento con la nascita e la diffusione dell'*opra*. Le performance soliste e una forte componente rituale

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 38.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 67.

²⁰⁸ *Idem*.

combinata ad una pratica mimico-gestuale diventerà, invece, segno distintivo del teatro dialettale siciliano dell'Ottocento e del Novecento.²⁰⁹

Gli artifici caratterizzanti la spettacolarità e il trionfalismo della festa dell'hispanidad furono ampiamente accolti dai Gesuiti che rappresentarono scene miracolose di martiri e santi, realizzarono su meravigliosi allestimenti le *quarant'ore*, crearono dispositivi in movimento e costruzioni allegoriche per spettacolarizzazioni di strada che nascevano in contrapposizione alle licenziosità carnevalesche.

L'importanza che rivestì l'arte e l'artigianato nella pratica dei cerimoniali e delle drammatizzazioni urbane a Palermo nel '500 è testimoniata dall'incoronazione del poeta-pittore Francesco Potenzano ai tempi del vicerè M. Antonio Colonna; in quell'occasione la strada si trasformò in un luogo teatrale, la cerimonia che non aveva precedenti, si svolse di sera alle ore 22.00. Nel tratto iniziale della strada Colonna venne alzato il palco, dal Cassaro fece ingresso il vicerè con i suoi cavalieri e dal lato opposto, su una feluca debitamente adornata, fece ingresso il festeggiato accompagnato da una lunga schiera di pittori. Arrivati al palco, il vicerè restò a cavallo e Francesco Potenzano salì sul palco, con una veste di ispirazione classica e i coturni ai piedi. La premiazione fu caratterizzata da ulteriori sequenze di ispirazione teatrale, come quella in cui una lunga schiera di pittori, come in un rito, depositarono ai piedi del pittore i loro pennelli e gli donarono una corona di fronde e fiori artificiali.²¹⁰

La teatralità messa in atto dagli artigiani fu un'esibizione a uso e consumo non solo interno ma anche da mostrare ai visitatori e inseguì il gusto del colossale: «il carro trionfale del festino di Santa Rosalia del 1770 descritto da Brydone era lungo diciassette piedi, largo trenta, alto più di ottanta ed era trainato da 56 muli».²¹¹

Le *Comedias de capa y espada* e le *Comedias historicas*, tra cui le *Comedias de Santos*, rappresentate in Spagna, al variegato pubblico dei *Corrales*, cortili attrezzati per rappresentazioni sceniche, costituirono un altro forte punto di contatto con la Sicilia. Si trattava di testi che mescolavano vicende mondane

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ *Ibidem*, p. 63.

²¹¹ *Ibidem*, p. 97.

narrate con frivolezza, a vicende serie, le prime concernevano i periodi di vita del protagonista, precedenti alla sua conversione, le seconde erano, invece, strettamente legate alla santità e al quadro storico in cui le vicende si inserivano.²¹² I testi legati alla vita dei Santi non prendevano come protagonisti unicamente i Santi spagnoli, ma anche figure di santità di altri Paesi, tra cui, l'America Latina e la Sicilia, parte dell'universo culturale dell'Hispanidad.

Tra le commedie dedicate a Santi siciliani, si citano le pièces dedicate a San Benedetto il Moro, nato in Sicilia da genitori schiavi neri africani: la prima, del 1611, di Lope De Vega, *Comedia famosa del santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo* e la seconda, del 1631, *El negro del mejor amo*, di Antonio Mira De Amescua e la commedia *La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea*, scritta da un drammaturgo spagnolo di scuola calderoniana, Agustín de Salazar y Torres, durante la sua permanenza a Palermo (1667-1670), come poeta di corte del viceré Francisco Fernandez de la Cueva, Duca di Albuquerque. Non risulta che la pièce sia mai stata rappresentata, «fu pubblicata postuma nel 1672 a Madrid, nella *Parte cuarenta y dos* della monumentale opera in quarantotto volumi *Comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España*».²¹³

La figura della Santa normanna Rosalia, fu inserita saldamente nell'universo culturale e letterario ispanico, così come Santa Rosa da Viterbo la quale, oggetto di intenso culto in tutte le terre dell'Hispanid, anche se estranea alla sfera dei domini spagnoli.²¹⁴ La vita dei Santi, come vedremo, assumerà un ruolo di rilievo nel repertorio dell'opra.

Nella seconda metà del '700 si spezza questo filo diretto, almeno sul piano istituzionale, che aveva collegato il potere ispanico a Palermo e, nel passaggio verso il Regno delle Due Sicilie, si determina il declino della ritualità storica siciliana; nasce una spettacolarità nuova che comunque conserva i tratti distintivi della teatralità urbana, della cultura artigiana e della spettacolarità di massa.²¹⁵ Questa nuova teatralità trova il suo fulcro nell'attività dei casotti, strutture in legno attrezzate per gli spettacoli, nati nel Piano della Marina.

²¹² Gianfranco Romagnoli, *Il teatro Spagnolo. Saggi e vari scritti, op. cit.*

²¹³ *Ibidem*, p. 45.

²¹⁴ *Idem*.

²¹⁵ *Idem*.

Perché la trasformazione della città in scena si rivela di estrema importanza ai fini della nostra ricerca?

In primo luogo perché in questo contesto nasce un particolare rapporto tra festa e teatro, che influisce nella definizione stessa dello spettacolo siciliano principalmente del secondo '500; e in secondo luogo perché diviene testimonianza esemplare della nascita di una logica interna e popolare dell'economia della festa che segnerà inevitabilmente la nascita di un fiorente artigianato e di una ritualità collettiva, entrambi determinanti per lo sviluppo della teatralità siciliana.

Molti elementi del teatro urbano approderanno inoltre al teatro dell'opera dei pupi: le parate dei paladini in scena, ad esempio, ripropongono in piccolo l'assetto del cerimoniale del corteo su scala urbana. I pupi si mostrano in parata come i cavalieri dei cortei paratattici e mostrano le loro armature come da secoli facevano gli artigiani della festa con le macchine e gli addobbi.²¹⁶

Si afferma dunque la forma siciliana del teatro nella sua dimensione di teatro materiale e para-teatro che da lì a poco avrebbe condotto all'avvento del libero attore ex artigiano, un po' marionetta e un po' buffone, e alla nascita di intere compagnie di artigiani animatrici delle vastasate, che troveranno massima espressioni nei casotti.

1.2.1 I casotti

Con decreto del 1774, come riporta Carmelo Alberti, si legalizza a Palermo l'uso di costruzioni mobili in legno, utilizzate come teatro, detti "casotti", in cui è possibile eseguire rappresentazioni varie senza la presenza del capitano o di un giudice delegato, richiesta invece per i teatri maggiori.²¹⁷

Il Cocchiara fa presente che già quattro anni prima era comparso un casotto funzionante e frequentatissimo ed era il casotto del Perez, che come vedremo, rappresenterà una figura di spicco per il successo delle vastasate.²¹⁸

La ratifica del decreto porta alla diffusione di dette strutture amovibili e durante l'estate nel piano della Marina di Palermo è possibile assistere ad una

²¹⁶ Giovanni Isgrò, *La forma siciliana del teatro...*, *op. cit.*, p. 118.

²¹⁷ Alberti Carmelo, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano...*, *op. cit.*, p. 13.

²¹⁸ Giuseppe Cocchiara, *Le vastasate*, Il Vespro, Palermo 1979, p. 30.

molteplice varietà di spettacoli e attrazioni popolari tra cui acrobati, ballerini di corda e giocolieri.

Con la costruzione dei casotti si assiste da un lato alla creazione e alla regolarizzazione del repertorio, dall'altro ad una precisa configurazione del casotto a livello logistico.

Le dimensioni del teatrino aumentano di anno in anno «33 palchi nel 1795 e 37 nel 1797, con un organico di una decina di dipendenti per il servizio interno ed esterno, anch'essi reclutati nell'ambito della manovalanza artigiana [...]: bollettinario, palchettiere, situatore di biglietti e sedie, portaro di palchi, portaro di porta grande, portaro di scene, messo, seggettiere e portatore di scena. A questi si aggiungono i fornitori di parrucche e costumi speciali, nonché il responsabile delle luci». ²¹⁹ Il cerchio si chiude nel 1797 quando la struttura si presenta provvista di «camerini, sipario, porte di imboccatura, tetto “a dammuso”, quattro tipi di scene mutevoli dotate di complessive quaranta quinte». ²²⁰

La fase spettacolare dei casotti palermitani trova la sua massima espressione, intorno all'ultimo trentennio del XVIII secolo e ai primi dell'Ottocento, nelle *vastasate*, commedie buffe che nate dall'improvvisazione ripercorrono modelli scenici simili alla commedia dell'arte, tanto da essere considerate dagli studiosi di teatro popolare una manifestazione tardiva della stessa. È l'estro creativo e artistico del sarto Giuseppe Marotta e del succitato Biagio Perez, a cui si deve il successo di questa prima forma teatrale, gli stessi crearono la compagnia più famosa e prestigiosa del tempo. ²²¹

Anche il teatro di figura, pur con un ruolo marginale rispetto alle *vastasate*, fa la sua comparsa nei casotti.

Carmelo Alberti riporta la presenza di una domanda di rinnovo, presentata dal napoletano Crispino Zampa, atta ad erigere un casotto per rappresentare commedie e tragedie con pupi in legno, del 5 luglio del 1792. Da ciò emerge che in detta data vi era un repertorio consolidato e preciso, la professionalità dell'attore-artigiano e la composizione materiale del pupo in legno. ²²²

²¹⁹ Giovanni Isgrò, *La forma siciliana del teatro...*, *op. cit.*, p. 103.

²²⁰ *Idem.*

²²¹ Carmelo Alberti, *Il teatro dei pupi...*, *op. cit.*

²²² *Ibidem.*

Nel 1795 si registra l'aumento delle richieste di locazione e poiché si inasprisce la concorrenza, su pressione dei direttori dei maggiori teatri palermitani, la corte di Napoli decide di sospendere il rilascio delle licenze di costruzione. Solo alla compagnia di Marotta Perez, da quanto riportato dal diarista Villabianca, è accordato il permesso di tenere aperto il casotto.²²³ L'attività artistica si trasferisce così nei magazzini adiacenti ai casotti.

L'esperienza dei casotti assume un ruolo significativo in seno alla nascita del teatro popolare, assistiamo al passaggio dalla città intesa come scena al teatro strutturato in un luogo a misura del popolo, organizzato da un punto di vista artistico e logistico, in grado di contenere spettacoli e spettatori e caratterizzato da un repertorio stabile. Assistiamo dunque al passaggio dagli spettacoli della festa «al teatro venduto nell'ambito della società artigiana»,²²⁴ in cui nasce la figura dell'artigiano impresario.

La nascita di una struttura teatrale gioca un ruolo fondamentale se non determinante, come suggerisce il Li Gotti, per la nascita e lo sviluppo dell'*opra* poiché altro non è che la forma teatralizzata del racconto orale dei cuntastorie.²²⁵

1.2.2 Dalla Commedia dell'Arte alle vastasate

È importante sottolineare che la Commedia dell'Arte nasce avendo già fatto propri la nuova drammaturgia profana, con le relative strutture dell'intreccio, e vede l'affermarsi dei comici come attori professionisti, discendenti proprio dai vecchi giullari. Si legge in Luigi Allegri: «il meccanismo delle loro macchine spettacolari, che fa perno sulla performance e attiva una memoria sedimentata in canovacci, zibaldoni, lazzi e generici, non è dissimile a quello indicato per la micro-drammaturgia giullaresca».²²⁶

Il rapporto tra questi artisti e la spettacolarità giullaresca non investe quindi solo le modalità della recitazione ma anche la memoria professionale e il meccanismo di conservazione e trasmissione. Il fatto che si parli di forme d'arte nate dall'improvvisazione presuppone l'indipendenza dell'artista dal testo scritto; lo studioso pone quindi l'accento sul particolare rapporto che si crea tra il

²²³ *Ibidem*, p. 20.

²²⁴ Giovanni Isgrò, *La forma siciliana del teatro...*, *op. cit.*, p. 98.

²²⁵ Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi...*, *op. cit.*

²²⁶ Luigi Allegri, *Teatro e Spettacolo nel Medioevo*, Editori La Terza, Urbino, 2019, p. 117.

patrimonio di memoria precedente alla rappresentazione, la rappresentazione stessa, innovata di volta in volta dai meccanismi di improvvisazione, nati anche in rapporto alle dinamiche innescate da contesti e pubblici differenti, e infine la sedimentazione e la cristallizzazione delle innovazioni apportate nella memoria scritta e orale. Questo fornisce una spiegazione alla presenza di tante versioni di una stessa vicenda.²²⁷

«Nella seconda metà del Settecento, e precisamente negli ultimi trent'anni, in Palermo, a Piazza Marina, dentro alcuni casotti, furono rappresentate un'infinità di commedie, o meglio di farse, volgarmente chiamate vastasate poiché la classe del popolo, rappresentata con vivezza sulla scena, era quella dei "vastasi" (facchini)».²²⁸ Ecco la traduzione del termine che riporta il Treccani: «**vastaso** s. m. [voce sicil. (*vastasu* o *vastasi*), dal lat. mediev. *Vastasius* o *bastassi* (v. *bastagio*)]. – Facchino. In senso fig. e con valore spreg., uomo molto rozzo e trascurato nel vestire e nei modi; screanzato, villano».²²⁹

La motivazione storica di tale successo è da individuare, secondo Isgrò, nella fine della dominazione diretta della corona di Spagna e al declino della ritualità antica; oltre che nella soppressione dell'ordine dei Gesuiti, molto attivo fin dalla metà del '500. Secondo lo studioso, ciò contribuì ad allentare le regole ed agevolare la nascita di un nuovo teatro, comunque memore dei fasti del teatro urbano e dell'abilità artigiana, capaci di coinvolgere il sistema sociale nella sua interezza.²³⁰

«Inizialmente si trattò di una sorta di attività «integrativa» del mestiere artigiano, peraltro ancora fiorente anche nell'ambito dello spettacolo festivo. La pratica delle macchine e degli apparati del teatro urbano, in particolare i carri trionfali di Santa Rosalia e i dispositivi tridimensionali dei fuochi d'artificio, costituiva infatti occasione di esibizione di fasto da parte del potere locale e di capacità costruttive da parte degli artigiani (del legno, della cartapesta, della «plattina», della carta colorata). È proprio da questa cultura dello spettacolo e dalla familiarità con le pratiche della scena urbana che, sull'esempio delle performance comiche

²²⁷ *Ibidem*, p. 116.

²²⁸ Giuseppe Cocchiara, *Le vastasate...*, *op. cit.*, p. 9.

²²⁹ Treccani, vocabolario online

<https://www.treccani.it/vocabolario/vastaso/#:~:text=%E2%80%93%20Facchino.,nei%20modi%3B%20screanzato%2C%20villano,> [consultato il 25 giugno 2023].

²³⁰ Giovanni Isgrò, *Il teatro degli artigiani a Palermo fra sette e ottocento. Le vastasate*, Teatro e Storia, nuova serie 2-2010, a. XXIV vol. 31, p. 321.

napoletane approdate in Sicilia, le cosiddette «pulcinellate», nasce e matura a poco a poco nella seconda metà degli anni Ottanta, in un gruppo di artigiani palermitani, l'idea di misurarsi col genere della farsa».²³¹

Una prima farsa era nata già nel XV secolo, scritta da Caio Caloria Porzio e rappresentava una disputa tra due innamorati, come nel contrasto di Cielo d'Alcamo *Rosa Fresca Aulentissima*. Il cuore di Porzio viene rubato da Maria, il primo ne vuole la restituzione e la contesa si risolve in tribunale.

Alla fine dell'XVI secolo Rosso Gambacorta riporta di una farsa rappresentata in quel tempo, qui quattro donne lamentano i difetti dei rispettivi mariti, consolandosi a vicenda. Sempre nello stesso secolo l'Eredia riporta che per le strade i siciliani rappresentavano componimenti drammatici sotto il nome di farse, nome probabilmente derivato dal termine fare; infine Antonio (o Antonino) Mongitore (1663- 1743), scrittore, presbitero e storico italiano, testimonia che in Sicilia era in uso il detto *fare farse* che stava proprio ad indicare la propensione alla ridicolizzazione e all'esagerazione nel rappresentare avvenimenti, insita non solo nella natura stessa di questa manifestazione artistica, ma anche negli atteggiamenti tipici della classe popolare e in particolare in determinati quartieri. La farsa era caratterizzata inevitabilmente dal doppio senso e dalla licenziosità, tanto che i vescovi vietarono ai fedeli di assistervi.²³²

La condanna morale e sociale dell'attore appartiene già ai valori della classicità romana, sempre Luigi Allegri, analizzando gli studi classici, parla dello spettacolo come reagente per l'esplosione delle passioni, precisando che la passione che sembra più inquietare le posizioni cristiane non è quella che pervade gli spettatori per immedesimazione ma per l'esaltazione «per quel non essere più se stessi [...] che fa dunque dell'esperienza dello spettatore il luogo dell'eccesso ed esattamente il contrario di quella regola della continenza e del dominio delle passioni che dovrebbe essere tra le prime del comportamento cristiano».²³³

Cocchiara indica le farse come spettacoli indispensabili al gusto e al divertimento del popolo e costituiscono su base certa l'origine del teatro popolare siciliano.²³⁴

²³¹ *Ibidem*, p. 322.

²³² Giuseppe Cocchiara, *Le vastasate...*, *op. cit.*, pp. 12 e 13.

²³³ Luigi Allegri, *Teatro e Spettacolo nel Medioevo...*, *op. cit.*, pp. 25 e 26.

²³⁴ Giuseppe Cocchiara, *Le vastasate...*, *op. cit.*, p. 14.

Prima che trovassero massima espressione nei casotti, le farse avevano diletto la classe popolare nel Teatro Travaglini, chiamato così dalla prima maschera che vi comparve, quella del buffone Travaglino. Il teatro sorse verso il 1718 nella piazza oggi chiamata Vincenzo Bellini e che allora veniva denominata Piano della Martorana. Si tratta di una piazzetta di notevole interesse storico e artistico: storico perché qui si firmò l'atto di confederazione tra i rappresentanti di Palermo e quelli di Corleone, in occasione della guerra del Vespro, e artistica perché racchiude la Chiesa di Santa Caterina, il cui interno è in barocco siciliano, la chiesa normanna della Martorana e la chiesa di San Cataldo.²³⁵ Dagli scritti del diarista, il Marchese di Villabianca, come riporta il Cocchiara, emerge che il teatro in questione non era frequentato solo dalle classi popolari ma anche dalla nobiltà, che fu disposta a profondere migliaia di lire, creando a volte danno alle famiglie, pur di vedere all'azione due donne di particolare attrattiva la "Turcotta" e la "Manfrè" che operavano proprio al Teatro Travaglini.²³⁶

È durante il Carnevale del 1792 che venne presentato per la prima volta nel Teatro S. Lucia uno spettacolo chiamato *Bastasata*, ciò decretò la trasformazione della commedia in un genere proprio, genere capace di connotare il mercato dei comici artigiani per gli anni a venire.²³⁷ Ma è comunque nei casotti che la farsa trova la sua stabilizzazione e caratterizzazione.

Giovanni Isgrò nell'articolo *Il teatro degli artigiani a Palermo fra sette e ottocento. Le vastate*, focalizza l'attenzione su due importanti aspetti: il primo relativo alla nascita di una figura professionale, in campo drammaturgico, quale autore di scenoni, poeta e direttore della compagnia, in grado di assicurare la riuscita e il successo degli spettacoli, attraverso una regolamentazione più ordinata dell'evento scenico, e il secondo relativo all'importanza dei balli e della tradizione parateatrale della festa confluita negli spettacoli.

Relativamente al primo punto, il primo incarico, nel 1795 venne affidato ad Antonino Fasone. «Dagli atti notarili che puntualmente si susseguono per tutta la fine degli anni '90, emerge l'importanza e la responsabilità artistica del ruolo di Fasone, al quale i

²³⁵ Giuseppe Cocchiara, *Le vastate...*, op. cit., p. 26.

²³⁶ *Ibidem*, pp. 27 e 28.

²³⁷ Giovanni Isgrò, *Il teatro degli artigiani a Palermo fra sette e ottocento...*, op. cit., p. 323.

componenti della società dei Casotti riconoscono il diritto a una parte del profitto dell'impresa, corrispondente a quella spettante a ciascun socio».²³⁸

Nel 1797 Giuseppe Sarcì dava inizio ad uno spettacolo con la recita di un prologo, circostanza secondo Isgrò da non sottovalutare, poiché in ciò è possibile leggere il risultato di una pratica drammaturgica più regolare. In questa fase vennero anche fissati i personaggi (Onofrio, Elisa e gli altri), che divennero riconoscibili e caratterizzanti, poiché altamente tipizzati. La maschera di Pulcinella fu accolta a pieno titolo sulla scena. La vastasata in questo modo si mostrava non solo nella sua dimensione parateatrale, che continuava a mantenere, ma anche nel suo divenire genere omologabile all'esperienza dei comici dell'arte.²³⁹ L'improvvisazione rimaneva l'anima della rappresentazione, le parole si potevano aggiungere o togliere ma senza trasgredire il nucleo fondante su cui si impernava la rappresentazione e che veniva fissato prima dell'entrata in scena.

Al sarto Giuseppe Marotta e a Biagio Perez va attribuito il merito del successo di questa tradizione che ancor oggi ritroviamo in seno agli spettacoli dei pupari, qui una marionetta raccogliendone l'eredità intramezza la rappresentazione di duelli e battaglie tra cristiani e pagani. «Con le *vastasate* si assiste [...] al nascere di forme spettacolari che, da una parte, restano ancorate alla tradizione comica precedente, dall'altra si orientano verso una mitizzazione dei personaggi buffoneschi, codificata da una vasta produzione tragicomica di autori popolareggianti».²⁴⁰ Troviamo così il servo sciocco Nardo in un'opera mista di drammatico e comico, realizzata dal popolo secondo gli usi delle composizioni spagnole, *La conversione di S. Margherita di Cortona, azione sacra di Aci Drepano, pastore ereino*²⁴¹ o la sua evoluzione al personaggio buffo di Nofriu presente nella vastasata *Il cortile degli Aragonesi*, unico testo di vastasata settecentesca giunta fino a noi che ricorda per più di un verso il *Campiello* di Goldoni.

Come riporta Cocchiara, ancor oggi a Palermo esiste il detto “*E unni simu o cortigghiu di Raunisi?*” Si tratta di una voce di rammarico e di rimprovero rivolta a chi per un nonnulla alza i toni e crea scompiglio. I *curtigghi* ancor oggi rappresentano in dialetto i vicoli dei quartieri popolari e *curtigghiari* indica proprio questo atteggiamento di zuffa o parlar male riferito principalmente alle donne. Sembrerebbe che questo detto risalisse

²³⁸ *Ibidem*, p. 327.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ Alberti Carmelo, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano...*, op. cit., p. 17.

²⁴¹ *Ibidem*, 18.

proprio alla vastasata in questione. Il quartiere di riferimento viene indicato nel “Capo” che dovette essere luogo dei litigi più intensi e delle scenate maggiormente ridicole. Oggi nel predetto quartiere risiede ancora uno dei maggior mercati di Palermo. Tanto fu il successo di questa vastasata che, al tempo dei casotti, quando si diceva che la sera si sarebbe rappresentata una vastasata si dava per scontato che fosse quella relativa al *Cortile degli Aragonesi*, considerata la vastasata per antonomasia.²⁴²

I personaggi delle vastasate sono spregiudicati e allegri e incarnano tutta «la volgarità piazzaiuola»²⁴³ del popolo che suda, lavora, impreca e appena finisce di faticare in taverna spende tutto ciò che ha guadagnato. Ecco come li descrive il Cocchiara:

«Trascinano carichi, sudano, imprecano: ed ecco che dopo un attimo si mettono a ridere. Quando hanno finito di lavorare, la taverna li accoglie, e tutto quello che essi hanno guadagnato, superiormente alle esigenze più strette, lo lasciano in taverna. Pensano all'oggi; e per il domani si affidano a Dio. Si ubriacano: e son sempre in sensi. Si azzuffano e son sempre in pace. Bestemmiano come tanti turchi: e adorano S. Rosalia, la “santuzza”. Rubano quando capita: e soccorrono quando possono».²⁴⁴

Nofriu, la maschera principale ne incarna tutte le caratteristiche, molte sono le scene con al centro Nofriu nel teatro comico popolare: può essere ladro di campagna o gentiluomo di città, marito geloso o finto sordomuto per non pagar debiti. Nelle vastasate la tipizzazione dei personaggi si mostra identica, a parte piccoli cambiamenti, circostanza che ne determina il suggello letterario e la consacrazione ufficiale. Tipizzazione ripresa anche da Giovanni Meli nella sua commediola, *I Palermitani in festa*, composta in occasione dell'arrivo di re Ferdinando I a Palermo, e caratterizzata proprio da una vena comicissima e da una particolare vivacità.²⁴⁵

Rimangono oggi diversi titoli di vastasate, nell'elenco proposto da Cocchiara, il sesto posto è occupato da *Testalonga e Guarnaccia*, storia ripresa in seguito nel teatro dei pupi e che ha avuto un notevole successo in ambedue i casi. Si tratta della storia di due banditi, rappresentati con coraggio e nobiltà tali da ingaggiare

²⁴² Giuseppe Cocchiara, *Le vastasate...*, op. cit., p. 49.

²⁴³ *Ibidem*, p. 25

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 35.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 49.

una terribile lotta contro ricchi avari e potenti dediti alla prepotenza. *Testalonga e Gurnaccia* si inserisce in una concezione nuova da cui emerge uno sfondo violento oltre che comico e tragico. L'accento all'antagonismo tra classi, presente nelle precedenti *vastasate*, si trasforma qui in maniera chiara, e come suggerisce il Cocchiara, aspra, in grado di far rabbrivire e pensare.²⁴⁶

Fu la morte della fattucchiera Giovanna Bonanno, meglio conosciuta come “la vecchia dell'aceto”, impiccata in piazza Vigliena, il 30 luglio del 1789, perché accusata di veneficio e stregoneria, che ispirò, a meno di due mesi dalla pubblica esecuzione della condanna, la messa in scena del fatto di cronaca;²⁴⁷ circostanza riportata dal Marchese di Villabianca nel suo diario. La messa in scena riscosse un notevole successo, senz'altro per la particolare inclinazione del popolo siciliano nei confronti della magia.

Lo sviluppo delle *vastasate* subisce un arresto nel 1795, quando si assiste all'inasprimento della tensione tra gli impresari del casotto, e la corte di Napoli interviene ordinando la sospensione delle licenze di costruzione. Rimane aperto solo il casotto della compagnia di Marotta e Perez e si assiste via via ad un imborghesimento del livello teatrale. Il 1979 segna però per il teatro un evento importante, con l'arrivo del re Ferdinando I a Palermo, riprende una lunga fase di feste, in questo fermento la *vastasata* si riqualifica come genere.

Nel 1801 l'impresario Carini ottiene l'autorizzazione alla costruzione del teatro stabile San Ferdinando, dove le rappresentazioni dei vastasi continuano davanti ad un pubblico diverso: nel 1802 presenza alla rappresentazione lo stesso re Ferdinando.

Con il tempo le *vastasate*, uscendo da una concezione spettacolare legata alla tradizione popolare «[...] esauriscono progressivamente spunti tematici e innovazioni tecniche a favore di nuove forme teatrali[...]».²⁴⁸

Anche se Giovanni Isgrò, fissa la fine del teatro delle *vastasate* al 1808, anno che segna l'abbandono da parte della classe dominante locale delle forme spettacolari della tradizione e la crisi irreversibile dell'attore comico nato nei

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 59.

²⁴⁷ Giovanni Isgrò, *Il teatro degli artigiani a Palermo fra sette e ottocento...*, *op. cit.*, pp. 322 e 323.

²⁴⁸ Carmelo Alberti, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano...*, *op.cit.*, p. 21.

casotti,²⁴⁹ è possibile leggere dai riferimenti storici presentati dal Cocchiara la presenza di un periodo positivo nel 1824. Il Cocchiara infatti riporta la circostanza secondo cui, il 25 dicembre di quell'anno nei luoghi di affissione "Leggi ed Atti della pubblica Autorità" si leggeva il seguente avviso:

«Il genio, la tendenza naturale ai leciti
ed onesti divertimenti, di questo cortese
Non meno che dotto pubblico
hanno indotto il capo-comico nazionale
MARIO MONTERA
a riunire una compagnia di tutti nazionali
atta a esporre le solite burlette
antiche in lingua nazionale ossia
VASTASATE: e previ i dovuti permessi
ha fatto erigere un teatrino nella
via Bottari, il quale sarà intitolato
IL TEATRINO
DELLA
COMPAGNIA SICILIANA».²⁵⁰

L'eredità delle vastasate è ancor oggi visibile: dalle ceneri di Nofriu nasce infatti la satira politica. I soggetti delle farse approdano inoltre all'opera dei pupi, dove, ancor oggi, assumono un ruolo importantissimo.

1.2.3 I soggetti delle farse all'opera dei pupi.

I soggetti delle farse, rappresentate all'interno dell'opera dei pupi, principalmente nell'aria palermitana, risalgono a quelli delle vastasate. I protagonisti di dette farse sono: «Nofriu, Virticchiu, Peppinninu, Pasquino, il napoletano Testuzza, il barone, il dottore, Lisa e Rusidda, Nofriu facchinu, Lisa sua moglie, il barone».²⁵¹

Nell'area catanese il protagonista indiscusso è Peppinninu, per quanto riguarda i personaggi secondari possono addirittura variare da quartiere a quartiere, ad esempio le parti affidate nei rioni del Capo e di S. Cosimo al napoletano Testuzza,

²⁴⁹ Giovanni Isgrò, *Il teatro degli artigiani a Palermo fra sette e ottocento...*, op. cit., p. 332.

²⁵⁰ Giuseppe Cocchiara, *Le vastasate...*, op. cit., p. 83 (lo studioso precisa che il dialetto siciliano era considerato ai tempi lingua nazionale).

²⁵¹ Antonino Pasqualino, *I pupi siciliani. Studi e materiali per la storia della cultura popolare*, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, p. 30.

al rione del Borgo sono rappresentate da Citrolo, caratterizzato da un grande naso.²⁵²

Dall'elenco dei titoli delle vastasate giunto fino a noi, è possibile inoltre notare che parecchi titoli sono uguali a quelli dell'opera dei pupi; *Lu curtigghiu di li Raunisi* in particolare rappresenta i medesimi soggetti in entrambe le manifestazioni artistiche. I pupi di farsa, come del resto gli altri pupi, «sono predisposti a tagliarsi in due o a farsi saltare la testa sotto i colpi dei nemici, così Virticchio ha un laccio legato all'ombelico e Nofrio alla punta del piede per ottenere effetti particolari nelle loro zuffe proletarie».²⁵³

All'interno dell'opera, le farse si sono anche fatte carico di portare in scena problemi seri quali la mancanza di case, di luce o di strade, si tratta di argomenti suggeriti dal popolo e legati alle difficoltà che lo stesso vive nella quotidianità. Questo aspetto serio viene ripreso dal Cocchiara che così si esprime nei confronti del lavoro realizzato da Perez: «quando voleva far ridere faceva ridere e basta: ma quando voleva far pensare gli argomenti non mancavano».²⁵⁴

All'interno dell'opera dei pupi i personaggi delle farse svolgono un'altra funzione molto importante, ridurre al silenzio il pubblico quando muove ad alta voce rimproveri verso i personaggi o mette in dubbio la verità della storia: così 'Nofriu con la sua piccola sferza tiene in ordine il vivace e appassionato pubblico dell'opera. Così lo descrive il Pitrè:

«Spiritoso quel 'Nofriu! Egli vien fuori ora a combattere contro un gigante, in faccia la qual trema come una foglia, ora a far il becchino dopo una terribile strage, ora a dar burla a un soldato sentinella, o ad una persona del criminale, e sempre che giovi interrompere la monotona serietà dei fatti che si svolgono. 'Nofriu rappresenta il bell'umore del popolino, di cui prende anche il vestire: berretto (scarzetta), giacchetta, panciotto. In siciliano scherza, chiacchiera, si bisticcia; alla siciliana gesticola e schiamazza; da buon siciliano si rappacia; e, scaltro, sospettoso, diffidente, non si lascia cogliere in trappola, e l'accocca a chi presume di accoccarla a lui».²⁵⁵

²⁵² *Ibidem.*

²⁵³ Marcella Croce, *Pupi, carretti, cantastorie...*, *op. cit.*, p. 58.

²⁵⁴ Giuseppe Cocchiara, *Le vastasate...*, *op. cit.*, p. 65.

²⁵⁵ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, *op. cit.*, pp. 129 e 130.

Dalla descrizione emerge palesemente di come la maschera interpreti sulla scena gli atteggiamenti tipici del popolo: l'abitudine a gesticolare, durante i discorsi, ancor oggi presente; la vivacità e il temperamento, facile sia agli alterchi sia all'ilarità e alla festa.

Dal testo dello spettacolo di Mimmo Cuticchio, *Visita guidata all'Opera dei Pupi*, emerge chiaramente l'importanza che i pupi di farsa assumono all'interno dello spettacolo, come emerge chiaramente la loro vicinanza alla vita vera e reale che si respira tra i quartieri palermitani. Si riporta il testo in italiano e non in dialetto per facilitarne la comprensione. È il puparo don Paolo a parlare, mentre chiarisce al suo aiutante Paletta, l'importanza di alcuni elementi fondanti del teatro dei pupi, tra cui proprio i pupi di farsa:

«Sempre: ai ragazzini gli piace la farsa, ai grandi gli piace la farsa e io ve la faccio; però quando escono i pupi di farsa voi non lo dovete dire i pupiddi, i pupiddi, perché questi non è che sono pupiddi, sono persone persone come voialtri, come noialtri; perché il signor Paolo “per fare questi piccoli pupi” si alza la mattina presto e se ne va Palermo Palermo, gira cortili, vicoli, macerie, si infila dentro i bagli, sale sopra i balconi, entra nelle taverne, vede i ragazzini che litigano, donne che parlano dai balconi, quelli che si sparlano, quelli che litigano e si prendono per i capelli e lui si ferma, guarda, squadra, ammicca, focalizza e poi se ne va a lavorare ai teatrini, prende i ferri, le sgorbie, i legni, e gli fa le facce storte, le teste grosse, i culi flosci, li fa sciancati, gobbi, e nascono Tistuzza, Pistuluni, Fusiddu, Citrolo, il Barone, Rusidda, Virticchio, Nofrio, Scricchianespula».²⁵⁶

Il pupo di farsa ha dunque una sua identità, che non è fittizia, ma è reale e principalmente sociale, dato che nasce in una dimensione comunitaria: è dall'osservazione diretta della vita di un gruppo, nei suoi atteggiamenti più semplici, abituali e quotidiani, che nasce la sua immagine e identità. Il pupo di farsa si consegna dunque sulla scena con gioia e ironia, senza però rinunciare ad un proprio messaggio. Ed è proprio nella possibilità di poterlo collocare e inserire in uno spazio reale e concreto, capace di suscitare il riso e al contempo innescare momenti di riflessione, che risiede il suo successo, capace di attraversare le barriere di classe e assumere simbolicamente le passioni dell'uomo.

²⁵⁶ Roberto Giambone, *Visita guidata...*, op. cit., p. 70, (traduzione inserita nel testo).

La precedente conclusione trova perfetta corrispondenza con il giudizio che fornisce il Cocchiara sulle vastasate: «La vastasata fu uno spettacolo popolare: uno spettacolo, insomma in cui il popolo era attore e spettatore: ed è sotto questo punto di vista che deve essere giudicata».²⁵⁷ Nelle vastasate, così come nelle farse, gli attori sul palco rappresentano il teatro della vita e accentuando l'esaltazione enfatica degli aspetti più inconsueti e ridicoli, non solo inerenti la figura fisica ma anche la sfera degli atteggiamenti, dei comportamenti, della mentalità, celebrano le infinite sfaccettature dell'animo umano e trasformano al contempo la realtà in satira, per denunciare avidità e ingiustizie.

1.3 L'inclinazione poetica siciliana: poesie di tradizione orale

L'inclinazione poetica siciliana presso le fasce popolari ha senza dubbio origini antichissime ed ha assunto nel tempo un'importanza di rilievo dando vita a prodotti artistici di rara bellezza. «La scuola poetica siciliana, che fu il primo vero e proprio movimento poetico in lingua volgare avutosi in Italia, attinse temi ispiratori, modi poetici ed espressioni linguistiche al repertorio della poesia popolare».²⁵⁸ Nel tempo, molto del patrimonio orale si è perso, ma molto rimane ancora vivo, presente e radicato nel modo di vivere e fare comunità del popolo isolano. Io personalmente ricordo i versi in rima recitati a memoria da mia nonna, appresi senza dubbio secondo i canoni di una tradizione orale: perlopiù si trattava di storie di banditi o di serenate. Oggi mi rammarico di non aver imparato o quanto meno scritto i versi per non andare perduti. È stato proprio il fascino del suo ricordo a condurmi su questa strada.

Il Salomone Marino, inizia la sua raccolta con il seguente canto, a dimostrazione di quanto fosse importante nell'isola la poesia:

«Cu' voli puisia vegna 'n Sicilia
Ca porta la bannera di vittoria;
Li so' nnimici nn'avirannu 'nvidia
Ca Diu cci desi ad idda tanta gloria.
Canti e canzuni nn'avi centu milia

²⁵⁷ Giuseppe Cocchiara, *Le vastasate...*, *op.cit.*, p. 67.

²⁵⁸ Sebastiano Burgaretta, *La memoria e la parola. Pupari, cuntisti, cantastorie e poeti popolari di Sicilia*, Armando Siciliano Editore, Messina, 2008, p. 182.

E lu pò diri cu grannizza e boria;
Evviva, evviva sempri la Sicilia ,
la terra di l'amuri e di la gloria!»²⁵⁹

Come sottolinea Paolo Toschi nella sua opera: *Fenomenologia del canto popolare* «[...] la poesia presso il popolo non può mancare in nessuna delle principali circostanze della vita, nel corso della giornata come nel volgere dell'anno, e quindi il popolo deve poterne disporre, creandosela o appropriandosela, in qualunque situazione o condizione geografica, storica, contingente o permanente».²⁶⁰

Questa particolare attitudine poetica, legata all'improvvisazione, alla facilità compositiva estemporanea e alla capacità di ritenere a memoria i testi è una caratteristica fondamentale che lega le esperienze condotte nelle principali città d'Europa:

«Hacen recordar aquella lejana y bella época de la Edad Media, en que los habitantes de las principales ciudades de Europa se reunían periódicamente, en día y hora fijados con solemne anuncio, para efectuar una especie de congreso de cantores, músicos y copleros, reuniones espléndidas en las cuales rivalizaban el ingenio con el talento, la agilidad del pensamiento con la facilidad de expresión, el don de la improvisación con la facultad de la retentiva»²⁶¹.

In Germania, varie corporazioni di operai: calzolari, fornai, sarti, fabbri, ecc. uniti dal sacro vincolo della musica arrivavano a giurare fedeltà all'arte. Su imitazione di questa usanza in Provenza e in Catalogna nacquero i *Juegos Florales*, che si effettuavano secondo le seguenti modalità.

«Estos se efectuaban así: congregábanse todos los músicos y cantores en fecha señalada para el efecto. Improvisaban sus poesías o sus melodías. Cada una de estas últimas recibía un nombre figurado dado por el autor en momentos de crearla. *La melodía azul, La del Cielo, La del Jazmín*, etc. La improvisación se constataba

²⁵⁹ Salvatore Salomone Marino, *Canti popolari Siciliani, in aggiunta a quelli del Vigo raccolti e annotati da Salvatore Salomone Marino*, Francesco Giliberti editore, Palermo, 1867, p. 1.

²⁶⁰ Paolo Toschi, *Fenomenologia del canto popolare*, Pubblicazioni della facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Roma, 1947, p. 45.

²⁶¹ Emirto De Lima, *La Guitarra. Instrumento Romancero, Vista Através Del Pueblo De la Costa Atlántica*, Hispanidad. Revista Quincenal Hispano-Americana De Ciencias, Artes, Literatura, Política, Historia y Economía, Madrid, Año II - Núm . 9- 1 marzo 1936, p. 24.

por medio de un documento firmado por dos testigos. Y tomaban tan en serio su profesión de cantores y creadores de métricas nuevas estos músicos, que después hacían reunir, no en la plaza pública como gustaban los antiguos atenienses, sino en la iglesia, al jurado calificador, tribuna respetabilísima, integrado generalmente por tres maestros de música y un juez municipal, para que dictaminara y diera su concepto sobre las poesías y los cánticos presentados».²⁶²

Richard Wagner immortalò questa mirabile tradizione nell'opera comica *I maestri cantori*, ambientata nella città di Norimberga, ultima città tedesca dove si tennero gli ultimi raduni musicali di questi trovatori e musicisti nel 1770.

Ritornando all'animo poetico dei siciliani, a dimostrazione di quanto fosse forte l'importanza dell'ispirazione poetica, Burgaretta riporta la circostanza secondo cui a Mineo si racconta esistesse una "pietra della poesia" presso cui le donne in gravidanza si recavano per propiziare il genio poetico ai nascituri.²⁶³

Burgaretta riferisce inoltre che a Noto nei giorni di Carnevale i poeti giravano su carretti siciliani addobbati, indossando costumi corrispondenti agli argomenti che dovevano trattare, tranne l'autore della poesia che indossava la maschera di Pulcinella. I poeti erano accompagnati dal sonatore della brogna, un rudimentale strumento a fiato, che agli incroci delle strade richiamava l'attenzione della gente che si affrettava per ascoltare le storie. Questi carri di poeti e musicisti, continua la Burgaretta, «ricordano da vicino i carri greci usati nelle feste orgiastiche che si celebravano in onore di Dioniso, manifestazioni alle quali si fa risalire l'origine prima della commedia greca».²⁶⁴

Nell'ambito della poesia siciliana un ruolo particolare viene assunto dai canti narrativi che possono avere una matrice sacra (*nuveni, miràculi, raziuni, parti*) o profana (*storii, liggenni*), si articolano in terzine, quartine, sestine oppure in ottave di endecasillabi, ottonari o novenari.²⁶⁵

Alessandro D'Antona, storico della letteratura e filologo, su un articolo comparso nel 1880 su *Nuove Effemeridi Siciliane* riporta di come la pubblicazione di Salomone Marino sui canti siciliani, in aggiunta a quelle già edite dal Vigo, sia stata in grado di scardinare l'opinione secondo cui l'Italia settentrionale

²⁶² *Idem.*

²⁶³ Sebastiano Burgaretta, *La memoria e la parola...*, *op. cit.*, p. 184.

²⁶⁴ *Ibidem*, 186 e 187.

²⁶⁵ Bonanzinga Sergio, *Narrazioni e Narratori...*, *op. cit.*

primeggiasse in canto narrativo mentre in Sicilia nascesse e attecchisse come fiore nativo e spontaneo il canto lirico. All'interno della raccolta di Salomone Marino troviamo, infatti, canti più o meno lunghi, alcuni dei quali presentano il metro e il genere delle ballate e delle romanze, altri invece presentano le caratteristiche di piccoli poemi in ottava rima che il raccoglitore comprende sotto la denominazione di *leggende* assimilabili, presso il popolo siciliano, alle storie.

Anche se trattasi di stampe diffuse, per gli studiosi, come sottolinea il D'Antona, non vi è nessun dubbio circa l'appartenenza delle stesse alla poesia orale dei volghi, anche se è possibile trovarci dentro qualche elemento che possa ravvicinarli alla forma letteraria.²⁶⁶

Si tratta di poemetti con un andamento più largo e solenne rispetto ai brevi componimenti che nascono in maniera spontanea e, anche se nata all'improvviso, si tratta di una poesia più studiata e meditata, avendo avuto nella fantasia, dove si è prodotta, un periodo più lungo di gestazione: «non è un mero accenno né un rapido racconto, ma è come una tela che si svolge successivamente e lentamente: tanto più che del metro fuggevole di cinque o otto piedi e della strofa quadernaria predilige il grave endecasillabo e l'ottava siciliana di due sole rime quattro volte alternate»²⁶⁷.

Il D'antona riguardo ai compositori siciliani di canti narrativi riporta un contadino di Mussomeli Pietro Puntrello del quale è stato pubblicato un poema in volgare siciliano: *l'Incredulo Convertito*. Il poeta in questione «[...] componeva arando e zappando, e quando aveva la mente troppo piena di versi, coglieva fogli di fico d'india e colla punta del coltello vi incidava sopra le sue rime: poi infilzava una dopo l'altra quelle foglie in una verga, e se le riportava a casa per copiarle e correggerle».²⁶⁸

Lo studioso cita ancora l'ortolano trapanese Leonardo Calvino che rifece *S. Cristofalu*; Antonino Oliveri, povero campagnolo di Partinico; un villico analfabeta dell'Etna, Mario La Fata che compose nel 1866 *La Battaglia di Milazzu*; Giovanni Geraci, altro contadino di Partinico che compose *Lu setti-e-*

²⁶⁶ Alessandro D'Antona, *Canti narrativi del popolo siciliano*, Nuove Effemeridi Siciliane, Serie III, Vol. X, Luigi Pedone Lauriel, Palermo, 1880, p. 66.

²⁶⁷ *Ibidem*, 67.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 70.

menzu cioè la rivolta palermitana del 66; *La morti di lu Re e di lu Papa* fu cantata, invece, da un bracciante illetterato di Montelepre, Giovanni Troia.²⁶⁹ E così ne registra la presenza di tanti altri.

Ciò che li accomuna è lo stato di poeti improvvisatori illetterati che sentendo recitare o leggere le cose altrui hanno affinato l'estro poetico.

Tra i canti narrativi si annoverano anche i *cuntrasti*, sfide poetiche fra due contendenti a sfondo comico-satirico o erotico, un celebre esempio medioevale è *Rosa fresca aulentissima* di Cielo d'Alcamo.²⁷⁰ Si tratta di un vivace dialogo tra uno spasimante di estrazione popolare e una giovane donna che all'inizio finge di rifiutare il corteggiamento dell'uomo, per poi cedere gradualmente, fino a concedersi pienamente e invitarlo a unirsi a lei. Il contrasto in questione viene attribuito a Cielo d'Alcamo, si tratta probabilmente di un giullare siciliano o comunque di origine meridionale risalente al XIII secolo. È un tipico esempio di poesia comica e giullaresca nata nell'Italia del Due-Trecento, destinata probabilmente alla recitazione a più voci di fronte a un pubblico di illetterati, come forma di "teatro di strada".

Il contrasto consta di 32 strofe di cinque versi ciascuna, i primi tre sono alessandrini monorima, gli altri due endecasillabi piani (rima AAA BB). La lingua si caratterizza per una commistione di termini aulici della letteratura "alta" con espressioni popolari e gergali. La lingua è il volgare siciliano con vari prestiti da altre parlate del Sud Italia e di altre tradizioni: accanto a sicilianismi vi sono provenzalismi e francesismi. Il contrasto contiene anche un riferimento al mondo arabo-orientale nella persona del Saladino, a dimostrazione della presenza dei resti della cultura araba nella poesia popolare.²⁷¹

Circostanza nota e presente anche negli studi effettuati da Corrado Avolio che, grazie ad un lavoro di ricerca e successiva raccolta di canti effettuata nel circondario di Noto, ne afferma la presenza.²⁷²

²⁶⁹ *Ibidem.*

²⁷⁰ Sergio Bonanzinga, *La musica di tradizione orale*, in *Lingue e culture in Sicilia*, a cura di Giovanni Ruffino, Centro di Studi filologici e linguistici Siciliani, Volume II, Opera finanziata nell'ambito delle iniziative direttamente promosse dall'Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Palermo, 2013, anno X, n. 9, p. 192.

²⁷¹ Sebastiano Burgaretta, *La memoria e la parola...*, *op. cit.*, p. 182.

²⁷² *Ibidem.*

Interessante è notare che ciascuno dei due interlocutori ribatte spesso riprendendo le ultime parole dell'altro, si tratta di uno schema tipicamente provenzale le capfinidas, anche se su un livello più basso.²⁷³

Giuseppe Cocchiara a proposito del contrasto di Cielo d'Alcamo e dei successivi, come *Tuppi tuppi o Multi vuci*, attesta la loro origine giullaresca e la diffusione di piazza in piazza.²⁷⁴ Nella tradizione orale siciliana sono documentati diversi contrasti, tanto che l'isola viene definita la culla di detti componimenti poetici dialogati.

È impossibile in questa sede effettuare una disamina completa ed esaustiva riguardo alla vasta produzione popolare nata e creata dal popolo, poiché si tratta di un campo di indagine molto vasto e variegato; verrà dunque trattata come materia capace di fornirci la chiave di accesso a quel mondo artistico e valoriale di natura squisitamente popolare in cui cuntatorie e cantastorie si sono formati.

1.3.1 Poesia dialettale di tradizione orale di Cammarata e San Giovanni Gemini: soggetti e regole metriche

Ho avuto da poco l'onore di ricevere in dono da un cugino saggista, Vito Lo Scrudato, una raccolta molto interessante di poesie. La raccolta si apre proprio con due componimenti al cui interno è possibile riscontrare lo schema tipico del contrasto, realizzate da un poeta dialettale, poco istruito, avendo conseguito solo la terza elementare, ma dotato di un grande anelito poetico. Dalla prefazione di Vito Lo Scrudato si apprende che il poeta componeva e ripeteva a memoria. Il componimento si apre con un'invocazione alla "Vergine Santa Matri addulurata", che diventa al pari della Musa greca, fonte ispiratrice e guida del poetare.

Si riportano alcune strofe di *Lu zitu e la zita*, uno dei componimenti citati, in cui è possibile intravedere il predetto schema:

«[...] Palpitanti aiu lu me cori
stannu notti e iuarnu ca davanti
lu friddu è forti e di veru si senti
ca tuttu lu me corpu è trimanti
grapimi, fammi tanticchia cuntenti

²⁷³ .Anonimo, *Cielo d'Alcamo. Rosa fresca aulentissima*, in Letteratura italiana, [online], <https://letteritaliana.weebly.com/rosa-fresca-aulentissima.html>, [consultata il 26 giugno 2023].

²⁷⁴ Giuseppe Cocchiara, *Le vastasate... op. cit.*, p. 10.

vidica sugnu cuamu l'animi santi
e mi riscaldi ni ssu fuacu ardenti
ca aiu lu me cori palpitanti.

Palpitanti aiu lu me cori
stannu notti e iurnu a taliari
tu misa intra e io ca sugnu fori
tutti li mumentu mi fa allammicari
mi pari la stella dell'Orsa Maggiori
ca mancu piansu cchiù pi mangiari
grapi quantu ti dicu du paroli
e decidiammu chiddu ca amma fari

Chiddu ca amma fari quasi è a la fini
s'un ti grapu oi ti grapu dumani
sta attentu nun mi mintiri li spini
e nun lu fari accorgiri a me pani
vidica stu mumentu sinni ini
e ti po' avvicinari agghiri cani
pupiddu biaddu cu l'uacchi carini
ca mancu puazzu teniri li freni.

Lu viu ca li freni ammumentu su sfasciati
ca ti capisciu a tia a paroli muti
ci su mumentu ca tra li nnamurati
ca si po' perdiri anchi la saluti
anchi li niarvi mia sunnu agitati
pregu lu to' interventu si m'aiuti
grapi quantu ti dugnu du vasati
e stu fuacu a lu cori mi la stuti.

Mi lu astutati lu fuacu a lu curuzzu
Quannu ti aggrampu ti stringiu e t'abbruzzu
e tu pua dici giuiuzzu
e mi tiani attaccatu pi li lazzu
io m'avvicinu pua a lu to' pittuzzu
e tu a lu cuaddu mi giri lu vrazzu
io mi vivu acqua pua di lu to' puzzu
e tutta la me vacca mi la sguazzu.[...]».²⁷⁵

L'opera si conclude con la voce del poeta:

«Fiautu nun dava du poveru figliu
ittatu in terra ca parìa u scravagliu
amici cari vi dugnu un cunsigliu
un circati iuachira ca faciti sbagliu

²⁷⁵ Antonella Catarella, Giovanna Licata Caruso (a cura di), *Poesie siciliane di Cammarata e San Giovanni Gemini*, Liceo Calssico Statale Umberto I Palermo edizioni, Palemo, 2022, (Lu zitu e la zita Filippo Conglio), p. 26/33.

a pocu tiampu lu cuarvu e lu nigliu
vi vinci li beni du vostru travagliu
io l'autori Filippu Cunigliu
Vi chiadu scusa e la lingua insirragliu».²⁷⁶

Il componimento si compone di 27 strofe di otto versi, quasi tutti in rima alternata tranne tre strofe monorima; la settima: curuzzu/abbruzzu/giuuuzzu/lazzu/pittuzzu/vrazzu/puzzu/sguazzu; la dodicesima: mammuzza, ragazza, s'accuzza, amminazza, cucuzza, vrazza, Rosinuzza, chiazza; e l'ultima: figliu, scravagliu, cunsigliu, sbagliu, nigliu, travagliu, Cunigliu, insirragliu. Si tratta probabilmente di termini in rima che il poeta conosceva a memoria e che agevolavano la composizione orale, la memorizzazione e anche l'improvvisazione, una sorta di rimario.

Il cantastorie Luigi Di Pino, per quanto riguarda l'improvvisazione, parla di rime specifiche per i vari argomenti, a ciò si aggiunge la capacità, grazie all'allenamento continuo, di comporne altre seduta stante poiché con estrema facilità, il poeta o il narratore in versi, sa già se il finale di una parola dà una rima o no. Il cantastorie conclude dicendo che nel dialetto siciliano ci sono parole che forniscono immediatamente la rima, parole che ne danno tante oppure altre che non ne danno proprio.²⁷⁷

È interessante anche notare come il poeta accolga ampiamente nelle sue composizioni, riprese e ripetizioni simili alle *coblas capfinidas*. Si tratta di fenomeni relativi alla narratività e all'oralità presenti anche nella *chanson de geste* e nei *cantari* creati in Italia tra il Trecento e il Cinquecento. In questi ultimi la ricorrenza di ripetizioni, riprese, anafore variate, anadiplosi, «hanno la funzione di travalicare la misura dell'ottava instaurando un legame continuativo tra le strofe in un "flusso" narrativo».²⁷⁸

La ripetizione delle parole non avviene sempre nella medesima posizione all'interno del verso della strofa successiva. Spesso non si tratta della ripetizione di una sola parola ma il poeta riporta quasi la totalità delle stesse modificandone l'ordine: ca di lu friddu mi scula lu nasu diventa lu nasu mi scula veramenti;

²⁷⁶ *Idem*.

²⁷⁷ Intervista effettuata martedì 27 giugno e trascritta in appendice.

²⁷⁸ Anna Spiazzi, *Per l'analisi dell'oralità nei cantari*, *Carte Romanze* 4/2 (2016): 145-74, [online], <http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index>, [consultato il 14 luglio 2023].

oppure ca aiu lu me cori palpitanti diventa palpitanti aiu lu me cori. Utilizza questa tecnica compositiva in quasi tutte le poesie, nella prefazione sopraccitata si legge che la ripetizione si configura come strumento facilitatore della composizione orale e della memorizzazione. Probabilmente si tratta di tecniche apprese sempre oralmente, grazie all'ascolto e alla memorizzazione di versi.

Le capfinidas erano state molto utilizzate nei componimenti poetici italiani, uno dei primi ad utilizzarle fu Guittone D'Arezzo nella canzone *Ahi lasso, or è stagion de doler tanto*, qui l'ultima parola di ogni strofa è la prima della successiva.

Riguardo alle strategie mnemoniche utilizzate dai poeti orali, è importante sottolineare un passaggio del Pitrè sulla metrica utilizzata dal popolo siciliano. Lo stesso analizzando la struttura metrica delle brevi leggende sacre, chiamate volgarmente *Orazioni*, evidenzia proprio, come strategia mnemonica quella dell'incatenamento delle ottave:

«Talora la incatenatura ha luogo tra la rima dell'ultimo verso d'una ottava e la prima parola dell'ottava seguente; anzi questa parola non è se non la ripetizione dell'ultima parola precedente, di guisa che la memoria ne è grandemente agevolata. Siffatta maniera particolare di legarsi tra di loro le ottave è chiamata *rima 'ntruccata*; e se ne ha un bell'esempio letterario nella *Duttrina cristiana cavata di la Duttrina di lu cardinali Bellarminu di la cumpania di Gesù ridutta in canzuni siciliana in ottava rima intruccata ecc.*, poema di Binidittu Annulera di la città di Murriali; in Palermu [...].²⁷⁹»

Anche nel volume sugli studi di poesia popolare, lo studioso, nel descrivere le modalità di composizione estemporanea dei poeti illetterati, conferma l'importanza di detto incatenamento e la facilità con cui il poeta ispirato mette insieme i suoi versi: «i versi si succedono con facilità e naturalezza singolare. Compiuta la prima ottava viene la seconda, la terza, la quarta ecc... e tutte fra di loro siffattamente incatenate che la prima è richiamo della seconda, la seconda

²⁷⁹ Giuseppe Pitrè, *Canti popolari siciliani*, vol. I, Edizioni Clio, San Giovanni La Punta (CT), 1993, p. 36.

della terza, questa alla quarta e via di questo passo: legame talora occulto, spesse volte palese, che fa ritenere e ripetere lunghi componimenti».²⁸⁰

Relativamente alla rima 'ntruccata il D'Antona la considera come «annestamento dell'ultima desinenza dell'ottava antecedente nel mezzo o alla fine del primo verso della susseguente cosicché la memoria ne riceva un valido sussidio e più difficili per la più forte tessitura del componimento, riescano gli arbitrii dei cantori».²⁸¹

È interessante a tal proposito notare che quella dell'incatenamento delle strofe, come strategia mnemonica è, ancora oggi, una caratteristica utilizzata dai cantastorie. Dall'intervista effettuata a Luigi di Pino emerge chiara questa continuità, lo stesso riferisce che il metro utilizzato è l'endecasillabo e la rima che agevola la memorizzazione è la rima assonante che poi bacia negli ultimi due versi. La strofa prediletta è la sestina, anche se ci sono componimenti in ottave che risultano facilmente memorizzabili, attraverso l'uso della rima assonante e poi baciata. Quando si passa alla strofa successiva ci vuole la cosiddetta "ntruccata" cioè baciare ancora una volta, per la terza volta e poi continuare sempre con lo stesso schema/assonanza per i successivi 4 versi.²⁸²

Il componimento *Lu zitu e la zita* si apre e si chiude con le parole del poeta, il vivace botta e risposta tra i due spasimanti, anche se non presenta aspetti fortemente estremizzati e una strutturata forma altercante, evidenzia pur sempre la presenza di posizioni contrastanti. Più evidente è invece la forma altercante nel componimento, sempre dello stesso autore, *Soggiara e nora*. Entrambi i componimenti evidenziano, comunque, la forte carica drammatica-affabulatoria tipica del contrasto.

È singolare a tal proposito, a sostegno della componente drammatica insita in detto genere, che nel XV secolo la prima farsa, come abbiamo già visto, venne costruita secondo i temi proposti da Cielo D'Alcamo su una disputa tra innamorati.²⁸³

²⁸⁰ Giuseppe Pitrè, *Studi di poesia popolare*, Arnaldo Forni editore, ristampa dell'edizione di Palermo 1870- 1913, Sala Bolognese, 1987, p. 83.

²⁸¹ Antonio D'Antona, *Canti narrativi del popolo siciliano...*, *op.cit.*, pp 67 e 68.

²⁸² Intervista effettuata il 28 giugno 2023 e trascritta in Appendice.

²⁸³ Giuseppe Cocchiara, *Le vastasate...*, *op. cit.*, p. 12.

Anche Luigi Allegri nella sua opera, *Teatro e Spettacolo nel Medioevo*, individua nel contrasto, forma trovata con sufficiente costanza nel Medioevo, della versione giullaresca, «il primo embrione di drammatizzazione dell'affabulare prima solo narrativo del giullare».²⁸⁴

Il componimento *Lu zitu e la zita* ruota attorno a due fidanzati che per stare insieme devono avere il benessere dei genitori; si tratta di un rapporto complicato, il matrimonio verrà celebrato *cu lu luscio di la luna e pochi genti*, in cui già si intravede il presagio di una triste conclusione.

A causa di problemi economici i cuori smettono di palpitare, al fuoco della passione si sostituiscono le ingiurie: quannu li grana pua ci hanno spiddutu/ cuamu li puarci s'hannu inciuriatu. La fine porta in sé la vena tragicomica isolana: il povero figlio nato dal loro rapporto viene scaraventato a terra dalla madre. Il linguaggio è vivace e colorito: quando l'autore si sofferma sul rapporto amoroso tra i due fidanzati, consumato *a na vutata d'uacchi di li ranni*:

«[...]appiru prescia a cogliri la rosa
e siminaru assiemu la maisa
vulannu vulannu l'aciaddu va posa
e capita lu nidu a l'improvvisa.

A la impruvisa lu nidu ha truvatu
puzzulia la ficu e sinnaghiutu [...]»²⁸⁵

utilizza la medesima figura retorica presente in alcune varianti di canzoni erotiche raccolte dal Pitrè: «Gaddina cavaricata d'ogni gallu/ ficu puzzuliata d'ogni ocellu»;²⁸⁶ oppure: «Si' na gaddina ca ti pigghia ogni gaddu/Si' ficu ca ti puzzulia ogni oceddu».²⁸⁷

Quello dell'amore che deve superare amarezze e difficoltà e che alla fine non può nemmeno concretarsi perché uno dei due innamorati non possiede dote o manca del consenso dei genitori, o come in questo caso anche se arriva a compimento è destinato a finire, è uno dei temi più utilizzati e ricorrenti della

²⁸⁴ Luigi Allegri, *Teatro e Spettacolo nel Medioevo...*, op. cit., p. 258.

²⁸⁵ Antonella Catarella, Giovanna Licata Caruso (a cura di), *Poesie siciliane di Cammarata e San Giovanni Gemini...*, op. cit., p. 31.

²⁸⁶ Giuseppe Pitrè, *Studi di poesia popolare...*, op. cit., p. 210.

²⁸⁷ *Idem*.

poesia popolare. In fondo questo particolare anelito poetico, presente presso il popolo, può essere ricercato nel dolore e nelle difficoltà insite nelle loro esistenze e che trova nella parola poetica e nel canto la sua forza maggiore. La poesia riconduce a un mondo di valori e a un senso di comunità molto radicato fino al secolo scorso, principalmente negli ambienti agresti e nei borghi marinari. È il particolare contatto con i suoni, i colori, gli odori della natura a suscitare questa particolare attitudine.

Dalla lettura dei versi raccolti emergono altri due dati importanti, il primo riguarda una ricorrente formularità nei versi finali delle poesie di Filippo Coniglio e Giuseppe Coniglio e il secondo riguarda l'iniziale invocazione ai Santi presente in quasi tutti i componimenti raccolti. L'invocazione iniziale e il congedo rappresentano senz'altro uno tra gli aspetti più ricorrenti nelle composizioni orali. Riguardo a Filippo e Giuseppe Coniglio non sappiamo se fossero uniti da qualche grado di parentela ma comunque è molto probabile che siano venuti a contatto: il primo è morto nel 1986 e il secondo dopo quasi trent'anni nel 2015. Filippo termina così i suoi versi:

«Io l'auturi Filippu Cunigliu
Vi chiadu scusa e la lingua insirragliu».²⁸⁸

«Sugnu l'auturi Filippo Cunigliu e vi salutu
E chiedu scusa siddu aiu sbagliatu».²⁸⁹

«E la me poesia è terminata
e Filippu Cunigliu l'auturi vi saluta».²⁹⁰

«Ci allintà lu pinturiaddu
a lu poveru mischinu
Filippu Cunigliaddu
Stampa così di continuo».²⁹¹

«Sinni compiaci la Madonna e lu Signuri
si la Santa Paci si rinesci a fari
io Filippu Coniglio l'auturi
auguriu a tutti la Santa Paci e vogliu terminari».²⁹²

²⁸⁸ Antonella Catarella, Giovanna Licata Caruso (a cura di), *Poesie siciliane di Cammarata e San Giovanni Gemini...*, op. cit., p. 33.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 40

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 48.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 50.

«Ora la poesia l'hau finutu
Emi scusati si haiu sbagliatu
Ca io la storia nun l'hau liggiutu
Filippu Cunigliu sugnu l'autori e haiu terminatu
Ringraziu a tutti e ora vi salutu». ²⁹³

«Io l'auturi Filippu Coniglio miseru e ignoranti
Mi scusati pirchè nun sacciu nenti
ora mi scusati tutti quanti
amici luntani, vicini e presenti». ²⁹⁴

Giuseppe Coniglio:

«Lu me nomi è Giuseppi e lu cugnomu Cunigliu
Ringraziu a tutti e di parlari stagliu». ²⁹⁵

«Giuseppi Cunigliu saluta a tutti ccu lu cori mmanu
Intistintamenti ogni cristianu». ²⁹⁶

«Di sta poesia l'autori sugnu
e di saluti a tutti vi fazzu lu bagnu». ²⁹⁷

Relativamente alle composizioni di Filippo Coniglio, preliminarmente a qualsiasi altra dissertazione, è opportuno sottolineare un primo importante dato che emerge nei versi conclusivi di *Poesia di Cammarata*, negli stessi si coglie chiaramente che il sapere del poeta non è legato alla lettura, si tratta dunque di un sapere legato alla trasmissione orale: «E mi scusati si haiu sbagliatu/ca io la storia nun l'hau liggiutu». ²⁹⁸ Riguardo a ciò troviamo una similarità con un componimento di Vito Mangano, poeta popolare estemporaneo di Mascalucia, *Donna Natala*: «Vi sentu a tutti assai ringraziari/di quantu onuri ca m'aviti datu; si c'è mancanza, m'aviti a scusari, la Comica 'un l'avemu studiatu». ²⁹⁹

Si può inoltre notare come entrambi gli autori Filippo e Giuseppe Coniglio, anche se con soluzioni metriche di volta in volta differenti, concludano le loro composizioni in maniera molto simile, con chiara evidenza si tratta di utilizzo di

²⁹² *Ibidem*, p. 52.

²⁹³ *Ibidem*, p. 55.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 68.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 87.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 89.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 85.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 55.

²⁹⁹ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, op. cit., 36.

formule che vengono adattate con semplicità a ogni composizione e che sono, con buona dose di probabilità, passate da Filippo a Giuseppe per via orale. A dimostrazione di ciò è indicativa la somiglianza con il prologo inserito nella farsetta che potrebbe intitolarsi *Don Sucaturi*, portata avanti da una compagnia di comici improvvisati durante i festeggiamenti del Carnevale a Catania. Il prologo, l'*Omu vulanti*, prende licenza con la seguente ottava:

«La mascarata vinni a tirminari
L'aviti 'ntisu tutti li tinuri
Ca 'n vecchiu non si divi maritari:
Pri la so facci è 'n granni russuri.
A lu pueta l'aviti a scusari,
Annirìa Pappalardu è l'inventuri,
Ca fa sti cosi pri Carnalivari,
E licenza pigghiamu a sti Signuri».³⁰⁰

Nei precedenti versi ritroviamo i tratti caratteristici che contraddistinguono le strofe di chiusura dei poeti cammaratesi: le scuse del poeta quasi non fosse all'altezza del suo ruolo; la morale, presente anche nei componimenti apparentemente più licenziosi e ironici; il nome e cognome dell'autore.

Gli esempi non terminano, anche il Toschi riporta alcuni frammenti conclusivi a testimonianza di come fosse frequente l'utilizzo di dette formule di chiusura e commiato:

«Agata Scorgia vecchia ccu la varva
Sapìa la scola di nespuli e sorba...»³⁰¹

In soli due versi troviamo il nome e il cognome dell'autrice, la sua fisionomia, la sua connotazione sociale e il grado di istruzione: nespuli e sorba ne danno una chiara indicazione, riportano infatti al mondo contadino cui deve essere appartenuta, da ciò se ne deduce a chiare lettere che si tratta di un'illetterata.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 35.

³⁰¹ Paolo Toschi, *Fenomenologia del canto popolare... op. cit.*, p. 58.

Anche il D'Antona riporta la consuetudine della chiusura del componimento con il nome dell'autore, come segno della proprietà letteraria dell'opera, destinata a divenire di uso comune tra le plebi.³⁰²

Come riporta Elsa Guggino una consuetudine simile era presente anche nei canti dei carrettieri: essi generalmente erano completati dalla *chiamata*, costituita da due endecasillabi, il carrettiere se ne serviva per invitare al canto, in maniera amichevole o in tono provocatorio, un compagno. Talvolta in luogo della chiamata i due o più versi conclusivi contenevano «un ringraziamento per l'ascolto, le scuse per un'esecuzione non buona, la dichiarazione del paese da cui il canto si diceva provenire o della persona da cui si era appreso».³⁰³

Risulta evidente che circolassero tra illetterati formule che agevolavano la composizione estemporanea e che si muovevano come tessere da una composizione all'altra, ciò che rimane poco chiaro è se l'uso di detta formularità potesse configurarsi come risultato di alcune letture che circolavano tra le classi popolari o passassero di bocca in bocca da un poeta all'altro.

Oltre alla formularità c'è in queste conclusioni un dato molto significativo che riguarda la vicinanza del poeta ai suoi interlocutori, che saluta con toni affettuosi e di vicinanza, esplicitando quella dimensione comunitaria tipica delle manifestazioni popolari, dove l'atto creativo e performativo dà origine a una forma apertamente ritualistica, caratterizzata da un preciso comportamento che scaturisce dall'esperienza in quanto tale. Dietro un modo ingenuo e semplice di comporre si nasconde un modello di vita in cui vi è netta corrispondenza tra creazione artistica e processo sociale quotidiano, caratterizzato da una condivisione di temi e problematiche, in cui l'autore si pone sempre su un piano paritetico. Emerge quella visione dell'io di cui parla Victor Turner, in cui un io diventa gli io di una comunità, in cui la creazione e fruizione poetica diventano manifestazioni del processo sociale umano.³⁰⁴ Si tratta di un mondo di significati e

³⁰² Antonio D'Antona, *Canti narrativi del popolo siciliano...*, *op.cit.*

³⁰³ Elsa Guggino, *I canti e la magia. Percorsi di una ricerca*, Sellerio editore, Palermo, 2004, p. 85.

³⁰⁴ Victor Turner, *Antropologia della performance*, Società editrice Il Mulino, Imola, 1993, [*The Anthropology of Performance*, Paj Publications, New York, 1986], Edizione italiana a cura di Stefano De Matteis, traduzione di Stefano Mosetti, p. 80.

valori che riconduce all'idea di saggezza cumulativa fatta di costume, tradizioni e arte.³⁰⁵

La poesia è strettamente correlata alla vita sociale: «nelle classi popolari, [...] quando uno possiede una naturale attitudine alla poesia e al canto, se la vede riconosciuta e viene richiesto di esercitarla nelle frequenti occasioni che la vita tradizionale offre: feste religiose e famigliari, grandi lavori agricoli»;³⁰⁶ senza per questo smettere di esercitare il proprio lavoro. Detta visione è confermata dall'utilizzo fraterno dell'appellativo amici con cui il poeta solitamente richiama l'attenzione dei suoi interlocutori:

«Amici cari vi dugnu un cunsigliu
Un circati iuachira ca faciti sbagliu».³⁰⁷

«Amici tutti mi stati ascutari
E stati attentu chi vi voglio diri».³⁰⁸

«Amici a stu munnu nun devi finiri mai la speranza
pirchè esisti in cialu la Santa Provvidenza³⁰⁹
scusati amici miei di stu litargu,
ora la Musa canta u'tantum ergu
n'mezzu a 'sta fudda faciticci largu
ca passa e chiacchiarìa 'ccu lu so' gergu».³¹⁰

È interessante sottolineare che anche nella *Storia di Fieravanti e Rizzeri*, riportata dal Pitrè, al primo verso della trentaduesima strofa il poeta utilizza il medesimo appellativo:

«O cari amici, eu vogghiu chi ascutati:
Ca lu Conti e lu Re si custunianu:
-''Si stracannassi di li nostri stati,
Ccussì meritamenti si castia!
Un bannu si mannatu pi li strati,
Tempu tri ghiorna lu terminu sia:
''Ddoppu tri ghiorna si vu'l'alluggiati,

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 163.

³⁰⁶ Paolo Toschi, *Fenomenologia del canto popolare...*, *op. cit.*, p. 45.

³⁰⁷ Antonella Catarella, Giovanna Licata Caruso (a cura di), *Poesie siciliane di Cammarata e San Giovanni Gemini...*, *op. cit.*, p. 33, (*Lu zitu e la zita* Filippo Conglio).

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 34, (*Soggiera e Nora* Filippo Conglio).

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 56, (*Gesù Nazareno* Filippo Conglio).

³¹⁰ *Ibidem*, p. 78, (*Risvegliu* Domenico Tambuzzo, padre contadino, madre artigiana, lui esperto nella lavorazione dell'argilla).

''La sintenza di morti cci sarria!>>³¹¹

Relativamente all'invocazione religiosa è presente all'inizio di quasi tutti i componimenti e si identifica sempre in figure religiose differenti: Vergini Santa Matri addulurata, Vergini Santa Matri triunfanti, Vergini Santa Regina incoronata, Gesù Nazarenu, lu Signuri cu tutti li Santi, e risponde ad una richiesta di aiuto e guida al fine di trovare le parole giuste per parlare di cose importanti. Anche questo rappresenta un dato significativo, in cui la verità e la validità della parola poetica è garantita da un'entità superiore. Le invocazioni a Dio, alla Vergine o a Gesù Nazareno non chiedono solo ispirazione poetica ma anche una garanzia di verità e validità delle parole usate: accanto all'elemento gioioso e giocoso, il poeta non rinuncia mai a cantare e far emergere il proprio punto di vista, relativamente alla tristezza per un amore difficile e contrastato, al litigio tra componenti familiari, alla bellezza del suo paese, alla grandezza dei Santi patroni. È quella richiesta di aiuto e garanzia, e di verità che il Pasqualino ritrova nelle invocazioni religiose presenti nel Morgante del Pulci.

«Manadami un solo degli angeli tuoi
che m'accompagni e rechimi a memoria
una famosa, antica e degna storia».³¹²

«Di tua grazia mi concederai
tanto, ch'io possi finir senza errore
la nostra istoria; e però, Padre degno,
aiuta tu questo affannato ingegno».³¹³

«Benigna maesta [...]
donami grazia [...]
tanto ch'io riconosca il falso e 'l vero;
e 'nsino al fine il mio debole ingegno
ti priego aiuti, se 'l mio priego è degno».³¹⁴

A proposito di detta invocazione religiosa Emiliano Giudici, riferendosi ai poemi cantati, afferma che si trattava di formule d'espressione che mettevano

³¹¹ Giuseppe Pitrè, *Usi e Costumi...., op. cit.*, Vol. I, p. 305.

³¹² Antonio Pasqualino, *Le vie del Cavaliere...., op. cit.*, Note p. 72.

³¹³ *Idem.*

³¹⁴ *Idem.*

d'accordo l'esigenza di rispondere al forte spirito religioso, che animava la classe popolare, con l'utilizzo di contenuti non rare volte indecenti.

«Ne' poemi cantati, dirigendosi il poeta ad un crocchio di gente e talvolta ad una popolazione tutta quanta, e ne' poemi scritti ad un'eletta brigata, era naturale che egli incominciasse con un esordio, il quale, a cagione dello spirito religioso che informava i tempi era mestieri che fosse di carattere religioso: quindi le invocazioni a Dio o alla Vergine, che vediamo in principio d'ogni canto, ed il commiato in nome di Dio o della Vergine in fine di esso, con metodo non dissimile da quello che adoperavano i sacri concionatori allorchè arringavano a'popoli».³¹⁵

In conclusione, a proposito dei componimenti presi in esame, possiamo affermare che nonostante si tratti di espressioni poetiche tramandate oralmente, che precludono un agevole e preciso inquadramento schematico, gli stessi sono in grado di fornirci elementi validi rispetto al mondo valoriale che li contraddistingue e presentano elementi di contiguità con un passato che ha nutrito e animato con fervore le classi popolari. A dimostrazione di questa tesi si riportano le conclusioni a cui approda Burgaretta nei suoi lavori: «Dall'epoca arabo-normanna, attraverso la parentesi sveva e poi lungo il corso dei secoli, il patrimonio della poesia popolare siciliana ha mantenuto e conservato fino ai nostri giorni le sue caratteristiche fondamentali, pur nella necessaria evoluzione e nel conseguente processo di adattamento alle espressioni della cultura delle diverse epoche storiche».³¹⁶ Volendo approdare a una conclusione circa i caratteri generali fra gli autori che la tradizione ha forgiato, come afferma Paolo Toschi, è possibile isolare e insistere su due punti:

«Primo: i popolani poeti anche quando improvvisano su temi imposti lì per lì, non creano mai tutto *ex novo*, ma si servono di un linguaggio, di un complesso formulario, di motivi stereotipi, di interi versi e talora di intere strofe, attinti dalla tradizione popolare. La loro arte poetica si è formata sul patrimonio canoro tradizionale che essi posseggono come abituale corredo mnemonico costantemente a servizio delle loro composizioni. Secondo: l'esercizio della poesia li costringe a perfezionare la loro capacità espressiva facendo ricorso a qualunque mezzo. Ciò porta inevitabilmente questi poeti a cercare modelli ed esempi nella letteratura

³¹⁵ Emiliano Giudici, *Storia della letteratura italiana*, vol I, Le Monnier, Firenze, 1844, p. 398.

³¹⁶ *Ibidem*, 183.

colta, almeno fin dove essi possono giungere senza uscire dal ristretto cerchio della vita popolare in cui sono racchiusi ed immersi».³¹⁷

1.3.2 L'epica cavalleresca nella poesia popolare

Per quanto riguarda l'epica cavalleresca, in Sicilia, la stessa trova posto non solo nell'*opra* e nel *cuntu* ma anche nella poesia popolare, con l'eccezione che, come riporta il Pitrè, riceve ispirazione dai libri e non dalla tradizione; si tratta comunque di una forma tutta siciliana in ottave a rime alternate o bacciate.³¹⁸ Lo stesso parla della presenza di una storia molto lunga sui Paladini di Francia, cantata dai poveri ciechi in tutta la Sicilia per procurarsi da vivere, e afferma di aver trovato lunghi frammenti in ottave, legate nelle interruzioni da parole in prosa che molto probabilmente sostituivano dei versi dimenticati: la parte prosastica era narrativa, la parte poetica drammatica.

Lo studioso cita tre versioni: una raccolta dal prof. Corrado Avolio di Noto di cinquanta versi, una dallo stesso Pitrè a Palermo composta di ottantatré e infine una di novanta versi raccolta da Salomone Marino a Borgetto.

È interessante rilevare che quella raccolta dal prof. Corrado Avolio a Noto era narrata da un cuntastorie del posto, secondo una modalità molto particolare: il contastorie alternava la declamazione al canto delle ottave. Il Pitrè riporta di aver udito lo stesso racconto da un cieco palermitano "cumpari Vannettu" in cui i versi però non erano cantati ma declamati con solennità e accompagnati da agili movimenti che faceva tenendo in mano una canna americana che non lasciava mai.

Da ciò è possibile dedurre che non tutti i cuntastorie, nelle varie parti della Sicilia, cuntavano utilizzando le medesime tecniche narrative e dimostra la tendenza alla completa trasformazione delle parti cantate in chiave recitativa.

Per quanto riguarda la trama è interessante, invece, rilevare che mentre il racconto di Noto presenta uno svolgimento unitario, le prime ottave del racconto di Palermo e Borgetto sono state tratte dall'*Orlando Furioso* dell'Ariosto, tradotte parola per parola anche se con qualche frainteso, mentre la rimanente parte narra di una storia che non ha nulla del poema sopra citato e che molto probabilmente

³¹⁷ Paolo Toschi, *Fenomenologia del canto popolare...*, op. cit., pp. 50 e 51.

³¹⁸ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, op. cit., p. 216.

rappresenta il risultato di un «[...] mal compreso ripetersi delle ottave ariostesche in bocca ai più antichi contastorie».³¹⁹ Può anche trattarsi di un processo non accidentale ma voluto dal cuntastorie, contenendo le ottave molte rassomiglianze con la *Principessa di Carini* o delle reminiscenze classiche di versi appartenenti al poema cavalleresco di Luigi Pulci. Quest'ultimo con il suo *Morgante* ha fatto conoscere gran parte della materia dei rinaldi in Sicilia.

Molto interessante è anche, in seno alla poesia popolare romanzesca, la storia di *Fieravante e Rizzeri* composta da 98 ottave siciliane che dimostra la permanenza della tradizione orale per almeno tre generazioni; la stessa fu infatti dettata da un contadino di Erice morto nel 1879 che l'aveva appresa in gioventù da un anziano che a sua volta l'aveva udita recitare da un conoscitore di storie antiche. La stessa presenta una stretta correlazione tematica con la composizione che si riscontra nel secondo libro dei *Reali di Francia* di Andrea da Barberino, uno tra gli scritti più diffusi sotto forma di cuntù nell'ambiente popolare isolano.³²⁰ Pitrè ne esalta la ricchezza della lingua di carattere popolare, vivace, colorita e vera.³²¹

Lo stesso studioso oltre alla Storia di *Fieravanti e Rizzeri* riporta l'esistenza di un poema che seppur ignoto e impopolare potrebbe dar spazio, a parere dello studioso, a un interessante confronto: si tratta di un volume di 680 pagine in ottave epiche siciliane riportate da un campagnolo di Partinico, Giuseppe Emma. Ciò dimostra che notevole è stato l'interesse nei confronti dell'epica cavalleresca in Sicilia; interesse che ha portato alla proliferazione di svariate versioni, che nel passaggio dalla tradizione orale alla scrittura, hanno dato vita a molteplici varianti che fungono da intelaiatura ad altrettante creazioni artistiche.

1.4 I canti di tradizione orale

Pur non essendo tutta la poesia popolare sempre accompagnata dal canto, considerato che determinate composizioni come preghiere, scongiuri, filastrocche, sono rimaste sempre solamente nel loro testo poetico, come afferma Paolo Toschi,

³¹⁹ *Ibidem*, p. 228.

³²⁰ Alberti Carmelo, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano...*, op. cit., p. 76.

³²¹ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, op. cit., p. 235.

la poesia sorge insieme con la musica: «è canto vero e proprio in cui le parole e la melodia formano un tutto unico: spesso anche nascono nello stesso istante poesia, musica e danza».³²² Vi sono poi poesie che si cantano sopra un unico motivo e altre caratterizzate da una propria melodia. Appartengono alla prima categoria strambotti, stornelli e canti lirici monostrofici, composti a migliaia sopra un solo motivo; appartengono invece al secondo le canzoni epico-liriche che presentano di regola una melodia propria.³²³

La *canzuna* rappresenta una delle manifestazioni artistiche maggiormente rappresentative del popolo siciliano, può essere paragonabile al *rispetto* toscano e prende svariati nomi, non solo in base alle varie aree geografiche in cui viene a manifestarsi, quindi avremo lo *strambottu* a Caltanissetta o lo *sturnettu* sull'Etna; ma anche a secondo da chi viene cantata: se si ode dalla bocca di fornai, contadini o carcerati, diremo rispettivamente *a la furnarisca*, *a la campagnola*, *a la vicariota*;³²⁴ non possiamo infine non citare i carrettieri che ne cantano in ogni passo e le tessitrici «generalmente celebrata pel modo onde ne sanno ripetere con delicata voce un numero considerevole».³²⁵

Pitrè, al fine di evidenziarne le peculiarità, compie un'ulteriore distinzione prendendo in esame la cantilena: «le persone di città, le donne soprattutto, sogliono adoperare una cantilena un po' più gentile della vicariota e della campagnola, che però col protrarre la sua lamentevole appoggiatura riesce più simpaticamente mesta».³²⁶

Il canto ha una sua funzione specifica, serve per alleviare la fatica, ha valore catartico e regola il preciso ritmo di un lavoro. Sempre il Toschi riporta la sensazione da lui stesso provata davanti ai canti dei facchini arabi del porto di Tripoli, ecco come la descrive:

«Mi ricorderò sempre della cantilena ripetuta all'infinito su le stesse parole di un solo verso, con cui i facchini arabi del porto di Tripoli accompagnavano lo scarico dei sacchi di grano dal piroscavo alla banchina: pareva che parole e canto

³²² Paolo Toschi, *Fenomenologia del canto popolare...*, op. cit., p. 37.

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ Giuseppe Pitrè, *Canti popolari siciliani...*, op. cit., p. 27.

³²⁵ *Idem*.

³²⁶ *Ibidem*, p. 28.

agevolassero il respiro nell'atto in cui le spalle s'addossavano il peso, e l'ultima parola e l'ultima nota sfogavano l'ansimare faticoso nel momento in cui il sacco piombava a terra».³²⁷

A tal proposito, sempre relativamente ai canti da lavoro, Elsa Guggino opera un'importante distinzione tra i canti che vengono eseguiti durante il lavoro o nelle pause ma che potrebbero anche adattarsi ad altri contesti e quelli invece che scandiscono il lavoro, sono funzionali a esso e non trovano nessun'altra connotazione al di fuori del contesto di appartenenza.³²⁸ Si tratta ad esempio dei canti dei salinari di Trapani, che accompagnavano «un tempo il momento della spalatura del sale e del suo trasporto entro ceste portate a spalla, costituendo in sostanza una conta delle ceste riempite»;³²⁹ quelli dei battitori dell'aia (*pisatura*), momento in cui il grano veniva separato dalle spighe grazie al lavoro dei muli che guidati da un contadino, posto al centro, si muovevano in giro sui covoni di grano disposti a cerchio, o ancora dei canti della mattanza che come vedremo scandivano il ritmo del lavoro dei tonnaroti. Relativamente al lavoro dei battitori si trattava di lodi al Signore e ai Santi, in particolar modo a Sant'Aloi (Eligio), protettore dei cavalli. Si tratta di canti che accompagnavano lavori ormai caduti in disuso e che perdendo la funzione cui erano originariamente destinati, hanno subito un disfacimento della tradizione maggiormente avvertibile.³³⁰

Uno dei canti più antichi e popolari, che scandiva il lavoro dei tonnaroti nelle tonnare e che Pirrotta inserisce nello spettacolo *N'gnanzou' Storie di mari e di pescatori* è la cialoma. Il testo di *N'gnanzou'* nasce, dopo un'indagine fatta sul campo dallo stesso Pirrotta, proprio nelle tonnare di Favignana e Trapani, accanto alle famiglie di tonnaroti e in particolare alle testimonianze dirette di Mommo Solina, ultimo rais di Favignana.³³¹

Le *mattanze*, che fin dall'antichità ogni primavera si consumavano nelle acque del Mediterraneo, sono state consegnate alla storia, così come si è verificato per

³²⁷ Paolo Toschi, *Fenomenologia del canto popolare...*, op. cit., p. 24.

³²⁸ Elsa Guggino, *I canti e la magia...*, op. cit., p. 36.

³²⁹ Elsa Guggino, *Uno sguardo da Monte Pellegrino*, in *Folkstudio* venticinque anni, Archivio delle tradizioni popolari, Palermo, 1994, p. 66.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*, Titivillus, Bongi di San Miniato, 2015.

altri mestieri tradizionali. La pesca del tonno si configurava come un sistema molto ritualizzato, in cui i canti scandivano i ritmi del lavoro e assumevano valore propiziatorio e di ringraziamento. Le *cialome* presentano sempre struttura responsoriale: alla proposta del solista, detto *cialumaturi*, che enuncia la parte narrativa del canto, tutti gli altri rispondono all'unisono e nel contempo compiono lo sforzo di tirare le reti. A dimostrazione della funzione ritmica, a Favignana la *cialoma* presenta due parti associate ai diversi ritmi che scandivano il sollevamento della pesante rete a maglie strette (*coppu*) che racchiude la “camera della morte”. In questo delicato momento i canti presentano un contenuto soprattutto a carattere devozionale, vengono menzionati il Cristo, la Vergine e San Cristoforo. All'inizio, quando la cadenza degli strappi è più lenta, si intona *Aiamola*:

<<(solo) E aiamola e vvai avanti.
 (coro) Aiamola aiamola!
 (solo) E aiamola aiamola.
 (coro) Aiamola aiamola!
 (solo) Ggesu Cristu cu Ili santi.
 (coro) Aiamola aiamola!
 E aiamola aiamola.
 Aiamola aiamola!
 E Ilu santu Sarvaturi.
 Aiamola aiamola!
 E aiamola aiamola.
 Aiamola aiamola!
 E ccriastu luna e ssuli.
 Aiamola aiamola!
 E aiamola aiamola.
 Aiamola aiamola!
 E ccriastu tanta ggenti.
 Aiamola aiamola!
 Vèrgini santa parturienti.
 Aiamola aiamola!
 [...]»³³²

Quando la rete affiora il ritmo deve essere marcato da strappi più serrati, a questo punto si intona *Gnanzòu*:

<<(solo) A è asumma o corpu!
 (coro) Gnanzòu!
 (solo) nzou zza

³³² Sergio Bonanzinga, *La musica di tradizione orale...*, *op.cit.*, p. 212.

Gnanzòu!
San Cristofaru,
Gnanzòu!
nzou zza
Gnanzòu!
granni e ggrossu,
Gnanzòu!
nzou zza
Gnanzòu!
nzòu purtava
Gnanzòu!
nzou zza
Gnanzòu!
Ggesu addossu. [...]»³³³

Oltre ai canti riportati da Bonanzinga, Pirrotta inserisce nella sua opera un'altra cialoma a carattere responsoriale, si tratta di un canto dal tono scherzoso e allusivo «che i pescatori intonano dentro il *vasceddu* quando, a pesca ultimata, si sono sciolti i *remiggi*». ³³⁴ Se ne riporta la prima parte:

«Cialomatore:

Chi beddi capiddi teni a signurina
Chi bedda facci teni a signurina
Chi beddi occhi chi teni a signurina

Coro
E Lina Lina
Lina Lina».³³⁵

Il canto, secondo le versioni riportate da Elsa Guggino, prosegue elencando altre varie parti del corpo, dopo di che si passa al corredo portato come dote matrimoniale e termina con il gioco dell'offerta ai pescatori: «Viremu a cu cci a ramu/ a signorina/ Cci a ramu a Ciareddu/ a signorina/ Ciareddu un ni la voli / a signorina». ³³⁶ La signorina dopo essere passata tra i pescatori, rifiutata o presa in considerazione, viene destinata al rais.

³³³ *Ibidem*, p. 213.

³³⁴ Elsa Guggino, *I canti e la magia...*, *op. cit.*, p. 264.

³³⁵ Vincenzo Pirrotta, *N'gnanzou 'storie di mari e di pescatori*, Plectica, Salerno, 2005, p. 36.

³³⁶ Elsa Guggino, *I canti e la magia...*, *op. cit.*, p. 265.

Un tema molto sviluppato nei canti è quello dell'eros che rappresenta «la potenza in grado di convertire un rito di morte in vita».³³⁷ Si tratta di un canto rituale in cui «Lina e la figlia del padrone sono belle ragazze che si offrono in un gioco erotico ripetitivo che per la sua stessa iterazione (rituale) apre ad un flusso senza fine “il corno dell'abbondanza”».³³⁸ È la sfida che l'uomo lancia alla natura.

Un'altra forma poetica orale siciliana che più ritroviamo nell'opera pirrottiana, e che richiama inevitabilmente la nostra attenzione, è rappresentata dai richiami vocali dei venditori e degli artigiani ambulanti: abbannati, bbannati, vannati o dei contadini che incitano gli animali durante la trebbiatura del grano. Generalmente seguono andamenti metrici liberi e solo raramente si compongono di strutture strofiche regolari (distici o quartine). Così sono descritte le abbannate dall'etnologo Sergio Bonanzinga:

«I richiami sono caratterizzati dalle seguenti modalità formali e contenutistiche: a) l'intonazione si dispiega entro un ambito che può andare dal “declamato-gridato” al “cantato”, secondo vari gradi di sviluppo melodico; b) la metrica nella maggioranza dei casi è libera, anche se a volte si riscontrano schemi strofici determinati; c) il testo può spaziare dalla semplice iterazione del prezzo della merce (cui spesso si allude nominando monete fuori corso solo per significare la convenienza dell'acquisto) a un complesso formulario di espressioni – spesso basate su figure retoriche quali comparazione (di uguaglianza o di maggioranza ma sempre di carattere iperbolico), perifrasi, metafora, ellissi – intese a menzionare e a descrivere i prodotti in vendita (ma anche a interagire a più ampio raggio tra venditori e acquirenti); d) la struttura verbale è spesso caratterizzata dall'iterazione formulare di termini e locuzioni che conferiscono ai richiami un alto grado di ridondanza. Talvolta le abbannate contengono anche espressioni scherzose e allusioni erotiche».³³⁹

Pitrè ne esalta il carattere squisitamente figurato in cui il linguaggio allontanandosi dal significato si carica di doppi sensi, equivoci e allusioni. Lo strillo si divide in due tempi e si basa sulla ripetizione della prima parola per rafforzare l'abbannata che in caso contrario perderebbe il suo valore.³⁴⁰ Si

³³⁷ *Idem.*

³³⁸ *Ibidem*, p. 268.

³³⁹ Sergio Bonanzinga, *La musica di tradizione orale...*, *op.cit.*, pp. 209 e 210.

³⁴⁰ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, *op.cit.*, p. 358, 359.

riportano a tal proposito alcuni versi inseriti da Pirrotta in *Malaluna* che riprendono le voci dei berci del mercato rionale storico di Ballarò:

«Saiddi, saiddi saiddi
Chi su vivi sti saiddi
Vivi vivi vivi.
Vassà trasi n'cà cià cuonzu
Vassà trasi n'cà cià cuonzu
A voli schetta o maritata
A voli schetta o maritata [...]».³⁴¹

Dai precedenti versi si può facilmente desumere non solo il linguaggio prettamente allusivo che li contraddistingue ma anche la ripetizione ossessiva delle parole.

Al di là delle caratteristiche linguistiche, ciò che davvero caratterizza questi richiami è la modalità esecutiva. Come dice il Pitrè «parole e cantilena vanno sempre insieme [...]»³⁴² e ogni formula contiene la cantilena propria: «le parole si contraggono, si allungano, si spezzano, senza pietà né regola per tradursi in note infinitamente strascicate, stemperate. La nota più comune è quella malinconica, la lamentevole; ma non manca l'allegria, che ritrae dallo schiamazzo chiassaiolo de' vicoli e dei mercati ne' quali si vuole far sentire».³⁴³

Anche nelle abbanniate troviamo tracce della cultura araba, poiché caratterizzati da una particolare melodia che si serve dell'uso di intervalli di quarti di tono. A tal proposito si riportano due esempi, il primo concerne i gridi realizzati da un venditore di sale, trascritti a Catania il 6 agosto del 1933 e raccolti dalla viva voce degli stessi venditori, il secondo esempio si riferisce ai gridi di venditori di pomodoro, raccolti in pari data, sempre a Catania, anche in questo caso raccolti dalla viva voce. Nel primo caso l'intonazione melodica si caratterizza per gli intervalli di gusto schiettamente orientale, nel secondo invece l'intonazione melodica è di gusto greco-orientale antico.³⁴⁴

³⁴¹ Vincenzo Pirrotta, *Teatro. All'ombra della collina, Malaluna, La ballata delle balate, La grazia dell'angelo, Sacre-Stie*, Editoria & Spettacolo, Spoleto, 2011, p. 61.

³⁴² Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, *op.cit.*, p. 357.

³⁴³ *Ibidem*, pp. 357, 358.

³⁴⁴ Sergio Bonanzinga, Giuseppe Giordano (a cura di), *Figure dell'etnografia musicale europea. Materiali Persistenze Trasformazioni*, in *Suoni & Culture*, edizioni Museo Pasqualino, Palermo, 2016, pp 105 e 106.



Ciò testimonia la varietà esecutiva che caratterizza detti richiami, ciò avviene perché la voce di per sé è segnale dell'arrivo di una determinata stagione e con essa di determinate mercanzie da vendere, voce che le donne all'interno delle case riconoscono immediatamente; in tal contesto una voce fuori occasione e fuori tempo è considerata una stonatura.³⁴⁵

Un altro particolare tipo di canto è quello dei carrettieri, lo stesso si caratterizza per una modalità esecutiva particolarmente elaborata e difficilmente ripetibile. I bravi carrettieri mostrano così una buona tecnica esecutiva. Quantunque si evidenzia la presenza di uno stile personale, lo stesso si muove sempre dentro regole rigide a cui l'esecutore deve adattare le proprie invenzioni.

Sia i canti dei carrettieri, sia quelli dei contadini sono costituiti da ottave di endecasillabi, ciò risulta vero se nella trascrizione si prescinde dalla dilatazione che il canto subisce quando viene eseguito. Ciò che comunque risulta singolare è che l'allargamento o la contrazione della frase musicale, così come la ridondanza o la riduzione degli abbellimenti, si presentano sempre contenuti dentro segmenti inventivi ben precisi.³⁴⁶

Il canto dei carrettieri persiste perché non era un canto esclusivamente legato al contesto lavorativo, ma rappresentava anche un momento di socializzazione oltre che una vera arte, proprio per la bravura esecutiva che i carrettieri mostravano. Arte i cui codici espressivi erano conosciuti e condivisi da carrettieri provenienti da diversi paesi.³⁴⁷

A dimostrazione della diffusione delle modalità esecutive della *canzuna alla carritiera*, anche al di fuori del contesto lavorativo, il repertorio della Settimana

³⁴⁵ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, op.cit. p. 156.

³⁴⁶ Elsa Guggino, *Uno sguardo da Monte Pellegrino...*, op. cit., p. 65.

³⁴⁷ Elsa Guggino, *I canti e la magia...*, op. cit., p. 100.

Santa di Villabate, denominato *Coroncina di la simana santa*, e patrimonio dei carrettieri, presenta modalità esecutive tipiche dei canti dei carrettieri.

«L'esecuzione è articolata in strofe costituite da un distico più la ripetizione del secondo verso. I cantori si alternano alla fine di ogni strofa. La melodia attacca con un salto di quarta ascendente e si muove quasi esclusivamente per gradi congiunti. La sua articolazione richiama alcune caratteristiche della canzona alla carrittera, soprattutto nella ricca componente ornamentale, formata da un complesso gioco di mordenti e gruppetti, appoggiature e portamenti. Un assoluto rilievo ha la cadenza conclusiva nella quale si ritrovano sia il secondo grado abbassato (Sib) che la sensibile (SOLdiesis)».³⁴⁸

Elsa Guggino ha effettuato uno studio sulle strutture formali dei canti in questione nella provincia di Palermo, concentrando la sua attenzione su tre canti di tre esperti esecutori: Ignazio Dominici e Nino Geraci di Villabate, Angelo Lo Burgio di Misilmeri. L'analisi ha mostrato come canti di diversi esecutori ed apparentemente del tutto dissimili sono riconducibili alla medesima struttura profonda. Così riporta la Guggino:

«si può osservare come ogni inciso costituisca un *percorso cellulare* i cui punti fissi risultano sostanzialmente rispettati da esecutori diversi, al di là delle specifiche differenze stilistiche individuali. Ogni inciso ha dunque una struttura profonda invariabile, e la successione delle note fisse degli incisi di una semifrase determina lo scheletro fondamentale in base al quale la melodia viene ogni volta organizzata in relazione al testo».³⁴⁹

Dallo studio effettuato emerge inoltre che l'articolazione respiratoria non è affidata al caso, ma «nell'incessante alternanza di note brevi e lunghe l'improvviso arrestarsi dinanzi ad un respiro è certo un fatto stilistico assai rilevante».³⁵⁰

Lo studio effettuato da Elsa Guggino dimostra come nei canti dei carrettieri il gioco sonoro nasca da un «perfetto equilibrio tra norma e creatività, tra

³⁴⁸ Ignazio Macchiarella, *I canti della Settimana Santa in Sicilia*, Archivio delle Tradizioni Popolari Siciliane, Palermo, 1993, p. 81.

³⁴⁹ Elsa Guggino, *I canti e la magia...*, *op. cit.*, p. 114.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 105.

improvvisazione individuale e aderenza alle regole che il tempo e la tradizione hanno codificato».³⁵¹

1.4.1 Elementi di modificazione e sopravvivenza dei canti

Nonostante un canto riesca a sopravvivere al fenomeno di sfaldamento della tradizione è evidente che trasmettendosi da generazione a generazione subisca delle trasformazioni.

Come riporta il Toschi, nonostante ogni cantore di canto popolare, come ogni narratore di saga, tenti di mantenersi fedele alla tradizione, elementi di modificazione intervengono sia come effetto meccanico sia come risposta a particolari evoluzioni culturali e processi psicologici.

Gli studiosi tedeschi hanno analizzato con cura e sistematicità il processo di deterioramento, sfaldamento o deformazione subiti dal canto, detto fenomeno viene identificato dagli stessi con il termine *Zersingung*.³⁵² Ciò è stato comunque possibile solo in quei casi in cui vi era come punto di partenza un archetipo sicuro. Sempre il Toschi, per mostrare gli aspetti più vicini alla modificazione «voluta, cosciente e riuscita»³⁵³ considera istruttivo l'esame di qualche caso particolare di *Zersingung*.

Si è potuto rilevare che gli aspetti principali che intervengono come fattore primario nella modificazione di un canto sono lapsus di memoria e fenomeni legati ad una scarsa cultura. Ciò si verifica perché il popolo mal si presta a ripetere qualcosa di cui non ha piena comprensione, ragion per cui sostituisce ciò che ignora con qualcosa di già noto.

Come è facile comprendere le deformazioni più evidenti si verificano qualora il testo primitivo sia di natura letteraria. Per avere idea di dette modificazioni, riportiamo le deformazioni rilevate da Ignazio Macchiarella nel suo studio sui canti della Settimana Santa in Sicilia. Lo studioso, ad esempio, riporta la circostanza secondo cui l'incipit di un lamento che richiama l'improperia *Popule meus* nell'esecuzione trascritta di Bivona, un paese dell'entroterra, sia diventato

³⁵¹ *Ibidem*, p. 115.

³⁵² Paolo Toschi, *Fenomenologia del canto popolare... op. cit.*, p. 214.

³⁵³ *Idem*.

*Popule me.*³⁵⁴ Si verifica dunque «[...] un'operazione del pensiero che sostituisce l'incompreso con il comprensibile, o segue certe attrazioni di suono o di senso».³⁵⁵

Lionardo Vigo si sofferma sulle variazioni di pronuncia che avvengono nei secoli e che la lingua e la penna inevitabilmente registrano e modificano con una lentezza impercettibile. Lo stesso prendendo ad esempio le *laudi del Codice Cassinese* conclude affermando che se qualora si fossero cantate e scritte ripetutamente dal 1400 sino ad oggi invece di *omni piglau quisto meu etc.*, noi oggi avremmo trovato *ogni pigghiau chistu, miu.*³⁵⁶

Vi è poi una variazione che corrisponde ad una volontà di innovazione e rielaborazione, che non va affatto confusa con il fenomeno di cui si è detto. Si tratta delle varianti che Zumthor definisce di secondo tipo e dipendono sia da modifiche qualitative determinate dalle circostanze sia dalla volontà di non ripetersi, che nasce dal desiderio di adeguare la risposta alle attese dell'ascoltatore.³⁵⁷

Dallo studio sulle modificazioni dei canti narrativi è emerso che gli stessi sono soggetti a modificazioni interne di accrescimento o diminuzione, ma possono anche presentare sviluppi a seguito di contaminazione con uno o più canti o per rielaborazione. In particolar modo a volte, nella struttura interna di un canto gli episodi che lo compongono non seguono sempre lo stesso ordine, ciò che in un canto si trova all'inizio in altri si colloca a metà o addirittura alla fine.³⁵⁸ Nei casi di contaminazione il nuovo canto creato diventa organismo poetico-musicale che vive una propria vita; nel contempo i canti da cui è sorto continuano a diffondersi per conto loro. Questo fenomeno viene descritto dal Toschi come uno dei più importanti fenomeni del canto popolare: «[...] esso ci si presenta così frequente e con tale varietà di casi che ancora una volta siamo portati a pensare alla vita delle cellule nel mondo biologico».³⁵⁹ Molto più raramente si verifica invece il

³⁵⁴ Ignazio Macchiarella, *I canti della Settimana Santa in Sicilia...*, op. cit.

³⁵⁵ Paolo Toschi, *Fenomenologia del canto popolare...* op. cit., p. 222.

³⁵⁶ Lionardo Vigo, *Musica, Metri Errori e Tenzoni de' poeti popolari*, Canti popolari siciliani, seconda edizione, Tipografia Galatola, Catania, 1870-74, p. 66.

³⁵⁷ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit.

³⁵⁸ Paolo Toschi, *Fenomenologia del canto popolare...* op. cit.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 248.

fenomeno opposto che è quello dello sdoppiamento, in questo caso una canzone si scinde in parti e ognuna vive di vita propria.

Lionardo Vigo, riportando uno studio di Costantino Nigra sui canti piemontesi e accogliendone le valutazioni, conclude affermando che la poesia popolare fino al momento in cui non viene fissata dalla scrittura è soggetta a lente ma continue modificazioni, si trasforma sulla bocca del popolo alla pari delle modificazioni a cui sono soggetti i dialetti. Lo studioso riporta anche le premesse di Berchet alla versione del *Cancionero spagnuolo* circa le continue alterazioni e trasformazioni a cui è soggetta la poesia popolare, a tal punto che diviene assai difficile trovarne la primitiva lezione da cui si origina. Ciò avviene perché al contrario della poesia d'arte che crea opere materialmente immobili, affidate alla scrittura, la poesia popolare affida i suoi componimenti al canto transitorio, alla parola fugace, libera e viva che ad ogni passo che compie lascia un vezzo e ne acquista uno nuovo senza cessare di essere quello che era.

«Le cantilene udite da' suoi parenti, la madre le ricanta a' suoi figlioli, questi le insegnano a' nipoti. Quando viene l'uomo letterato e se le fa ripetere e le ferma in caratteri scritti, chi può dire per quante bocche siano già passate quelle cantilene?».³⁶⁰ Quindi, anche se si approda al testo scritto, è difficile stabilire con certezza l'età di una romanza; quando compare il raccoglitore che ha effettuato l'ultima compilazione si sono già perse le variazioni che l'hanno preceduta.

Se è vero che nel tempo abbiamo assistito ad uno sfaldamento della tradizione, in particolar modo per quanto riguarda i canti legati agli ambienti lavorativi, è anche vero che gli stessi diventano prodotto artistico ed estetico, materia viva, capace di inserirsi nelle nuove esperienze narrative.

«Niente tuttavia si perde in maniera fatale»³⁶¹ afferma Zumthor, poiché potrà accadere che qualcuno dei testi sopravvisuti acquisti nuova funzione e nuova vita, grazie ad esempio al lavoro di raccolta e utilizzo da parte di alcuni artisti; Vincenzo Pirrotta ne è un esempio, capaci di ridare nuova linfa ad un patrimonio sonoro e culturale che ritorna ad essere funzionale, non alla società o al lavoro, evenienza pressochè impossibile, ma all'arte.

³⁶⁰ Lionardo Vigo, *Musica, Metri Errori e Tenzoni de' poeti popolari...*, op. cit., p. 66.

³⁶¹ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit., p. 87.

Concludo facendo mie le valutazioni del Toschi e cioè che lo studio sugli aspetti fondamentali del canto popolare ha lo scopo di spingerci alla «[...] comprensione piena e adeguata di quello che è insieme un fatto sociale e un fatto estetico di straordinaria importanza: la formazione e la perenne vita del patrimonio canoro di un popolo».³⁶²

1.5 I Narratori orali: oratori ciechi, cantastorie e cuntastorie

A proposito dei narratori è necessario operare una distinzione tra cantastorie e cuntastorie, i primi narrano e ritraggono scene di vita quotidiana, i secondi si rifanno esclusivamente a temi di argomento epico-cavalleresco. Secondo quanto riportato da Marcella Croce, Buttitta all'interno dei cantastorie siciliani ne annovera per precisione tre tipologie: il primo che sarebbe più esatto chiamare canzonettista, si muove nel proprio paese o città e gira per negozi e circoli cantando canzoni di matrice umoristica di lunghezza limitata; l'*orbu* che rappresenta l'oratore cieco che va di casa in casa a cantare orazioni e novene per guadagnarsi da vivere e infine il cantastorie che opera anche al di fuori della provincia o regione.³⁶³

Rispetto alla differenza tra poesia e canto, Zumthor, in accordo con una visione etnografica, è propenso a credere che in ogni forma di poesia orale esista una presunzione di canto e che ogni genere poetico è anche genere musicale a prescindere da come lo riconoscano gli utenti. A tal proposito effettua una distinzione tra la voce parlata che corrisponde al *detto*, il recitativo scandito o la salmodia espressi dal termine inglese *to chant*, e il canto melodico espresso in inglese con il termine *to sing*. Riporta inoltre la circostanza secondo cui i liturgisti del Medioevo utilizzavano una scala simile «limitando tuttavia l'estensione del primo termine *recitatio*, al *detto* poetizzato da un ritmo artificiale».³⁶⁴

Ciò conferisce, nell'ambito della poesia orale, al *detto* la possibilità di collocarsi in un continuum con il recitativo, che a sua volta si differenzia con il

³⁶² Paolo Toschi, *Fenomenologia del canto popolare... op. cit.*, p. 282.

³⁶³ Marcella Croce, *Pupi, carretti, cantastorie... op. cit.*, p. 29.

³⁶⁴ Paul Zumthor, *La presenza della voce... op. cit.*, p. 222.

canto solo in ampiezza. «Dall'uno all'altro si producono degli slittamenti. Ogni società, ogni tradizione, ogni stile, fissa al riguardo i propri confini».³⁶⁵

A dimostrazione di ciò in Africa, canto e poesia non vengono concepiti in maniera separata e i *griot* che per i viaggiatori europei erano musicisti di professione, vengono designati dagli Arabi con un termine che significa appunto poeti.³⁶⁶

Pitrè riporta, inoltre, l'importanza assunta dalle narratrici, tra queste la più valente, a parere dello studioso, è Agatuzza Messia di Palermo, definita dallo stesso novellatrice-modello. Lo studioso ebbe di certo un rapporto molto stretto con la novellatrice in questione, riporta, infatti, che lo vide nascere e lo tenne tra le braccia. Agatuzza non sa leggere, ma conosce tante cose e mostra una notevole capacità nell'uso della lingua.

«Se il racconto cade sopra un bastimento che dee viaggiare, ella ti mette fuori, senza accorgersene o senza parere, frasi e voci marinaresche che solo i marinai o chi ha da fare con la gente di mare conosce. Se la eroina della novella capita, povera e desolata, in una casa di fornai e vi si alloggia, il linguaggio della Messia è così informato a quel mestiere che tu credi essere ella stata a lavorare, a cuocere il pane, quando in Palermo questa occupazione, ordinari nelle famiglie de' piccoli e grandi comuni dell'Isola non è che de' soli fornai».³⁶⁷

Nella narrazione di Agatuzza particolare importanza assumono, anche, la mimica, la gestualità e la vocalità: «[...] la narrazione della Messia più che nella parola consiste nel muovere irrequieto degli occhi, nell'agitar delle braccia, negli atteggiamenti della persona tutta, che si alza, gira intorno per la stanza, s'inchina, si solleva, facendo la voce ora piana, ora concitata, ora paurosa, ora dolce, ora stridula, ritraente la voce de' personaggi e l'atto che essi compiono».³⁶⁸

Altre brave novellatrici vengono riportate sempre dal Pitrè, si tratta di Rosa Brusca divenuta cieca molto presto, di Elisabetta Sanfratello detta la Gnura Sabedda di Valledlunga, Francesca Amato e Rosa Leone di Palermo, Giuseppa

³⁶⁵ *Idem.*

³⁶⁶ *Ibidem.*

³⁶⁷ Giuseppe Pitrè, *Biblioteca delle Tradizioni popolari siciliane...*, *op. cit.*, Prefazione, p. xviii.

³⁶⁸ *Ibidem*, xix.

Forià di Ficarazzi, Angela Smirraglia di Capaci, Maria Curatolo di Monte Erice.³⁶⁹

1.5.1 Gli oratori ciechi

La memoria dei cantastorie ciechi è lontana nel tempo: cieco sarebbe stato Omero, cieco anche l'aedo Demodoco, così come il profeta Fineo e l'indovino Tiresia. La cecità di aedi e indovini ciechi è rappresentata nei miti greci come «[...] dono divino o, comunque, di natura sacrale»,³⁷⁰ segno di ispirazione poetica e accesso alla visione di una differente realtà.

Nell'Africa tradizionale i griot ciechi erano avvolti da un alone di mistero; in Camerun si crede inoltre che gli stessi, «[...] al pari dei poeti lebbrosi o afflitti da altre infermità, paghino così nella loro carne il privilegio quasi sacro di dominare l'arte epica». ³⁷¹ Fino alle soglie dell'età contemporanea in tutta l'Europa si registra la presenza di ciechi erranti o sedentari.

La penisola Iberica e l'America Latina hanno valorizzato più degli altri la funzione del cantore cieco, cosicché fin dal XIV secolo, il termine *ciego* designa in spagnolo ogni cantante popolare, mentre con *romances de ciegos*, fino alla fine del XVIII secolo si designa il genere poetico in cui gli esecutori erano in maggioranza ciechi.

A Madrid si è registrata per un lungo tempo una Congregazione di narratori ciechi dedicata alla Vergine. Fino al 1900 i ciechi utilizzano la vendita di libretti non rilegati *pliegos sueltos* per veicolare una copiosa letteratura popolare a destinazione orale; con l'avvento della circolazione delle automobili si allontanano dalla città e nel 1933 a Madrid si segnala la presenza dell'ultimo cantore cieco.³⁷²

I cantastorie ciechi, non sempre hanno goduto di prestigio come gli antichi aedi; nel tempo hanno assunto anche una collocazione sociale decisamente più bassa. Fin dal Medioevo quando la giullaria giunse nella fase di estrema decadenza i ciechi rappresentavano la più infima categoria.³⁷³

³⁶⁹ *Ibidem.*

³⁷⁰ Elsa Guggino, *I canti e la magia...*, *op. cit.*, p. 126.

³⁷¹ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, *op. cit.*, p. 272.

³⁷² *Ibidem.*

³⁷³ Elsa Guggino, *I canti e la magia...*, *op. cit.*

Dal Medioevo a oggi, sebbene se ne attestino la presenza nelle corti e nei palazzi, lo stereotipo del cantastorie cieco rimane inalterato.

Anche in Sicilia la presenza è cospicua, la loro attività è ufficialmente documentata dal 1661, anno in cui «[...] si riunirono a Palermo nella Congregazione dell'Immacolata Concezione, sotto la protezione dei Gesuiti».³⁷⁴

Le testimonianze del Settecento e dell'Ottocento offrono una visione completa e dettagliata sia del loro repertorio, costituito non solo da canti sacri, presenti comunque in prevalenza, ma anche da storie, canzuni, canzonette e musiche da ballo. Si esibivano quindi sia nelle celebrazioni a carattere religioso, sia nelle feste nuziali e conviviali, nelle serenate e anche negli spettacoli dell'opera dei pupi.³⁷⁵ Così scrive il Vigo: «fra costoro sono i ciechi, i quali in tutta la Sicilia vivono suonando chi il colascione, chi il violino e cantando canzoni e storie sacre e profane».³⁷⁶ Guidati per mano da un ragazzo corrono per la città, e con i loro canti onorano le festività religiose, o rallegrano i festeggiamenti degli sposi e le serenate, o ancora divertono per i festeggiamenti del Carnevale.³⁷⁷

Dice ancora il Salomone Marino che gli orbi rappresentano l'anima delle feste e dei giochi popolareschi, si vede

«rallegrar nelle taverne quella sollazzevole brigata che mangia e beve, non curante i guai d'ieri e d'oggi; li trovi dietro al corteo, che di ritorno dal tempio accompagna alla casa gli sposi novelli; gli ascolti di notte sotto i veroni di questi ultimi, o di innamorata fanciulla, intunare con patetiche note gli antichi amori di Cavalieri e Regine, di Serafini e di Fate, o le gioie e le speranze di sposi dei tempi che furono; gli scontri per tutti i canti del Carnevale, e dopo i grandi avvenimenti, e questi in mille modi ti ripetono essi, ti rivestono di cari e vivaci colori, e secondo il soggetto celebrato, ora teneri, ora gravi, ora umili, ora feroci, e sempre ispirati grandiosi».³⁷⁸

³⁷⁴ Sergio Bonanzinga, *Riti musicali del Cordoglio in Sicilia*, Archivio Antropologico Mediterraneo, anno XVII (2014), N. 16 (1), [on line] http://www.archivioantropologicomediterraneo.it/riviste/estratti_16-1/08.pdf, [consultato il 10 ottobre 2023], p. 122.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ Lionardo Vigo, *De' ciechi trovatori e rapsodi, raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Tipografia Galàtola, Catania, 1870-74, p. 60.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ Salvatore Salomone Marino, *La Baronessa di Carini. Leggenda storica popolare del secolo XVI in poesia siciliana*, II edizione, Luigi Pedone Lauriel editore, Palermo, 1873, p. 22.

Nel 1661 gli orbi di Palermo, come già anticipato, ottengono il consenso di costituirsi in congregazione e nel 1690 il generale dei Gesuiti padre Tirso Consales li raccoglie nell'atrio della Casa Professa del suo ordine. Numerose congregazioni sorgono attorno ai gesuiti, anche se tormentata si presenta la loro vita e la loro fortuna. All'alba del XIX secolo tra i cantastorie ciechi, raccolti in congregazione, e i gesuiti scoppia un'accesa diatriba. Nel 1806 viene concessa ai gesuiti la terza parte delle rendite di tutte le congregazioni unite a Casa Professa, ciò suscita l'indignazione degli orbi che avanzano incessanti reclami al re Ferdinando III, che nel 1815 assegna loro 14,4 onze annuali sopra le mense vescovili vacanti. Ciò innesca la guerra tra ciechi e gesuiti, tanto che questi ultimi vogliono cacciarli dal chiostro dove si raccoglievano; i ciechi dal canto loro avanzano i propri diritti, interviene così il duca Laurenzana:

«[...] e governando Sicilia il Duca di Laurenzana abbisognò una ministeriale della luogotenenza generale per non farli espellere dal chiostro. I Congregati erano trenta, tutti suonatori e cantanti, altri trovatori di novelle rime, altri rapsodi, che quelle ripetevano e diffondevano; si obbligavano non poter suonare nei bordelli, di non poter cantare poesie profane per le strade, di recitare ogni giorno la coronella delle cinque piaghe di N. S., il rosario la sera, pagare ogni anno grani 10 pe' funerale dei' circhi defunti a 2 novembre, e tari uno per la festa dell'Immacolata a 8 dicembre. Avevano un cappellano, che lor celebrava messa ogni giovedì; un padre direttore, ch'era gesuita, a cui confessavano ogni primo giovedì di mese; costui emanava le loro poesie e ne permetteva la pubblicazione. Li reggevano un padre Superiore, due Congiunti, sei Consultori: vi era un Visitatore de' fratelli infermi, e un ammonitore, il quale adempiva all'ufficio di Censore. Pieni di nobile orgoglio per la loro Società, vantavano solidità con la Congregazione di S. Maria Maddalena di Roma, e aver ottenuto dall'Arcivescovo Mormile godersi 40 giorni d'indulgenza chiunque facea recitare una poesia spirituale ad un cieco».³⁷⁹

Da ciò emerge chiaramente che le cantate degli orbi erano soggette ad una preliminare definizione di ciò che era o meno aderente all'etica cristiana. Il rito degli orbi «[...] trasformava l'incertezza in certezza, forniva una risposta all'inatteso, all'aleatorio operando come riduttore di un disordine reale o supposto: la siccità, la carestia, la malattia, l'infortunio, la disgrazia sono soltanto

³⁷⁹ Lionardo Vigo, *De' ciechi trovatori e rapsodi...*, op. cit., p. 60.

alcuni fra i disordini che produssero i riti poetico - musicali e devozionali degli orbi».³⁸⁰

Il loro repertorio nonostante attingesse a elementi e fatti religiosi non mancava di mescolare sacro e profano, sempre Salomone Marino, nel 1860, sentiva dalla loro voce «le dolenti storie del *Saccheggio di Partinico*, di quello di *Carini* e della inseguita fanciulla che, nuova *Gamma Zita*, si butta volontariamente nel pozzo per salvare l'onore, il *Bombardamento di Palermo*, i *Morti di Milazzo*, insieme al *4 aprile*, alla *Battaglia di Calatafimi*, al *27 maggio*, e alla *Liberazione dell'Isola* dopo sgombrata la messinese cittadella».³⁸¹

Gli oratori ciechi erano inoltre soliti terminare le esecuzioni religiose con un canto profano o l'*abballu di li virgini* che è possibile ascoltare nel sesto numero della collana dell'Archivio Sonoro Siciliano, in cui sono inseriti i canti più rappresentativi dell'isola, raccolti da Elsa Guggino (Folkstudio catalogo delle raccolte 1966-1970); nello stesso numero troviamo anche un *trionfu* dei cantastorie ciechi, il *Passio*.³⁸²

Nonostante ciò, è comunque certo che gli oratori ciechi si mostrarono particolarmente attivi «nella capillare diffusione di componimenti devozionali in siciliano di provenienza ecclesiastica».³⁸³ I testi furono prodotti sia da autori laici reclutati dalla Chiesa, come Pietro Fullone, operante a Palermo nel XVII secolo o Antonio La Fata presente a Catania nella prima metà del XVIII secolo; sia da sacerdoti, come Antonio Diliberto operante a Monreale nel XVIII secolo o Giovanni Carollo a Carini nella seconda metà del XIX secolo. «Quest'ultimo, che diresse a Palermo una "scuola per ciechi", diede alle stampe diverse antologie di canti sacri specificamente destinati agli allievi propensi a intraprendere il mestiere di cantastorie, componendo tra l'altro una *Nuvena pri la solenni commemorazioni di tutti li defunti*».³⁸⁴

³⁸⁰ Mauro Geraci, *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*, Il Trovatore, Roma, 1996, p. 120.

³⁸¹ Salvatore Salomone Marino, *La Baronessa di Carini...*, op. cit., p. 23.

³⁸² Folkstudio, Catalogo delle raccolte 1966/1970, [on line] <https://www.cricd.it/pages.php?idpagina=13&idContenuto=1439>, [consultata l'8 ottobre 2023]. (I *Triunfi* erano delle feste di ringraziamento ad un Santo e si celebravano in case private o anche di fronte ad un'edicola sacra).

³⁸³ Sergio Bonanzinga, *Riti musicali del Cordoglio in Sicilia...*, op. cit., p. 122.

³⁸⁴ *Ibidem*, pp. 122 e 123.

I canti sacri e le preghiere per i defunti, rivestivano una notevole importanza e interessavano non solo gli oratori ciechi, il Pitrè in *Fiabe, novelle e racconti* ci fornisce, come abbiamo già visto, una descrizione accurata della novellatrice Agatuzza Messia; qui lo studioso riporta che la stessa nell'ottemperare ai suoi doveri di cristiana e devota si recava ogni giorno all'imbrunire, sia d'inverno sia d'estate a recitare le sue preghiere. Qualunque festa si celebrasse in chiesa, la Messia accorreva: «[...] il lunedì è al Ponte dell'Ammiraglio per le *Anime de' decollati*, il mercoledì tu la trovi a San Giuseppe, a festeggiare la *Madonna della Provvidenza*, ogni venerdì occorre a *San Francesco di Paola*, recitando per via il suo solito rosario e se passa un sabato non passa l'altro che dee andare alla *Madonna dei Cappuccini* e quivi prega con una devozione "che intendere non può chi non la prova"».³⁸⁵

Ritornando all'attività dei poeti ciechi e al loro repertorio, sempre il Pitrè, se ne occupa nel suo studio sulle tradizioni popolari, servendosi delle valutazioni di Di Marzo Gioacchino, presenti nell'opera *Biblioteca storica e letteraria di Sicilia, ossia Raccolta di opere inedite e rare di scrittori siciliani dal secolo XVI al XIX*, e delle informazioni fornite dal marchese di Villabianca. Nelle pagine si legge che gli oratori in questione possono essere associati ai *Cyclici Poëtæ* comparsi presso i Greci e i Romani. Gli stessi cantano per le strade orazioni sacre e profane e soprattutto improvvisano poesie nelle feste plebee in onore dei Santi. Li identifica inoltre come bassi poeti del volgo che recitano le orazioni in poesia sicula bernesca, tra quelli date alle pubbliche stampe le più pregevoli sono *Lu calasciuni a tri cordi*, *la Storia del Meschino*, *Demonio Tentatore*, *la Storia di Orlando* ed altri.³⁸⁶

Pitrè nei suoi resoconti sugli usi e costumi del popolo siciliano, riguardo ai poeti orbi, ci fornisce inoltre una nenia siciliana cantata a Palermo in refrigerio dei morti. Se ne riporta il testo:

«Ti biniricu, figghiu, ogni mumentu,
Ddi novi misi chi t'happi di stentu!

³⁸⁵ Giuseppe Pitrè, *Fiabe novelle e racconti...*, op. cit., Prefazione, p. xix, (corsivo dell'autore).

³⁸⁶ Giuseppe Pitrè, *Usi e costumi. Credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, Vol. I, op. cit., pp. 180 e 181.

Ti biniricu quannu ti purtai,
E la chiesa unni poi ti vattiai;
Parrinu cappillanu pi tò vantu,
Ti biniricu, figghiu, l'ogghiu santu!
Ti biniricu, figghiu, lu cumpari,
Ti biniricu, figghiu, la cummari,
Sinu a lu vancu e lu duluri amaru
E la cannila ca pi tia addumaru».³⁸⁷

In questi pochi versi, la madre per bocca del cieco cantatore, benedice con solennità il figlio ed esalta l'amore materno attraverso il ricordo della sofferenza della gravidanza e del parto, riporta anche la scena del battesimo secondo forme rituali antiche.

Come sottolinea Paolo Toschi, nella sua opera sulla fenomenologia del canto popolare, il componimento rappresenta le caratteristiche di «quel mondo degli umili cui il canto appartiene»³⁸⁸ e trova echi più o meno vicini in altri canti popolari presenti in altre regioni d'Italia. L'accento al *vancu* al penultimo verso, cioè la predella in cui di solito le donne in Sicilia, partorivano con l'aiuto delle *mammane*, riporta comunque all'ambiente tipico in cui il canto viene pronunciato. Il Toschi ritiene questa nenia capace di reggere il confronto con la lirica d'arte ispirata all'amore materno³⁸⁹ e il Pitrè la identifica ancora come la più affettuosa delle nenie siciliane.³⁹⁰

Da quanto detto è evidente che il sapere degli orbi non era solo relativo alla rappresentazione del sacro, ma come ben dice Mauro Geraci, similmente ai cantastorie, «li troviamo spesso ritrarre le condizioni degli strati popolari, cantandone a volte con toni di chiara contestazione le ribellioni, le attese, le amarezze, le disgrazie, le conflittualità, le contraddizioni».³⁹¹

Riguardo, invece, alla presenza degli oratori ciechi nei contesti celebrativi inerenti alla morte, l'esecuzione di rosari, novene e orazioni avveniva dietro

³⁸⁷ Giuseppe Pitrè, *Usi e costumi. Credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Volume secondo, G. Barbera editore, Firenze, pubblicato con decreto del 22 giugno 1939, p. 213.

³⁸⁸ Paolo Toschi, *Fenomenologia del canto popolare...*, *op.cit.*, p. 29.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Giuseppe Pitrè, *Usi e costumi. Credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Volume secondo, *op. cit.*, p. 213.

³⁹¹ Mauro Geraci, *Le ragioni dei cantastorie...*, *op. cit.* p. 122.

compenso; il lunedì si eseguivano i rosari per i morti, il lunedì e il venerdì si eseguivano quelli per le “anime dei corpi decollati”. «La novena si svolgeva dal 25 ottobre all’1 novembre e in quei giorni si usava anche richiedere le orazioni commemorative, che potevano però essere eseguite anche nel corso dell’anno ma solo di lunedì».³⁹²

Sempre riguardo ai canti in onore dei defunti, tramandati in quaderni manoscritti dagli orbi di Palermo e di Messina, importanti attestazioni ci giungono da Nino La Camera ed Elsa Guggino, quest’ultima ha anche audio registrato la novena eseguita da Rosario Salerno (zzù Rusulinu), Angelo Cangelosi e Giovanni Pennisi, che costituiscono gli ultimi rappresentanti della tradizione palermitana.

Il testo di Salerno e Cangelosi, eseguito con accompagnamento di chitarra e violino, «[...]corrisponde pressoché letteralmente a quello della Nuvena pubblicata ottant’anni prima da padre Carollo [...]».³⁹³

Bonanzinga riporta che «il componimento originario è articolato in 27 ottave endecasillabe, da eseguirsi in gruppi di tre per ogni giornata del ciclo celebrativo. I due orbi palermitani suddividono invece il testo in quartine, cantate a voce alternata e inframmezzate da ritornello strumentale. Integrano inoltre nella “prima giornata” anche la strofa che apre il “secunnu jornu” della Nuvena di Carollo e concludono con una quartina assente nel componimento del sacerdote di Carini».³⁹⁴ Sempre Bonanzinga in merito all’esecuzione di Salerno e Cangelosi ci fornisce, inoltre, la trascrizione musicale, inserita in appendice e le valutazioni, sullo stile musicale, effettuate da Girolamo Garofalo e Gaetano Pennino, di seguito riportate:

«Un problema di trascrizione è incorso di frequente per gli stili vocali di zzù Rusulinu e Angelo. Essi sono collocabili in posizione intermedia fra gli estremi della recitazione e quelli della melodia vera e propria. Le difficoltà sono state risolte adottando per le voci, ove necessario, il segno di intonazione approssimativa. Anche sotto l’aspetto ritmico i percorsi melodici delle voci si

³⁹² Sergio Bonanzinga, *Riti musicali del Cordoglio in Sicilia...*, op. cit., p. 123.

³⁹³ *Idem.*

³⁹⁴ *Idem.*

snodano con estrema libertà, in contrasto con la scansione regolare e rigorosa dell'accompagnamento strumentale. Sebbene la notazione mensurale non riesca a dare pienamente conto della estrema complessità di tali fenomeni ritmici, nella trascrizione abbiamo tuttavia evidenziato la simultaneità fra le sillabe del canto e l'accompagnamento strumentale mediante l'uso di linee tratteggiate. [...] La chitarra, sempre suonata con il plettro, non si limita a strappare accordi in stile battente, ma effettua senza cedimenti un sottile contrappunto di bassi, alternati ad accordi e bicordi, in modo da generare una "falsa polifonia". Anche in fase di accompagnamento al canto il violino si affianca alla chitarra eseguendo bicordi o note singole. [...] Nella Novena dei Defunti (1970) i due cantori si alternano ad ogni quartina del testo, cui corrisponde un periodo musicale asimmetrico di due frasi, la seconda delle quali è sempre contratta per il dimezzamento di una delle misure che la compongono. Il sostegno armonico è costituito da una successione che, se si eccettua il caso della cadenza che conclude il brano, si ripropone ogni volta inalterata. Di estremo interesse è l'accordo sul secondo grado abbassato che precede quello di dominante in ciascuna cadenza, così come rilevante è l'impiego del bicordo do-mi bemolle che, prodotto dal violino simultaneamente alla dominante di sol eseguita dalla chitarra, genera una sovrapposizione armonica prossima all'accordo di nona minore».³⁹⁵

Con la morte di Rosario Salerno e Angelo Cangelosi, l'attività dei poeti orbi, già in declino in Sicilia sin dall'Unità d'Italia, può considerarsi definitivamente conclusa.

1.5.2 Il Cantastorie

I cantastorie, al pari dei cuntastorie, sono narratori professionisti e si occupano di narrazione rappresentativa. Sono specializzati in brevi storie di cronaca nera, seguono un testo scritto e si servono di un cartello dipinto e di una chitarra. Nelle loro rappresentazioni alternano le parti cantate alle parti recitate.³⁹⁶

La struttura della rappresentazione dei cantastorie è analoga a quella dei cuntastorie, entrambe utilizzano, infatti, «[...] una doppia alterazione della forma dell'espressione del materiale narrativo: da una parte rendono difficile comprendere ciò che viene detto, dall'altro controbilanciano l'ostacolo posto al processo comunicativo con varie forme di ridondanza che permette al pubblico di comprendere la narrazione».³⁹⁷

I due più grandi cantastorie siciliani sono Ciccio Busacca e Orazio Strano; accanto a loro Roberto Leydi cita Francesco Paparo, Ciccio Rinzino, Vito Strano

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 124.

³⁹⁶ Antonio Pasqualino, *Le vie del Cavaliere...*, *op. cit.*

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 226.

(figlio di Orazio), Giuseppe Busacca (fratello di Ciccio), Pietro Parisi, Salvatore Bella, Vito Santangelo, e Ciccio Platania.³⁹⁸

Personalmente ho avuto l'onore di effettuare un'intervista telefonica a Luigi Di Pino, uno degli ultimi cantastorie. Si tratta di un musicista che nasce nell'ambito del rock psichedelico. Quando inizia a scrivere le prime canzoni, intorno al 1994, già le stesse contengono caratteristiche tipiche dei cantastorie, presentano un linguaggio spiccatamente simbolico e a tratti si servono del dialetto siciliano. Di Pino, in quegli anni, narra anche storie su melodie quasi classiche, il cui genere viene definito "poesia e musica d'atmosfera". Nello stesso periodo crea inoltre un gruppo "Pani Schittu", che realizza concerti in localini e nelle piazze. In una serata organizzata a Riposto, il suo paese, è presente tra il pubblico il figlio del grande cantastorie Orazio Strano, originario del posto. Dopo detto concerto, il figlio di Orazio, che era appena rientrato dall'Australia, invia al Di Pino, tramite posta, un sonetto con la coda, quindi con 3 versi in più. Detto sonetto è battuto a macchina con intestazione in rosso, l'intestazione dice: «Dedico cu tanta simpatia stu sonettu cudatu a lu carissimu Luigi Di Pinu e cumpagni, augurannuci tanta fama nta tutta la Sicilia e fora».³⁹⁹

Poi comincia in nero:

«Eru assittatu in centru di la chiazza
d'arrerri a centinara di persuni
e tu cu la chitarra ntra li vrazza
cantavi li to siculi canzoni
lu dialetto nostru a tutti abbrazza
lu sangu circulia comu un cicluni
la gioventù moderna nesci pazza
ca voli spassu e sordi a biviruni
Lu nomi a lu complessu "Pani Schittu"
è pure essenza di lu dialettu
in autri lingui nun existi scrittu
Bravu Luigi, picciuttazzu schettu
lu pani fu di Cristu binidittu
e cu li manu lu scrucchiau perfettu
e già avia dittu manciatillu ca cala rittu rittu».⁴⁰⁰

³⁹⁸ Roberto Leydi, *I cantastorie siciliani*, La Piazza. *Spettacoli Popolari Italiani Descritti e Illustrati*, Edizioni Avanti, novembre 1959, Novara.

³⁹⁹ Intervista telefonica effettuata il 26 giugno 2023.

⁴⁰⁰ Il sonetto è stato da me trascritto sulla base della registrazione effettuata.

Il sonetto termina con la seguente coda:

«tuttu lu pani sacrusantu e schittu
pi campari truvati chiu diletto
e vi calma la fami e lu pitittu».⁴⁰¹

Da quel momento nasce tra i due una corrispondenza per posta, con buste gialle; tale avvenimento decreta l'inizio della carriera artistica di Luigi di Pino. Carriera che ancora continua in maniera brillante.

La rivista di tradizioni popolari, *Il Cantastorie*, terza serie, aprile/settembre 1983, riporta un articolo molto interessante a firma del poeta popolare Turiddu Bella, qui il cantastorie viene identificato come artista completo. Egli è:

«[...] *cantante*, perché canta le sue *storie*, a volte anche con voce tenorile che non ha niente da invidiare a certi *divi* della canzone moderna...; *musicante*, perché suona lo strumento con il quale accompagna il suo canto, strumento che va dalla chitarra alla fisarmonica, dal violino all'ocarina, dal flauto alla cornetta, ecc.; *attore*, perché interpreta tutti i personaggi della storia che presenta trasformandosi da vecchietta a carabinieri, da brigante a prete, da nobildonna a passeggiatrice, ecc., a seconda delle figure presenti nel fatto. Ciò lo porta ad essere anche e principalmente *mimo*, poiché l'espressione del suo volto e i suoi gesti, sostituiscono spesso le parole, dando alla rappresentazione un mordente veramente caratteristico; *autore*, perché più d'uno di essi scrive le storie che porta in giro, riuscendo a commuovere gli ascoltatori con i suoi versi semplici, anche se zoppicanti; *musicista*, perché spesso riveste con motivetti propri le strofe che canta, riuscendo a creare delle note orecchiabilissime, tali da rimanere impresse nella mente del popolino che le fa sue e le ripete. Qualche cantastorie siciliano è anche *pittore*, perché disegna e realizza i cartelloni con i quali illustra le vicende, cartelloni che non sfigurano affatto al confronto con certe pitture naive esaltate dai critici d'arte».⁴⁰²

Giovanni Ruffino precisa che «nella Sicilia di metà Novecento, l'universo dei cantastorie comprende sia “cantastorie-poeti” (cantastorie cioè che compongono frequentemente essi stessi le loro “storie” in versi), sia i “poeti-cantastorie”, i

⁴⁰¹ *Ibidem.*

⁴⁰² Turiddu Bella, *Cantastorie, artista completo*, *Il Cantastorie*, rivista di tradizioni popolari, Terza serie, n. 10/11 (61/62), Anno 21°, aprile/settembre 1983.

quali condividono con essi i palcoscenici popolari, spesso occupandoli personalmente, ma affidando i loro versi al canto dei veri cantastorie [...]».⁴⁰³

Per quanto concerne l'utilizzo del cartellone, in Sicilia è direttamente collegata alla tradizione dell'opera dei pupi e dei carretti siciliani, non ha però contenuto cavalleresco, illustra, bensì, le storie d'onore e di sangue tipiche del repertorio dei cantastorie. I cartelloni di questi ultimi mostrano anche una maggiore libertà di espressione e una più fervida fantasia, sono dipinti a mano libera e vengono definiti direttamente con il colore, senza essere precedentemente configurati in un contorno. I teloni spesso assai ampi, presentano dimensioni anche di un metro e mezzo per tre, i riquadri dipinti si mostrano regolari, divisi in quattro o cinque per fila e ciascuno è dedicato ad un momento particolarmente importante della "storia". I vari episodi sono numerati per permettere al pubblico di seguire con facilità la rappresentazione narrativa. La vicenda si legge a partire dal primo riquadro in alto a sinistra fino all'ultimo in basso a destra.⁴⁰⁴

L'uso del cartellone diviso a quadri con le varie scene del dramma, afferma il Leydi, «[...] è assai antica e possiamo ricordare, fra i molti esempi, che già nel 13° secolo i giullari usavano di "figure" per illustrare e spiegare i loro racconti e le loro facezie».⁴⁰⁵

Nell'esibizione dei cantastorie la rappresentazione visuale e iconica è generata, dunque, da un testo parziale gestuale e un testo parziale pittorico: «il primo contiene la mimesi di personaggi e i gesti che commentano la diegesi, compresi quelli che in determinati momenti attirano l'attenzione del pubblico sui quadri del cartello indicandoli mentre le parole descrivono verbalmente la scena».⁴⁰⁶

Il progetto poetico musicale dei cantastorie si serve sia degli artifici propri della scrittura sia delle tecniche caratteristiche proprie delle arti orali. Secondo l'analisi condotta da Mauro Geraci sugli aspetti concernenti la comunicazione effettuata dai cantastorie, gli stessi sembrerebbero svolgersi secondo due possibilità: «1) riprendere, elaborare e presentare i fatti distaccandoli dall'esperienza vissuta tramite particolari procedure di estraniamento; 2)

⁴⁰³ Giovanni Ruffino, *Ignazio Buttitta e i cantastorie*, in *Discorsi di lingua e letteratura italiana per Teresa Poggi Salani*, a cura di A. Nesi e N. Maraschio, Pacini Ed., Pisa, 2008, p. 333.

⁴⁰⁴ Roberto Leydi, *I cantastorie siciliani...*, op. cit.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 379.

⁴⁰⁶ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., p. 223.

rappresentarli in stretto riferimento alla *vuci di l'omini*, attraverso la fedele partecipazione alla vita politica e civile». ⁴⁰⁷ In questa ambivalenza si innesta dunque un complicato contrasto tra l'esigenza di immedesimazione e piena partecipazione ad una realtà, che solo se pienamente conosciuta e vissuta, si può rappresentare, ed al contempo il giusto distacco e la giusta lucidità, utili a raccontarne in maniera critica tutte le sfaccettature. Questa particolare posizione permette di collocare la loro figura come un'intermediazione tra cultura folklorica e cultura borghese.

Sempre secondo Geraci nell'arte dei cantastorie, nonostante siano prevalenti gli effetti della scrittura, è impossibile, comunque, sottovalutare le importanti funzioni svolte dall'oralità:

«in definitiva, se nelle situazioni di oralità l'apporto intellettuale sta nel processo di *trasmissione generativa* e formulare del sapere che crea un vasto numero di varianti individuali ma che, nello stesso tempo, cancella la firma del singolo, la selezione critica permessa dalla litterazione rende il cantastorie *autore* a tutti gli effetti, riconoscibile in ogni sua creazione poetica come in ogni personale recitazione critica delle storie, dei proverbi, dei canti tradizionali». ⁴⁰⁸

A tal proposito, secondo il Pasqualino, il testo del cantastorie ottiene un alto livello di tensione proprio perché si serve di forme artistiche di manipolazione del linguaggio che si sono sviluppate in rapporto con la scrittura: «[...] versificazione regolare e musica». ⁴⁰⁹

A dimostrazione dell'integrazione di scrittura e oralità, Giovanni Ruffino riporta il *Lamentu pi la morti di Turiddu Carnevali*, testo composto dal poeta Ignazio Buttitta, per Ciccio Busacca, dopo l'assassinio del sindacalista di Sciarra del 16 maggio del 1955. Nelle rare incisioni discografiche afferma sempre lo studioso «[...] si coglie una perfetta integrazione di "scrittura" (i versi di Buttitta) e "oralità", sequenze discorsuali più o meno improvvisate, che amplificano e

⁴⁰⁷ Mauro Geraci, *Le ragioni dei cantastorie...*, op. cit., p. 158.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 166.

⁴⁰⁹ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., p. 228.

precisano il testo poetico, lo postillano, lo drammatizzano, lo arricchiscono di nuovi elementi in sintonia con la piazza [...]».⁴¹⁰

Il testo verbale dei cantastorie si compone di due sezioni che si alternano regolarmente, quella in versi, e precisamente in ottave siciliane formate di otto endecasillabi a rima alternata, vengono cantate con l'accompagnamento della chitarra, su una melodia molto semplice che si ripete uguale per ogni ottava; quella in prosa che offre con modificazioni e aggiunte spesso improvvisate, ciò che è stato detto in versi. La lingua utilizzata dal cantastorie è il siciliano, tranne qualche frase in italiano, con carattere letterario nelle parti in versi e colloquiale nelle parti in prosa.⁴¹¹

Luigi di Pino, nell'intervista da me effettuata, riportata in appendice, indica che la metrica classica è l'endecasillabo e la rima che agevola la memorizzazione è la rima assonante che poi bacia negli ultimi due versi, la strofa prediletta è invece la sestina. Poi ci sono anche testi con versi in ottave e anche quelli risultano facilmente memorizzabili sempre prediligendo la rima assonante e poi baciata. Quando si passa alla strofa successiva, il cantastorie utilizza la cosiddetta "ncruccata" cioè baciare ancora una volta, per la terza volta e poi continua sempre con lo stesso schema/assonanza (per i successivi 4 versi). In questo modo la memorizzazione è agevolata.

Il cantastorie dispone inoltre di diversi registri: quando descrive eventi, persone e cose, si serve di un registro impersonale; quando, invece, commenta gli eventi narrati, si serve di vari registri che vanno dal drammatico al triste, dall'allegro all'ironico; un effetto di personificazione mimetica è ottenuta grazie ad una varietà di registri quando interpreta i ruoli dei personaggi. Il cantastorie al pari dell'attore di teatro, afferma il Pasqualino «[...] cambia continuamente i suoi procedimenti semiotici: registro del parlato, gesticolazione e personaggio».⁴¹²

In Sicilia il cantastorie riveste una notevole importanza, il Leydi lo rileva precisando che nell'isola gli stessi svolgono la funzione di divulgatori di notizie e assumono la funzione di critici illustratori degli eventi di cronaca.

⁴¹⁰ Giovanni Ruffino, *Ignazio Buttitta e i cantastorie...*, op. cit., p. 346.

⁴¹¹ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit.

⁴¹² *Ibidem*, p. 224.

Sempre il Leydi nella sua opera *La Piazza* mette in risalto la superiorità del cantastorie siciliano, rispetto al cantastorie del nord.

«Se nel nord le melodie che i cantastorie usano per i loro “drammi” sono quasi sempre scontate e sciocche, nel sud la tradizione popolare sa offrire ai creatori di ballate temi sempre nuovi e sempre vivi; se nel nord le storie si vestono dei panni dimessi di poveri versi e di rime ingenuie, in Sicilia la narrazione dei grandi fatti dell’onore e del sangue si compongono nelle forme di autentici poemi, pieni di efficacia drammatica e di calore umano».⁴¹³

1.5.3 I Cuntastorie

L’epoca in cui si è stabilizzata la competenza performativa dei cuntisti è incerta, la prima attestazione diretta risale solo ai primi dell’Ottocento e investe anche Napoli; qui i cantastorie prendono il nome di *rinaldi*, dal nome del più amato fra i paladini di Carlo Magno e, come afferma il Pitrè, si distinguono sostanzialmente dai cuntastorie siciliani poiché narrano con l’ausilio di un libro. Pratica non usuale al cantastorie siciliano che recita tutto a memoria e quasi sempre senza aver letto libri perché ignaro anche dell’alfabeto.⁴¹⁴

Nella Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti del 1878 compare uno scritto di Pio Rajna sui cuntastorie napoletani, qui lo studioso riporta l’esistenza di tre *rinaldi* attivi, operanti in luoghi distinti e relativamente lontani l’uno dall’altro: al Molo, presso il Carmine e fuori Porta Capuana. Dei tre cantastorie quello più accreditato è Cosimo Salvatore, detto il *rinaldo* del Molo. Il Rajna lo individua come il rappresentante più puro della categoria.⁴¹⁵

Lo stesso teneva ogni giorno al Molo, con i suoi cunti, lezioni di letteratura cavalleresca. Narrava le sue storie in uno spazio chiuso per due lati e coperto da una tettoia che offriva riparo dalla pioggia. Per trasformare quel luogo in teatro bastavano poche aggiunte: alcune panche disposte in modo da formare un rettangolo e una tenda posta sulla tettoia per riparare i raggi del sole. Narratore e

⁴¹³ Roberto Leydi, *I cantastorie siciliani...*, *op. cit.*, p. 353.

⁴¹⁴ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. 1..., *op. cit.*, p. 179.

⁴¹⁵ Pio Rajna, *I Rinaldi o Cantastorie di Napoli*, Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti, A. XIII, Ser. 2, Vol. XII, Fascicolo XXI, Tipografia del Senato, Roma, 1878.

pubblico non necessitavano di particolari raffinatezze materiali poiché la narrazione era tesa a soddisfare semplicemente i piaceri dell'intelletto. Per quanto riguarda il pubblico era tutto maschile, così come alla rappresentazione della commedia greca. Ai cunti accorrevano numerosi i camorristi e la gente di mare che aveva lunghe ore d'ozio e uno spiccato interesse per l'avventura, qualcuno apparteneva anche alla piccola borghesia.

Il cuntastorie, durante i suoi cunti, portava nella mano destra un libro e stringeva nell'altra mano uno scettro sotto forma di bastoncino che non abbandonava mai e che il Rajna identifica come prova evidente della sua discendenza dai rapsodi omerici.⁴¹⁶ Lo studioso riporta lo svolgimento di uno spettacolo:

«Si dà principio allo spettacolo. Il Rinaldo l'inaugura degnamente, recitando una lunga preghiera in ottava rima. Essa è conforme al tipo popolare del medio evo, vale a dire si compone specialmente di accenni ai fatti della storia sacra, e in particolare all'epopea della Redenzione. Quante volte il cantastorie nomina Dio, la Vergine, i Santi, subito egli corre colla mano al berretto, e le cento destre dell'uditorio imitano contemporaneamente l'atto devoto. Il medesimo avviene poi durante tutta la recitazione. Pagata al cielo la sua decima il Rinaldo ricorda brevemente agli uditori dove sia rimasto il racconto la volta passata. Dopo di ciò apre il volume e comincia a recitare leggendo. Sicuro: mastro Cosimo legge, e nutre sentimenti di profonda commiserazione per l'uno dei suoi colleghi, che espone invece all'improvviso. Colui non mantiene né i versi, né le rime, egli osserva sprezzantemente, e non dice le cose come stanno nel libro».⁴¹⁷

A questo punto lo studioso interrompe la narrazione della performance e pone l'attenzione sull'usanza della recitazione letta, facendola risalire ai giullari di piazza del XII e del XIII secolo, sostenendo che alcuni poemi di lunghezza smisurata non si prestavano a essere mandati a memoria in maniera fedele. Naturalmente ciò poteva avere luogo se il recitante rinunciava al preludio dell'accompagnamento musicale o si serviva di un aiutante di campo. Lo studioso continua ancora affermando che la Firenze del XV secolo e anche

⁴¹⁶ *Ibidem.*

⁴¹⁷ *Ibidem*, 564.

prima dovette possedere cantastorie non molto dissimili e spettacoli analoghi a quelli napoletani.

Riguardo al punto sulla difficoltà a ritenere fedelmente a memoria poemi molto lunghi, Paola Ventrone, analizzando le tecniche di improvvisazione in rima dei poeti canterini che improvvisavano grazie ad una tecnica estremamente calcolata, sostiene che gli stessi andavano fieri della capacità di ritenere nella memoria e recitare interi poemi, anche molto lunghi, divisi in più giornate e senza l'ausilio di un testo scritto. A tal proposito riporta una testimonianza molto preziosa, il cosiddetto *Cantare dei cantari*, databile tra la fine del XIV secolo e gli inizi del successivo; in esso per mezzo di 59 stanze sono enumerati tutti gli argomenti che il dicitore era in grado di interpretare a memoria, si trattava di argomenti biblici, di classici, o ancora epico e cavallereschi.⁴¹⁸

Da ciò risulta palese che la capacità di ritenere nella memoria testi molto lunghi era molto spiccata anche nella Firenze del XIV e XV secolo, così come lo è sempre stata, sia nei tempi remoti che in quelli più recenti. Non possiamo, infatti, non ricordare che i narratori orali, spesso anche analfabeti, hanno nel tempo sviluppato spiccate doti mnemoniche e hanno al contempo appreso rigide regole d'improvvisazione, capaci di sostenerli nella narrazione di lunghi cicli.

A tal proposito giova sottolineare che, come riporta il Leydi, i cuntisti siciliani, tra cui Roberto Genovese e Tommaso Fiorentino, erano in grado di cuntare a memoria anche lunghi cicli, come quello dei *Reali di Francia*, che richiedevano settecento ore di narrazione e si componevano di trecentoquaranta puntate di due ore ciascuna.⁴¹⁹

Oltre al precedente assunto non va neanche sottovalutata la circostanza che ai cuntisti non serviva sviluppare l'intreccio in maniera ben concatenata e neanche produrre versi che possedessero alte qualità letterarie, ma puntavano essenzialmente a suscitare emozioni e, attraverso un linguaggio mimetico, a far rivivere i protagonisti e gli avvenimenti narrati.

⁴¹⁸ Paola Ventrone, *Gli araldi della Commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pacini Editore, Pisa, 1993.

⁴¹⁹ Roberto Leydi, *I cantastorie siciliani...*, *op. cit.*

Anche Achille Mazzoleni, prendendo in esame i cuntisti catanesi, avvezzi alla lettura recitata al pari dei *rinaldi* napoletani, si occupa di questo aspetto, riportando di avere assistito quasi contemporaneamente a due narrazioni, nel Molo di Catania, di cui una recitata per mezzo della lettura e l'altra esposta in maniera libera a "viva voce". Lo stesso arriva alle seguente conclusione:

«[...] orbene, oltrech  il circolo degli ascoltatori del leggitore era assai meno numeroso, la loro attenzione e l'interesse che sembravano prendere ai fatti, apparivano di gran lunga inferiori che nella riunione dell'altro, il quale li veniva esponendo alla libera: e ci  si spiega naturalmente, attesoche la lettura, non ostante un certo tono enfatico della voce, riesce esposizione piuttosto fredda e sbiadita, priva com'  di quella cotal illusione ottica che   prodotta dalla libert  e scioltezza del gesto»⁴²⁰.

Ritornando al Rajna, pur essendo anch'egli consapevole di una maggiore freddezza della lettura rispetto alla recitazione viva, sostiene che per il popolo questa evenienza non assume nessun valore, poich  ci  che interessa alla classe popolare   l'attendibilit  della storia narrata e non la spontaneit  del narratore. A ci  si aggiunge il rispetto e la fiducia che il popolo nutre verso i libri tanto da attribuire loro, proprio per l'incapacit  di decifrarne i segni, un'essenza soprannaturale: «[...] il libro   per lui un essere pressoch  soprannaturale che gli incute un rispetto tanto pi  profondo, ed ottiene da lui una fiducia tanto pi  illimitata quanto meno egli sia in grado di decifrarne i misteriosi ghirigori».⁴²¹

A tal proposito riporta di un vecchio ed esperto *rinaldo* che ebbe la sventura di diventare cieco, dopo aver esercitato per anni il mestiere ed aver imparato a memoria tutti i suoi libri. Lo stesso tenne nascosta la sua cecit  e continu  a presentarsi alle sedute con il libro in mano, fingendo di leggere. Tutto and  per il verso giusto fino a quando un ascoltatore si rese conto che teneva il libro al contrario, da quel momento il luogo in cui narrava rimase deserto.⁴²²

⁴²⁰ Achille Mazzoleni, *Gli ultimi echi della leggenda cavalleresca in Sicilia*, Acireale, Tipografia Micale, 1892, pp. 7 e 8.

⁴²¹ Pio Rajna, *I Rinaldi o Cantastorie di Napoli...*, op. cit., p. 566.

⁴²² *Ibidem*.

Ritornando alla narrazione di Cosimo Salvatore, il Rajna riferisce che la declamazione è fatta in tono acuto, con una cantilena caratteristica che presenta particolari inflessioni, e pur non rappresentando un canto vi si accosta moltissimo. Oltre alla voce, particolare rilievo assume la gestualità, la mimica e la prossemica:

«La voce non è il solo elemento della recitazione; ci sono i gesti, c'è l'atteggiamento del corpo; c'è inoltre un continuo andar e venire sulla scena, facendo risolutamente due o tre passi innanzi ed altrettanti a ritroso. [...] Quel che è più curioso da osservare sono i moti del capo e l'espressione del volto non inceppati, vivaddio, da ritegni materiali. Le pupille si rivolgono spesso al cielo: nuotano tra le palpebre, e finiscono per affogarsi addirittura, producendo una cecità intermittente. Un certo ineffabile sorriso appare ad ogni poco sulle labbra, che cercano di mettersi all'unisono coll'estasi dell'animo».⁴²³

La lettura declamata, laddove il passaggio da una stanza all'altra lo consente, è interrotta da un commento proferito a volte in dialetto, più spesso in una lingua un po' ibrida ma intenzionalmente italiana. A volte si tratta di una traduzione libera del testo, come ausilio alla comprensione della storia, di cui non sempre il narratore ne ha piena consapevolezza.

I libri che il Cosimo legge sono tutti in ottava rima e parecchi sono ignoti alla bibliografia cavalleresca, perché mai date alle stampe. La maggior parte di queste composizioni inedite sono attribuite ad un tale Andrea Auriemmo Esposito, marinaio morto cieco, nel 1946/47. Sono ad esempio attribuite a lui la redazione rimata del *Guerrino*, e *I Reali di Francia* che si recitano al Molo.

Quanto tempo occorra al narratore per completare il suo ciclo non è dato sapere, ciò che è certo, come riferito dal Rajna, è che ogni giorno recita circa trecento stanze, non bada alla divisione dei canti e neppure utilizza l'espedito di interrompere la narrazione nel punto di maggiore interesse, poiché consapevole di non averne bisogno; l'unico misuratore della recitazione è dettato, quindi, dal tempo.⁴²⁴

⁴²³ *Idem.*

⁴²⁴ *Ibidem.*

L'altro *rinaldo* di cui abbiamo notizia è Rocco Pezzella che opera poco oltre Porta Capuana, nella via comunemente denominata dal popolo *Strada cavalcatora*. Quel posto un tempo dovette ospitare la ghigliottina. Anche Rocco Pezzella si serve del libro e gode di un pubblico numeroso. Il Rajna opera un confronto tra la sua narrazione e quella di Cosimo Salvatore, ecco il resoconto:

«Per intelligenza, Rocco supera d'assai, senza dubbio il suo collega del Molo. Ciò ch'egli legge, intende; e però anche le spiegazioni, con cui la lettura si vien tratto tratto alternando, son chiare ed efficaci. E solo a sbalzi la sua voce prende quell'inflessione particolare, che è continua in Cosimo, e che a me è sembrata un'eredità delle generazioni passate. Ma Rocco è un uomo da piegare, se non propriamente infrangere la tradizione. Probabilmente egli ha messo piede in altri teatri, oltre al San Carlino, e non isdegna di considerarli, sotto qualche rispetto, un utile scuola. Anche il gesto è in lui più vivo e disinvolto che nel Salvatore».⁴²⁵

L'ultimo *rinaldo* di cui si occupa il Rajna è Salvatore, comunemente chiamato Tore, di lui si conosce solo il nome di battesimo e narra di fronte la caserma del Carmine. Tore recita a memoria le storie imparate leggendo i libri presi in prestito dai suoi colleghi. Alla prosa alterna dei versi, di cui alcuni rappresentano reminiscenze della lettura e altri, con molta probabilità, sono frutto di improvvisazione. A tal proposito il Rajna riporta che durante una narrazione avente ad oggetto il *Buovo D'Antona*, trasformato dal *rinaldo* in *Nantona*, il narratore utilizza un distico completamente assente nel noto poema. È anche possibile, con buona dose di probabilità, che Tore per la sua narrazione abbia attinto a una versione non stampata.

Tore, continua lo studioso, non manca di fecondia e non essendo legato a un libro può variare la storia dove vuole. Anch'egli durante la narrazione, principalmente quando procede in versi, utilizza quella particolare intonazione che caratterizza i suoi colleghi *rinaldi*.⁴²⁶

Oltre ai *rinaldi* napoletani e ai *cuntisti* siciliani, G. Fusinato, in uno scritto pubblicato nel 1881, attesta la sopravvivenza a Venezia, sebbene in condizioni

⁴²⁵ *Ibidem*, 576.

⁴²⁶ *Ibidem*.

poco floride, di antiche tradizioni di giullari, assimilabili a quelle citate. Qui i contastorie erano chiamati *cupidi*. Tale presenza, a parere dello studioso, non può suscitare meraviglia, considerata la fervida accoglienza che il popolo veneziano aveva riservato all'epica del ciclo carolingio tra il XIII e il XIV secolo, tanto da dare origine, in una lingua tutta propria, oscillante tra il dialetto locale e la lingua d'oïl, a una cospicua produzione letteraria, conosciuta come letteratura franco-italiana.⁴²⁷

Il primo *cupido* di cui ci parla Fusinato è Ermenelgildo Sambo, «un vecchio arzillo, asciutto, sulla settantina, un po' allampanato, con due occhi incavati, penetranti, irrequieti, senza barba, e col viso abbronzato dagli ardori del sole. È nato a Chioggia; e del suo paese ha conservato, nel raccontare, la cantilena strascicante, strana e un po' melanconica».⁴²⁸

Fusinato lo individua per la prima volta nella sua infanzia, lo vede infatti narrare ogni giorno, seduto sul verde declivio di una collina di fronte alla laguna; dinanzi ad un pubblico tutto maschile di gondolieri, marinai e braccianti, il narratore racconta le imprese di Costantino, Uggieri e Rinaldo. Il Fusinato, ormai adulto, dopo aver letto i resoconti del Rajna sui *rinaldi* napoletani, decide di cercarlo, lo ritrova in un ospizio e al fine di preservare dall'oblio l'ultimo anello della catena, effettua un'intervista e stenografa la narrazione della *Rotta di Roncisvalle*. È bene precisare che il *cupido* narra a memoria come i contastorie dell'area palermitana. Ecco le parole del Fusinato, in merito al racconto che il Sambo effettua per lui:

«La raccontò con la sua solita cantilena, nella quale però la vivacità del suo discorso faceva scomparire quel po' di triste che v'è; nel suo modo di porgere c'è un sentimento familiare d'intimità che non so esprimere; racconta con passione e gestisce da artista; ha una mirabile facilità e abbondanza di parole e di frasi. Il trovarsi dinnanzi ad un estraneo forse gli impose un po' di riserbo; e a ciò vorrà forse taluno attribuire in parte quella mescolanza che ora vi risconterà di forme dialettali e letterarie; mescolanza per altro che potrebbe anche essere negli usi del cantastorie, e che serve in fatti a dar al racconto un certo carattere tutto suo che piace, giacché il narratore ha l'avvertenza di usare la lingua letteraria nei luoghi di

⁴²⁷ G. Fusinato, *Un contastorie Chioggiotto*, Giornale di Filologia Romanza, Volume IV, fascicolo 3-4, Ermanno Loescher, Roma, giugno 1881.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 171.

maggior gravità; quando parlano in prima persona Carlo Magno e Orlando non usano quasi mai il dialetto».⁴²⁹

La mescolanza tra forme dialettali e forme letterarie non è da attribuire all'estraneità dell'ascoltatore, ma certamente ad una caratteristica linguistica comune ai cuntastorie. Anche Antonio Pasqualino riporta, a tal proposito, l'attitudine del contastorie siciliano all'uso di una mescolanza tra siciliano, italiano antiquato e italiano letterario.⁴³⁰

Il Fusinato, nel suo scritto, fornisce anche indicazioni inerenti ai *cupidi*, antecedenti al Sambo: le notizie riportano ad un certo Ballarin Vincenzo, chiamato dal Fusinato *Cupido I*, anche se è possibile risalire a due predecessori: Tonon e Gastaldo.

Il Ballarin prima di esercitare il mestiere di *cupido* lavorava come battelliere nel traghetto tra Chioggia e Venezia e morì nel 1836. Alcune sue narrazioni, trascritte ad opera di qualche uditore, furono vendute dalla moglie dello stesso ad un tabaccaio, capitando poi nelle mani di un certo Dupuis Lodovico, o Cupido II, conosciuto a Chioggia come Pispo, di professione barbiere. Quest'ultimo ereditata la professione da Cupido I, esercitò in Chioggia sulla pubblica piazza, ebbe però nella sua professione di narratore un'interruzione di vent'anni, in cui esercitò il mestiere di sonatore girovago; nel frattempo scese in piazza il figlio di Cupido I, Ballarin Giuseppe, morto nel 1879.

Dopo la sua morte l'unico *cupido* presente a Chioggia fu Dupuis Lodovico o Cupido II, che nel frattempo era ritornato alla sua arte di narratore. Con lui il Fusinato intrattenne una lunga conversazione; lo studioso lo descrive nel seguente modo:

«[...] è un vecchio vigoroso d'una settantina d'anni, lungo, con due occhietti chiari, e con due riccioli un po' grigi che gli scendono giù per le tempie, fuggendo per disotto a un berrettino che suol portare. Ha pretese da letterato, parla molto e con piacere, e, spesso, a suo modo, in lingua; ma per lo più mescola curiosamente

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 172.

⁴³⁰ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, *op. cit.*

la lingua al dialetto, ha certe mosse e certe piegature di capo originalissime. Possiede fuori di dubbio un'abilità non comune di narrazione, e abbondante facilità di versificazione». ⁴³¹

Anche Cupido II, racconta in cicli e alterna ai racconti romanzeschi, racconti moderni, “fatti d'arme” e storie di noti malfattori, ma al contrario del Sambo recita leggendo: «Lesendo ghe spiego, perché i possa conoscer la forza del discorso, e qualche parola difficile come sarebbe a dire *attrito*, che vuol dir battaglia, e tante cose velate che bisogna spiegarle». ⁴³²

Anche il Fusinato, nel riportare la narrazione del cuntastorie chioggiotto, fa riferimento alla cantilena riscontrabile nei narratori siciliani e anche nei rinaldi napoletani, ciò che lascia perplessi è che lo stesso la riconduce direttamente alla cantilena tipica del posto e non fa assolutamente riferimento alla presenza della stessa come modalità narrativa. Il Fusinato non ci fornisce inoltre nel suo scritto particolari riferimenti sulle tecniche narrative utilizzate: gestualità, mimica e vocalità, per questa ragione non è possibile verificare se tra i cupido veneziani e i cuntisti o i rinaldi napoletani potesse in qualche modo esserci una connessione non solo nella materia divisa in cicli, nell'uditorio maschile, nell'abilità narrativa ma anche nel bagaglio tecnico.

Se ciò di cui siamo in possesso è di per sé poco, per dimostrare un'origine comune tra i vari contastorie presenti nel paese, è comunque certo che forti elementi di connessione siano presenti.

Occupandoci ora della Sicilia, Emiliano Giudici, nel 1844, riferisce che il mestiere di canta-storie era molto frequente.

«I poemi che cantano generalmente sono episodi in ottava rima; ed ogni stanza, che è preceduta ed accompagnata da un motivo di sinfonia semplicissimo, allegra o malinconica secondo il senso de' versi, è cantata sopra una scala di leggiere ma uniformi inflessioni, che formano un vero recitativo. In tal modo una sola parola della poesia non va perduta, le tinte naturali della narrazione non appassiscono

⁴³¹ G. Fusinato, *Un contastorie Chioggiotto*, p. 182.

⁴³² *Ibidem*, p. 183.

sotto quelle della musica, ma entrambe musica e parola congiungosi con equa misura a produrre un effetto d'inimitabile semplicità». ⁴³³

Lo studioso si riferisce di certo alla pratica dei cuntisti e la circostanza che parli di canto non è assolutamente difforme rispetto ad alcune pratiche, che come abbiamo già visto erano in uso.

Già nella raccolta del prof. Corrado Avolio a Noto, come riportato dal Pitrè, si attesta la presenza di un cuntastorie del posto, che procedeva nella narrazione utilizzando una modalità molto particolare: il contastorie alternava la declamazione al canto delle ottave.

Il Pitrè riporta di aver udito lo stesso racconto da un cieco palermitano “cumpari Vannettu” in cui i versi però non erano cantati ma declamati con solennità e accompagnati da agili movimenti che faceva, tenendo in mano una canna americana che non lasciava mai.

Ciò dimostra che non tutti i cuntastorie, nelle varie parti della Sicilia, cuntavano utilizzando le medesime tecniche narrative, dimostra inoltre una tendenza consolidatasi nel tempo alla completa trasformazione delle parti cantate in chiave recitativa. Il racconto di Emiliano Giudici confermerebbe la conclusione a cui era approdato Pitrè.

Il più antico dei cuntastorie siciliani di cui abbiamo notizia è maestro Pasquale che, come raccontato dal Linares, recitava in prosa a Palermo, nel piano Santa Oliva attorno al 1837.⁴³⁴ Il Li Gotti precisa che lo stesso cuntava non solo le storie di Orlando e Rinaldo, Fioravante e Rizzeri, ma anche dell'ingresso di Ruggiero il Normanno a Palermo e della rivoluzione di Giuseppe Alessi.

Nei primi decenni del XIX secolo operava, sempre a Palermo, anche un tale maestro Antonio ed entrambi erano stati allievi di un vecchio calzolaio che cuntava a Porta S. Antonio, di mastro Ludovico noto a Porta Reale e di maestro Camillo Lo Piccolo.

⁴³³ Emiliano Giudici, *Storia della letteratura italiana...*, *op. cit.*, pp. 396 e 397.

⁴³⁴ Vincenzo Linares, *Il contastorie...*, *op. cit.*

Sempre a Palermo al Borgo, in un magazzino della via Collegio di Maria, operava intorno al 1855-60 «Camillo Camarda di mestiere battisego, dal viso rubicondo e la voce rauca, indimenticabile per l'energia brusca dei suoi movimenti e il fervore guerresco, che lo spingeva a narrare con eccessiva volgarità e licenza. I figli di compare Camillo, Nino e Paolo Camarda, abitavano nel 1890-1900 nel rione S. Pietro e recitavano anch'essi per gli scaricatori di porto». ⁴³⁵

Il pescatore Turi detto per il suo aspetto "re Pipino" recitava invece al Foro Borbonico seduto su una sedia, sotto un grande albero. Recitava la storia sacra, mostrando grandi qualità e raccogliendo intorno a sé centinaia di persone.

In piazza S. Oliva, dal 1855 al 1875 cuntava Giacomo Mira chiamato Rinaldo, era «alto, magro, ubriacone e squattrinato sempre, teneva il *cuntu* all'aperto anche nei giorni buoni d'inverno, perché non aveva denari per affittarsi una stamberga [...]». ⁴³⁶ Il Mira morì povero e pazzo dentro ad un manicomio.

Nell'Ottocento si registra anche la presenza di altri due noti contastorie, Salvatore Aiello e Francesco Gagliano, morti, però, intorno all'80, cosicché nel 1885 si registrava a Palermo la presenza di un solo grande cuntastorie: Salvatore Ferreri. Lo stesso dopo nove anni di apprendistato presso il cuntista Antonio Manzella, che cuntava in un magazzino in via Candelai, iniziò il suo mestiere verso il 1844, sostituendo maestro Raffaele pastaio che operava a S. Francesco Saverio. Il Ferreri esercitò il mestiere in piazza S. Oliva fino agli ultimi anni del secolo, avendo come discepoli uno dei figli di Camarda, Vito lo scarparo ed altri. ⁴³⁷

Per quanto riguarda i contastorie catanesi dell'Ottocento, Achille Mazzoleni in un noto scritto sulla leggenda cavalleresca in Sicilia, riporta le modalità esecutive di un cuntista che narrava, come i suoi colleghi palermitani, a

⁴³⁵ Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi...*, *op. cit.*, p. 57.

⁴³⁶ *Idem.*

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 58.

memoria, sul molo di Catania, conosciuto come Giovanni Cifalioto e definito dallo studioso come degno di nota.⁴³⁸

Troviamo poi: «[...] don Piddu Giammaria soprannominato Orlando (morto nel 1890); [...] don Puddu detto Burgutano (perché contava il *cuntu* a Catania al Borgo) e [...] Giovanni Marino che recitava al Molo nel 1891: i due ultimi leggevano, non raccontavano “a voce”». ⁴³⁹

Per quanto riguarda i cuntisti attivi nel Novecento a Palermo così riporta il Li Gotti:

«Tornando a Palermo (ma ahimè! Le notizie ci fanno difetto per il primo venticinquennio del nostro secolo), ricordiamo zu Masi Tantillo, Francesco Russo che recitava al Capo nel 1916, Gaetano Lo Verde che morì tubercoloso nell'ospedale di Bagheria e Salvatore Palermo che morì vecchissimo e fu maestro di Roberto Genovese. Prima di quest'ultimo, dal 1931 all'incirca sino alla morte (1946) recitò il bravissimo don Tanu a Villa Bonanno per oltre quindici anni, e al Capo sino al 1953 dietro il Nuovo Palazzo di Giustizia don Peppino Celano: ora non restano, come ho detto, che il Genovese, di professione cuoco, e don Tommaso Fiorentino che dalle 14 alle 16 racconta alla Villa Giulia». ⁴⁴⁰

Per quanto riguarda il Novecento, a Catania, sempre il Li Gotti afferma che operano due cuntisti di cui non conosce il nome: uno cunta a Villa Pacini e uno a Villa Bellini. ⁴⁴¹ Sui due narratori, Turiddu Bella, noto poeta popolare, fornisce, anche se in maniera incompleta i loro nomi, si tratta di Don Gaetano il contastorie e di Ferrigno, entrambi attivi negli anni Cinquanta. La presenza di quest'ultimo è stata riportata anche dal cuntista Paolo Puglisi in un'intervista effettuata da Sebastiano Burgaretta. ⁴⁴²

Per quanto riguarda Don Gaetano, dopo avere narrato, il *cuntu* per tanti anni a Villa Pacini, si spostò a Villa Bellini; lo stesso possedeva un vasto repertorio che attingeva al ciclo bretone e al ciclo carolingio, con l'aggiunta di fiabe, novelle e storie. «Il *cuntu* che più appassionava il pubblico catanese era quello

⁴³⁸ Achille Mazzoleni, *Gli ultimi echi della leggenda cavalleresca in Sicilia...*, op. cit., p. 8.

⁴³⁹ Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi...*, op. cit., p. 58.

⁴⁴⁰ *Idem.*

⁴⁴¹ *Ibidem.*

⁴⁴² Sebastiano Burgaretta, *La memoria e la parola...*, op. cit.

riguardante le imprese del concittadino Uzeda, inventate nell'Ottocento dal puparo Raffaele Trombetta». ⁴⁴³

Don Gaetano durante la narrazione utilizzava toni pacati e solenni al contrario del suo collega Ferrigno che mostrava maggiore nervosismo e vivacità e «[...] diveniva rosso in viso come un peperone quando esprimeva l'ira o lo sdegno dell'eroe, commuovendosi fino alle lacrime alle sventure di una vedova o ai maltrattamenti fatti ad un'orfanella». ⁴⁴⁴

Riguardo ai cuntisti catanesi sempre il Puglisi riferisce che a Villa Pacini narravano il cuntù, un tale Luigi Annatelli che recitava i suoi cunti leggendo; un tale Salvatore Garozzo, maneggiante nei teatri dei pupi che si mise a narrare con successo in età avanzata e infine Cristoforo "ra villa" che intrattene il suo pubblico fino al 1978 circa. ⁴⁴⁵

Negli ultimi decenni del Novecento troviamo in Sicilia due noti cuntisti attivi, uno a Catania, si tratta proprio di Paolo Puglisi e uno a Palermo Mimmo Cuticchio.

Come riporta il Burgaretta Paolo Puglisi si formò sin da bambino nel teatro Uzeda, dove apprese a memoria i cicli cavallereschi dell'opera dei pupi e il ciclo greco relativo alla guerra e alla distruzione di Troia. Iniziò a narrare nel 1979, dopo essere andato in pensione, tutte le mattine, dalle ore 10 alle ore 11, davanti ad un pubblico composto da amici e conoscenti, a Villa Pacini.

Burgaretta lo intervista la mattina dell'11 aprile del 1984, in quell'occasione lo ascolta nel cuntù concernente la *Rotta di Roncisvalle*. Puglisi inizia la sua narrazione verso le 10,00, tenendo in mano una piccola bacchetta di legno levigata dall'usura e seduto su una panca. La sua narrazione si presenta solenne, con ritmo cadenzato, non mostra particolare enfasi e neanche gli scatti energici e il ritmo concitato delle battaglie presenti nei cunti dell'area palermitana. ⁴⁴⁶ Solo poche volte si alza in piedi e utilizza, effettuando ampi gesti, la sua bacchetta che non svolge la funzione di spada, come nei cuntisti dell'area palermitana, ma

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 146.

⁴⁴⁴ *Idem*.

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

viene utilizzata come scettro ammonitore. La utilizza quando narra scene di combattimento o quando mette in risalto la perfidia di Gano.

Il Burgaretta avanza la tesi che questa diversità stilistica affonda le radici nella diversa connotazione che caratterizza l'opera nelle due città, concludendo che: «si potrebbe affermare che il *cuntu* catanese di Puglisi, con i suoi toni e ritmi meno accesi, meno agili, ma più solenni e corposi, stia a quello palermitano in genere, [...], come l'opera catanese sta a quella palermitana».⁴⁴⁷

Come vedremo nel paragrafo dedicato all'opera, i pupi palermitani presentano, infatti, rispetto ai pupi catanesi, dimensioni ridotte ma una maggiore mobilità.

La tesi a cui approda il Burgaretta confermerebbe in maniera inequivocabile il forte legame esistente tra opera e *cuntu* non solo nei temi e nel repertorio ma anche nello stile.

Ritornando all'Ottocento la presenza dei *cuntastorie*, in Sicilia, era quindi notevole sia a Palermo che a Catania. Nonostante le varianti che si riscontrano nelle pratiche performative, ciò che colpisce è la grande abilità narrativa che li accomuna: la capacità di impiegare il discorso diretto e di dar voce ai diversi personaggi, grazie all'uso di una ricercata e sapiente intonazione; una spiccata capacità interpretativa che si serve di una notevole varietà di registri espressivi, attinti dalle voci e dalle drammatizzazioni che si consumavano giornalmente nelle strade, nelle piazze e nelle case, come inflessioni e “grida” di richiami di strada o cantilene di lamenti funebri; l'impiego di tecniche formulari e di espressioni linguistiche formalizzate; l'uso di mimiche facciali e di una spiccata gestualità, finalizzata a vivacizzare la narrazione; l'intonazione melodica di eventuali strofe poetiche intercalate nel racconto.⁴⁴⁸

Il Rajna, attribuisce molta importanza all'attività svolta dai *contastorie*: «Essi sono i tardi rampolli di una schiatta, che un tempo vagava numerosissima per tutta quanta l'Europa civile. E verso la quale noi abbiamo pure qualche obbligo,

⁴⁴⁷ *Ibidem*, pp 150 e 151.

⁴⁴⁸ Bonanzinga Sergio, *Narrazioni e Narratori...*, *op. cit.*, p. 68.

se prima non fossero stati i cantori da piazza, il Bojardo non avrebbe composto l'*Innamorato*, l'*Ariosto il Furioso*». ⁴⁴⁹

Anche se i primi sintomi della crisi, come afferma Marcella Croce, sono già avvertibili alla fine dell'Ottocento, la novella di Verga *Don Candeloro* mette proprio in luce le difficoltà di un puparo costretto a trasferirsi di continuo a causa di un pubblico amante del varietà, la crisi reale subentra dopo la seconda guerra mondiale.

Con il cambiamento del contesto socioculturale e l'avvento del cinema e della televisione, la narrazione orale ha, infatti, subito senza nessuna ombra di dubbio un arresto, portando alla scomparsa dei contastorie di piazza e al declino dell'opera dei pupi. In particolare, come osserva Felice Cammarata, il cinematografo e gli eroi del West sono stati in grado di sostituire e soppiantare le storie fantastiche e gli intrecci che per tanti anni sono arrivati dritti al cuore del popolo, con genuinità e limpidezza. ⁴⁵⁰

Solo di recente grazie a Associazioni e Enti Locali si è assistito ad una ripresa di interesse verso le rappresentazioni, principalmente da parte di un pubblico composto da studiosi, turisti e amanti della tradizione.

1.6 La cultura cavalleresca

La Francia fu interessata da due cicli di narrazioni poetiche, il *Carolingio*, di origine indigena venutosi a costituire e modificare lentamente ad opera di tutta la nazione e il secondo *Brettone*, straniero di nascita e sviluppatosi in un tempo relativamente assai breve. Le origini del ciclo *Carolingio*, afferma il Rajna, risalgono ai secoli ottavo, nono e decimo, ⁴⁵¹ lo stesso ruota attorno alla figura di Carlomagno, che costituisce il centro attorno a cui ruotano e si raggruppano i vari personaggi. Le guerre e le battaglie rappresentano l'argomento principale della narrazione; ve ne sono di due tipi: «le une combattute contro Saracini e Pagani, o invasori della Francia e dell'Italia, o invasori nei loro paesi; le altre contro vassalli

⁴⁴⁹ Pio Rajna, *I Rinaldi o Cantastorie di Napoli...*, *op. cit.*, pp. 558 e 559.

⁴⁵⁰ Felice Cammarata, *Pupi e Mafia. L'eroe carolingio nella demopsicologia siciliana*, Renzo Mazzone editore, Palermo, 1969, p. 75.

⁴⁵¹ Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni Editore, Firenze, 1876, p. 4.

potenti e prepotenti, poco docili alla volontà, non sempre ragionevole, del loro sovrano».⁴⁵² L'argomento principale del primo gruppo è la narrazione del disastro di Roncisvalle, e l'eroe più celebrato è Orlando; a proposito del secondo gruppo, ha acquistato maggiore popolarità la lotta contro i figliuoli di Amone, in cui primeggia Rinaldo.

Il sentimento religioso assume grandissima importanza, mentre pochissima parte è dedicata alle passioni gentili.

Nei romanzi della Tavola Rotonda anche se lo spirito è straniero, il sentimento rispecchia la civiltà che gli conferisce forma ed è «la società elegante francese e anglo-normanna del cadere del secolo XII e della prima metà del XIII, coi suoi sogni, le sue tendenze, i suoi vizi, le sue virtù».⁴⁵³ Ne deriva che mentre il ciclo *Carolingio* risulta legato al sentimento nazionale e feudale il ciclo *Brettone* risponde a tutto ciò che sa di avventuroso. Al contrario del primo esalta, inoltre, il ruolo della donna, principio e fine di ogni azione e fissa nell'amore, in tutte le sue forme, uno degli elementi fondanti della narrazione. La protezione del debole, la lealtà verso la dama e il signore, il disprezzo dei pericoli e l'abominio di ogni tipo di frode e vigliaccheria rappresentano i temi principali di tutto il ciclo.

Ciò che distingue irrimediabilmente quest'ultimo dal ciclo *Carolingio* è il tema religioso, qui «cristiani e pagani si riducono a epiteti vuoti di senso né si saprebbe dire in cosa differisca Palamidesse, che mai non volle ricevere battesimo da Lancillotto, Galvano, Girone, e da tanti altri, che ascoltano la messa quasi ogni mattina».⁴⁵⁴

La *Chanson de Roland* ha riscosso grande successo nella civiltà europea ed è stata soggetta a moltissime rielaborazioni e rifacimenti, non solo in lingua francese, ma anche in altre lingue. Alla fine del Duecento si registrano in Italia due principali aree di produzione e circolazione dei testi rolandiani: una è quella padana e presenta una lingua molto variabile che viene generalmente indicata come francoveneta e una Toscana.

La letteratura francoveneta, è dedicata in prevalenza ad una borghesia mercantile che si afferma nei comuni e registra due fasi, nella prima

⁴⁵² *Idem.*

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 6.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, p. 8.

corrispondente a quella della *Geste francor*, del codice Marciano XIII, si evidenzia l'opposizione ai valori della feudalità; la seconda corrispondente all'*Entrée d'Espagne*, «è tesa al recupero, alla trasformazione e all'appropriazione dei valori cavallereschi della nobiltà».⁴⁵⁵

I cantari e i romanzi toscani, dove la letteratura epico-cavalleresca trova una dimensione popolareggiante, danno ampio spazio allo scherzo. In Toscana la materia francese porta alla compilazione in prosa di Andrea Barberino *I Reali di Francia* e ai cantari in ottave *L'Orlando* e *La Rotta di Roncisvalle*. Si tratta di testi che pur avendo alla base un codice francese della *Chanson de Roland* affine a quelli della tradizione β , quella rimata, si identificano per alcuni particolari che sono propri solo dei testi composti o elaborati in Italia.⁴⁵⁶

Fu proprio ad opera della Toscana che l'ottava, forma molto popolare, viene applicata alla materia narrativa, cosa non di poco conto, poiché apre le strade ai componimenti del Bojardo e dell'Ariosto.

Il Rajna ne conferma l'importanza, tanto da arrivare alla conclusione che «l'ottava è la forma narrativa più felice delle letterature moderne».⁴⁵⁷ Il suo più grande pregio, continua lo studioso, è quello di essere indigena, costruita sul dorso delle esigenze narrative italiane. L'aver trovato la sua forma poetica consente al poema cavalleresco di acquisire lunga vita.

Per quanto riguarda i *Reali di Francia* è ad Andrea da Barberino, popolare maestro di canto, cantastorie e compositore, cui si deve la compilazione del testo. È noto che Andrea operasse sulle piazze, come canterino comunale o *giullare*, la sua piazza preferita era quella di San Martino al Vescovo. Il libro giunge fino a noi grazie a due manoscritti del secolo decimo quinto e una serie di innumerevoli edizioni che si moltiplicavano con il diffondersi dell'istruzione tra il volgo delle campagne. Il primo dei manoscritti è tra i «[...] Magliabechiani della Biblioteca Nazionale di Firenze, segnato Palch I, cod. 14. [...] I fogli scritti numerati da carta antica sono 195, o meglio, dovrebbero essere, mancando ora il foglio 189».⁴⁵⁸ Il

⁴⁵⁵ Antonio Pasqualino, *Le vie del Cavaliere...*, op. cit., introduzione, p. 1.

⁴⁵⁶ Giovanni Palumbo, *La Chanson de Roland in Italia nel Medioevo*, Salerno Editrice, Roma, 2013, prefazione a cura di Cesare Segre, p. 7.

⁴⁵⁷ Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso...*, op. cit., p. 17.

⁴⁵⁸ Giuseppe Vandelli (a cura di), *I Reali di Francia di Andrea da Barberino*, volume II, parte I, Libraio editore della R. Commissione pe' Testi di lingua, Bologna, 1892, pp. xi e xii.

codice viene definito dal Vandelli, fiorentino e scritto verso la metà del XV secolo.

Ecco l'inizio del testo:

«Qui inchomincia il primo libro de Reali di francia chominciando aghostantino imperadore chome per consiglio de medici volle fare uccidere sette fanciulli vergini per avere del sangue loro. E facciendo romore le loro madre gliene venne piata E lincenziolle Edono loro cierti doni Emolto piacque addio».⁴⁵⁹

Il testo si conclude al foglio 114:

«Qui finiscie il sesto libro dei Reali di franza chiamato Mainetto. seguita apresso a questo laspramonte, deo grazias. amen».⁴⁶⁰

Il resto del codice viene occupato dall'*Aspramonte* continuazione dei *Reali*.

L'altro manoscritto è tra i *Canoniciani italici della Bodleiana di Oxford* e porta il numero 129. Il codice risale certamente al XV secolo, rimane comunque il dubbio se si tratta della prima o della seconda metà.⁴⁶¹

Per quanto riguarda le stampe, la più antica tra quelle conosciute è quella modenese del 1491, seguita da un'edizione fiorentina del 1496, due edizioni veneziane una del 1499 e una del 1511, cui ne seguirono tante altre.

La fonte dei primi tre libri, afferma Vandelli, fu il *Fioravante* opera che ebbe indubbia notorietà e divulgazione.⁴⁶²

Nel Quattro e Cinquecento nascono poi le elaborazioni colte del Pulci, del Boiardo, dell'Ariosto e del Tasso.⁴⁶³

Secondo Emiliano Giudici, il Pulci, uomo dotto ed egregio spirito che si adunava nella casa di Lorenzo dei Medici, fu il primo a concepire un disegno capace di meritare il nome di vera e propria epopea. Per il suo poema il Pulci, non usò servilmente i libri anteriori ma se ne servì come sussidi atti a sviluppare il suo genio. Il valore del poeta era già stato esibito in gioventù, quando in gara con Poliziano compose ballate, definite dallo studioso, tutte brio.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. xii.

⁴⁶⁰ *Idem*.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ Antonio Pasqualino, *Le vie del Cavaliere. Epica Medioevale...*, *op. cit.*, introduzione pp. 1 e 2.

Anche se il Pulci dà al suo libro il titolo di *Morgante*, il personaggio massimo è Orlando e il motore di tutta l'azione è Gano: «Fondandosi sopra l'idea d'una vecchia e radicata rivalità della Casa Reale di Maganza contro quella di Francia, il Pulci in Gano volle personificare il tipo ideale di un traditore, di un capo raggiratore, di un ipocrita cortigiano, di un ministro iniquissimo che ha l'arte di avvolgere impunemente [...] il proprio signore e spingerlo ad eccessi di ogni specie».⁴⁶⁴ Nonostante Carlo rappresenti l'essere perfetto capace di incarnare, grazie alla Provvidenza divina, tutte le virtù, il Pulci non teme di dipingerlo come un sovrano imbecille, apponendo solo in chiusura la giustificazione della sua scelta, affermando che tutti gli autori avevano taciuto le imprese di Gano per togliere una macchia dalla fama di Carlo, ma che in ogni caso la fama dello stesso per i mille benefici resi all'umanità merita l'encomio universale.⁴⁶⁵

Il modo costantemente bizzarro, con cui il Pulci porta avanti la narrazione, unito al carattere grottesco e allo stile ironico, tutti elementi contrastanti con la solennità delle composizioni epiche, spinge la critica letteraria a considerare la produzione come anticipatrice di ciò che assai dopo avrebbe prodotto il Cervantes per la terra spagnola e cioè irridere le tradizioni cavalleresche.

Visione non accolta dal Giudici che si sofferma sugli ultimi canti del poema che tessono gli elogi divini di Carlo, confermando il solenne scopo del *Morgante*. Precisa inoltre che l'esecuzione e la bizzarria con cui procede l'opera è da ricondurre all'uso cui erano destinati tutti i libri di cavalleria e cioè alla lettura del popolo e ad «un'eletta brigata»;⁴⁶⁶ per questa ragione il poeta si vede continuamente costretto a variare i toni per mantenere desta l'attenzione della gente e nutrire passioni caratterizzate a volte da sentimenti opposti. Nel comporre il *Morgante* il Pulci si servì del cantare anonimo *Orlando* scoperto dal Rajna, il quale ne dimostrò la derivazione.⁴⁶⁷

Giudici conclude che il *Morgante* nel suo insieme è componimento serio capace di scendere, grazie alla varietà di toni utilizzati, dal sublime alla farsa. L'eccellenza del poema del Pulci fu notata dai dotti uomini del tempo tanto che

⁴⁶⁴ Emiliano Giudici, *Storia delle Letteratura Italiana...*, op. cit., p. 416.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, pp. 416 e 417.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, 422.

⁴⁶⁷ Antonio Pasqualino, *Le vie del Cavaliere. Epica Medioevale...*, op. cit., p. 199, (Note).

dalla data di pubblicazione, 1481, fino alla chiusura del secolo se ne fecero cinque e più edizioni.⁴⁶⁸

In Italia il ciclo *Carolingio* e il ciclo *Brettone* vissero sorti diverse e procedettero divisi per tanto tempo, anche se si registrarono momentanei e proficui contatti. Si dovrà attendere il Bojardo affinché ci sia una reale ed efficace fusione della materia *Carolingia* con la materia *Brettone*, «i due fiumi che scorrevano paralleli, adesso si congiungeranno in un solo letto».⁴⁶⁹

Il poeta di Scandiano leggeva con passione Virgilio, componeva egloghe e intendeva perfettamente i greci, ma non li imitò servilmente, anzi prese la materia classica e la trasformò, grazie ad una fervida immaginazione, fino a renderla medioevale.⁴⁷⁰

L'anima universale del poema è l'amore, Orlando continuerà ad essere un valoroso guerriero, il suo valore si accrescerà, ma lo vedremo innamorato, di un amore che non trova precedenti né nel ciclo *Carolingio* né in quello *Brettone*.

Il carattere di Angelica risulta ambiguo, da astuta maga che, sfruttando la sua bellezza, arriva a Parigi per prendere i paladini con l'inganno, si trasforma in personaggio simpatico quando soffre per l'amore non corrisposto di Rinaldo, infine si mostra sempre crude nei confronti di Orlando e degli altri innamorati.

Il codice cortese arturiano è parzialmente valido nell'*Innamorato* poiché in quest'ultimo l'intreccio presenta un rovesciamento dello schema tipico delle fiabe, accolto invece generalmente dalla letteratura cavalleresca, qui l'amore diventa il premio che l'eroe conquista dopo aver superato una serie di prove. Orlando, invece, nonostante ne superi sempre di nuove non riesce ad ottenere l'amore di Angelica. Ciò vale anche per altri personaggi, non solo per lui. Così accade che

«Rinaldo è innamorato di Angelica, che non lo ama e la insegue, ma beve per caso l'acqua di una fontana incantata e improvvisamente dimentica il suo amore. Nel frattempo Angelica, che si è dissetata con l'acqua di un'altra fontana che ha proprietà opposte, ha cominciato a provare per Rinaldo un amore ardente. Allora Rinaldo fugge da Angelica, capitano un'altra volta in quello stesso bosco con le

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 430.

⁴⁶⁹ Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso...*, op. cit., p. 20.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

fontane, bevono nuovamente dell'acqua incantata e le loro parti si invertono: Angelica comincia ad odiare Rinaldo, mentre questi comincia ad amarla».⁴⁷¹

Quando l'Ariosto si mise a scrivere il suo poema, afferma Pio Rajna, il romanzo cavalleresco era un genere vecchio e stravecchio «che aveva da raccontare una lunghissima storia di fasti e trasformazioni»,⁴⁷² per questa ragione è difficile leggersi dei tratti di novità.

Nel *Furioso* la figura di Angelica si mostra diversa rispetto all'*Innamorato*, completamente estranea al mondo della guerra, piena d'amore per Medoro, povero soldato, fugge tutti i cavalieri. La maggior parte dei lettori moderni accoglie con favore la figura femminile di Angelica, sempre umana e gentile anche nei confronti degli innamorati che la perseguitano, non è così per gli opranti e il loro pubblico, che la giudicano con ostilità per il suo rifiuto di amare Orlando e Rinaldo, «la considerano sleale perché lusinga gli innamorati senza amarli, e la disprezzano quando essa sceglie un povero soldato anziché un re o un paladino».⁴⁷³ Si tratta di un aspetto importante, le modifiche apportate dal Lodico e dai pupari cuntisti alla materia cavalleresca rispondono all'esigenza di adattare il contenuto ad un pubblico quasi esclusivamente maschile che disapprova la libertà di scelta in amore a cui si appella Angelica; ciò rappresenta un pericolo degno di una punizione esemplare.⁴⁷⁴

L'Ariosto fornisce comunque a pupari e cuntisti una narrazione di spicco quale quella della pazzia di Orlando, con una differenza, mentre nel *Furioso* la pazzia è sì grottesca ma anche molto patetica, nell'opera dei pupi viene sostenuta con una particolare vena comica da *Nofriu* o da *Peppenninu*. I pupari fanno precedere inoltre la pazzia di Orlando da alcuni episodi, che inseriscono in aggiunta, e che svolgono il ruolo di far emergere l'antagonismo e la slealtà di Angelica.

Uno dei principali poli attorno cui si muove la struttura narrativa cavalleresca è quello della donna, la cui figura va inquadrata sulla base del complicato rapporto tra i sessi presente nel mondo popolare.

⁴⁷¹ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., p. 191.

⁴⁷² Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso...*, op. cit., p. 22.

⁴⁷³ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., p. 192.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

Il Tasso, con la *Gerusalemme Liberata*, materia considerata dal Rajna meno ribelle, diviene il Virgilio della letteratura italiana. Lo stesso prima di cantare le crociate aveva composto il *Rinaldo*. Sempre il Rajna riannoda le sorti dell'opera del Tasso a quella dell'Ariosto, affermando che i *Cinque Canti* composti dopo l'*Orlando Furioso* e in cui si riconosce il principio di un nuovo poema deliberatamente interrotto, presentano un andamento più grave, solenne ed epico rispetto all'opera principale, ragion per cui *Furioso*, *Cinque Canti*, *Rinaldo e Gerusalemme Liberata* «rappresentano quattro termini successivi di una progressione». ⁴⁷⁵ Lo studioso prosegue avanzando l'idea che con il primo Orlando del *Bojardo* si assiste al culmine del poema cavalleresco italiano e si conclude lo svolgimento naturale e spontaneo del genere, con il *Furioso* inizia invece un altro ramo che «se riconosce ancora tra i suoi antenati la *Chanson de Roland* e il *Roman de Tristan*, deriva per latro buona parte del suo sangue dall'*Eneide*, dalle *Metamorfosi*, dalla *Tebaide*.» ⁴⁷⁶

Le donne di questo universo si dividono in «[...] donne amate, mogli, madri, maghe e guerriere»; ⁴⁷⁷ le stesse rappresentano, secondo una prospettiva completamente maschile come quella dell'opra, o un esempio positivo degno di ammirazione incarnato dalle donne ideali, o un esempio negativo, espresso da donne che diventano agli occhi degli uomini pericolose. L'esempio positivo viene inevitabilmente rappresentato da quelle donne che mostrano «[...] eroiche virtù e [...] un comportamento sottomesso, conforme ai doveri prescritti al sesso femminile». ⁴⁷⁸

Anche gli amori clandestini, conclusi con la fuga e le nozze, accendono gli animi di cuntisti, pupari e del loro pubblico e rispondono alla pratica reale, diffusa in Sicilia, della *fuitina* seguita dal matrimonio. Lo stesso Peppino Celano, facendo preciso riferimento al modello di Berta e Milone, raccontava la storia d'amore dei suoi anni giovanili, la fuga e la difficoltosa riconciliazione con i genitori di lei. ⁴⁷⁹

Per concludere la materia cavalleresca ripresa, rimaneggiata e pubblicata in dispense di grande successo, oltre a essere tramandata per via orale da cuntisti e

⁴⁷⁵ Pio Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso...*, op. cit., p. 35.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

⁴⁷⁷ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, p. 185.

⁴⁷⁸ *Idem*.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

pupari costituisce di fatto una ricca tela su cui costruire un'altrettanta ricca materia narrativa aderente ai principi etici, morali e sociali che dominano la classe popolare.

1.6.1 Diffusione della materia cavalleresca

Che la materia cavalleresca trovò in Italia un terreno fertile per attecchire e diffondersi è fuor di dubbio; l'avidità con la quale fu letta ed ascoltata emerge chiara nella moltitudine di esemplari trascritti o composti da mani italiane. Anche il popolo ne conobbe presto usi, costumi e valori. A conferma di ciò, il Rajna riporta, attraverso la testimonianza di Martino da Canale quale testimone oculare, le feste del 1267 celebrate in onore dell'elezione del doge Lorenzo Tiepolo; in quell'occasione tutte le corporazioni andarono a rendere omaggio con splendidi addobbi; quella dei barbieri era preceduta da due uomini a cavallo che rappresentavano cavalieri erranti. Questi conducevano quattro donzelle, e giunti al doge, dicevano di averle conquistate e d'esser pronti a difenderle contro chiunque le avrebbe voluto contrastare.⁴⁸⁰

Luigi Allegri, riguardo alla diffusione dell'epopea carolingia e dei tanti rimaneggiamenti avvenuti, pone l'attenzione sull'attività dei giullari e sul nomadismo, come caratteristica fondante della loro attività; questi ultimi viaggiando molto anche oltre i confini geografici esportavano, infatti, un bagaglio di tecniche, temi e formule letterarie e musicali capaci di dar vita ad un processo di scambio continuo e reciproco, in cui l'aspetto importante era quello della permeabilità delle culture locali.

«In tal modo [...] giullari francesi portano le canzoni di gesta in Spagna, specie lungo il *cammino di Santiago*, accompagnando i pellegrini verso Santiago de Compostela, e consentono in tal modo anche ai giullari spagnoli di assumere le stesse tecniche e gli stessi temi, magari con l'introduzione di personaggi iberici nelle vicende cantate. Oppure esportano le vicende di Orlando e dei paladini, e l'abilità nel raccontarle, in Germania o in Italia, favorendo anche da noi l'interesse e la passione per quei temi di cui resta traccia ad esempio nella decorazione plastica della cattedrale di Modena ma anche in alcuni documenti».⁴⁸¹

⁴⁸⁰ Pio Rajna, *Le fonti dell'orlando Furioso...*, op. cit., p. 10.

⁴⁸¹ Luigi Allegri, *Teatro e Spettacolo nel Medioevo...*, op. cit., p. 83.

Allegri fornisce inoltre un altro dato interessante: nelle corti spagnole del XIII secolo, e in quella siciliana, si registrano intensi rapporti tra attori cristiani e attori mori, tanto che nel 1293 tra i giullari al servizio della corte di Castiglia «uno era ebreo, 12 erano cristiani e ben tredici erano musulmani».⁴⁸²

Un'opera di fantasia della metà del XIII secolo, il romanzo anonimo *Flamenca*, fornisce, inoltre, un affresco completo dell'attività giullaresca in un dopo-banchetto; dalla descrizione emerge che la materia cavalleresca fosse inserita nel loro repertorio. L'Allegri precisa che dall'opera emerge una realtà credibile, almeno per quanto riguarda il catalogo delle rappresentazioni effettuate e si tratta di una delle *corti bandite*, destinate a coronare avvenimenti speciali e in grado di attirare giullari provenienti da ogni parte: detti avvenimenti si qualificavano per la varietà degli spettacoli proposti. Il catalogo che ne viene fuori è ampio, ma non completo: «così ci sono gli acrobati e i giocolieri, i musicisti di vario tipo e i cantori, e questi ultimi sono indicati con ampiezza di repertorio che non troveremo in altre fonti: dalle canzoni di gesta sul ciclo di Carlomagno al ciclo arturiano, dagli episodi biblici ad un numero sorprendente di racconti desunti dalla cultura classica, specie greca».⁴⁸³

Per quanto riguarda invece la diffusione in Italia della *Chanson de Roland* nel XII e XIII secolo, non è ancora possibile metterne a fuoco con chiarezza tutti i contorni. Per quanto riguarda il XII secolo l'architrave delle testimonianze rolandiane in Italia è comunque costituita «[...] dall'iscrizione di Nepi (1131), dalle sculture del Duomo di Verona (1139-1145) e dal mosaico di Brindisi (1178)».⁴⁸⁴

Palumbo evidenzia il rapporto simbiotico che unisce le vie di pellegrinaggio alla diffusione delle *chansons de geste*, anche se non lo riconosce naturalmente come unico fattore di espansione del fenomeno. Brindisi ad esempio era un importante porto di crociata e una tappa dei pellegrini diretti verso la Terra Santa, che vi giungevano percorrendo l'Appia Traiana.⁴⁸⁵

⁴⁸² *Ibidem*, p. 82.

⁴⁸³ *Ibidem*, 105.

⁴⁸⁴ Giovanni Palumbo, *La Chanson de Roland in Italia nel Medioevo...*, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

La presenza della Chanson de Roland nel repertorio dei recitadores attivi nel corso del Duecento è certa, le testimonianze sono molteplici. «Noto è il severo giudizio del giurista bolognese Odofredo (1265), il quale bolla come *infames* tanto gli *ioculatores* che s'esibiscono in pubblico *causa mercedis* quanto gli orbi che cantano *pro precio* le storie di Rinaldo e Olivieri in *curia communis*; ed è impensabile che tra queste storie non figurasse la disfatta di Roncisvalle». ⁴⁸⁶

In Italia il ciclo *Carolingio* acquisisce una vita vera e propria «i germogli qui trapiantati divennero alberi, i quali alterandosi gradatamente, in causa delle diversità del terreno e del clima, finirono per dar luogo ad una nuova specie». ⁴⁸⁷ In Italia, dunque, il processo di diffusione dell'epopea carolingia non si effettuò in maniera passiva ma attraverso un processo di rifacimento e rimaneggiamento della stessa. Cosicché, ad esempio, la *Geste Francor*, considerata un'anticipazione de *I Reali di Francia*, è stata considerata dal Rajna e dal Mussafia opera autonoma di cantastorie italiani che rimaneggiarono l'epopea francese in dialetto franco-veneto. ⁴⁸⁸ Secondo il Pitrè vi è l'evidenza che i *Reali di Francia* non vengano direttamente dalle *Chansons de geste* francesi, ma da un gruppo intermedio di poemi franco-italiani. ⁴⁸⁹ La tradizione franco-veneta e quella toscana confluiscono nel poema *Spagna*, qui la materia dell'*Entrée d'Espagne* viene riadattata all'ottava toscana. Questo processo di diffusione si verifica anche in Sicilia.

1.6.2 Diffusione della materia cavalleresca in Sicilia

Pitrè afferma che con buone ragioni storiche è possibile affermare che i Normanni portarono in Sicilia e popolarizzarono non solo le abitudini poetiche ma anche il tesoro dell'epopea francese già formata, infatti «non si contentarono di cantare Carlomagno e dei suoi vassalli come facevano i loro fratelli in Hastings, e di localizzare la leggenda carolingia nella loro nuova patria; ma diffusero altresì la leggenda arturiana, nucleo e cuore del ciclo brettone, nelle quali i Normanni per ragioni geografiche e storiche furono i naturali promotori e propagatori». ⁴⁹⁰ Felice Cammarata, a dimostrazione della popolarità e della fioritura che ebbero in

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 50.

⁴⁸⁷ Pio Rajna, *Le fonti dell'orlando Furioso...*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁸⁸ Felice Cammarata, *Pupi e Mafia...*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁸⁹ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, *op. cit.*, p. 266.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, 264.

Sicilia, non soltanto le storie carolingie ma anche quelle arturiane, fa riferimento alle pitture presenti nel soffitto di palazzo Steri a Palermo (1577-1580) che conserva insieme all'arte "mudéjar" (unico esempio esistente in Italia portata in Spagna dai mori e nella nostra terra dai saraceni), l'interpretazione iconografica delle storie di Carlomagno e di Artù.⁴⁹¹

I paladini erano, comunque, presenti nell'ambiente popolaresco, prima della seconda metà del XIII secolo e viventi nella materia trattata dai giullari. «È naturale (si dice) che siano stati i Normanni a introdurre l'epopea cavalleresca in Sicilia, quei Normanni medesimi che tolsero l'isola ai Mori e fecero ritornare la fede cristiana, per cui la loro impresa fu considerata una specie di *reconquista*»,⁴⁹² afferma il Li Gotti.

A dimostrazione dell'influenza che i francesi ebbero sulla cultura dell'isola, Mack Smith pone, invece, l'attenzione sulla diffusione della letteratura provenzale nel periodo storico caratterizzato dalla presenza nell'isola del re Federico II, appartenente per discendenza paterna agli Hohenstaufen di Svevia e per discendenza materna dai Normanni, si tratta di un periodo decisivo, in cui in Italia si stava forgiando una nuova lingua e una nuova letteratura. L'educazione del re si svolse in Sicilia più che in Germania e molto probabilmente il dialetto parlato dallo stesso era un siciliano non dissimile da quello odierno, la lingua di corte era invece il franco-normanno e il re conosceva certamente anche il latino, il provenzale, il tedesco, e forse un po' di arabo e di greco. Smith afferma inoltre che il re «dai provenzali apprese l'arte di poetare che divenne quindi usuale tra i suoi cortigiani, e la nuova lingua siciliana della poesia di corte aveva alcune delle sue radici nella Francia del sud».⁴⁹³

Legami con la Provenza c'erano già stati in precedenza tramite le regine spose di Guglielmo I e Guglielmo II, cosicché la poesia amorosa aveva trovato posto principalmente a Messina, grazie all'attività di molti trovatori. Nel 1209 quando Federico sposa Costanza di Provenza, quest'ultima giunse a Palermo con cinquecento cavalieri al seguito, contribuendo alla realizzazione di una corte culturalmente e artisticamente molto attiva, tanto da diventare centro di attività

⁴⁹¹ Felice Cammarata, *Pupi e Mafia...*, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁹² Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi...*, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁹³ Mack Smith, *Storia della Sicilia medioevale e moderna...*, *op. cit.*, pp. 81 e 82.

letteraria.⁴⁹⁴ Si tratta di evidenze storiche che hanno influito sulla cultura e sull'arte in generale.

Giuseppe Pitrè nel 1884, nel saggio *La letteratura cavalleresca popolare in Sicilia*, tende a dimostrare quanto le storie cavalleresche di epoca carolingia abbiano influenzato la vita siciliana. Tema ripreso anche da Marcella Croce che ne evidenzia la diffusione e l'influenza «[...] dalla toponomastica ai modi di dire, dall'arte figurativa popolare alla celebre opra dei pupi che tanta diffusione aveva avuto in Sicilia dal 1850 in poi»,⁴⁹⁵ senza trascurare l'evoluzione della pratica dei cuntisti che grazie all'interesse che il popolo nutriva verso la materia cavalleresca vissero nell'Ottocento un periodo di grande successo.

Uno degli elementi di tale attrazione è da ricondurre certamente al carattere magico delle storie, in grado di soddisfare l'indole superstiziosa della gente isolana, sempre pronta a unire l'elemento magico con l'elemento religioso, in un misto di sacro e profano. Come suggerisce il Pitrè la passione per la cavalleria durante il Medioevo presenta un forte legame con la religione, a dimostrazione di ciò la lotta eterna tra i personaggi ruota sempre attorno allo scontro tra religiosi e infedeli.

Tanto è forte l'onore che lega a doppio filo il popolo siciliano al ciclo epico carolingio e al forte sentimento religioso, che Santa Rosalia, padrona di Palermo figlia di Sinibaldo signore di Rose e di Quisquina, si fa discendere direttamente da Carlomagno.⁴⁹⁶ Il successo di dette manifestazioni artistiche popolari risiede proprio nelle condizioni favorevoli che si sono venute a creare e che ne hanno decretato la diffusione, «affinchè una poesia diventi canto, un racconto leggenda, bisogna che l'una e l'altra abbiano in sé le condizioni favorevoli alla diffusione e alla popolarità»,⁴⁹⁷ afferma il Pitrè.

Un noto cuntista Salvatore Ferreri, attivo dal 1844 al 1899 e le dispense di Giusto Lodico accrescono notevolmente la diffusione delle storie epico cavalleresche in Sicilia. Giusto Lodico, maestro di scuola elementare, tra il 1858 e il 1860 ricuce e pubblica a dispense *La Storia dei Paladini di Francia*, che

⁴⁹⁴ *Ibidem*

⁴⁹⁵ Marcella Croce, *Pupi, carretti, cantastorie...*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁹⁶ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, *op. cit.*, p. 274.

⁴⁹⁷ *Idem*.

rappresenta la letteratura di numerosi popolani e della piccola borghesia e l'opera massima a cui si ispireranno pupari e cuntisti. In detta composizione il Lodico più che curare la forma, che spesso utilizza una lingua sgrammaticata, reputata da qualche studioso quasi ridicola, si preoccupa di arricchire la sostanza narrativa. Si tratta, secondo le fonti più accreditate, di un rifacimento della materia dei poemi e romanzi del Quattro e Cinquecento.⁴⁹⁸

Anche il Leggio pubblicò un ciclo di storie paladinesche, dalla caduta di Troia alle Crociate. Si tratta di rifacimenti e invenzioni, lo ammette lo stesso Leggio nelle prefazioni, in cui dice di essersi dovuto recare nelle più antiche biblioteche, alla ricerca di storie da *ricontare*, per la compilazione del suo lavoro. Si dice si fosse recato nelle biblioteche di Madrid, di Parigi, Milano e Venezia.⁴⁹⁹ Il Leggio pubblicò anche:

«[...] *Guido il Santo e i Discendenti di Carlo Magno*, seguito dalla rotta di *Roncisvalle*, il *Dolores e Straniero*, seguito del *Guido Santo*, e il *Rinaldino emulo di Guido Santo*, seguito di *Dolores e Straniero*; la *Gerusalemme liberata*, seguito all'*Emulo di Guido Santo*. Inoltre la *Istoria di Trabazio*, la *Istoria di Guerrino detto Meschino e dei suoi valorosi figli Pelone, Orcane e Orosmene*; la *Storia di Orsone e Valentino*; quella di *Palmerino d'Inghilterra*; *Azaleone il bastardo*, seguito all'*Erminio della Stella d'oro*; *Alessandro Magno*; il *Colloandro fedele "rifatto"*; il *Rosaclerio* e l'*Istoria di Drusiano del Leone "rifatta"*».⁵⁰⁰

Il Leggio rappresenta un autore di spicco anche per gli emigrati, le sue dispense arrivarono in ogni parte del mondo: Stati Uniti d'America, Marocco, Canada, Tunisi. Il successo delle sue pubblicazioni si deve anche al linguaggio utilizzato, era lo stesso gergo semiletterato che utilizzavano i contastorie che lui stesso ascoltava, solo leggermente più italianizzato e sorvegliato; ciò gli permise di incontrare pienamente il gusto popolare.

Il Piazza stampò e pubblicò, inoltre, una ricca serie di opere a dispense, su richiesta dei lettori. Oltre alle opere cavalleresche del Lodico il Leggio pubblicò una raccolta di vite dei briganti tra cui quella del brigante Varsalona, del brigante

⁴⁹⁸ Alberti Carmelo, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano...*, op. cit.

⁴⁹⁹ Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi...*, op. cit., p. 116.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 115.

Pasquale Bruno di A. Dumas e quella del bandito Musolino. Da ciò emerge la ricchezza della lettura che riscontrava il vivo interesse del popolo.

La pubblicazione assunse a Catania un successo minore, si registrò comunque la presenza di un'agenzia di giornali e libri di un certo Costantino Catanzaro.⁵⁰¹ Anche se non tutti gli opranti si servono delle dispense e quasi nessun contastorie le conosce perché analfabeta, gli stessi offrendo un comodo repertorio hanno messo un freno all'inventiva popolare che caratterizza la tradizione orale, tanto che l'uscita dei libri viene additata da alcuni studiosi come una vera disgrazia.⁵⁰² Il racconto perde la fonte d'ispirazione e lo schema orale viene sostituito dallo schema scritto, secondo un processo di semplificazione narrativa e progressiva perdita di ricchezza tematica.

Le tracce della tradizione cavalleresca in Sicilia, come abbiamo già visto, sono vive e presenti non solo nella lingua, ma anche nella toponomastica, onomastica e nelle feste popolari.

Sulla fine del XII secolo Goffredo da Viterbo cantò nel suo *Pantheon* che Carlomagno di ritorno da Gerusalemme si trovò a Palermo, erano con lui, oltre ad altri coraggiosi capitani, Oliveri e Orlando, da cui presero il nome due monti: *Munti Oliveri* e *Capu d'Orlannu*, il primo sul lato settentrionale della Sicilia e il secondo sulla costa orientale tra Palermo e Messina. Abbiamo ancora il fiume *Oliveri* che nasce intorno a cinque miglia sopra il *Castello di Montalbano*, e ancora *Montalbano* che è il nome di un comune in provincia di Messina, nome di un'antica torre di Palermo e anche di un grande numero di casati presenti in tutta l'isola.⁵⁰³ Marcella Croce aggiunge a quelli indicati dal Pitrè *Sella di Orlando* vicino Aidone e le *purteddi di Orlando* presso Canicattì.⁵⁰⁴

Per quanto riguarda l'onomastica, molti sono i cognomi tutt'ora esistenti, troviamo: Rinaldi, Ruggero, Montalbano, Paladino, Roncisvalle e tanti altri.⁵⁰⁵

La tradizione cavalleresca si è espressa anche in alcune feste popolari siciliane, come *Mastro di Campo* di Mezzojuso, il *Taratatà* di Casteltermini e la *Madonna delle Milizie* di Scicli. In tutte le occasioni vengono eseguite danze armate dove si

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 116.

⁵⁰² Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, *op. cit.*, p. 188.

⁵⁰³ *Ibidem*, pp. 240 e 241.

⁵⁰⁴ Marcella Croce, *Pupi carretti contastorie...*, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

innesta l'opposizione mori-cristiani, che è alla base dell'intera tradizione cavalleresca in Sicilia.⁵⁰⁶ Carmelo Alberti identifica la moresca di Mastro di Campo più complessa e più prossima ad una recita drammatica; si presenta suddivisa in due parti: «la prima mostra re, regine, principi, baroni e cavalieri che in ordine e con accompagnamento musicale si recano al castello, dove la regina s'innamora del Mastro; nel secondo atto costui assedia il castello, fa prigioniero il re e conquista la regina».⁵⁰⁷ Sullo stesso principio ritmico si basano i duelli delle marionette armate e in qualche modo la scansione narrativa delle battaglie del cuntù.⁵⁰⁸

1.7 L'Opera dei Pupi.

L'opera dei pupi designa il teatro tradizionale delle marionette ed «ha due matrici fondamentali: quella del racconto orale o Cuntù e quella gestuale della danza con le spade o danza armata».⁵⁰⁹ «I pupi differiscono dalle altre marionette per i soggetti, per la meccanica, per lo stile figurativo, per l'organizzazione scenica e il tipo di recitazione».⁵¹⁰ I soggetti trattati afferiscono al repertorio epico-cavalleresco, alla vita dei banditi, alla vita dei Santi, agli avvenimenti storici e alle trame shakespeariane.

Per quanto riguarda invece la messa in scena, la produzione degli spettacoli, soprattutto se organizzati in cicli, risponde ad una serie di scelte operate dall'oprante, che avvengono prima a livello di unità maggiori e poi via via di unità minori. Iniziata, infatti, la trama ciclica del repertorio, gli episodi delle singole serate vengono determinati dalla sequenza narrativa. Gli avvenimenti da rappresentare risultano divisi in scene, queste si dividono in: «macrounità, costituite da scene tipo, e microunità, frasi e gruppi di frasi, movimenti e gesti».⁵¹¹ Le scene tipo corrispondono all'ingresso, all'uscita, ad una serie di frasi di ordine generale, musica e rumori. Il copione contiene informazioni sulla trama

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 51.

⁵⁰⁷ Carmelo Alberti, *Il teatro dei pupi...*, op. cit., p. 27.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ Valentina Venturini, *Dal cuntù all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, Dino Audino editore, Roma, 2003.

⁵¹⁰ Antonino Pasqualino, *I pupi siciliani...*, op. cit., p. 15.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 29.

e sulla divisione in serate, atti e scene, invece «le regole che costituiscono i tipi di scena, l'impiego delle microunità, sia in rapporto a tali regole sia in rapporto alla situazione narrativa e alla tipologia individuale dei personaggi, sono apprese soltanto oralmente e per esperienza».⁵¹² Per quanto riguarda il canovaccio è molto simile a quello della Commedia dell'Arte: suggerisce solo successione di scene, gli argomenti più importanti da trattare nei dialoghi, indicazioni su luoghi e personaggi ma non le battute.⁵¹³ Possiamo dunque dedurre che, anche se si tratta di spettacoli che poggiano molto sull'improvvisazione, gli stessi presentano di fondo una struttura stabile che fornisce la base comune di ogni rappresentazione. Per quanto riguarda il repertorio, esso varia da puparo a puparo, avendo ognuno di loro il proprio cavallo di battaglia; così come cambiano anche le marionette: ognuno costruisce le proprie senza naturalmente tradire le leggi ferree e strutturali della tradizione.

Viene, inoltre, considerato spettacolo ipersegnico, la lingua utilizzata è il dialetto parlato dai personaggi delle farse e l'italiano maccheronico, influenzato dalla lingua dei poemi del Quattrocento e del Cinquecento. Mentre è certo e dimostrabile il nesso tra cuntu e opra, risulta, invece, impossibile stabilire con certezza il periodo e il contesto geografico a cui far risalire la nascita della tradizione delle marionette armate con repertorio cavalleresco.

1.7.1 Origine, diffusione e successo dell'opra

Anche se alcuni studiosi si lasciano affascinare dall'idea che il teatro dei pupi possa avere origini lontanissime, legate ai marionettisti siracusani che esercitavano la loro professione anche ad Atene, ai tempi di Socrate e Senofonte, l'origine dei pupi, come afferma Antonino Pasqualino, non coincide con l'origine delle marionette. Lo studioso per avvalorare la sua tesi circoscrive l'opra come teatro delle marionette con soggetti cavallereschi e determinate caratteristiche meccaniche, elementi imprescindibili dell'opra stessa.

Ciò che è certo è che nell'Ottocento se ne attesta la presenza oltre che in Sicilia anche a Roma, a Napoli e in Puglia. La diffusione dei pupi nell'area meridionale avvalorata la tesi dei sostenitori di una discendenza spagnola, essendo la corte di

⁵¹² *Ibidem*, p. 30.

⁵¹³ *Ibidem*, p. 28.

Madrid molto influente nel Mezzogiorno d'Italia. A conferma di ciò si ha testimonianza della presenza di marionette armate in Spagna nel 1551, quando Giovanni Torriani, un burattinaio di Cremona, alla corte di Carlo V, dilettava l'imperatore con una moltitudine di figure di legno mirabilmente vestite, costruite dallo stesso.

Anche nelle Fiandre e a Liegi, nelle zone rimaste sotto il dominio spagnolo, si riscontrano marionette con repertorio epico cavalleresco, ciò potrebbe ricondurre ad una comune origine spagnola, essendo le due terre nel Cinquecento domini della Spagna.

Antonino Pasqualino si discosta parecchio da questa ipotesi, affermando che le marionette furono portate a Liegi nel 1854 dall'italiano Alessandro Ferdinando Pompeo Conti, di Castelvecchio in provincia di Lucca. Avanza, anche, la tesi secondo cui l'idea di prendere ad argomento della rappresentazione le vicende degli eroi carolingi possa essersi sviluppata in epoche e luoghi diversi, con la conseguenza che il teatro delle marionette potrebbe essersi irradiato da più centri. È necessario sottolineare che fin dal Medioevo la narrativa cavalleresca aveva destato molto interesse, almeno a livello popolare, e si era diffusa in tutta Europa.⁵¹⁴ Dette vicende sono confluite fra il Cinque e il Seicento nel teatro con attori, rappresentate dai Comici dell'Arte e anche nel teatro gesuitico con testi di autori siciliani come Ortensio Scamacca e Giuseppe D'Emma.

Nello stesso tempo in Francia Robert Garnier e Philippe Quinault traevano drammi dall'Ariosto e dal Tasso e in terra spagnola, Lope de Vega e Pedro Calderón de la Barca traevano drammi dalle *Chansons de Geste*. Da ciò sembrerebbe lecito ritenere che già nel Cinquecento il repertorio delle marionette fosse costituito da soggetti cavallereschi, fermo restando che alcune peculiarità dell'opera come «[...] la prevalenza assoluta dei soggetti cavallereschi, la sistemazione canonica del repertorio, le corazze metalliche che rendono splendenti e fragorosi i pupi, la meccanica particolarmente adatta a rappresentare i combattimenti con le spade, sembra si siano determinate solo nei primi decenni

⁵¹⁴ Antonino Pasqualino, *I pupi siciliani...*, op. cit. p. 16.

dell'Ottocento, nell'Italia centro-meridionale o in Sicilia».⁵¹⁵ Proprio per tale motivo, siamo propensi ad indicare come data di nascita dell'opra l'Ottocento.

Anche Ettore Li Gotti avanza l'idea che è difficile, se non impossibile, sapere con certezza quando nacquero i pupi; si tratta, infatti, di un processo durato secoli prima di approdare alla recente maturazione. È inoltre necessario rilevare che detto processo ha investito tutto il territorio romano, senza disdegnare contatti con i popoli che avvertirono, più o meno sensibilmente, l'influsso della grande civiltà latino-cristiana. Quest'ultimo, come Antonino Pasqualino, a conferma dell'importanza che l'Ottocento assunse nella nascita dell'opra, pone l'accento sullo sviluppo dell'artigianato locale che permise il miglioramento e l'arricchimento del pupo, la sostituzione del filo con il ferro e tutte quelle modificazioni tecniche che hanno introdotto grandi novità rappresentando «[...] la conditio sine qua non dello sviluppo dell'opra».⁵¹⁶ A tal conferma Ettore Li Gotti opera un confronto tra i pupi siciliani e quelli di Liegi:

«Se infatti si confrontano i pupi siciliani con quelli popolari belgi di Fiandra e Vallonia, cioè di Liegi, di Anversa, di Gand, di Tournai e di Mons (che sono nati contemporaneamente e per impulso degli stessi bisogni romantici, anche là alimentatisi con le letture della Bibliothèque bleue), i quali pupi belgi rappresentano pure Carlo Magno e Orlando e gli altri campioni della cristianità, si noterà che la differenza non consiste soltanto che quei pupi sono rimasti legati a un repertorio feudale francese superficialmente romantizzato (come si faceva nei racconti di appendice) - e quindi non sono passati attraverso la trafila italiana dei cantari e dei poemi cavallereschi - ma anche nel fatto che essi sono strutturalmente rimasti marionette, cioè senza articolazioni di mani e piedi come i nostri paladini, con una rudimentale armatura e senza il filo di ferro per la guida della mano.»⁵¹⁷

Ritornando all'ipotesi secondo cui i *titeres* castigliani giunsero in Italia, anche a prenderla per buona, non è comunque possibile indicarne una datazione esatta. Felice Cammarata ipotizza che le marionette siano state portate dalla Spagna a Napoli verso il 1646 grazie ad un vicerè spagnolo e poi le stesse siano state tripiantate in Sicilia verso il 1851, quindi precedentemente alla pubblicazione

⁵¹⁵ *Idem.*

⁵¹⁶ Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi...*, *op. cit.*, p. 39.

⁵¹⁷ *Idem.*

delle dispense sui *Reali di Francia* di Lodico, dal napoletano Giovanni Grasso, fuggito per mare perché perseguitato dai Barboni.

Secondo altre fonti le stesse sembrerebbero essere state trapiantate in Sicilia precedentemente, attorno al 1845, grazie al napoletano Gaetano Greco o al licatese Gaetano Crimi, uno degli opranti più noti che operava a Catania già dal 1835.⁵¹⁸

Secondo Alberti è da ritenersi infondata l'importazione in Sicilia ad opera di Giovanni Grasso poiché secondo lo studioso l'esistenza dell'opera sia a Palermo sia a Catania è precedente al 1860.

Anche Ettore Li Gotti riprende questa circostanza ritenendola una fantasia bella e buona, una sorta di romanzo d'appendice. Lo studioso al contrario del Cammarata indica, secondo la versione romanzata, come data di nascita del teatro di Catania ad opera del Grasso quella del 12 gennaio 1861; si precisa inoltre che le origini di Giovanni Grasso sono catanesi e non napoletani. Lo stesso, sempre secondo la versione romanzata, si trovava a Napoli perché aveva accettato l'ospitalità di uno degli uomini di un equipaggio, conosciuto sull'isola dei Giardini e a cui aveva prestato soccorso, a seguito di una caduta accidentale. Il Grasso si trovava lì nell'intento di sfuggire ai doganieri borbonici (essendo dedito a piccoli e fortunati contrabbandi). Giovanni Grasso risiede a Napoli dall'autunno del 1859 all'inverno del 1860, frequentando con interesse il teatrino "La Stella Cerere", nel quale viene rappresentata la *Storia dei paladini di Francia*. Con il passare del tempo un messinese, Don Micio Timpanaro, impiegato presso il teatrino, dovendo ritornare in Sicilia e vedendolo tanto infervorato, gli cede le sue mansioni. Giovanni Grasso ritorna nell'isola quando Garibaldi entra a Napoli, non avendo più nulla da temere dalla giustizia borbonica.

Accertato che la data esatta è quella del 1861, la discendenza siciliana ad opera del Grasso risulta palesemente infondata a seguito di due circostanze precise: la prima relativa ad una supplica del 22 maggio del 1856 ad opera di Angelo Grasso, figlio di Giovanni, al fine di scongiurare la minaccia di sloggiare, rivoltagli dalla polizia su pretesa della badessa del monastero S. Agata di Catania; in seno a

⁵¹⁸ Felice Cammarata, *Pupi e Mafia. L'eroe carolingio nella demopsicologia siciliana...*, op. cit., p. 72.

questa l'oprante riferisce che il suo teatrino è aperto da tre anni cioè dal 1853; la seconda si riferisce a Gaetano Crimi che tiene il suo teatrino a Catania già dal 1837.⁵¹⁹

A dimostrazione dell'ambiguità e della disorganicità delle notizie giunte fino a noi, Antonino Pasqualino riporta che le fonti sembrerebbero confermare che da Napoli sarebbero arrivate a Palermo come semplici marionette a filo, grazie a Don Giovanni Greco, si sarebbero poi trasformate in pupi armati grazie ai pupari Gaetano Greco e Liberto Canino. Accanto a ciò, riporta però anche la circostanza secondo cui alcuni pupari napoletani raccontavano una versione completamente opposta e cioè che il teatro dei pupi fosse arrivato a Napoli dalla Sicilia.⁵²⁰

Giovanni Isgrò analizza la questione della genesi su un vettore differente; lo stesso afferma che nel momento in cui ci si concentra su una misteriosa origine e su un primo geniale inventore a cui far risalire l'opra, si rinuncia alla comprensione di una realtà artistico-sociale ricca e in movimento in cui le arti si intrecciano fino alla definizione di un genere particolare.⁵²¹ E in questa genesi, sempre a parere dello studioso, è impossibile escludere il fenomeno degli attori artigiani che, conclusa l'esperienza artistica dello spettacolo festivo urbano, cercarono e trovarono nuova linfa in un teatro capace di rispondere ad un nuovo bisogno di ritualità, richiesta dal pubblico popolare. Gli ex artisti delle vastasate danno forma a questa nuova idea di teatro, attingendo proprio al teatro festivo: «l'uso del legno, della stoffa vivacemente colorata, della plattina, ossia delle lamelle di rame utilizzate per la realizzazione degli elmi, corazze, scudi, schinieri e attrezzatura, non era altro che una sorta di adattamento alla nuova forma di tecniche già acquisite».⁵²²

Il punto di contiguità tra la festa urbana e la nascita dell'opra si incardina nella logica della narrazione e nella figura del contastorie, presenza di antica memoria nella quotidianità e nelle consuetudini della classe popolare. È il narrare per immagini secondo una logica cinetica del racconto che anima l'affermarsi dell'opra: «la successione degli episodi, il narrare per immagini disposte in

⁵¹⁹ Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi...*, op. cit., pp. 43 e 44.

⁵²⁰ Antonino Pasqualino, *I pupi siciliani...*, op. cit., p. 17.

⁵²¹ Giovanni Isgrò, *La forma siciliana del teatro...*, op. cit., p. 111.

⁵²² *Ibidem*, p. 115.

sequenza come era avvenuto in età barocca nei quadroni dipinti collocati nella navata centrale della Cattedrale, precisò la logica cinetica del racconto, sposandosi con la predisposizione popolare a farsi trascinare da intrattenimenti di lunga durata, tali da imprimere nella loro fantasia il segno di realtà possibili e comunque omologabili ai loro riti e ai loro bisogni, fino a diventare una sorta di certezza».⁵²³

Isgrò applica questa logica cinetica al cuntù, arrivando ad affermare che tra l'arte di rappresentare il cuntù e il movimento in scena dei pupi ci sia una stretta connessione, al punto che uno si mostri perfettamente speculare all'altro; l'opera naturalmente si contraddistingue per il particolare adattamento scenico. Che opera e cuntù siano strettamente correlati da un punto di vista performativo oltre che nella materia è dimostrato dal fatto che molti pupari erano anche cuntisti, Peppino Celano e Mimmo Cuticchio ne sono un chiaro esempio.

Prima di concludere la presente dissertazione sull'origine dell'opera, inoltre, risulta opportuno precisare che si registrò anche a Roma qualcosa di simile al nostro teatro delle marionette, molto prima del 1870, circostanza attestata dal Pitrè, se ne trova testimonianza in un passo dell'*Edmondo* del Bresciani. Qui l'autore rileva che la plebe romana sensibile al genio del teatro, vi si reca non solo di festa ma anche nei giorni di lavoro. Carrettieri, muratori, imbianchini si recano al teatro delle Muse in via del Fico o all'Emiliani in Piazza Navona e mentre mangiano noci, castagne o semi di zucca si alza il sipario e assistono alle rappresentazioni in romanesco, parteggiando ora per un paladino ora per l'altro. Prima dell'ingresso, i cartelloni dipinti figurano i Reali di Francia in lotta con giganti e draghi alati.⁵²⁴ Ciò che colpisce dalla descrizione del passo presente nell'*Edmondo* del Bresciani è l'atteggiamento del pubblico, pressoché identico a quello siciliano.

Nonostante il teatro delle marionette si diffonda e trovi consenso in varie parti dell'Italia, è in Sicilia che trova la sua massima espressione. A dimostrazione di ciò si riporta il resoconto operato dal Pitrè sul numero dei teatrini: «non meno di 25 io ne conosco finora, di cui due a Messina, tre in Catania, nove nella sola Palermo, la città santa della cavalleria romanzesca, dove nascono e donde partono

⁵²³ *Ibidem*, pp. 111 e 112.

⁵²⁴ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, op. cit., p. 248.

quasi tutti gli opranti di Sicilia. Carini, Balestrate, Alcamo, Trapani, Marsala, Girgenti, Terranova, Caltanissetta, Termini, Trabia, hanno ciascuna la sua opra stabile».⁵²⁵

Non possiamo inoltre trascurare un elemento importante: nella prima metà dell'Ottocento domina in Sicilia «[...] la memoria positiva della dominazione normanna, quella che aveva cacciato dall'isola i musulmani, collocati sempre di più, dall'immaginario collettivo – *mamma, li turchi!* – in un angolino da riservare all'oblio, quando non addirittura alla cancellazione memoriale o, peggio, all'esorcismo culturale».⁵²⁶ Ciò provoca la nascita di un romanticismo popolare che porta al successo dell'*opera dei pupi e del cuntù*, che grazie alla rappresentazione dell'epopea carolingia esalta speranze, ideali, valori in grado di nutrire le esigenze umane della classe popolare. I paladini divengono, così, per il popolo eroi animati da sentimenti, virtù, ideali aderenti alla propria morale, caratterizzata dal senso dell'onore, dai valori del cristianesimo, dalla lotta tra il bene e il male, identificato costantemente nell'infedele. Utilizzando le parole di Felice Cammarata, «il mondo della cavalleria ben presto acquistò per il popolo le dimensioni di un mito»⁵²⁷ in grado di rispecchiare la sua forma mentis.

Il Pitrè ne spiega il successo sulla base di ragioni storiche, psicologiche e etniche: «Questo teatro ha una ragione storica nello spirito del popolo meridionale dell'Italia; ed è mantenuto vivo da ragioni psicologiche ed etniche ad un tempo, ed in tutto relative all'indole della gente nostra».⁵²⁸

Ciò spiega non solo perché detto mondo paladinesco si mostri in grado di acquistare tanto credito ma anche e soprattutto del perché il pubblico assista alle storie che già conosce con precisione, mostrando ogni volta un inesauribile entusiasmo.

Lo sviluppo dell'opera in Sicilia è dovuto non solo a motivazioni etiche e psicologiche, ma anche e soprattutto al genio poetico e all'abilità artigiana di artisti, che hanno saputo valorizzare il patrimonio culturale orale giunto fino a noi, e che hanno nel tempo creato meravigliosi scenari, accurati perfezionamenti e

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 157.

⁵²⁶ Sebastiano Burgaretta, *La memoria e la parola...*, op. cit., p. 15.

⁵²⁷ Felice Cammarata, *Pupi e Mafia...*, op. cit., p. 47.

⁵²⁸ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, op. cit., p. 273.

ritocchi nelle vesti, nelle armature e alle articolazioni; grazie al loro incessante lavoro l'opera continua a suscitare interesse, principalmente tra gli studiosi. Si tratta di «[...] Gaetano Crimi, Giovanni Grasso, Gaetano Greco, Mariano Pennisi, per restare all'Ottocento; e, per il Novecento, dagli Argento, da Emanuele Macrì, Gaetano e Natale Napoli, Ignazio Puglisi, i Gargano, i Cuticchio, i fratelli Pasqualino [...]».⁵²⁹

Prima di concludere non possiamo non citare la presenza, già alla fine dell'Ottocento, di sperimentali messe in scena che segneranno il passaggio dal teatro di figura al teatro d'attore: Gaetano Crimi nella primavera del 1868 inscenò una *Passione di Gesù Cristo* che ebbe enorme successo; sempre in quegli anni, i figli dello stesso, istruiti nella scherma, diedero vita all'opera dei pupi in carne e ossa.

Nel 1869 andò in scena la *Gerusalemme liberata* e da lì gli spettacoli delle storie dei paladini si inscenarono per molti anni effettuando fino a tre repliche al giorno e favorendo la nascita di una valente schiera di giovani attori.⁵³⁰

Anche a Palermo il 21 giugno del 1894, grazie all'Accademia artistica siciliana «fu rappresentata al Politeama Garibaldi *Ginevra di Scozia o la innocenza riconosciuta*, con marionette viventi».⁵³¹ Si trattò di un evento spettacolare in grado di suscitare vivo interesse. Così si legge nelle notizie presenti nella rivista per lo studio delle tradizioni popolari del 1894: «Chi conosce il teatrino siciliano delle marionette e la singolarità di esso in Europa, può immaginare l'interesse che dovette destare la sostituzione di personaggi veri e di artisti come Benedetto Civiletti ai personaggi di legno».⁵³²

1.7.2 Repertorio

Nella genesi dell'opera dei pupi ha influito la diffusione del *cuntu* che in Sicilia ha tramandato il repertorio epico cavalleresco di origine medioevale e rinascimentale sia carolingio che bretone, arricchitosi via via attraverso un

⁵²⁹ Sebastiano Burgaretta, *La memoria e la parola...*, op. cit., p. 18.

⁵³⁰ Giovanni Isgrò, *La forma siciliana del teatro...*, op. cit.

⁵³¹ Giuseppe Pitrè, Salvatore Salomone Marino, *Notizie varie*, Archivio per lo studio delle tradizioni popolari, rivista trimestrale, Volume Tredicesimo, Carlo Clausen, Torino Palermo, 1984, p. 621.

⁵³² *Idem*.

processo di contaminazione sia a livello colto sia a livello popolare. «È stato accertato il rapporto diretto tra la tradizione del *cuntu* e il repertorio degli *opranti* siciliani, nonché quello del testo letterario canonico cui hanno attinto i pupari dell'Otto e del Novecento: *La storia dei paladini di Francia* di Giusto Lodico»,⁵³³ apparsa tra il 1858 e il 1860.

Come afferma Carmelo Alberti quando la materia cavalleresca diffusa dai cuntastorie approda sul palcoscenico dell'opera dei pupi è stato già effettuato un processo di assimilazione molto esteso in grado di decretarne l'ampio successo.⁵³⁴

Oltre alle dispense del Lodico, i pupari attingono alla produzione cavalleresca del Leggio. I suoi libri narrano le imprese da Carlomagno alle Crociate. Il Leggio recupera inoltre l'antico componimento di *Trabazio* e propone due opere che non figurano nel repertorio conosciuto di pupari e cuntisti: «[...] la prima è *La graziosissima istoria dei due valorosissimi fratelli Valentino e Orsone, figlioli del Magno imperatore di Costantinopoli, nipoti del re Pipino di Francia*, la seconda, *La grandiosa istoria di Palmerino d'Oliva dove si narrano le immortali avventure da lui operate che oltrepassano quelle dei più pregiati cavalieri al mondo*».⁵³⁵ Le scene d'amore molto gradite al pubblico, e grazie alle quali vengono soddisfatte fantasie e passioni, si richiamano invece al Bojardo e all'Ariosto.

È presente anche l'influenza dei poemi franco-veneti che sono dunque da ritenere fonti letterarie sicure della tradizione cavalleresca siciliana.⁵³⁶

Nella tradizione siciliana uno dei punti chiave del racconto è l'iniziazione, essa viene avvertita dagli spettatori come esempio di vita e scelgono ora l'uno ora l'altro beniamino come modello ideale. Pasqualino ritrova nei racconti dei pupari lo stesso schema delle fiabe in cui si «[...] collega l'immagine della povertà, con l'idea di un diritto calpestato, di una giustizia da rivendicare».⁵³⁷ I due principali eroi per i quali il pubblico dell'opra parteggia sono Orlando e Rinaldo.

Rinaldo è un personaggio molto amato, addirittura più di Orlando, tanto che il cuntista Ferreri racconta che quando ha per le mani le storie di Rinaldo guadagna di più perché a lui vogliono tutti un gran bene. In Sicilia corre anche il detto: «E

⁵³³ Burgaretta Sebastiano, *La memoria e la parola...*, op. cit., p. 16.

⁵³⁴ Alberti Carmelo, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano...*, op. cit., 98.

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 86.

⁵³⁶ Felice Cammarata, *Pupi e Mafia...*, op. cit., p.25.

⁵³⁷ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., p. 66.

chi si' Rinardu a lu munnu?». ⁵³⁸ oppure «Pari Rinaldu 'n campu», per far risaltare la spavalderia di qualcuno. ⁵³⁹ Detta spavalderia riconduce anche al nome con cui lo chiamano i siciliani in dialetto “malandrinu”, secondo un’accezione positiva che indica proprio caratteristiche quali intelligenza e arguzia.

È indicativo, come riporta Marcella Croce, che Emanuele Macrì di Acireale sia l’unico puparo che non indica Rinaldo come personaggio preferito dal pubblico. Riferisce ancora di come il puparo sia più vicino al legalitario Orlando, forse ciò è da collegare al carattere conservatore della città, unica «[...] a votare contro l’annessione al regno sabauda nel 1860». ⁵⁴⁰ Detto ideale di cavalleria, nell’opera di Macrì, viene declinato anche al femminile, nel ruolo di moglie, cosicché «Oliviero in punto di morte raccomanda ad Orlando di dire alla sorella Aldabella di non piangere perché la moglie di un paladino non deve abbandonarsi al dolore». ⁵⁴¹

Le avventure giovanili di Orlando vengono narrate sulla base del poema *Prime Imprese di Orlando* del Dolce, è a lui che si rifanno sia il Lodico, sia la tradizione popolare siciliana. La prima iniziazione guerriera di Orlando avviene invece nelle guerre di Aspromonte, dove un angelo con le sembianze di eremita gli appare per guidarlo in soccorso dello zio Carlomagno nel combattimento contro Almonte.

Vi sono poi due iniziazioni cortesi, la prima corrisponde all’amore di Orlando per Alda la bella, rappresentato in maniera farsesca sempre sulla base del poema del Dolce, la seconda corrisponde al suo amore non ricambiato per Angelica. È singolare che i pupari stabiliscano un nesso tra la furia amorosa e quella guerriera del paladino, questo nesso si stabilisce sulla scena con l’utilizzo del medesimo tono di voce, oscuro e ombroso.

Per quanto riguarda l’iniziazione religiosa sia nel Lodico sia nell’opera dei pupi non vi è traccia del viaggio raccontato dall’*Entrée* e dalle *Spagne*: «le colpe che Orlando confessa all’arcivescovo Turpino prima di morire sono le stesse che nel *Morgante*: l’insulto alla maestà di Carlomagno, l’uccisione dell’amico don

⁵³⁸ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, op. cit., p. 204.

⁵³⁹ Felice Cammarata, *Pupi e Mafia...*, op. cit., p. 24.

⁵⁴⁰ Marcella Croce, *Pupi carretti cantastorie...*, op. cit., p. 64.

⁵⁴¹ *Idem*.

Chiaro, l'aver lasciato vergine Alda la bella, ma questo peccato sessuale negativo si raddoppia nell'opposto peccato di aver desiderato Angelica».⁵⁴²

L'ultimo viaggio di Rinaldo deriva invece dalla *Trebisonda*, che rappresenta l'aspetto religioso come il punto di inizio di un grande impero orientale.

I viaggi iniziatici nella tradizione siciliana sono tantissimi e questo perché il Lodico nelle dispense aveva incollato le fonti una dietro l'altra.⁵⁴³

Tanti sono i racconti che hanno ispirato cuntisti e pupari, risvegliando una fantasia popolare, che ha certamente influenzato il proliferare della materia e degli intrecci narrativi. Ad esempio, secondo il Rajna, Madama Rovenza ricorda una donna guerriera di un poema in prosa, attribuito a qualcuno dei cantari popolari più antichi, dal titolo *Rubion d'Anferna*.⁵⁴⁴ Dopo l'Unità d'Italia i pupi iniziano anche a narrare gli eventi storici che hanno segnato la vita del Paese come: *Ruggiero il Normanno conquista la Sicilia, Il Vespro Siciliano, La storia di Vittorio Emanuele e di Garibaldi*.

Anche la vita dei banditi, entra in repertorio: «Antonino di Balsi detto Testa Longa, Giuseppina la brigantessa, Marziale brigante assassino Varsalona, Pasquale Bruno».⁵⁴⁵ Di solito questi fatti vengono narrati in serate speciali organizzate tra la fine di un ciclo e l'altro o in occasione di particolari festività. Le vite dei banditi assumono forte rilevanza anche se i titoli conservati non sono molti e nell'ultimo dopoguerra sono state rappresentate raramente, poiché ostacolate dalle autorità di polizia, in quanto ritenute pericolose per l'ordine pubblico. I banditi si trasformano agli occhi del popolo in eroi capaci di rivoltarsi contro ingiustizie e sopraffazioni, diventando «immagine sublimata della ribellione del bandito contro la legge».⁵⁴⁶ Questa particolare immagine circolava in genere nelle fasce popolari, animate dal fuoco della lotta contro le ingiustizie. A tal proposito, posso riportare che anche dalle narrazioni di mia nonna sui banditi emergeva questa visione eroica, tutta popolare. Così si legge in Cocchiara, riguardo a Testalonga e Gurnaccia delle vastasate:

⁵⁴² Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., p. 67.

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ Felice Cammarata, *Pupi e Mafia...*, op. cit., p. 27.

⁵⁴⁵ Antonio Pasqualino, *I pupi siciliani...*, op. cit., p. 31.

⁵⁴⁶ *Idem*.

«V'era in essi il coraggio di Orlando e la nobiltà di Rinaldo. E guai a chi verso di loro e verso gli altri imitava la parte di Gano di Magonza! Quella parte che, naturalmente, doveva condurli alla ghigliottina! Coraggiosi per indole e feroci per bisogno, il Testalonga e il Guarnaccia, avevano ingaggiato una lotta tremenda corpo a corpo, coi ricchi avari e coi potenti prepotenti. La prepotenza li aveva condotti sulla via del delitto, così, per necessità, per vivere insomma: ed essi pronti al bene come colpa, il bene praticavano verso coloro che il bene meritavano e si inebriavano di sangue, quando v'era una colpa da punire».⁵⁴⁷

Anche le narrazioni dei cantastorie e il repertorio di *guapparia* del teatro dei pupi napoletani segue questo filone narrativo.⁵⁴⁸ È altresì importante sottolineare che le stampe popolari sull'argomento si sono mostrate molto fertili e gli spettacoli dei pupi si rifacevano ad esse; oltre alla *Storia dei banditi Testalonga e Guarnaccia*, che come abbiamo già visto, figura tra le vastasate, anche la *Storia del brigante Pasquale Bruno* viene ripresa da un omonimo romanzo di A. Dumas padre.⁵⁴⁹

In corrispondenza con l'evoluzione del melodramma, nei grandi teatri vengono messe in scena anche storie tipiche dell'opera lirica come *Otello* e *Romeo e Giulietta*. Dai copioni di quest'ultima e del *Macbeth* si evince che, nonostante per vie generali corrispondano alle tragedie originali, le differenze risultano sostanziali, si presume che chi scrisse il copione abbia lavorato non sulla traduzione del testo originale ma su un riassunto.⁵⁵⁰

Riguardo alle rappresentazioni dell'opera Pitrè fornisce il seguente resoconto:

«*La storia dei paladini*», si dice comunemente e all'ingrosso, intendendosi quella serie di storie prosastiche e poetiche, le quali si chiamano: *Cronaca di Turpino*, *Reali di Francia*, *Morgante del Pulci*, *Orlando Innamorato* del Bojardo, *Orlando Furioso* dell'Ariosto, *Prime imprese del conte Orlando* del Dolce ed altri siffatti, che rappresentati sera per sera senza veruna interruzione, durano più di un anno. Dopo la "Morte dei paladini" si rappresentano le storie di *Guerin detto il Meschino*, de' *Figli del Meschino*, di *Guelfo ed Alfeo re di Negroponte*, di *Trebatio*, di *Ardente Spada*, di *Alessandro Magno II*, del *Colloandro fedele* ecc. ecc., che si svolgono in undici mesi e pochi giorni».⁵⁵¹

⁵⁴⁷ Giuseppe Cocchiara, *Le vastasate...*, op. cit., p. 59.

⁵⁴⁸ Antonino Pasqualino, *I pupi siciliani...*, op. cit., p. 31.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

⁵⁵¹ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, op. cit., p. 131.

Nel periodo di massimo splendore, la sera del Venerdì Santo è fatto obbligo ai pupari di rappresentare il *Mortorio di Cristo* secondo un testo uguale a quello in uso nelle chiese, nei teatri, nelle piazze e nelle strade dei piccoli centri, che ha come traccia il *Riscatto dell'Oriales*, opera scritta, largamente diffusa nell'isola.⁵⁵² Trovano posto nelle rappresentazioni anche la natività e la vita dei Santi con una versione che attinge oltre che alle dispense anche al corpus di orazioni cantate dai poeti ciechi. Il sentimento religioso attraversa comunque tutte le rappresentazioni, il pubblico aspira per i suoi paladini l'osservanza di regole soprannaturali, le stesse che animano la loro semplice vita contadina caratterizzata dai rituali.

1.7.3 La Rotta di Roncisvalle

Uno degli episodi più rappresentativi del repertorio cavalleresco di cuntisti e pupari di tutti i tempi è quello della *Rotta di Roncisvalle*, più comunemente nota come *La Morti di li paladini*.

Lo schema della morte di Orlando diffuso in Sicilia deriva dal *Morgante* del Pulci, tranne che per alcuni aspetti che derivano dalla *Trebisonda*. Sia nel teatro dei pupi sia nel *Morgante* il rifiuto da parte di Orlando di suonare il corno viene considerato desiderio di martirio e espressione massima di coraggio, condiviso da tutti i paladini. Non è presente la contesa tra Orlando e Oliviero. Inoltre «l'arrivo di Rinaldo assicura la punizione dei saraceni e di Gano e umilia Carlomagno, il quale si ravvede, cosicché il senso generale del racconto, si lega come nel *Morgante*, alla lunga vicenda degli inganni, delle calunnie, di Gano contro i paladini, e della cecità dell'Imperatore».⁵⁵³

Nonostante gli spettacoli traggano ispirazione dalla *Storia dei paladini di Francia* è importante sottolineare che l'intreccio è comunque soggetto a cambiamenti, legati all'ammirazione che il puparo riserva ora per Orlando, a cui lascia il ruolo centrale di tutto l'episodio, ora a Rinaldo che diviene vincitore vero e indiscusso della battaglia di Roncisvalle.

Già il Pitre nell'Ottocento annota la rilevanza di questo episodio, descrivendo la commozione e il raccoglimento con cui il pubblico assiste alla

⁵⁵² Alberti Carmelo, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano...*, op. cit., pp. 91 e 92.

⁵⁵³ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., p. 142.

rappresentazione. A tal proposito riferisce del noto cuntista Ferreri che quando narra la morte dei paladini piange davvero, così come qualche lacrima involontaria riga il volto di chi va ad ascoltarlo.⁵⁵⁴

Anche all'interno dell'*opra* occupa un posto di rilievo, tanto che un ragazzo incontrato dal Pitrè nell'*Opéra* di Piazza Nuova, il 12 dicembre 1875, la indica come «*la cchiù bella cosa di stu munnu, e cci nni vonnu occhi pi talialla!*».⁵⁵⁵ Si riportano le parole dello studioso relative alla rappresentazione della *Rotta di Roncisvalle* al teatrino dell'Opera dei Pupi :

«Non ho mai visto la Morte dei paladini senza ricevere una viva impressione del contegno degli spettatori. È raro, estremamente raro, che l'uditorio serbi mai tanto silenzio e tanto raccoglimento quanto in questa sera. La tristezza è sul volto di tutti; le stesse parole che l'un l'altro gli spettatori si barattano sono sommesse per riverenza al luogo ed al momento sacro e solenne. Il roscicciaio stesso tra atto ed atto non vocia, non schiamazza, non fa neppure uno zitto. All'apparir dell'angelo a Rinaldo, al benedir che fa Turpino il conte Orlando, tutti si scoprono il capo come la sera del Venerdì santo rappresentandosi il *Mortorio di Cristo*. Anzi tra il *Mortorio di Cristo* e la *Morte de' paladini* c'è tale riscontro, tale identità d'impressioni che mai la maggiore. Le due rappresentazioni sono egualmente grandi, luttuose, lagrimevoli».⁵⁵⁶

È interessante notare l'accostamento che il Pitrè opera tra la morte dei paladini e la morte di Cristo; anche la studiosa Marcella Croce mette in luce l'elemento religioso che accomuna le due manifestazioni e accosta i dodici paladini alla reincarnazione dei dodici apostoli, che vengono traditi da Gano di Magonza a sua volta annoverato come il novello Giuda.⁵⁵⁷

Anche Felice Cammarata riporta di aver sentito la *Morte dei paladini* recitata da un vecchio di novant'anni, Filippo Adelfio residente a Palermo in via Villagrazia n. 362, con voce tremolante mentre piange, davanti ad un uditorio visibilmente commosso. Tutta la storia dei paladini, attraverso una varietà notevole di motivi e toni ruota dunque attorno all'«olocausto di Roncisvalle»⁵⁵⁸ che conserva tutt'oggi un grande impatto emotivo, poiché come osserva Felice

⁵⁵⁴ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, op. cit., p. 206.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 141, (corsivo dell'autore).

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 145.

⁵⁵⁷ Marcella Croce, *Pupi, carretti, cantastorie...*, op. cit., p. 60.

⁵⁵⁸ Felice Cammarata, *Pupi e Mafia...*, op. cit., p. 86.

Cammarata riprende e attualizza un rituale rimasto nel tempo immutato: la guerra e il fronte.

La partecipazione emotiva comincia ad essere minore nella fase di decadenza dell'opera, corrispondente con l'avvento della televisione. Antonio Pasqualino, a tal proposito, riporta di aver assistito ad una rappresentazione della morte di Orlando in cui gli spettatori addirittura mostravano atteggiamenti divertiti fino al riso, atteggiamenti che provocarono l'indignazione del puparo.⁵⁵⁹

Nonostante ciò, ancor oggi *La Morte dei Paladini* rappresenta lo spettacolo più prestigioso del repertorio e i pupari lo considerano l'episodio più importante della *Storia dei Paladini di Francia*.

Marcella Croce analizza la *Rotta di Roncisvalle* dell'opera dei pupi, esaminando le registrazioni conservate nel Museo Internazionale delle Marionette "Antonino Pasqualino" di Palermo, di Giuseppe Argento 1969 Palermo; Emanuele Macrì 1967 Acireale; Fratelli Napoli 1977 Catania; Gesualdo Pepe 1978 Caltagirone; Argento/Cuticchio/Mancuso in una co-produzione del 1980 Palermo.

La studiosa, a seguito di detta analisi, afferma che tutti i pupari seguono uno schema sostanzialmente fisso corrispondente alle dispense di Lodico, solo Macrì se ne discosta leggermente, attingendo la materia narrativa, su sua stessa esternazione, direttamente dalla *Chanson de Roland*. Per quanto riguarda la durata, tutti gli spettacoli sono stati rappresentati in un'unica serata, tranne la versione di Argento effettuata in due serate. Per quanto riguarda l'accompagnamento musicale, gli spettacoli palermitani evidenziano l'uso dell'organetto, Gesualdo Pepe si serve di un'orchestra di tre elementi che esegue musica sinfonica e musica napoletana con utilizzo del mandolino, i fratelli Napoli si servono invece di musica wagneriana e di musica sacra registrata, infine Argento non ricorre affatto alla musica. La rappresentazione di Macrì è invece caratterizzata da sospiri, urla, ruggiti e colpi di tosse.

La studiosa rileva anche una diversa partecipazione del pubblico, più sentita negli spettacoli palermitani rispetto a quelli catanesi. Relativamente allo spettacolo di Macrì, la studiosa precisa che se non fosse per l'applauso a metà spettacolo si avrebbe l'impressione che la registrazione fosse stata effettuata senza

⁵⁵⁹ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit.

pubblico. Emerge inoltre un altro dato non di poco conto, a Catania l'improvvisazione sembra essere passata in secondo piano, i Napoli si servono di un testo scritto dal dott. Nino Amico e il Macrì sfoggia un italiano ricercato che cozza con il linguaggio meno forbito e a volte sgrammaticato che lo stesso utilizza durante le interviste.⁵⁶⁰ In tal modo negli spettacoli catanesi si perde l'immediatezza e la naturalezza che conserva l'opera palermitana. Da ciò è evidente non solo la diversa evoluzione che presenta l'opera dei pupi all'interno della Sicilia ma anche la particolare inventiva con cui gli stessi pupari danno vita agli spettacoli, adattandoli ad un pubblico che si pone in modo differente nei vari centri.

1.7.4 I pupi e l'artigianato: le varianti formali

Dall'esame delle fonti inerenti la richiesta di concessione per la costruzione dei casotti alla Real Segreteria Borbonica, è possibile ricavare indicazioni sulle caratteristiche tecniche dei pupi e sulle rappresentazioni di fine Settecento. In particolare, una domanda di rinnovo del luglio del 1792, a firma del napoletano Crispino Zampa, attesta la tendenza alla mobilità e allo scambio di esperienze in aree geografiche diverse, fornisce notizie sul repertorio, che conteneva tragedie e commedie, e informazioni sulla composizione materiale del pupo, in legno. In un incartamento sempre del 1792 emerge, invece, una diversa composizione materiale, essendo indicato in pezza.⁵⁶¹ Da ciò sembrerebbe emergere la coesistenza di materiali di costruzione diversi pur nello stesso periodo storico.

Attorno al teatro delle marionette ruota un'organizzazione strutturata di pittori e artigiani dedita alla costruzione dei pupi e alla preparazione di fondali, quinte, teloni e sipari; comprende ebanisti, intagliatori, argentieri, stagnini e sarti. Si verifica dunque una convergenza di elementi tradizionali sia orali che iconografici che ne fanno un'arte completa. Riguardo alla lavorazione dei pupi e alla realizzazione delle pitture, la tecnica è rimasta identica a quella usata dai primi artigiani, nel rispetto di una lunga tradizione:

⁵⁶⁰ Marcella Croce, *Pupi, carretti, contastorie...*, op. cit., pp. 63 e 64.

⁵⁶¹ Alberti Carmelo, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano...*, op. cit., pp. 14 e 15.

«La lavorazione del pupo è rimasta inalterata dalla prima metà dell'Ottocento. I corpi e le teste vengono intagliati nel legno (faggio e abete per i corpi, cipresso per le teste). Il corpo del pupo, chiamato ossatura, è formato da nove pezzi (busto, cosce, gambe, piedi, mani o pugno e mano). Per la loro realizzazione il puparo utilizza modelli che si tramandano da generazioni e che man mano va perfezionando seguendo un proprio stile. Lo stesso vale per la realizzazione delle armature, che si costruiscono a partire da alcuni modelli. Su una lastra di metallo (ottone, alpacca) vengono disegnati tutti i pezzi e poi ritagliati».⁵⁶²

La marionetta si muove grazie ad un ferro che traversa la testa e si aggancia al busto, un secondo ferro sostiene la spada e consente di muovere il braccio destro, mentre un filo lega il braccio sinistro allo scudo. Nelle varie città dell'isola i pupari utilizzano diverse tecniche di manovra, si utilizzano le parole puntuali e precise di Carmelo Alberti per indicarne le differenze:

«A Palermo la leggerezza ed il minor peso rendono possibile un maneggio laterale, eseguito da dietro le quinte con le braccia tese, mentre l'articolazione alle ginocchia permette un passo sciolto quasi di danza. Nei teatri di Catania, invece la mole del pupo costringe ad una manovra ravvicinata, per cui l'operatore deve tenere il suo attore di legno accostato al fondale della scena, dietro al quale guida i ferri maestri stando sopra una pedana; la dilatazione in larghezza e la scarsa profondità del boccascena sono legati a tale precisa esigenza. Il medesimo orientamento nel movimento scenico, con insignificanti modifiche, si mantiene a Messina e Siracusa, mentre Acireale attua, per iniziativa del puparo Mariano Pennisi (1867-1934), una inedita tecnica di manovra, ispirata probabilmente dal modello marionettistico classico: il punto di appoggio è formato da un ponte fisso, posto al di sopra del boccascena e sporgendosi dal quale i manovratori, attraverso ferri più lunghi delle marionette catanesi, fanno agire i personaggi fino a tre o quattro per volta».⁵⁶³

L'opera dei pupi in Sicilia presenta un'evoluzione diversa, così da originare almeno tre nuclei principali: Palermo, Catania, Messina e Siracusa riunite in un'unica fascia. Anche se Antonino Pasqualino e altri illustri studiosi sono inclini a identificarne solo due, quella palermitana e quella catanese, la prima diffusa nell'aria occidentale e la seconda nell'aria orientale.⁵⁶⁴

⁵⁶² Associazione Figli D'Arte Cuticchio, *Repertorio: il laboratorio*, [online], "<https://www.figlidartecuticchio.com/repertorio-introduzione/il-cunto/>", [consultata il 17 settembre 2021].

⁵⁶³ Alberti Carmelo, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano...*, op. cit., p. 44.

⁵⁶⁴ Antonino Pasqualino, *I pupi siciliani...*, op. cit., p. 15.

La distinzione più evidente riguarda le dimensioni e come abbiamo già visto i movimenti della marionetta: a Palermo il pupo presenta un'altezza tra gli ottanta cm e il metro, similmente alle marionette classiche, ed ha le ginocchia snodate che gli consentono una scioltezza nei movimenti; a Catania presenta, invece, un'altezza di un metro e trenta centimetri con un peso di trenta/trentacinque Kg, gli arti inferiori non presentano giunture e evidenziano un incedere rigido e irreale; a Messina e Siracusa i pupi presentano una misura e un peso intermedio e una rigidità inferiore dei pupi catanesi.

Un noto puparo, ormai scomparso, Emanuele Macrì di Acireale fornisce una spiegazione sulla rigidità del pupo catanese, lo stesso non presenta articolazioni agli arti inferiori perché il paladino non deve mai piegarsi davanti a nessuno.⁵⁶⁵

Ogni guerriero, per i ruoli primari, possiede delle caratteristiche distintive: Carlo Magno si presenta sulla scena in due versioni, una di corte caratterizzata da tunica ricamata, mantello in velluto e corona e la seconda da battaglia contraddistinta dallo scudo esagonale con il giglio di Francia e l'elmo incoronato; Orlando primo paladino sfoggia l'aquila sul cimiero, sull'usbergo e sullo scudo, una fascia tricolore intorno ai fianchi nell'area palermitana e gli occhi storti nella totalità delle versioni, tranne in quella di Acireale.

Il Li Gotti ipotizza un primo accenno di questo particolare nell'*Orlandino*, poema franco-veneto di fine '300, dove vi è un accenno proprio all'*inclinatio oculorum* del paladino.⁵⁶⁶ Lo strabismo di Orlando lo troviamo anche nel *Morgante* del Pulci e ne *I Reali di Francia*, qui viene riferito che al paladino vennero gli occhi storti e la voce virile quando apprese della morte del padre.⁵⁶⁷

Rinaldo viene, invece, rappresentato con il leone sull'elmo, sullo scudo e sulla corazza e porta i baffetti neri all'insù. Il traditore Gano di Magonza porta sullo scudo e sul petto la M, incisa a caratteri gotici, presenta degli sfregi sul viso e si caratterizza come figura piccola e goffa.

I saraceni tra cui troviamo Agramante, Marsilio, Ferrau e altri sono caratterizzati dai volti truci con grandi baffi all'ingiù e una mezzaluna sullo scudo e sull'elmo.

⁵⁶⁵ Alberti Carmelo, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano...*, op. cit., p. 41.

⁵⁶⁶ Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi...*, op. cit.

⁵⁶⁷ Felice Cammarata, *Pupi e Mafia...*, op. cit., pp. 23 e 24.

Re, principi e sultani vengono vestiti con molta cura secondo una iconografia ottocentesca alimentata dalle xilografie presenti nelle dispense cavalleresche, questo tratto li distingue dai paladini.

I personaggi femminili vengono rappresentati con il viso tondo e ingenuo, tranne per le guerriere: «Bradamante, Marfisa, Dama Rovenza portano insegne e armi proprie; la prima le piume bianche sull'elmo e il leone di Montalbano, la seconda una fenice, la terza una mezzaluna incoronata e come arma un martello».⁵⁶⁸

Gli artigiani rendono dunque la differenza tra eroi e traditori attraverso caratteristiche fisiche riconoscibili, per cui «gli eroi sono belli, con fattezze femminee, alti, hanno vesti di vivaci colori. I traditori sono brutti, piccoli, e sono vestiti di nero».⁵⁶⁹ I traditori compreso Carlomagno stanno appesi a sinistra del palcoscenico insieme ai pagani, mentre gli eroi cristiani vengono posti a destra.

Dietro l'opera dei pupi si nasconde un fiorente artigianato, che come abbiamo già visto, rappresenta un segno contraddistintivo della sicilianità, e in particolar modo della città di Palermo, fra il '500 e il '600, legato allo sviluppo dello spettacolo dell'*hispanidad* e alla nascita di una nuova concezione della festa, degli artigiani della festa e della città intesa come scena.

A volte è lo stesso puparo a saper costruire i suoi pupi, preparare fondali, quinte, teloni, sipari e cartelloni, altre volte si registra la presenza di artigiani specializzati. Anche relativamente allo sviluppo iconografico si registrano due poli: a Palermo e dintorni i cartelloni sono realizzati in tela, dipinti a tempera e presentano una larghezza di due metri, una lunghezza di tre/quattro metri e una suddivisione in scacchi, da un minimo di sei a un massimo di dodici, sulla quale vengono rappresentati gli episodi più importanti della settimana; nella Sicilia orientale e a Catania si preparano invece cartelloni, dipinti a tempera su carta di imballaggio e costituiti di un solo riquadro, inerente la scena centrale della rappresentazione giornaliera.⁵⁷⁰

Marcella Croce precisa inoltre che «negli scenari del teatro, che ovviamente erano più grandi a Catania date le maggiori dimensioni del palcoscenico, notiamo

⁵⁶⁸ Carmelo Alberti, *Il teatro dei pupi...*, op. cit., p. 40.

⁵⁶⁹ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., p. 100.

⁵⁷⁰ Carmelo Alberti, *Il teatro dei pupi...*, op. cit., p. 46.

un'accentuata dipendenza dall'arte egemone o borghese, cioè in particolare dal teatro di prosa e dall'opera lirica».⁵⁷¹ I cartelloni presentano colori vivaci e contrastanti «[...] con prevalenza di azzurri, rossi, verdi e gialli, assai simili a quelli del carretto»⁵⁷² e rappresentano per l'oprante un importante strumento di lavoro, così come per il cantastorie, e nasce dalla necessità di annunciare visivamente la storia narrata. Si tratta di una tradizione molto antica; dal *Ritmo cassinese*, si rileva che già nel '200 i giullari si servivano di figure per narrare i loro racconti.⁵⁷³ È la medesima necessità, suggerisce il Li Gotti, «che oggi induce, ad esempio, i gestori di cinematografi ad esporre dinanzi ai loro locali i *placards* coi disegni e i titoli dei film che si rappresentano, e di aggiungervi anche per allettamento alcune riproduzioni di fotogrammi più significativi, così come fanno anche all'inizio delle rappresentazioni cinematografiche stesse per anticipo di prossime programmazioni».⁵⁷⁴ I cartelloni assolvevano, dunque, anche ad una vera e propria esigenza pubblicitaria dello spettacolo. Rimangono dei dubbi circa l'individuazione delle fonti iconografiche che hanno ispirato i tratti figurativi degli stessi. È importante rilevare che la ricerca decorativa deve tener conto di una vasta produzione di stampe e immagini popolaresche, le dispense di Lodico erano, ad esempio, corredate da disegni del Mattaliano che a sua volta rimandavano alla larga diffusione di xilografie e riproduzioni Cinque e Seicentesche dei primi anni del secolo.⁵⁷⁵ Oltre alle stampe che circolavano, la pittura presenta tratti di elementi bizantini, arabi, francesi e spagnoli e mostra punti di contatto con le ornamentazioni delle barche, delle lettighe, delle carrozze settecentesche. È possibile inoltre trovare punti di contatto con i dipinti della Cappella Palatina, di chiese e palazzi dal '300 al '500 e soprattutto con il soffitto dello Steri.⁵⁷⁶

1.7.5. Gestualità, vocalità e musica

La gestualità dei pupi è di notevole importanza e trova origine nella danza con le spade caratterizzata da movimenti ripetuti e ritmati. Mentre le spade si cozzano,

⁵⁷¹ Marcella Croce, *pupi carretti cantastorie...*, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁷² Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi...*, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁷³ *Idem.*

⁵⁷⁴ *Idem.*

⁵⁷⁵ Carmelo Alberti, *Il teatro dei pupi...*, *op. cit.*

⁵⁷⁶ Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi...*, *op. cit.*, p. 91.

un battere isocrono dei piedi li accompagna. Durante la battaglia i violini suonano velocemente e si fermano solo quando l'oprante con un lieve battito di piedi dà il segnale del silenzio.

Queste danze traggono origine dalle danze armate che caratterizzano alcune feste popolari, considerate da Paolo Toschi azioni drammatiche ispirate a motivi agonistici.⁵⁷⁷ Le troviamo l'ultima domenica di Carnevale a Mezzojuso nella festa del Mastro di Campo, la quarta domenica di maggio nella festa del Taratà a Casteltermini, sempre a fine maggio a Scicli in occasione della Madonna delle Milizie.

Queste espressioni drammatiche sono considerate da Carmelo Alberti versioni più complete della moresca, danza armata presente già nel Settecento un po' ovunque e riscontrabile in epoca recente in alcune zone dell'entroterra. Come riporta lo studioso, il marchese di Villabianca, ne attesta la presenza a Palermo, con numerose varianti sotto il nome di *Guerra di Lazzari* e il Salomone Marino ne attesta la presenza a Piazza Armerina, in provincia di Enna, come ricordo della guerra tra cristiani e maomettani.

Ciò che interessa ai fini del presente lavoro «[...] riguarda la costruzione dei ritmi di combattimento mediante la relazione tra i colpi inferti ed il suono degli strumenti, talchè la successione dei movimenti muta con il ritmo della musica: sullo stesso principio si basano i duelli fra le marionette armate ed in un certo qual modo la scansione narrativa del cuntù».⁵⁷⁸

Il combattimento è una vera e propria danza, il ritmo viene dato dal piede che batte e si realizza in varie forme a seconda delle scuole di riferimento dei pupari.

I movimenti e i gesti possono essere eseguiti con ritmo uniforme, più o meno rapidamente o con improvvise variazioni come ad esempio scosse o balzi. Il tempo e il ritmo dell'esecuzione definisce gli stili di movimento che risultano essere tre:

«Nobiltà e serietà: movimento lento con ritmo relativamente costante.
Nobiltà e allegria: movimento rapido con ritmo mutevole.

⁵⁷⁷ Marcella Croce, *Pupi, carretti, cantastorie...*, op. cit., p. 51.

⁵⁷⁸ Carmeli Alberto, *Il teatro dei pupi...*, op. cit., pp. 26 e 27.

Comicità e goffaggine: movimento rapido con ritmo molto mutevole e con scosse e balzi.

Nel combattimento il valore della rapidità si inverte: i personaggi seri combattono rapidamente, tanto più velocemente quanto sono più valorosi, mentre i personaggi comici combattono lentamente».⁵⁷⁹

Altro elemento importante è la vocalità, il puparo ne utilizza tutte le gradazioni, dando voce a tutti i suoi personaggi e distinguendoli a seconda del sesso, della condizione sociale, della religione e della dignità; le voci ora calme e deboli si trasformano in stentoree e agitate, per tornare sottili quando entra in scena un personaggio femminile.

Al fine di caratterizzare i personaggi e conferire verità e vitalità al racconto molto importante è dunque la voce umana che si differenzia di volta in volta per volume, tonalità, timbro, ritmo e vibrazione.

Il volume aumenta con il crescere della tensione drammatica del racconto e serve a sottolineare le frasi in cui si evidenzia tale tensione. Quando invece la frase è rivolta ad un ascoltatore lontano non aumenta il volume ma si allungano le vocali, in particolare quelle delle ultime sillabe.

Relativamente al timbro, la voce diventa chiara per i personaggi eroici positivi e scura, ingolata e rauca per quelli negativi e ancora stridula in falsetto per il traditore Gano di Magonza. Voci nasalizzate, chiocce o rauche caratterizzano i personaggi comici positivi.

Il ritmo, alla pari del volume, caratterizza il tono drammatico e si accorda con i movimenti, i gesti e i rumori: «l'eloquio dei personaggi eroici è lento e comprende complesse figure di accelerazione, rallentamento e pause di durata variabile. Una parte di questi effetti ha funzione significativa, sottolinea frasi e parole per la loro importanza, una parte ha funzione esornativa, si adegua cioè a un modello generale di musicalità del discorso».⁵⁸⁰ Il ritmo diviene inoltre più veloce per i personaggi giovani e allegri e veloce e uniforme per i personaggi comici.

La vibrazione caratterizza, in situazioni particolarmente emotive, la voce dei personaggi seri. Le situazioni più patetiche presentano l'utilizzo di una particolare

⁵⁷⁹ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., p. 240.

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p. 238.

declamazione che somiglia al canto e che viene chiamata dagli opranti “lamento”. In questo caso «il volume della voce è alto, il ritmo molto lento, con notevole prolungamento di molte vocali, la vibrazione è molto forte».⁵⁸¹

Ritornando alle voci femminili, all’opera della Vucciria, come riporta il Pitrè, le voci femminili son proprio di donna, è una parente di Achille Greco a interpretarne le parti.⁵⁸² Voci di donna si trovano pure negli spettacoli dei fratelli Napoli a Catania con Italia Chiesa Napoli, moglie di Natale Napoli, morta nel gennaio del 2018. Anche i Cuticchio affidano le voci femminili ad una donna, si tratta di Anna, figlia di Giacomo e sorella di Mimmo.

Permane inoltre nell’opera fino agli inizi del Novecento un legame molto stretto tra la cadenza delle voci e i canti diffusi, questa traccia ritmica viene rilevata principalmente tra i pupari palermitani. La modulazione vocale del puparo mostra una profonda abilità e costituisce senz’altro uno dei tratti maggiormente caratteristici della rappresentazione. Questa particolare coloritura vocale la ritroviamo anche nel cuntù, come vedremo nei capitoli seguenti, nelle parti relative ai dialoghi, in cui il narratore caratterizza con la voce ogni personaggio.

L’opera dei pupi è caratterizzata dai ritmi espressivi e popolari della cultura orale, non troviamo infatti solo una corrispondenza tematica tra la stessa e le performance dei cuntisti, ma si evidenzia anche un collegamento con altri oratori appartenenti alla tradizione orale, si tratta dei poeti orbi che svolgono in una prima fase la funzione di *sunatura*. Sono loro che assumono le vesti di esecutori delle colonne sonore, con i violini iniziano la serata, riempiono gli intermezzi e sottolineano le fasi più importanti della rappresentazione.

«Sul finire del secolo XIX continuano a impiegare i violinisti don Niccolò Greco a Palermo e don Angelo Grasso a Catania».⁵⁸³ Con il tramonto dei *sunatura* si stabiliscono delle differenze tra gli opranti anche sotto il profilo musicale. A Palermo viene inserito l’organetto, a Catania l’uso di strumenti tra cui tromba e tamburo, a Siracusa si evidenzia una maggiore varietà strumentale, ad

⁵⁸¹ *Idem.*

⁵⁸² Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, *op. cit.*, p. 127.

⁵⁸³ Carmelo Alberti, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano...*, *op. cit.*, p. 112.

esempio Vincenzo Mangiagli ad Avola dispone addirittura di un complesso musicale composto da mandolino, violino e pianoforte.⁵⁸⁴

La musica puntella i principali avvenimenti, attraverso sonate caratteristiche rispondenti agli avvenimenti rappresentati, ad esempio come riferisce il Pitrè, la *chiamata a battaglia* si presenta molto semplice, viene suonata solo con la tromba in si bemolle, si basa sull'accordo di terza e quinta e il suo tempo è 2/4 moderato.⁵⁸⁵

Nelle situazioni più drammatiche si fa, inoltre, ricorso al “lamentu” utilizzato nei canti della Settimana Santa o nei canti dei carrettieri siciliani.

La musica assume nel teatro dei pupi un'importanza notevole, è lo stesso Mimmo Cuticchio a testimoniare nello spettacolo *Visita guidata all'Opera dei Pupi*. Qui il puparo Don Paolo non istruisce solo il suo aiutante Paletta, ma fornisce ad un pubblico nuovo, gli strumenti per la piena comprensione dello spettacolo. Si riporta la versione in italiano per una più agevole comprensione:

«Hai visto Paletta: devi suonare piano quando ci sono le scene lente; quando Ruggiero si trova coricato nel castello d'Altaripa che cosa fai? Devi suonare piano. Quando Ruggiero resta nel letto in una pozza di sangue, dentro si riempie di luce e scende dal Paradiso una schiera di angeli, il suono deve diventare forte: forte devi suonare Paletta, forte devi suonare Paletta. Hai visto come si suona; così si suona, forte devi suonare sennò la gente non lo capisce che è il coro degli angeli, si confonde e io mi confondo insieme a te e la gente non capisce più niente. Solo nelle scene lente devi suonare piano il lamento. Paletta non te lo dimenticare: quando ci sono le scene commoventi, là devi suonare piano».⁵⁸⁶

Rumori, suoni vocali e il fragore delle armi enfatizzano i ritmi della battaglia. Il rumore più importante è quello prodotto dai colpi dello zoccolo del manovratore sul tavolato, lo stesso risuona alla pari di un tamburo e costituisce lo scheletro sonoro dello spettacolo, poiché accompagna costantemente il ritmo del discorso, dei gesti e dei movimenti, in particolar modo nei momenti drammatici e nelle battaglie. Il «rumore di catene» viene prodotto da un particolare strumento e accompagna l'ingresso dei demoni.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, pp. 112 e 113.

⁵⁸⁵ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁸⁶ Roberto Giambone, *Visita Guidata all'Opera dei Pupi...*, *op. cit.*, pp. 66 e 68.

Grazie a Giacomo Cuticchio, figlio di Mimmo, su ispirazione dell'opera dei pupi e come omaggio al lavoro di pupi e pupari nasce *Quaderno di danze e battaglie dell'opera dei pupi*. Si tratta di una composizione musicale di trenta minuti divisa in cinque tempi che contiene ritmi, suoni e cori propri dell'opera. Il pianoforte prende parte alla composizione come l'antico pianino a cilindro, a cui la tradizione assegna il ruolo di commentatore musicale degli spettacoli. La *Ouverture* introduce l'azione e i temi delle narrazioni cavalleresche; in *Arditi e Trame* viene rappresentato il "vantamento" dei Paladini di Francia, la tradizionale parata dove i cavalieri di Carlo Magno, principesse e scudieri sfilano fino allo squillo del "corno di guerra" che annuncia l'assedio dell'esercito avversario. *La Battaglia* inizialmente presenta un tempo composto in 7/8 che evoca il battito del piede che gli opranti praticano dietro le quinte, per dare ritmo a una singolar tenzone tra paladini, il seguente tempo ternario chiude, invece, il numero guerresco ed è il medesimo del tactus tradizionale delle battaglie campali. *Pene d'amore perdute* rievoca la delicatezza dell'amor cortese e il codice etico che caratterizza le relazioni tra i Paladini di Francia; *La fabbrica degli incantesimi* rappresenta il mondo fantastico, fatto di maghi e maestri di incanto, che caratterizza l'opera e infine *La Rapsodia Fantastica* chiude il programma, si tratta di una composizione libera in cui vivono e risuonano il lavoro, i ritmi e le atmosfere del Teatro della famiglia Cuticchio.⁵⁸⁷

1.7.6 Il pubblico dell'opera e del cuntù

Nell'opera gli spettatori rivestono un ruolo di primaria importanza. Prima dell'avvento di cinema e televisione gli spettacoli si svolgevano in cicli scenici che duravano molto tempo e il pubblico partecipava agli stessi quotidianamente, instaurando con il puparo un rapporto molto forte, che non si concludeva sulla scena ma andava al di là di essa. Mimmo Cuticchio lo conferma, raccontando aneddoti della sua infanzia, quando gli spettatori non dormivano la notte perché volevano conoscere in anticipo che fine avrebbe fatto, nella rappresentazione successiva, il personaggio che amavano; quando in alcuni casi addirittura

⁵⁸⁷ Giacomo Cuticchio, *Quaderno di danze e battaglie dell'opera dei pupi*, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, [online], <https://www.figlidartecuticchio.com/eventi/quaderno-di-danze-e-battaglie-dellopera-dei-pupi/> [consultata il 26 giugno 2023].

bussavano alle porte del puparo per chiederne le sorti; quando toglievano la coppola o facevano il segno della croce davanti all'angelo che scendeva mentre si abbassava il fondale del Paradiso; o quando nelle serate in cui veniva rappresentata la morte di Orlando, entravano nel teatrino senza parlare o scherzare, senza noccioline o semi di zucca abbrustoliti perché erano a lutto prima ancora che Orlando morisse. Mostravano la stessa commozione e lo stesso rispetto che si vive ad una veglia funebre. Il racconto era talmente convincente che la gente partecipava con tutti i sentimenti.⁵⁸⁸ Felice Cammarata in *Pupi e Mafia*, pone un interrogativo interessante: perché davanti al palcoscenico dell'*opra*, (noi aggiungiamo, così come nelle serate dei cunisti), dove ogni sera si riproponevano battaglie e tradimenti, incantesimi e storie d'amore, che tutti conoscevano, in maniera perfetta, in ogni sfumatura o dettaglio, il pubblico mostrava un tale entusiasmo e così tanta partecipazione? Lo studioso pone l'attenzione sull'anima del popolo siciliano, sulla sua mentalità, sul fatto che a teatro rivivevano i valori morali e i sentimenti che animavano la loro vita.

«Tutto questo il popolo trovò nei paladini, eroi animati da pochi sentimenti fondamentali e concreti, corrispondenti ai valori della sua morale. Ma il popolo non volle e non poteva scegliere soltanto gli eroi preferiti. Li fece suoi volle che fossero appassionati, umani, magari irruenti, ma vivi, senza tante sottigliezze psichiche, ma rattivati da elementari e tenaci passioni, ed innanzitutto dall'amore e dall'odio».⁵⁸⁹

In merito a questo processo identificativo Marcella Croce riporta le affermazioni, molto interessanti di Buttitta: «Il teatro dei pupi non è più uno spettacolo nel senso comune che noi diamo a queste parole, ma una cerimonia liturgica, dove il pubblico ritrova e rimedita la propria concezione del mondo».⁵⁹⁰ Se da un lato non può essere negata la carica rituale ed epica sia dell'opera dei pupi sia del cuntù, dall'altro è impossibile non individuare negli elementi performativi, il successo di questa arte.

⁵⁸⁸ Teatro enigma, *dialoghi sui pupi e il cuntù*, 9 giugno 2018, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/cAN5jBCUy2Y>, [consultato il 15 ottobre 2023].

⁵⁸⁹ Felice Cammarata, *Pupi e Mafia...*, *op. cit.*, pp 46, 47, 48.

⁵⁹⁰ Marcella Croce, *Pupi, carretti, cantastorie...*, *op. cit.*, p. 62.

Umberto Eco nell'analizzare la serie compie delle valutazioni molto interessanti che possiamo certamente riproporre nel nostro ragionamento: «La serie [...] risponde al bisogno infantile, ma non per questo morboso, di riudire sempre la stessa storia, di trovarsi consolati dal ritorno dell'identico, superficialmente mascherato».⁵⁹¹ Il pubblico è, dunque, soddisfatto non solo per il ricorrere dello stesso schema narrativo e ritmico, ma anche per il ritrovamento del personaggio noto, con pregi e difetti, con le proprie inflessioni e i propri tic, per il ricorrere delle medesime frasi fatte, che magari proverà ad anticipare, «[...] perché gusta il ritorno dell'atteso».⁵⁹²

Eco compie inoltre un ragionamento, di grande utilità, rispetto all'importanza assunta dalla performance come prodotto estetico. In questo caso lo spettatore riconosce e valuta l'alto valore delle strategie esecutive messe in atto. Per far ciò riporta l'esempio classico delle variazioni musicali: «[...] esse possono essere intese (e di fatto talora sono usate) come musica di fondo che gratifica l'utente con il ritorno dell'identico, appena appena mascherato. Tuttavia il compositore è interessato fundamentalmente al patto con l'utente critico, di cui vuole il plauso proprio per la fantasia dispiegata nell'innovare sopra la trama del già noto».⁵⁹³ Solo seguendo quest'ultimo filo conduttore possiamo spiegarci del perché un'arte antica, come l'opera, non solo è riuscita a sopravvivere con il modificarsi delle condizioni sociali, ma anche a farsi apprezzare in tutto il mondo.

Nonostante questo rapporto tra spettatore e puparo-cuntista si sia nel tempo rinnovato, perdendo la forte valenza sociale e acquistando maggiore interesse da un punto di vista performativo e spettacolare, Cuticchio ancor oggi ne amplifica l'importanza, definendo la performance come prodotto dell'interazione continua tra i due mondi.

1.7.7 Opera dei pupi tra rinnovamento e conservazione.

L'opera dei pupi, grazie al lavoro incessante, di intere famiglie di pupari si è evoluta trovando nuove strade e nuova linfa per sopravvivere.

⁵⁹¹ Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985, p. 129.

⁵⁹² *Idem*.

⁵⁹³ *Ibidem*, p. 136.

La famiglia Napoli è una figura di spicco di questa evoluzione, tanto che nel 1978, Italia Chiesa Napoli e il marito Natale, ottengono dai reali di Olanda con il *Premium Eraxmianum*, il massimo riconoscimento internazionale a persone ed istituzioni che per la loro attività arricchiscono la cultura europea. Questa è la motivazione addotta: «Per la capacità mostrata di adattarsi alle esigenze di un pubblico contemporaneo senza tradire la fedeltà alla tradizione».⁵⁹⁴

Anche Anna Cuticchio ha saputo ritagliarsi sulla scena un ruolo di tutto rispetto, creando una propria compagnia, *Voci dalla Sicilia*, e conducendo un lavoro di rinnovamento dell'opera, con la creazione di spettacoli arricchiti dalla voce di cantanti lirici e dalle musiche di Mascagni, eseguite dal vivo.

Per i suoi spettacoli si è servita spesso anche della collaborazione di «cantanti, musicisti, maschere popolari, clown, animatori teatrali, nell'intento di perpetuare, rinnovandola, la tradizione, adeguando gli spettacoli al gusto e alle aspettative del suo pubblico».⁵⁹⁵

Anna si distingue non soltanto per la sua abilità come pupara, ma anche perché è l'unica donna a narrare il cuntù, anche se in maniera nuova. Nella qualità di cuntista dedica molta attenzione ai fatti di cronaca: *In memoria di Turiddu Carnevale*, storia del sindacalista ucciso dalla mafia, entra così nel suo repertorio.

Il *Cantastorie*, nel numero uscito a dicembre del 1983, ricorda il terzo anno di vita del teatro *Bradamante*, teatro in cui opera Anna, e mette proprio in luce la spinta rivoluzionaria che contraddistingue la costruzione dei suoi spettacoli. Riporta l'allestimento dello spettacolo *I Tre Moschettieri* e la mostra *Omaggio ai pupari* tenutasi dal 24 gennaio al 24 febbraio di quell'anno. Ecco le parole utilizzate per sottolineare l'opera di ammodernamento condotta dalla puparacuntista: «Le innovazioni apportate allo spettacolo si traducono [...] in una sempre più attenta cura della realizzazione della scenografia, dei costumi dei pupi, dell'uso delle luci, nel rispetto della più pura tradizione del teatro dei pupi. E il balletto finale, un minuetto danzato in sala dai ballerini del “Centro Teatro Danza”

⁵⁹⁴ Rosalia Passamonte, *R.I.P. Italia Chiesa Napoli la signora dell'opera dei pupi catanese*, in *Globus Magazin Web Daily*, 17 gennaio 2018 [online], <https://www.globusmagazine.it/126513-2/>, [consultata il 25 giugno 2023].

⁵⁹⁵ Sebastiano Burgaretta, *La memoria e la parola...*, op. cit., p. 121.

su musiche originali del '700, di Michelangelo Jerace, rappresenta un'altra forma dell'impegno di Anna Cuticchio di far conoscere la cultura siciliana».⁵⁹⁶

Un articolo presente sulla rivista di tradizioni popolari *Il Cantastorie* di Sebastiano Burgaretta del 1983 riporta, invece, un'intervista ai fratelli Vaccaro di Siracusa, Rosario e Alfredo.

Nonostante l'inclinazione dei siracusani verso il teatro, l'opera della città non ha mai avuto tra gli studiosi molta attenzione. Eppure già nel 1875 Siracusa ha un suo teatro stabile, in uno scantinato di Ortigia, grazie a don Ciccio Puzzo.

I fratelli Vaccaro danno vita al loro teatro, che chiamano dell'Ucciardino, nel 1978, grazie all'aiuto dell'ente Provinciale per il Turismo di Siracusa. Dalla lettura di detta intervista emergono due elementi molto interessanti, il primo relativo alla gestione familiare del teatro, che conferma l'importanza della dialettica tra famiglia e arte nella trasmissione della tradizione, il secondo nella capacità che possiede l'arte di rinnovarsi, nei temi e negli strumenti utilizzati, per sopravvivere.

Nei rapporti tra arte e famiglie d'arte si cela anche, come attesta Laura Mariani, un ineludibile e importante rapporto dialettico: quello tra «[...] conservazione e trasformazione, fra continuità e movimento, fra passato e presente [...]».⁵⁹⁷

La ricerca di rapporti autonomi, al di fuori delle famiglie, ha consentito il più delle volte un rinnovamento in grado di ridare linfa alla tradizione consolidata; è ciò che succede ad esempio ai Cuticchio, che abbracciano tre generazioni: Giacomo, padre di Mimmo, puparo; Mimmo oprante e cuntista; il figlio Giacomo musicista.

Ritornando ai fratelli Vaccaro, il Burgaretta sottolinea che in scena è presente tutta la famiglia: «[...] Rosario, Alfredo, le figlie di questo Angela, Lucia, Antonella; Franca col marito [...], Paolo Malignaggi e qualche altro volontario».⁵⁹⁸ I pupi costruiti dai Vaccaro hanno un'altezza di circa 95 cm e

⁵⁹⁶ Anonimo, *Il Teatro Bradamante di Anna Cuticchio. I Tre Moschettieri e la Mostra Omaggio ai pupari*, in *Il Cantastorie. Rivista di tradizioni popolari*, Terza Serie, n. 12 (63), ottobre-dicembre 1983, p. 25.

⁵⁹⁷ Laura Mariani Anna Sica, *Figli e figlie d'arte di antico e nuovo conio, in particolare i Cuticchio*, in *Unici, Le famiglie d'arte nel teatro italiano del Novecento*, a cura di Simonetta Brunetti, edizioni pagina, Bari, 2019, p. 85.

⁵⁹⁸ Sebastiano Burgaretta, *Il teatro dei pupi di Siracusa. I fratelli Vaccaro*, *Il Cantastorie. Rivista di tradizioni popolari*, terza serie, n. 9 (60), gennaio-marzo 1983, p. 26.

presentano caratteristiche comuni sia a quelli palermitani sia a quelli catanesi. Un particolare li contraddistingue: la testa in cartapesta.

Dopo la morte dei fratelli Vaccaro, i nipoti di Alfredo, Daniel e Alfredo Maugeri, continuano la tradizione di famiglia. Relativamente al rinnovamento operato dai Vaccaro, lo stesso investe non solo i temi che accostano soggetti tradizionali a soggetti moderni, ma anche e principalmente la recita, che non avviene dal vivo ad opera degli stessi opranti: «i testi vengono registrati in cassette magnetiche con l'aggiunta dei suoni e dei rumori necessari, preventivamente preparati negli studi radiotelevisivi di Radio Regione e Video Siracusa, in cui gli attori collaborano in questo modo alla realizzazione dello spettacolo».⁵⁹⁹

Si tratta di un'esperienza già condotta da Fortunato e Nino Pasqualino, opranti di origine siciliana che dal 1969 aprono un teatro dei pupi a Roma. Anche loro per gli spettacoli si servono di un registratore invece che della voce dal vivo e apportano agli spettacoli numerose modifiche nei temi, nella musica e nell'iconografia. I fratelli Pasqualino affrontano *La Rotta di Roncisvalle* su un testo scritto da Fortunato, dal titolo *La spada di Orlando*, parecchio distante dal testo tradizionale; in parecchie rappresentazioni hanno anche usato come colonna sonora la registrazione dell'opera di Haydn e i fondali, dipinti da Marisa Fogliarini, hanno preferito una pittura "spontanea" a un naïf "artificioso".⁶⁰⁰

L'anima innovatrice ha sempre trovato posto nel lavoro dei pupari, ciò ha permesso loro di rinnovarsi e sopravvivere ai cambiamenti culturali e sociali.

Pitrè indica come grande riformatore Don Alberto Canino, in vulgo Don Libertu, che attacca alla volta del suo teatro un lampadario, fa dipingere sulla tela, da Giovanni Di Cristina, l'entrata di Ruggiero il Normanno in Palermo al posto di un episodio della storia dei paladini, costruisce per primo corazze e elmi in metallo e sostituisce le sedie con le panche.⁶⁰¹

In seno all'opera dei pupi cresce professionalmente anche Giacomo Cuticchio, padre di Mimmo. Nato nel 1917 a Palermo apprende l'arte da Achille Greco e da

⁵⁹⁹ *Ibidem*, p. 25.

⁶⁰⁰ Marcella Croce, *Pupi, carretti, cantastorie...*, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁰¹ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, *op. cit.*, pp. 154 e 155.

Gaetano Meli, a soli 17 anni gli si presenta la possibilità di acquistare il suo primo teatro dei pupi, vendutogli da Don Giovanni Lonardo. Il teatro ha molta fortuna e ben presto viene frequentato anche da spettatori provenienti da quartieri lontani. Giacomo è molto bravo e, come afferma il figlio Mimmo, ha una voce tonante simile a quella di un tenore, capace di raggiungere fino l'ultima panca del teatro e ottenere in tal modo un religioso silenzio. Nel 1937 viene però chiamato alle armi, da quel momento inizia un periodo molto duro; dopo la guerra la città piomba nella desolazione più assoluta, così, accetta la proposta di persone appassionate di pupi in cerca di un oprante, e si trasferisce con la moglie, le prime due figlie Teresa e Anna, e il padre Mommo a Gela, dove nasce Mimmo. Gela rappresenta soltanto uno dei molti posti che la famiglia visita, il teatrino è itinerante, si sposta in estate nei paesi di montagna e in inverno nei paesi di mare. Mimmo racconta di questi continui movimenti. Negli anni sessanta la famiglia realizza spettacoli in tutta Italia e nel 1967 approda a Parigi.⁶⁰²

Non sempre i rapporti tra padre e figlio si sono rivelati distesi, ciò che risulta certo è che la famiglia Cuticchio rappresenta una pietra miliare nell'opera di conservazione e di rinnovamento dello spettacolo dei pupi. Mimmo, ancora oggi, nel suo teatrino di "Santa Rosalia", in via Bara dell'Olivella a Palermo, continua la tradizione di famiglia e attraverso un lavoro encomiabile, fa conoscere i suoi pupi a tutto il mondo. Il lavoro svolto per la difesa della tradizione è stato di rilevanza notevole, tanto che nel 2013 il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo,⁶⁰³ ha dichiarato l'archivio cartaceo dell'Associazione Figli d'Arte Cuticchio di interesse storico. All'immenso patrimonio immateriale della cultura cavalleresca, si accompagna un patrimonio materiale preziosissimo (pupi, fondali, macchine sceniche, costumi, canovacci, testi). L'archivio rappresenta la testimonianza fondamentale di tutta l'attività artistica di Mimmo Cuticchio e dell'Associazione suindicata. Il teatro Santa Rosalia conta la presenza

⁶⁰² Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico. In viaggio con l'opera dei pupi e il cunto*, Liguori editore, Napoli, 2010, pp. 5 e 6.

⁶⁰³ Associazione Figli D'Arte Cuticchio: *La nostra storia*, [online], "<https://www.figlidartecuticchio.com/repertorio-introduzione/il-cunto/>", [consultata il 24 gennaio 2022].

di oltre 1200 pupi, 400 costruiti direttamente da Mimmo Cuticchio, 800 costruiti dal 1973 e altri trovati in giro.⁶⁰⁴

⁶⁰⁴ Giusi Arimatea, *Mimmo Cuticchio, I pupi non muoiono sono immortali*, *Notizie di Spettacolo*, 7 aprile 2021, [online], <https://notiziedispettacolo.it/mimmo-cuticchio-ed-i-pupi/>, [consultata il 17 settembre 2021].

CAPITOLO SECONDO: LA TECNOLOGIA DELL'APPRENDIMENTO MNEMONICO NELLA NARRAZIONE ORALE

2.1 La tecnologia dell'apprendimento mnemonico

Seppur l'oralità rappresenti un carattere stabile della lingua, il modo in cui funziona la memoria nelle forme di arte a oralità primaria, è sostanzialmente diverso dalle modalità di funzionamento della stessa nelle forme d'arte a oralità secondaria, basata essenzialmente sui testi scritti. Ecco la definizione che Bruno Gentili, riprendendo le valutazioni di R. Finnegan, ci fornisce sulle condizioni essenziali della poesia orale e cioè:

«perché una poesia possa definirsi orale è necessario il ricorrere di tre condizioni, che possono sussistere simultaneamente o separatamente:

- 1) oralità della composizione (improvvisazione estemporanea);
- 2) oralità della comunicazione (performance);
- 3) oralità della trasmissione (tradizione affidata alla memoria)».⁶⁰⁵

Walter J. Ong, Eric A. Havelock e Bruno Gentili hanno tracciato le linee essenziali dell'oralità, attraverso un'analisi netta e puntuale della performance orale nella cultura greca più antica, in cui l'arte della memoria e la fascinazione della parola assumono rilevanza, non solo da un punto di vista meramente artistico, culturale e sociale ma anche psicologico.

«L'arte della memoria fu senza dubbio la struttura portante di tutta la cultura greca più antica, anteriore all'uso della scrittura, come emerge chiaramente dalla descrizione omerica dell'attività dei due aedi Demodoco e Femio. Ma fu sentita

⁶⁰⁵ Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica...*, op. cit., p. 18. (riporta R. Finnegan, *Oral Poetry*, Cambridge 1977, pp. 16 sgg.).

anche dopo, quando si cominciò a praticare la scrittura, piuttosto come dono divino (soprattutto della Musa) che come opera umana».⁶⁰⁶

Ciò conferisce all'oralità un carattere universale e ne sottolinea la superiorità e predominanza nei confronti della scrittura.

«[...] In tutti i mondi meravigliosi aperti dalla scrittura risiede ancora e vive, l'espressione orale: tutti i testi scritti per comunicare, devono essere collegati, direttamente o indirettamente, al mondo del suono, l'habitat naturale della lingua. "Leggere" un testo significa convertirlo in suono con l'immaginazione, sillaba dopo sillaba in una lettura lenta, oppure sommariamente e per frammenti nella lettura veloce tipica delle culture a tecnologia avanzata. La scrittura non può mai fare a meno dell'oralità»⁶⁰⁷.

Sebbene l'oralità risieda stabilmente nella scrittura per W. J. Ong si opera in presenza di quest'ultima una vera e propria trasformazione del pensiero umano. Lo stesso, in *Oralità e Scrittura. Le tecnologie della parola*, riportando gli studi condotti dal medico, sociologo e psicologo sovietico A. R. Lurija, conferma che siamo in presenza di una sostanziale differenza non solo da un punto di vista prettamente mnemonico, ma proprio della costruzione ed espressione del pensiero, in termini di processi mentali, ragionamenti e forme verbali vere e proprie. Questa discriminante produce, comunque, i suoi effetti solo in presenza di una scrittura personalmente interiorizzata.

«L'abilità mnemonica gode di un comprensibile prestigio, nelle culture orali»,⁶⁰⁸ basti pensare che un cantore omerico ripeteva a richiesta migliaia di esametri dattilici, così come i cantori orali della Jugoslavia riescono a cantare «da dieci a venti versi di dieci sillabe al minuto».⁶⁰⁹

«Se sul piano del talento naturale, o della *phýsis*, per dirla con la terminologia usata dai greci stessi, il poeta orale deve certo possedere doti non comuni, è pur vero che la sua attitudine personale non avrebbe possibilità di esplicitarsi senza il

606 *Ibidem*, p. 19.

607 Walter J. Ong, *Oralità e Scrittura...*, *op. cit.*, p. 48.

608 *Ibidem*, p. 104.

609 *Ibidem*, p. 106 (riporta Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge 1960, p. 17).

possesto di una raffinata e complessa tecnica di memorizzazione e composizione».⁶¹⁰

In presenza di un testo scritto, quindi in una cultura a oralità secondaria, la memorizzazione avviene parola per parola a partire da un testo, siamo quindi in presenza di una memoria meccanica e ripetitiva; nelle culture a oralità primaria la memoria riguarda invece temi e formule poetiche.

Relativamente al ruolo della memoria da un punto di vista terminologico Marcel Jousse, fondatore dell'*antropologia del gesto*, opera una distinzione tra *mnemonica e mnemotecnica*, la prima si qualifica per l'utilizzo spontaneo e inconscio di strutture ritmiche e corporali che fungono da facilitatori della memoria, a cui secondo Jousse corrispondono le tre grandi leggi mnemoniche quali il *Ritmismo*, il *Bilateralismo*, il *Formulismo* e la seconda che indica gli artifici di cui si servono i compositori-improvvisatori per ovviare nelle recitazioni ai buchi di memoria, si tratta di *catene, parole gancio e simmetrie*.⁶¹¹

Secondo Jousse l'*Anthropos* nella sua espressione umana è un *ritmo-mimatore* all'infinito, questo ritmo presente nell'uomo vivente è per necessità biologico; ritmismo e mimismo, sempre secondo lo studioso, vivono in interdipendenza «*poiché è il ritmo umano che cristallizza e distribuisce quanto il Mimismo ha potuto accumulare nell'uomo come presa e conoscenza del reale*».⁶¹²

Il *Bilateralismo* rappresenta una legge fondamentale che facilita l'espressione. L'uomo divide, infatti, il mondo attraverso una struttura bilaterale: «[...] crea la destra e la sinistra, crea l'avanti e l'indietro, crea l'alto e crea il basso», da ciò deriva il parallelismo che caratterizza le composizioni di stile orale «[...] parallelismo delle formule, parallelismo dei recitativi, tutti parallelismi portati da un corpo che oscilla simmetricamente».⁶¹³

Il *bilateralismo* è strettamente correlato al dondolamento che scaturisce spontaneamente dall'organismo umano. È il principio del dondolamento che caratterizza, infatti, gli esseri umani allo stato spontaneo: pensiamo a un bambino

⁶¹⁰ Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica ...*, op. cit., pp. 18 e 19.

⁶¹¹ Marcel Jousse, *L'antropologia del gesto...*, op. cit.

⁶¹² *Ibidem*, p. 155, (corsivo dell'autore).

⁶¹³ *Ibidem*, p. 221.

che gioca, ai dondolamenti della madre che culla il figlio o ancora come vedremo al contadino nel suo lavoro.

Anche nel Medioevo le leggi antropologiche del bilateralismo hanno manifestato la loro importanza: ninne nanne e ballate si sono create sotto questa grande legge che aiutava l'improvvisazione e la recitazione. Dissociare il sistema laringo boccale da quello corporeo – manuale è impossibile poiché si tratta di scindere le frasi dai gesti che li hanno ispirati.

Il *Formulismo* ci riporta, invece, alla concezione stessa di parola come unità di espressione. Per Omero, ad esempio, non è la parola l'unità di espressione, ma la formula, che nella maggior parte dei casi corrisponde all'emistichio, al dondolamento. Anche gli improvvisatori baschi, studiati sul posto, non sembrano possedere neppure la sensazione della parola: «improvvisano a blocchi compatti e ritmici, equivalenti a quelli che noi chiameremmo emistichi».⁶¹⁴ Questa assenza di concezione della parola, quale unità di espressione, è maggiore presso gli illetterati.

Da ciò emerge chiaramente che la narrazione orale procede su due vettori: il primo si identifica nella forza mnemonica e l'altro nell'abilità mnemotecnica; è, comunque, impossibile approdare a regolarizzazioni e codificazioni matematiche, poiché si tratta di manifestazioni totalmente distanti dall'uniformità stereotipata dei caratteri scritti e in cui vengono a confluire un'infinità di fattori biologici e sociali.

Ong nella sua opera riporta le ricerche effettuate da M. Parry e da A. Lord sulle testimonianze orali dei cantori jugoslavi.

«Confrontando tra loro le canzoni registrate, [...] si vide che esse, per quanto metricamente regolari, non venivano mai cantate due volte nello stesso identico modo. Fondamentalmente ricorrevano le stesse formule e gli stessi temi, ma essi erano cuciti assieme o “rapsodizzati” in modo diverso a ogni nuova recita, anche dello stesso poeta, a seconda della reazione del pubblico, dell'umore del poeta, dell'occasione, e di altri fattori sociali o psicologici».⁶¹⁵

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 360.

⁶¹⁵ Walter J. Ong, *Oralità e Scrittura. Le tecnologie della parola*, p. 106.

A tal proposito Paul Zumthor si sofferma su tre caratteristiche della memoria, ritenute dallo stesso determinanti: «[...] la sua selettività, le tensioni che essa genera, e la sua globalità».⁶¹⁶ La selettività, la cui importanza si rivela maggiore nelle culture tradizionali, riporta al patrimonio mnemonico della comunità e al contempo al repertorio particolare di cui ogni interprete si fa cantore. Da ciò deriva non solo l'inesistenza di due repertori identici ma anche l'esistenza di varianti congiunte a una selettività non di repertorio ma di esecuzione: qui testo, musica e melodia si adattano al contesto performativo.

Allo stesso modo, anche, le tensioni sono strettamente correlate al momento performativo, poiché si genera una corrente di energia tra due poli, uno individuale e uno collettivo, in tale sede «[...] l'appetito di un godimento personale, il gusto di una bellezza interferiscono nelle motivazioni dell'esecuzione con la convenzione sociale, il rito, la moda, il contratto, la richiesta dell'altro».⁶¹⁷

La globalità rappresenta, infine, uno dei tratti più generali, «ciò che la voce trasmette, a mano a mano che le parole si succedono a catena, esiste nella memoria dell'esecutore come un tutto: sagoma con zone incerte, delle vibrazioni, un'instabilità: non una totalità, ma un'intenzione totalizzante, già provvista dei mezzi per manifestarsi».⁶¹⁸ Da ciò deriva che il vuoto di memoria, così come il vuoto nell'esecuzione, non solo non viene a rendersi concreto come incidente, ma si trasforma, grazie al forte bagaglio tecnico e al talento che il narratore possiede, in principi creatori, in cui nuove varianti vengono alla luce.

Si parla inoltre di carattere estemporaneo dell'arte della narrazione orale, o utilizzando, ancora, le parole di Zumthor è possibile parlare di poesia in movimento, di creazioni che pur mostrando il carattere dell'istantaneità, poiché capaci di coinvolgere direttamente l'ascoltatore, possono essere ricondotte certamente alla manipolazione di voci e linguaggi già sentiti, appartenenti a una tradizione consolidata.

A tal riguardo, Gentili riporta in luce tratti dello studio dello storico antropologo A. H. L. Heeren che in un suo saggio pone l'attenzione sulla performance di Demodoco nell'Odissea. «In sostanza, la novità della tesi dello

⁶¹⁶ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit., p. 278.

⁶¹⁷ *Idem*.

⁶¹⁸ *Ibidem*, p. 279.

Heeren è nell'aver compreso che il cantore omerico operava sia attraverso l'improvvisazione estemporanea sia attraverso il riuso di canti memorizzati (o anche già affidati alla scrittura)». ⁶¹⁹

La memoria lavora attraverso una serie di immagini uniformi che scorrono in un ordine fissato. Durante la performance varia la sintassi ma le immagini essenziali restano immutate. Lo stesso Cuticchio afferma: «Quando il cantastorie racconta una storia, oggi come allora, egli si crea un labirinto in testa ma sa trovare sempre il filo per uscirne». ⁶²⁰ Si tratta di un viaggio immaginario in cui si conosce il tragitto ma non i particolari del viaggio e le condizioni che si presenteranno, poiché si svolgeranno sempre in maniera differente.

A dimostrazione del carattere estemporaneo della sua arte, Cuticchio, sottolinea: «A volte non so da quale punto della storia comincerò a narrare: dal principio o dalla fine. Ad esempio, per raccontare la storia di Orlando potrei decidere di cominciare dalla metà o dalla sua morte, per poi tornare indietro e raccontare la vita». ⁶²¹ Possiamo quindi aggiungere che l'essenza del discorso tramandato oralmente «consiste in una situazione totale nella mente del poeta». ⁶²²

Confrontando due performance di Vincenzo Pirrotta concernenti il cunto della guerra di Troia del 12 maggio 2007, nello spettacolo *Contrasti epici nei cunti siciliani* a Castelnuovo Berardenga, Piazza Marconi e *La fuga di Enea* del 30 agosto 2010 -Extramoenia estate 2010 - “Sulla scena del mito” ai Giardini Naxos, emerge chiaramente che le azioni scorrono nella mente del narratore in successione ordinata seppur la narrazione registri variazioni da un punto di vista ritmico e sintattico.

Nel cunto del 12 maggio 2007, ecco come il narratore “cunta” dopo aver introdotto i personaggi e l'inizio della guerra:

«Arrivaru dda
cominciarono a piazzare
tende baracche e padiglioni.
Appena fuaru dda

⁶¹⁹ Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica ...*, op. cit., p. 45.

⁶²⁰ Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico...*, op. cit. p. 64.

⁶²¹ *Ibidem*, p. 65.

⁶²² Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone...*, op. cit., p. 69.

cuminciarunu a mittirisi
n'ta li manu ddi armi
e cuminciarunu dda guerra
ca purtò morti e distruzioni
Ogni jornu c'eranu battaglie [...]].⁶²³

Nel cunto del 30 agosto 2010:

«Piazzano tende baracche e padiglioni
e accumincia dda guerra terribili
n'ca si purtau
la paci di la me terra.
Ogni jornu battagli c'erano
Ogni jornu [...]].⁶²⁴

Riprendendo in esame il cunto dal punto in cui Patroclo indossa le armi di Achille e si dirige in battaglia, identica risulta nei due passi la successione delle azioni. Nel cunto del 12 maggio 2007:

«Patroclo cominciò
a indossari dd'armi d'Achille
cominciò a mittirisi ddi gambala
allazzarisi ddu corpettu
a mittirisi la spada n'ta la cinta
nisciu fora di la tenna
acchiana n'capu a li cavaddi
pigghiò la lancia
appizzata n'ta la rina
calò l'elmo e accussì
pungennu ddi cavaddi
cominciò a caminari
prima al trotto li mannò
e poi al galoppo
e dda puntava
sul quadrato suolo[...]].⁶²⁵

Il 30 agosto 2010 ecco come procede il cunto:

«Patroclo comincia
a indossari dd'armi d'Achille

⁶²³ Vincenzo Pirrotta, (3 gennaio 2008), *"Contrasti epici nei cunti siciliani" a Castelnuovo Berardenga, piazza Marconi, il 12 maggio 2007*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/41J78QmmAtg>, [consultato il 29 dicembre 2020].

⁶²⁴ Mauro Curcuruto, *La fuga di Enea di e con Vincenzo Pirrotta Extramoenia estate 2010*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/1jdjRIBTm6o>, [consultato il 29 dicembre 2020].

⁶²⁵ Vincenzo Pirrotta, (3 gennaio 2008), *"Contrasti epici nei cunti siciliani" ...*, *op. cit.*

comincia a mittirisi ddi gambala
si metti ddu corpettu
e si l'allazza
pigghia dda spada
si la metti n'ta u cintu
cala dd'elmu n'testa
nesci fora di la tenna
pigghia la lancia
appizzata n'ta la rina
acchiana n'capu a li cavaddi
cala la visiera di l'elmu
pungi ddi cavaddi
chi vannu prima
al passo, poi al trotto e poi al galoppo
e d'accussì punta dda lancia
sul quadrato suolo [...].⁶²⁶

Identico è nelle due performance l'urlo di Achille quando apprende la morte del suo amato Patroclo.

La mente conserva, dunque, l'immagine, l'identità del racconto, la successione ordinata di azioni, gesti e movimenti. Ciò è funzionale al processo di apprendimento mnemonico: «soltanto un linguaggio di azioni e di eventi è riconducibile al processo ritmico-mnemonico».⁶²⁷ Entriamo quindi nell'ambito della memoria ritmica:

«la memoria ritmica non ama essere interrotta nelle sue funzioni, per poi ricominciare. Essa vuole passare da un'azione all'altra, in modo che la voce B venga ricordata solo in quanto discende da A, e C solo in quanto discende da B. Questa catena di associazione narrativa si incentra nel modo più naturale intorno alle azioni di un'agente la cui immagine è stata evocata in un episodio e le cui parole e azioni diventano allora i veicoli cui si affidano le singole voci dell'enciclopedia tribale. Così viene istituita la legge della pertinenza narrativa».⁶²⁸

Si tratta dunque di una narrazione che non si perde nei dettagli, bensì vive nell'azione vicina all'esperienza e alla condizione umana. Lo stesso Mimmo Cuticchio ne testimonia l'importanza:

⁶²⁶ Mauro Curcuruto, *La fuga di Enea di e con Vincenzo Pirrotta Extramoenia estate...*, op. cit.

⁶²⁷ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone...*, op. cit., p. 143.

⁶²⁸ *Idem.*

«In effetti io cerco di stimolare lo spettatore portandolo pian piano in un altro mondo, in un'altra epoca, ma poi ognuno cerca con la sua testa. Non a caso, quando racconto non dico quasi mai se è mezzogiorno, se è mattina o se è sera, non descrivo mai se c'è l'erba alta o se è bassa, se l'acqua è limpida e cristallina o melmosa... Non faccio mai descrizioni se non quelle di azioni "arrivarono vicino a un fiume, il cavallo si mise a bere", oppure "mentre combattevano le armi scintillavano, uscivano saette di fuoco...." e uno può immaginare che è di giorno e il sole si riflette contro di esse.... Vado per azioni e non dettaglio mai tutti i particolari».⁶²⁹

Accanto a strutture cognitive e ritmiche ben precise, il processo di memorizzazione si fondava e si fonda, inoltre, anche su un automatismo emotivo che svolgeva e svolge una funzione notevole, «con l'azione che porta ad un'altra azione e l'immagine che fa precipitare un'altra immagine».⁶³⁰

Jousse a tal proposito riporta la modalità compositiva, esecutiva e di trasmissione dei contadini analfabeti finnici, si tratta di ritmatori recitatori che compongono sotto la legge del dondolamento spontaneo:

«La sera quando l'uditorio è riunito, due di essi si dispongono al cimento. Viene portata una panca, i protagonisti si siedono a cavalcioni e si tengono le mani, con le dita intrecciate. Ha inizio allora il meccanismo della spontaneità. Essi si dondolano perché è impossibile lasciare scorrere ritmicamente il meccanismo dell'espressione umana senza il dondolio. È meccanismo otto sillabico e, a causa dell'energia propulsante che agisce sulle consonanti iniziali delle parole, questi ottonari non sono ritmati ma allitterati. Troviamo qui un vero tesoro di perle gemellate: un certo nome richiama un cert'altro nome, un certo verbo richiama un cert'altro verbo, un certo aggettivo richiama un cert'altro aggettivo».⁶³¹

Tutto è governato da quello che Havelock chiama «la psicologia dell'esecuzione poetica».

«I principi psicologici che governano questa elaborata procedura sono semplici ma fondamentali. Primo, ogni discorso parlato è evidentemente creato da movimenti fisici eseguiti nella gola e nella bocca. Secondo, in una cultura orale, ogni discorso conservato deve parimenti essere creato in questo modo. Terzo può essere conservato solo in quanto venga ricordato e ripetuto. Quarto per facilitare la facilità

⁶²⁹ Mimmo Cuticchio, *Dal cunto al teatro in "Dioniso"...*, *op. cit.*, pp. 112-123.

⁶³⁰ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone...*, *op. cit.*, p. 158.

⁶³¹ Marcel Jousse, *L'antropologia del gesto...*, *op. cit.*, p. 275.

della ripetizione e quindi del ricordo, i movimenti fisici della gola e della bocca vanno organizzati in maniera particolare. Quinto, questa organizzazione consiste nell'istituire schemi di movimento che sono altamente economici (ossia ritmici). Sesto, questi schemi diventano allora riflessi automatici. Settimo, il comportamento automatico in una parte del corpo (gli organi vocali) viene in seguito rafforzato dal comportamento parallelo di altre parti del corpo (orecchie e arti). L'intero sistema nervoso, in breve, viene innestato nell'ingranaggio dell'apprendimento mnemonico».⁶³²

Gli schemi ritmici orali seguono dunque le leggi del composto umano e ciò li rende naturalmente mnemonici, facili alla memorizzazione. Ne consegue, dunque, che i ritmi vengono utilizzati per la loro funzione fisiologica che è quella di facilitare la memorizzazione. Il compositore orale, per tale ragione, era un ritmatore che componeva soltanto attraverso schemi ritmici.

Anche nel Medioevo la rima e l'assonanza costituivano un ausilio per la memoria dei recitatori, divenendo solo più tardi ornamenti estetici.

Sempre Jousse fa riferimento ai proverbi, composti di due o tre posizioni parallele, che si improvvisano e si conservano ritmicamente e oralmente sotto forma di binari o di ternari orali che rappresentano l'origine psicofisiologica dello schema ritmico orale binario o ternario; «questo schema ritmico, una volta estetizzato, diventerà il nostro verso a due o tre emistichi. [...] La media degli emistichi è di circa otto sillabe. Si forma così, con la particella di collegamento *e* come perno, il celebre binario duplicemente trifasico che è l'esametro dattilico dello stile orale ionico».⁶³³

La tecnologia dell'apprendimento mnemonico su cui si fonda l'oralità si basa, quindi, su formule ritmiche standardizzate che ruotano attorno a temi ugualmente standardizzati, impressi in una memoria viva.

La strutturazione poetica nelle manifestazioni orali, come afferma Zumthor, opera, inoltre, maggiormente nell'ambito della drammatizzazione del discorso, rispetto ai processi di grammaticalizzazione propri della poesia scritta, tanto che «la norma orale è definibile più in termini sociologici che linguistici».⁶³⁴ Proprio per tale ragione, la poesia orale presenta un maggior numero di regole e una

⁶³² Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone...*, op. cit., p. 125.

⁶³³ Marcel Jousse, *L'antropologia del gesto...*, op. cit., p. 286.

⁶³⁴ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit., p. 95.

maggior complessità rispetto a quella scritta, venendosi a configurare come un'arte molto elaborata, lontana dalla semplicità, che a primo impatto potrebbe suggerire.

Mimmo Cuticchio, appartenente a una cultura a oralità secondaria, presenta le caratteristiche peculiari delle culture a oralità primaria. Ascoltando, infatti, la registrazione del cunto sull'*Arrivo di Angelica a Parigi e Orlando Innamorato* del maestro Cuticchio, di sabato 6 luglio 2019, presso il Chiostro di Ponente del Monastero dei Benedettini, è possibile rintracciare nelle parole del narratore il carattere della sua arte. Lo stesso, infatti, come premessa anticipa il cunto con la seguente precisazione: «Chi mi conosce lo sa, non ho un copione a memoria, conosco la storia, conosco tutti i fatti, non so esattamente che cosa racconterò, perché devo guardare in faccia che tipo di pubblico ho, se sono bambini, se sono giovani [...]».⁶³⁵

Interessante anche l'inciso sulla memoria storica dei suoi personaggi, in seno all'intervento effettuato al Festival Internazionale della Musica, tenutosi dal 5 al 23 settembre 2012 a Milano. Ecco cosa dice: «Siccome da bambino le storie le vedevo rappresentare a mio padre, poi quando ero più grandetto sentivo il cunto, quindi tra i pupi e il cunto queste storie le conosco; come conosco la storia della mia famiglia conosco la storia della famiglia di Carlo Magno».⁶³⁶

Si tratta quindi di una memorizzazione non basata sui testi scritti, ma sedimentata nella memoria attraverso il proprio vissuto; non basata su una memorizzazione parola per parola, ma su azioni, fatti, personaggi, formule in grado di essere ricordati prontamente.

Sempre in quell'occasione Cuticchio fa intuire il perché della scelta delle storie di Carlo Magno per la tessitura dei suoi cunti, indicandolo come protagonista vicino a una memoria collettiva condivisa. In ciò si delinea un altro aspetto importante della tecnologia dell'apprendimento mnemonico: «la memoria orale opera meglio con personaggi "forti", le cui imprese sono monumentali,

⁶³⁵ Zammù multimedia Università di Catania, (22 luglio 2019), *Mimmo Cuticchio il cunto @ porte aperte Unict 2019*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/NYyuPAhTy70>, [consultato il 29 dicembre 2020].

⁶³⁶ Mito Settembre Musica, (13 settembre 2012), *Carlo Magno. Musiche per una leggenda con Mimmo Cuticchio la Reverdie*, YouTube [video online], tratto da https://youtu.be/rfnWf7LJA_A, [consultato il 29 dicembre 2020].

memorabili e generalmente pubbliche [...]».⁶³⁷ Quindi la scelta delle figure eroiche non risponde semplicemente a un'esigenza romantica ma a un'organizzazione dell'esperienza in una forma che possa essere ricordata a lungo.

L'oralità si poggia su personaggi forti, su figure eroiche o bizzarre, su imprese memorabili e conosciute, territorio condiviso da performer e pubblico, in cui si alimenta una comunicazione dinamica, un forte senso di coinvolgimento, di partecipazione emotiva. Così Giufà, personaggio goffo, sciocco, stolto della tradizione popolare siciliana acquista la stessa tensione eroica di Achille o Ettore e diventa materia privilegiata e condivisa delle performance orali.

La narrazione orale si struttura inoltre in

«[...]ripetizioni e antitesi, in allitterazioni e assonanze, in epiteti ed espressioni formulaiche, in temi standard (l'assemblea, il pasto, il duello, l'aiutante dell'eroe, e così via), in proverbi costantemente uditi da tutti e rammentati con facilità, anch'essi formulati per un facile apprendimento e ricordo, o infine in altre forme a funzione mnemonica».⁶³⁸

2.2 Schema metrico, ritmo e riflessi corporei nella narrazione orale

Premesso che il ritmo rappresenta una componente basilare dell'organizzazione percettiva umana, è interessante osservarlo non solo da un punto di vista semiotico, psicologico, estetico, ma anche come funzione biologica e cognitiva. Ciò spiegherebbe l'importanza del ritmo nei processi di apprendimento mnemonico verbale. In questa prospettiva «*interrogarsi sul ritmo significherà quindi interrogarsi su una funzione cognitiva che collega due tipi di struttura, una biologica, l'altra simbolica*».⁶³⁹

Se il ritmo si configura come una forma di costruzione del tempo e il tempo è strettamente legato alla memoria, la narrazione orale si è servita e si servirà quindi di questo stretto legame all'interno di una memoria ordinata, in cui il ritmo stesso

⁶³⁷ Walter J. Ong, *Oralità e Scrittura...*, op. cit., p. 116.

⁶³⁸ *Ibidem*, 80.

⁶³⁹ Giulia Ceriani, *Il senso del ritmo. Pregnanza e regolazione di un dispositivo fondamentale*, Meltemi, Roma, 2003, p. 50, (corsivo dell'autrice).

acquista non solo potere generativo e di conservazione ma ne diventa principio regolatore, strategia di rappresentazione, in grado di gestire l'attività emotiva e cognitiva dello spettatore.

«Il ritmo rappresenta [...] il ponte, la *liaison*, il codice di connessione fragile e preciso tra significazione e mondo fisico: esso sollecita degli automatismi mentali e delle reazioni motorie, un substrato biopsichico di vincoli fondamentali, allo scopo di predisporre l'organismo a smontare la continuità temporale e a percepire del senso, così come a produrne, in modo pregnante e riconoscibile».⁶⁴⁰

Giulia Ceriani riprendendo la Teoria della Forma traccia i tratti essenziali del comportamento in tre diversi settori dell'esperienza umana: *azione*, *memoria*, *apprendimento*, analizzati attraverso una concezione del ritmo vista come *regolazione*. L'analisi che la stessa effettua appare di preminente importanza al fine di stabilire non solo le funzioni proprie del campo percettivo, ma le interazioni tra strutture cognitive e mondo organico, tra funzioni mentali e vita sociale.

La Ceriani arriva alla conclusione che «le Gestalt percettive non sono mai acquisite e ancor meno indipendenti dalle strutture cognitive, l'interazione e la regolazione reciproche sono costanti».⁶⁴¹

Da ciò nasce l'importanza di definire il ritmo a livello organico «[...] in quanto attitudine naturale al raggruppamento di elementi isolati che consente di giungere a una configurazione primaria del percettibile».⁶⁴²

A proposito del ritmo biologico, Jousse precisa che non si tratta di un'uguaglianza più o meno perfetta rispetto al ritmo cosmologico ma del ritorno di uno stesso fenomeno antropologico a intervalli biologicamente equivalenti. Si tratta della legge della “deflagrazione energetica”: «l'Anthropos è un essere vivente, cioè un meccanismo autoesplosivo a intervalli biologicamente equivalenti».⁶⁴³ Il gesuita a tal proposito precisa che «il nostro organismo è ritmato e ritmante in modo così profondo che non possiamo ricevere tali e quali, dall'esterno, una serie di sensazioni che abbiano la stessa intensità oggettiva.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, p. 57.

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 140.

⁶⁴² *Ibidem*, p. 142.

⁶⁴³ Marcel Jousse, *L'antropologia del gesto...*, *op. cit.*, p. 163.

Biologicamente, il ritmo interno dell'energia vitale iperestetizza, a ondate, gli organi ricettori e dà così una maggiore intensità soggettiva a certe sensazioni della serie». ⁶⁴⁴ Per tale ragione i nostri organi percepiscono soltanto a ondate successive anche un suono durevole, continuo e regolare.

Nella percezione non gioca solo una questione biologica che lega tutti gli esseri viventi ma anche gli schemi ritmici che risultano più familiari all'organo linguisticamente etnizzato.

È necessario, comunque, precisare che vi è un ritorno spontaneo dell'esplosione energetica nella gesticolazione laringo-boccale che prescinde dai ritmi che la lingua materna impone automaticamente. A tal proposito Jousse riporta un esperimento condotto da Jean Pierre Rousselot, in cui constata che in una serie di sillabe pronunciate con uguale intensità e uguale durata:

papapapapapapapapapapa

gli apparecchi avevano registrato deflagrazioni prodotte a intervalli biologicamente equivalenti:

pápapápapapápapápapápá.

Siamo dunque in presenza di pulsazioni vitali profonde a cui non possiamo sottrarci.

Da un punto di vista prettamente musicale, in merito alla percezione ritmica, sempre la Ceriani riporta alcune definizioni di Dowling e Harwood:

«La durata è il correlato psicologico del tempo. La battuta si riferisce a un impulso percepito che costruisce uguali unità di durata. Il tempo si riferisce alla velocità a cui interviene la battuta, e il metro impone una struttura accentuale alla battuta (come in “uno, due, tre, uno, due, tre...”). Il metro perciò si riferisce al più basico livello di organizzazione ritmica e non implica generalmente un contrasto di durata.

⁶⁴⁴ *Ibidem*, p. 162.

Il ritmo si riferisce a un pattern temporalmente esteso di relazioni accentuali e di durata».⁶⁴⁵

Ciò risulta utile al fine di individuare come funzionano “pattern” ritmico, struttura cognitiva e percezione musicale. A tal proposito si riporta un’analisi di Povel, che:

«suggerisce di considerare come “pattern” ritmico la battuta costante, e di utilizzare quest’ultima come *struttura cognitiva* di colui che ascolta [...]. Si potrebbe dire, allora, che è piuttosto una struttura metrica elementare, composta di pulsazioni regolari, quella che costituisce la base ritmica essenziale a ogni sviluppo. Per quanto riguarda la percezione del ritmo, Povel suggerisce l’esistenza di due fasi successive di codifica del “pattern” ritmico nell’ascoltatore: in un primo tempo, questi si sforza di ritrovare una pulsazione regolare che segue degli intervalli che non superino un secondo e mezzo, in un secondo tempo gli intervalli vengono raggruppati fino a formare dei “pattern”».⁶⁴⁶

In ogni caso, parlare del ritmo come struttura concettuale, non può non tener conto di alcune, sebbene parziali, motivazioni:

«Ogni rappresentazione viene realizzata nel cervello e tutto ciò che è un tratto di rappresentazione nel cervello è legato a fenomeni oscillatori; Tutte le componenti di una qualsiasi rappresentazione sono legate a gruppi di neuroni che creano delle oscillazioni; i gruppi di neuroni sono le uniche strutture presenti nel cervello, sotto forma di frequenze; Le frequenze sono una struttura temporale oscillante, come il ritmo: la codifica mentale equivarrebbe quindi a una codifica ritmica».⁶⁴⁷

Marcel Jousse nelle sue ricerche su ritmo e memoria, detronizza il ruolo svolto dal cervello e conclude affermando che l’uomo memorizza con tutto il corpo. Il pensiero che è presa di coscienza e la memoria che è il *Rigioco* di coscienza non vivranno e rivivranno solo al ritmo del cervello ma al ritmo di tutto il corpo; «sarà ritmo molteplice e sempre concatenato: ritmo del nostro cuore, ritmo della nostra respirazione, ritmo della nostra oscillazione delle mani, del nostro passo, della

⁶⁴⁵ Giulia Ceriani, *Il senso del ritmo...*, op. cit., p. 58 (riporta W. J. Dowling, D. L. Harwood, “*Rhythms and the Organisation of Time*”, in *Music and Cognition*, N. Y., Academic Press, 1985, p. 185).

⁶⁴⁶ *Idem.*

⁶⁴⁷ *Ibidem*, 151.

nostra azione, secondo che ci serviremo di questa o quella parte del corpo [...]».⁶⁴⁸

W. J. Ong in *Oralità e Scrittura. Le tecnologie della parola*, riprende proprio le teorie di Jousse concernenti «l'intimo legame esistente fra modelli ritmici orali, il processo respiratorio, i gesti e la simmetria bilaterale del corpo umano nelle antiche parafrasi aramaiche e greche del Vecchio Testamento e anche nell'ebraico antico».⁶⁴⁹

Marcel Jousse, nei suoi lavori sui meccanismi antropologici ed etnici della memoria, pone l'accento sulla tendenza imitativa dell'essere umano, che è microcosmo in grado di riflettere, come uno specchio o un'eco il macrocosmo che lo circonda.⁶⁵⁰

Nei suoi studi ha profondamente influito la sua origine contadina, è lui stesso ad affermarne l'importanza: «mia madre mi ha insegnato il senso del dondolamento intelligente e memorizzante. È questo il più bel ricordo che ho di quell'umile contadina quasi analfabeta, che era stata a scuola soltanto tre inverni e che mi ha allevato, mi ha educato, mi ha istruito».⁶⁵¹ Jousse individua nella madre la voce tradizionale, custode della parte più recondita delle tradizioni di stile globale e orale che affondano le radici nel mondo contadino.

A tal proposito lo studioso opera un parallelismo tra la cullata materna e i gesti ritmati dei contadini, affermando che il gesto del setaccio, avanti e indietro, a destra e a sinistra, è la ninnananna del lavoro:⁶⁵² si tratta di un dondolamento in due tempi, come i battiti del cuore. Coticché ogni espressione umana fondata sul gesto esprime questo gesto bilateralmente doncolato, investendo globalmente tutto il corpo.

Nel momento in cui ci esprimiamo, non entra, infatti, in gioco solo il meccanismo laringo-boccale ma tutto il corpo nella sua totalità, non essendo possibile scindere il meccanismo citato dagli ingranaggi corporeo manuali. «Ecco perché in tutti gli ambienti in cui affiora sulla bocca quella cosa viva che chiamiamo lo stile orale, abbiamo dondolamenti di proposizioni. Lo Stile orale è

⁶⁴⁸ Marcel Jousse, *L'antropologia del gesto...*, op. cit., p. 159.

⁶⁴⁹ Walter J. Ong, *Oralità e Scrittura...*, op. cit., p. 80.

⁶⁵⁰ Marcel Jousse, *L'antropologia del gesto...*, op. cit., p. 31.

⁶⁵¹ *Ibidem*, p. 325.

⁶⁵² *Ibidem*.

la vita piena di gesti, piena di ritmi, piena di melodie, perché piena di pulsazioni organiche».⁶⁵³

Questo duplice bilateralismo si manifesta con un dondolamento gestuale che va da destra a sinistra che Jousse chiama *giogo*, con un dondolamento gestuale che va avanti e indietro che chiama *fiardello*, e infine con una sintesi tra *giogo* e *fiardello* che è propria dei dondolamenti della *ninna nanna*. L'apprendimento orale presuppone dunque la presenza di movimenti ritmo-pedagogici e di una recitazione in cui tutta la meccanica globale e bilaterale si rende manifesta.

Così con il termine *Dabar* nel mondo ebraico palestinese si indica una parola che non solo dice ma anche realizza, si tratta di una sublimazione del *dabar* in cui il gesto verbale è gesto corporale e orale. Tra parola e azione vi è un fattore comune che è la parola gesto.

Ogni parola si presenta inoltre come un complesso inscindibile di verbo-ritmo-melodismo, come elementi intercompensati in cui non è possibile stabilire matematicamente quale tra i tre elementi prevarrà sulla memorizzazione o come la chiama Jousse rammemorazione.

Ad esempio «i canti dei pastori fulbi descritti da Seydou si modellano sull'andatura del gregge, flusso verbale e temporale, fuori di ogni narrazione, che incatenata senza filo le sequenze di un vocabolario lussureggiante, in cui sono le sonorità che fondano le strutture».⁶⁵⁴

Lo stesso Pirrotta sottolinea l'importanza, nella sua drammaturgia, di questo stretto legame: il ritmo diventa non solo principio generatore, ma condizione di ancoraggio di una situazione cognitiva e percettiva, principio organizzatore e regolatore. Ecco le parole del narratore in *Proseguire fuggendo la via della tradizione*, "Prove di Drammaturgia", anno XIV, n. 2 del dicembre 2009:

«Ogni gesto trascina con sé una memoria del personaggio e questo costituisce per un verso una griglia sicura di posture e atteggiamenti, ed al contempo un ausilio per la mia libertà interpretativa, perché nel momento in cui, in un contesto di improvvisazione, volessi rievocare un personaggio citato precedentemente mi basterebbe alludervi con un gesto. Nelle *Eumenidi*, per esempio, il personaggio della Pizia, veniva caratterizzato da un gesto semplice ma pregnante della mano che sembrava quasi scandire, tratteggiare nell'aria il proprio vaticinio. La

⁶⁵³ *Ibidem*, p. 307.

⁶⁵⁴ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit., p. 155.

trasformazione da Clitennestra ad Oreste avveniva attraverso un giro che io facevo dietro l'immagine di un quadro di Francis Bacon, un nudo di spalle, e la gradualità del passaggio veniva sottolineata da un respiro ansimante. La rielaborazione della tecnica del cunto consente un repertorio di soluzioni espressive inedite: dalla ricerca sulla voce al ritmo». ⁶⁵⁵

Il gesto assume così funzione cognitiva e comunicativa insieme e risponde a quelle leggi di tessitura verbale del racconto orale, legato all'atto o all'evento e istituito in conformità a una catena di associazioni narrative e ritmiche.

Durante l'intervista telefonica effettuata nel giugno del 2019, relativamente all'importanza del ritmo come principio generatore, all'interno del quale si innesta un percorso narrativo ritmico, precisa: «Ritmo e metro sono fondamentali [...] A volte per scrivere un personaggio parto da un ritmo attorno al quale costruisco la parola e il personaggio stesso. Per restare in *Eumenidi*, il personaggio della Pizia nasce da un ritmo battente in tre e su quello ho inserito le parole e creato il personaggio stesso». ⁶⁵⁶ Da qui nasce «l'autonomia del dispositivo ritmico in quanto tale, come meccanismo suscettibile di costruire un oggetto poetico». ⁶⁵⁷

Nella mentalità orale quindi sia che si tratti di una cultura a oralità primaria sia che si tratti di una cultura a oralità secondaria «[...] le parole acquisiscono il loro significato solo dal proprio habitat effettivo e costante, che non è rappresentato, come in un dizionario, semplicemente da altre parole, ma include anche i gesti, l'inflessione della voce, l'espressione del viso, e l'intero ambiente umano ed esistenziale». ⁶⁵⁸

A tal proposito Zumthor afferma che «la finalità "assiologia" di un'opera orale, i valori che essa pone e propone si servono tanto della mediazione testuale quanto di quella della voce e del gesto». ⁶⁵⁹

Sempre Pirrotta sottolinea la rilevanza della vocalità e della gestualità:

«Per l'interpretazione di *Malaluna*, è stato importante sia il lavoro sulla voce e sulla gestione delle risorse vocali che sul corpo, per l'articolazione della gestualità

⁶⁵⁵ Vincenzo Pirrotta, *Proseguire fuggendo la via della tradizione*, in "Prove di Drammaturgia", anno XIV, n. 2, dicembre 2009, p.32.

⁶⁵⁶ Vincenzo Pirrotta, intervista telefonica, giugno 2019.

⁶⁵⁷ Giulia Ceriani, *Il senso del ritmo...*, *op. cit.*, pp. 126 e 127.

⁶⁵⁸ Walter J. Ong, *Oralità e Scrittura...*, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁵⁹ Zumthor, *La presenza delle voce...*, *op. cit.*, p. 156.

nello spazio e dentro un ritmo. Ogni gesto, infatti, ha il suo ritmo, perderlo equivale ad infrangere un'armonia».⁶⁶⁰

Questa concezione rimanda all'idea che «il ritmo è da un lato il semplice riconoscimento di un'armonia esterna a noi in quanto soggetti percipienti, iscritta negli oggetti della nostra percezione; dall'altro, è invece una struttura complessa che interessa tutto il nostro sistema di ordine e equilibrio».⁶⁶¹

Si determina quindi la presenza di una ripetizione ritmica vista «come fenomeno inizialmente naturale, che diventa in seguito un fenomeno semiotico e resta fisicamente ancorato».⁶⁶²

Havelock traccia i profili di connessione tra discorso metrico e riflessi corporei, caratterizzante la tecnologia dell'apprendimento mnemonico nella cultura greca più antica: «Ogni discorso viene prodotto da una serie di riflessi corporei. Il discorso metrico viene prodotto quando questi riflessi vengono messi in funzione entro schemi speciali, e certi altri riflessi intervengono in parallelo».⁶⁶³ Se prendiamo ad esempio «“Ettore è morto” è un discorso articolato mediante una serie complessa di movimenti da parte dei polmoni, della laringe, della lingua e dei denti, che devono essere combinati inconsciamente con sottile precisione in un certo schema. La semplice ripetizione dell'enunciato costituisce un ritmo».⁶⁶⁴ Risulta importante evidenziare che si trattava di riflessi motori effettuati senza bisogno che il narratore riflettesse su di essi.

Jousse parla anche di ritmo di intensità, rilevabile quando all'interno dello schema ritmico della recitazione, i muscoli laringo-boccali del recitante a intervalli più o meno regolari, biologicamente equivalenti intensificano fisiologicamente e tradizionalmente determinate sillabe. «Tra queste esplosioni energetiche, più o meno violente secondo le lingue, si articolano più debolmente le sillabe non intensificate».⁶⁶⁵ Nel momento in cui dette esplosioni energetiche si

⁶⁶⁰ Vincenzo Pirrotta, *Proseguire fuggendo la via della tradizione...*, op. cit., p.32.

⁶⁶¹ Giulia Ceriani, *Il senso del ritmo...*, op. cit., p. 7.

⁶⁶² *Ibidem*, p. 11.

⁶⁶³ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone...*, op. cit., p. 122.

⁶⁶⁴ *Idem*.

⁶⁶⁵ Marcel Jousse, *L'antropologia del gesto...*, op. cit., pp. 177 e 178.

producono a intervalli regolari, il ritmo diventa metrico. «Il metro non è dunque che un'esatta regolazione, fortuita o volontaria del ritmo».⁶⁶⁶

Anche Havelock ci fornisce i tratti distintivi del metro: «il metro si suddivide in versi di durata costante: sono come lente ondulazioni regolari, ciascuna delle quali a sua volta si compone di uno schema interno di increspature di due lunghezze d'onda diverse. Ancora una volta, l'effetto metrico è quello di una variazione nell'identico; la memoria ritmica si ripete costantemente».⁶⁶⁷

Ciò determina la nascita di un meccanismo articolato in cui le ondulazioni e le increspature del metro attivano automatismi mentali e liberano al contempo energia psichica. Si adopera comunque una severa economia sia delle possibili combinazioni di parole e frasi che si pronunciano sia delle possibili combinazioni di riflessi.

Jousse oltre al ritmo di intensità parla anche di ritmo di durata, di timbro e di altezza.

Quando il gesto laringo boccale tende ad allungare ed amplificare la sillaba intensificata si ha il ritmo di durata. È l'evoluzione fonetica propria dell'ambiente etnico a determinare l'esplosione su una determinata sillaba piuttosto che su un'altra. Relativamente al ritmo di timbro lo studioso riporta come in virtù dei differenti timbri vocalici, più o meno gravi o acuti, si possano stabilire laringo-boccalmente e auricolarmente delle serie vocaliche in successione ritmica e metrica. Il ritmo di altezza è, invece, da ricondurre al mimismo fonetico che è all'origine di tutte le lingue. Il ritmo di timbro e il ritmo di altezza fondendosi con quello di intensità e di durata hanno dato vita al ritmo melodismo, che a parere di Jousse rappresenta il più potente e intelligente coadiuvante della memoria nella tradizione di Stile orale.

La melodia è espressione naturale e normale della nostra voce, per questa ragione è impossibile eliminarla del tutto e in virtù della quale l'espressione parlata di un cinese non avrà mai la stessa melodia di un inglese, di un francese o di un americano. Il ritmo melodismo infine porta in sé il semantico-melodismo: «l'uomo è veramente uomo quando pensa e capisce la propria parola. Così

⁶⁶⁶ *Ibidem*, p. 178..

⁶⁶⁷ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone...*, *op. cit.*, p. 122.

antropologicamente, tutte le parole umane tendono ad essere un inscindibile complesso di *verbo-ritmo-melodismo*»⁶⁶⁸ che altro non è che ritmo-melodia intellettuale del linguaggio.

Jousse riporta che quando ai pastori baschi chiese se sentivano quante sillabe mettevano in ogni cadenza, per riuscire ad ottenere la ricchezza di rima, loro risposero di no poiché era la melodia a guidarli. Si tratta dunque di composizioni spontanee che seguono le leggi dell'Anthropos vivente.⁶⁶⁹

In un saggio postumo sui *Tempi della pronunzia italiana* di Carlo Leardi si pone l'attenzione sul ritmo della parola, arrivando a conclusioni molto interessanti. Lo studio del Leardi tende a definire il valore di tempo degli elementi fonici della lingua italiana, come le sillabe piane e gli accenti piani, le sillabe sdrucchiole e gli accenti sdrucchioli, gli accenti tronchi ausiliari e contratti e le sillabe liquide.

Per le sillabe piane prende come riferimento una lista di bisillabi piani come rósa e lúce e un'altra composta di trisillabi come campágnna e feríta; recitandole a voce chiara e costante e riducendo al minimo gli intervalli tra parole, verifica che in un minuto si pronunciano 150 bisillabi piani e 120 trisillabi. I 150 bisillabi presentano 150 accenti e 150 sillabe piane, nei 120 trisillabi ci stanno 120 accenti e 240 sillabe pronunciate in tempi uguali.

Lo studioso tramite un'equazione «[...] dimostra che la pronunzia dell'accento piano richiede tre volte tanto il tempo di una sillaba senza accento, e in altri termini per usare il linguaggio musicale [...] prendendo la sillaba piana per unità di tempo diremo che l'accento piano vale tre tempi».⁶⁷⁰ Procedendo allo stesso modo arriva alla conclusione che l'accento tronco vale quattro tempi, uno in più rispetto all'accento piano, vuol dire, dunque, che nella pronunzia richiede il tempo di quattro sillabe piane. Continuando nella determinazione del valore dei tempi dimostra che

⁶⁶⁸ Marcel Jousse, *L'antropologia del gesto...*, op. cit., p. 185.

⁶⁶⁹ *Ibidem*.

⁶⁷⁰ Carlo Leardi, *I tempi della pronunzia italiana saggio postumo*, pubblicato a cura di R. Fornaciari, Le Monnier, Firenze, 1884, p. 19.

«[...] in un minuto si pronunziano 150 bisillabi piani di quattro tempi ciascuno, od il loro equivalente di altre parole sdrucciole, tronche o multisillabe; dunque in un minuto si pronunziano tante sillabe per la somma di 600 tempi, e la sillaba piana, che abbiamo preso per unità di misura, occuperà 1/600 di minuto primo ossia 1/10 di secondo; la sillaba sdrucciola che è la più breve 8/100 di secondo, l'accento piano 3/10 e l'accento tronco che è il tempo più lungo 4/10 ossia 2/5».⁶⁷¹

Il Leardi, a proposito del calcolo effettuato, pone, inoltre, l'accento su un altro aspetto molto interessante e cioè che sia in presenza di una pronuncia più rapida sia in presenza di una pronuncia più lenta i tempi rimangono sempre proporzionali, avremo quindi sempre la stessa misura del ritmo. Nella declamazione ad esempio si alzano i toni, si moltiplicano gli intervalli tra le parole o tra gli incisi, i tempi presentano maggiore ampiezza ma relativamente al ritmo le normali proporzioni rimangono inalterate.

Il discorso, continua il Leardi, può essere paragonato al camminare, ogni uomo ha la sua andatura e camminando normalmente misura spazi uguali in tempi uguali. Il passo dunque si accelera o si rallenta ma mantiene comunque una regolarità ritmica. A tal ragione va specificato che il passo d'uomo è stata la prima misura geografica utilizzata per la misurazione. Il Leardi definisce anche, secondo i risultati di un calcolo definito dallo stesso approssimativo ed indiretto, l'intervallo esistente tra le parole: nella lettura e nel parlare spedito e corrente, lo stesso equivale ad $\frac{1}{4}$ di tempo che ne rappresenta la durata e può essere considerata, a tutti gli effetti, misura musicale.

Nel passaggio dalla sillaba all'accento e dall'accento alla sillaba si registra anche una variazione dell'intensità della voce; ci troviamo dunque in presenza di una varietà di elementi, ritmicamente ordinati, in grado di creare non solo la melodia del verso ma anche di imprimere alla prosa, grazie ad una precisa disposizione delle parole, «un suono di piana e graziosa armonia».⁶⁷²

L'intonazione, la successione regolare di suoni sillabici ed accenti, con la loro cadenza finale, definiscono il ritmo della parola. L'accento, inoltre, considerato «come punto culminante fra i suoni li collega in una serie armonica, accentra per

⁶⁷¹ *Ibidem*, p. 30.

⁶⁷² *Idem*.

così dire in sé la parola, e le dà unità, contraddistinguendola nettamente dalle altre».⁶⁷³

Nella pronuncia dei vari dialetti, presenti nelle varie zone d'Italia, l'accento riceve un'inflessione più o meno sensibile condizionando notevolmente l'intonazione della parola, ne consegue ad esempio che a Roma e nei dialetti veneti e meridionali, dove si registra una bassa intonazione della parola ed una cadenza molto marcata, il parlare è un principio di canto.

Entrando invece nel merito del rapporto tra gestualità e linguaggio, Zumthor opera una distinzione tra gesti che si aggiungono alla parola completandola come elemento ridondante; gesti che precisano la parola chiarendone il senso e gesti che si sostituiscono ad essa consegnando allo spettatore «[...] un'informazione che tradisce il non detto».⁶⁷⁴

Gli studi di Scheub del 1977 sui cantastorie xhosa, dimostrano inoltre l'esistenza di gesti correlati alla musicalità dell'esecuzione che svolgono una funzione puramente ritmica e gesti carichi di simboli culturali che variano nel corso del tempo.⁶⁷⁵

Accanto alla dimensione imitatoria appare una dimensione interlocutoria o indicatoria del gesto che ha il compito di delineare, approvare o disapprovare un determinato ragionamento, una determinata condotta o un particolare evento. A tal proposito si riportano le parole che Mauro Geraci utilizza per evidenziare i tratti salienti della gestualità dei cantastorie:

«Con il contrappunto gestuale delle braccia e con il battito del piede sul palcoscenico i cantastorie non solo scandiscono la pantomima della rappresentazione, ma accentuano costantemente il loro personale atteggiamento critico, ipotizzano particolari connessioni causali tra i fatti, esprimono pareri nei confronti delle azioni narrate. Lo sguardo incerto, dilatato e fisso nel vuoto, come le braccia allargate, distese e portate simmetricamente verso il basso potranno esibire un senso di sospensione del giudizio; il movimento da sinistra a destra del braccio teso un segno di assenso; il palmo della mano destra aperto e mostrato al pubblico un segno di presentazione; il capo reclinato all'indietro un segno di remissione o di negazione; il ripetuto ondeggiare del capo da destra a sinistra unito

⁶⁷³ *Ibidem*, p. 33.

⁶⁷⁴ Zumthor in *La presenza delle voce...*, *op. cit.*, p. 243.

⁶⁷⁵ *Ibidem*.

all'apertura simmetrica delle braccia un segno di constatazione e affermazione [...]».⁶⁷⁶

Qualunque sia la sua funzione all'interno della performance, il gesto è il legame primario che unisce la poesia al corpo umano, l'esecutore al suo pubblico.

Gli elementi gestuali e ritmici, fondamentali nel cuntu, sono quello del fendente con la spada e il battito del piede, utilizzato come valvola di sfogo durante la fase ritmata del cuntu: «analogamente al fulmine che scarica l'energia accumulata, durante una tempesta, anche nel cuntu, ogni tanto, c'è bisogno di liberare la tensione, altrimenti il corpo rischierebbe di scindersi e allontanarsi dalla mente».⁶⁷⁷ Ciò rivela come durante l'evolversi della performance narrativa, il narratore instauri uno stato di ordine ed equilibrio continui, attraverso una mobilitazione orchestrata e armonica tra risorse sensoriali e intellettive.

Mente e corpo lavorano in sintonia ed equilibrio durante l'atto performativo. Si tratta di uno stato di equilibrio messo in evidenza, anche, dallo stesso Cuticchio:

«Una volta mentre facevo il cuntu della lotta tra i maghi Malagigi e Tuttofuoco, sapendo che la zuffa infernale era particolarmente gradita, mi sono lasciato prendere dal racconto e ho rischiato di perdermi. Quando nel racconto arrivo alla parte metrica, amo tenere gli occhi chiusi perché in quel momento io guardo con gli occhi della mente e riesco a formare nel mio immaginario uno schermo che mi consente di tenere divise le due figure che incorporo: il narratore e lo spettatore. Quella volta, invece, ha prevalso la figura del narratore e mi sono ritrovato come un sub in apnea che non riesce a risalire in superficie per prendere fiato. Ho tanto estraniato il corpo dalla mente da avere paura, avevo perso a tal punto il rapporto con la realtà che verso la fine mi sembrava di volare anch'io tra maghi e draghi, e ho dovuto riaprire gli occhi, guardare i miei piedi, il palcoscenico, le luci, il pubblico, per ritornare narratore e riprendere il filo del racconto».⁶⁷⁸

Ciò, allontana il nostro narratore dalla descrizione che riporta Bruno Gentili relativamente agli stati emotivi del cantore estemporaneo, definita dall'abate Bettinelli nella sua opera *Dell'entusiasmo delle belle arti*, in cui vi è la descrizione di un "narratore posseduto" in preda a una spontaneità incontrollata e lo allontana anche dal poeta greco invasato dalla divinità; nel cuntu vi è una

⁶⁷⁶ Mauro Geraci, *Le ragioni dei cantastorie...*, op. cit., p. 187.

⁶⁷⁷ Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico...*, op. cit., p. 65.

⁶⁷⁸ *Idem*.

perfetta padronanza tecnica e un perfetto controllo del respiro, principalmente quando il narratore entra nella fase ritmata del *cuntu*.

Tutte le culture, sottolinea Zumthor, hanno dato vita a un livello uditivo secondo del linguaggio, caratterizzato da particolarità ritmiche regolate da determinati artifici, da manipolazioni sonore, facilmente percepibili e specifiche di ciascuna esecuzione che crea un proprio sistema ritmico, legato anche a una piena valorizzazione delle capacità respiratorie. Così accade che i pastori fulbi declamano gli elogi bovini, all'aperto e tra i movimenti dei branchi di bestiame, producendo a voce alta quattrocento sillabe al minuto e settanta sillabe tra due inspirazioni, senza intoppi o rallentamenti e senza che ne venga meno la chiarezza fonica per la durata di un quarto d'ora.⁶⁷⁹

Relativamente alle questioni poste possiamo infine asserire che il nostro ragionamento aderisce alla tesi di Walter J. Ong secondo cui:

«Il mondo orale [...] non esiste mai in un contesto puramente verbale, come invece accade per la parola scritta. L'espressione orale è sempre la modificazione di uno stato complessivo, esistenziale, che impegna tutto il corpo. L'attività corporea non è né un elemento peregrino, né un espediente artificioso nella comunicazione orale, ma ne è una componente naturale e addirittura inevitabile. Nell'espressione orale, specialmente se pubblica, l'immobilità assoluta è già di per sé un gesto significativo».⁶⁸⁰

2.3 Le formule come ausili mnemonici

In una narrazione orale, dove la parola esiste soltanto in quanto evento sonoro, così come avviene nelle culture a oralità primaria o in alcune particolari circostanze narrative legate all'improvvisazione e quindi a un'interazione continua tra narratore e ascoltatore, come è possibile facilitare il ricordo? Walter Ong ci fornisce quella che lui stesso definisce l'unica risposta possibile: «pensando pensieri memorabili».⁶⁸¹ E allora, cosa rende i pensieri memorabili? Come si organizza e si struttura il pensiero?

Per rispondere a queste domande risulta interessante evidenziare alcune peculiarità concernenti le modalità di composizione dei poemi omerici, frutto di

⁶⁷⁹ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit.

⁶⁸⁰ Walter J. Ong, *Oralità e Scrittura...*, op. cit., pp 113 e 114.

⁶⁸¹ *Ibidem*, p. 80.

una composizione interamente orale. A tal riguardo Ong riporta nella sua opera le intuizioni di M. Parry e cioè: «nei poemi omerici la scelta delle parole e delle forme espressive dipende dalla struttura dell'esametro composto oralmente».⁶⁸² Il poeta creava, quindi, i suoi versi metricamente corretti, attingendo a un cospicuo vocabolario di frasi in esametri. A corollario di ciò, nei poemi omerici, Ulisse viene descritto come astuto, sia perché l'aggettivo incarna una caratteristica peculiare del personaggio, sia perché l'epiteto ne facilitava l'inserimento nella metrica del verso. Il poeta disponeva, così, di una varietà di epiteti relativi ai vari personaggi e di migliaia di formule metriche simili, da adattare alle esigenze emergenti durante la narrazione.

Conseguentemente, la definizione che M. Parry ci fornisce sulla formula risulta la seguente: «gruppo di parole usate regolarmente nelle stesse condizioni metriche per esprimere una data idea essenziale».⁶⁸³

Le formule si presentano nel canto epico in quantità differenti a seconda dei poeti ma anche delle epoche e delle circostanze. Le epiche slave e asiatiche presentano ad esempio un'alta densità formulaica. Si è tentato, inoltre, di misurare la densità formulaica delle epiche medioevali europee ed è stato rilevato che «[...] per le canzoni di gesta francesi più antiche, la media sarebbe stata di trentaquaranta su cento».⁶⁸⁴

Zumthor afferma che esistono parecchie definizioni di formula che a volte si completano l'un l'altra e a volte si contraddicono. Tutti concordano comunque sul fatto che si tratta di uno schema testuale riutilizzabile in maniera indefinita. Ma anche questo assunto contiene, di fatto, una possibile differente interpretazione a seconda «dell'ampiezza della prospettiva teorica» di riferimento.

Formule e tradizione vanno di pari passo, accanto a formule specifiche che rientrano nella competenza narrativa di un particolare poeta o narratore e che vengono tramandate da maestro ad allievo, vi sono formule che la tradizione collettiva conserva e tramanda di generazione in generazione. A tal proposito nello studio dei testi medioevali si è operata una distinzione tra formule interne

⁶⁸² *Ibidem*, p. 63.

⁶⁸³ *Ibidem*, p. 272 (riporta M. Parry, *Introduzione*, cit., p. xxiii, n.1, p. 68).

⁶⁸⁴ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit., p. 140.

che troviamo in un unico poema e formule esterne che diventano comuni a diversi testi.⁶⁸⁵

Nagler, come riporta, Zumthor, propone una definizione *generativa* della formula: «questo termine rinvia per lui a un insieme di corrispondenze fonetiche, sintattiche, lessicali, ritmiche, semantiche, che formano nella coscienza del poeta orale il modello soggiacente a tutte le occorrenze di formule. Ogni formula funziona come un allomorfo, non di un'altra formula, ma del modello, e l'insieme delle formule, in serie mai chiusa, intesse nel testo una rete resistente ma flessibile, tra le cui parti circola un senso».⁶⁸⁶ Si costituiscono dunque delle relazioni tra suoni, parole, configurazioni sintagmatiche e prosodiche che hanno una duplice valenza: una interna che si gioca sulla stessa frase formulaica e una esterna che coinvolge l'intero testo.

Zumthor riporta che Zavarin e Coote distinguono le formule analitiche e le formule sintetiche, le prime sono dotate di senso concreto e non consentono, anche in cambi di contesto, interpretazioni più ampie e le seconde designano «[...] ogni oggetto o situazione analoga al suo referente primo».⁶⁸⁷ A livello di realizzazione del sistema, sia sotto il profilo ritmico che semantico, alcuni studiosi individuano due o tre livelli indissociabili: ritmo e lessico, ritmo e grammatica, ritmo, sintassi e lessico, come proposto dallo stesso Zumthor in merito all'epica francese medioevale.

È possibile individuare diverse tipologie di formule: formule d'introduzione, di dialogo, d'azione, di qualificazione aggettivale o avverbiale, formule di appello al pubblico. Accanto a esse è possibile individuare inoltre espressioni formulaiche; le une e le altre costituiscono la struttura su cui poggia la narrazione orale.

Sergio Bonanzinga riporta un breve tratto di cuntu di Roberto Genovese, si tratta della parte finale di un duello fra Orlando e Rinaldo:

*«E ddove signuri me-/i~la bbattà-/glia~dura tri u-/ri,~di fèimmu e ffèi-
/mmu,~ma ala fi-/ni~i due cavalie-/ri~si diè-/diru~due cor-/pi~terri~/bbuli,~si
pì~/gghianu~sugli e~/mmi,~ddove Olla~/nno~cade stordi~/to,~altretta~/ntu~è lu
Rina~/ddu~ma po~/i~i ddu~/i~ritò~/rnano di nuo~/vu~e ssi comì~/ncia~lu terzu*

⁶⁸⁵ *Ibidem.*

⁶⁸⁶ *Ibidem*, p. 142.

⁶⁸⁷ *Idem.*

assa-/ttu~più ffero-/ci~e ppiùterri~/bbuli~di lu pri~/mu~e llu secu~/nnu,~dove
 signuri me~/i~e si Olla~/nno~parevaun E~/tturi,~lu terri~/bbuli~Rina-
 /ddu~pare~/va~lu Achilli gre~/cu,~colu~/i~che bbru-ciò/la~città/di~Trò-
 /ia,~dove signuri mè/ i~due guerrie~/ri si martellà~/vano~a marte-
 /llo~ma a la fi~/ni~il so~/le~anda~/nno~al tramo~/nto~dove Olla~/nno chiama:
 “Alto!”»⁶⁸⁸

Riguardo al carattere formulaico, in questo breve frammento si evidenzia la strutturazione formulare del testo: gli assalti vengono qualificati con l’epiteto *terribbuli*, vi è l’iterazione dell’avverbio *dove* con valore sia spaziale sia temporale e la ripetizione dell’espressione *signuri mè* (signori miei) utilizzata per rafforzare il contatto con l’uditorio.⁶⁸⁹

Dalla lettura della trascrizione di un passo di un cuntù di Celano, riportato da Paolo Russo in *Modelli Performativi attorno al combattimento di Monteverdi*,⁶⁹⁰ relativo sempre al combattimento tra Orlando e Rinaldo, per l’amore di Angelica, è possibile notare il ricorso al medesimo epiteto *terribile* riferito ai colpi inferti. Inoltre *signuri mè* è un’espressione largamente utilizzata sia da Cuticchio sia da Pirrotta.

Anche la narrazione di Mimmo Cuticchio si fonda su un linguaggio formulaico. Nella performance del 12 settembre 2012 al Piccolo Teatro Grassi di Milano in seno allo spettacolo *Carlo Magno musiche per una leggenda* Cuticchio narra la concitazione della battaglia paragonando il rumore delle armi allo scroscio delle campane:

«ddi corpa che cadevanu
 Supra dd’armi
 chi scruscevanu
 parevanu campani».⁶⁹¹

⁶⁸⁸ Bonanzinga Sergio, *Narrazioni e Narratori...*, op. cit., p. 71, (registrazione edita in Carpitella/Lomax cd.2000: traccia 2). I segni riportati da Bonanzinga rappresentano i tratti fondamentali dell’esecuzione: asta (/) per suddividere i segmenti verbali; trattino (-) per le parole spezzate (non rispettando le regole della sillabazione grammaticale ma secondo quanto si percepisce all’ascolto); tilde (~) per indicare la saldatura fonetica fra due parole; carattere in neretto per indicare la percussione del piede (qui accade solo alla fine).

⁶⁸⁹ *Ibidem*.

⁶⁹⁰ Paolo Russo, *Modelli Performativi Intorno al Combattimento di Monteverdi*, Culture Teatrali, X, 2004.

⁶⁹¹ Mito Settembre Musica, (13 settembre 2012), *Carlo Magno. Musiche per una leggenda con Mimmo Cuticchio la Reverdie*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/rfnWf7lJA_A> [consultato il 29 dicembre 2020], 1’38”.

Nella performance effettuata durante una lezione tenuta al Teatro Figli D'Arte Cuticchio, in via Bara all'Olivella, per un gruppo di alunni di una scuola media di Palermo, in due giornate consecutive (18 e 19 gennaio 2007), Cuticchio narra la battaglia tra Achille e Ettore inserendo la stessa figura retorica ed effettuando una minima variazione:

«si cafuddavanu
Supra dd'armi
chi scruscevanu
parevanu campani».⁶⁹²

La medesima immagine la ritroviamo ancora nell'esecuzione del cunto, nella parte relativa alla battaglia tra Ferrau e Argalia, al Festival della Mente di Sarzana del 2018:

«corpa chi cumincianu
a darisi senza pietà
rutiavanu ddi spadi
dunni davanu di tagliu e di punta
scruscevanu supra dd'armi
ca scruscevanu parevanu campani».⁶⁹³

Non possiamo comunque parlare di formula ancorata alle medesime condizioni metriche di cui parla M. Parry, ma nel senso generico fornitoci sempre da W. Ong come «[...] frasi fatte o espressioni fisse, ripetute più o meno esattamente, e ricorrenti in prosa e in poesia, le quali [...] hanno nella cultura orale una funzione più importante e diffusa che non nelle culture basate sulla scrittura, la stampa o l'elettronica».⁶⁹⁴

Così, nei cunti di Cuticchio, la velocità e la prontezza del cavallo in battaglia vengono rappresentati con la formula: «cavaddu ca vulava senza ali»; lo sguardo feroce dei combattenti: «si talianu comu tori inferociti», il bosco diventa «il

⁶⁹² Nosrat Panahi Nejad, *Mimmo Cuticchio La morte di Patroclo di Nosrat Panahi Nejad un brano*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/gLxwnZLBOBY>, [consultato il 29 dicembre 2020], 5'32".

⁶⁹³ Festival della mente Sarzana, (19 settembre 2018), *Festival della Mente 2018 Mimmo Cuticchio*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/IxNmfndevH8>, [consultato il 29 dicembre 2020], 51'13".

⁶⁹⁴ Walter J. Ong, *Oralità e Scrittura...*, op. cit., pp. 68 e 69.

bosco della foglia» e il campo di battaglia sia per Cuticchio che per Pirrotta diventa «quadrato suolo». Siamo in presenza di temi e formule fissati nella viva memoria, grazie ai quali costruire oralmente tutte le storie.

Come fa notare Bonanzinga, riprendendo le valutazioni del Pitrè, ciò che si evidenzia nello sviluppo narrativo del cuntù, è l'adattabilità dei versi: la struttura rimane inalterata tranne che per i nomi dei contendenti che vengono variati senza pregiudicare l'andamento del racconto. Se afferra la spada Orlando il contastorie dirà Durlindana, se l'afferra Rinaldo dirà Fusberta e se l'impugna Oliveri dirà Altachiara.⁶⁹⁵

Sempre Ong nella sua opera riporta i risultati di interessanti studi condotti da Berkley Peabody sulla memoria e l'intreccio del racconto confermando che «[...] il vero "pensiero" o contenuto dell'epos orale ha sede nel modello della stanza a carattere formulaico, che il cantore rammenta, e non nella sua intenzione consapevole di organizzare l'intreccio narrativo nel modo ricordato».⁶⁹⁶ Il narratore ricorda con il suo uditorio, ciò conferisce unicità all'atto narrativo all'interno del quale «le formule aiutano a dare ritmo al discorso e agiscono di per sé come aiuti mnemonici, frasi fatte in bocca a tutti».⁶⁹⁷

Zumthor sottolinea di come a parere degli etnologi il tratto costante che permette di offrire una definizione universalmente valida di poesia orale risieda proprio nella ricorrenza di diversi elementi testuali: «le formule nell'accezione di Parry e Lord e, più in generale, ogni tipo di ripetizione e parallelismo».⁶⁹⁸

Ci troviamo così di fronte a ripetizioni di intere strofe, frasi o versi, oppure di gruppi prosodici o sintagmatici, o ancora di parole, fonemi o forme grammaticali.

La ricorrenza diventa, così, al di là delle diverse combinazioni stilistiche, un principio fondante della poesia orale.

All'interno delle ricorrenze è possibile individuare la litania caratterizzata dalla «ripetizione indefinita di una stessa struttura, sintattica e in parte lessicale, con alcune parole che si modificano a ogni ripresa, in modo da marcare una

⁶⁹⁵ Sergio Bonanzinga, *Narrazioni e narratori in Sicilia...*, op. cit.

⁶⁹⁶ Walter J. Ong, *Oralità e Scrittura...*, op. cit., p. 206.

⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 81.

⁶⁹⁸ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit., p. 172.

progressione per mezzo di slittamenti e graduali spostamenti»;⁶⁹⁹ la tegolatura caratterizzata dalla ripetizione di parti del testo come strofe o gruppi di strofe; gli echi regolarizzati in cui il testo si presenta costellato di ripetizioni di suoni, parole, costruzioni sintattiche e semi a intervalli fissi.

Da un punto di vista retorico, rileva Anna Spiazzi in un articolo in cui prende in esame l'oralità nei cantari,⁷⁰⁰ le ripetizioni, le ridondanze, le anadiplosi, le anafore, i parallelismi aiutano non solo la memoria del canterino, ma anche la memoria dell'ascoltatore poiché le ripetizioni di parole, epiteti o strutture rafforzano e ribadiscono concetti che in presenza di un surplus informativo rischierebbero di perdersi. Da un punto di vista drammatico, continua la Spiazzi, si crea un'alternanza di momenti di stasi e descrittivi e altri di tensione e variazione ritmica in cui sia i monologhi sia i dialoghi presentano un importante numero di invocazioni, ripetizioni e anafore. Le riprese sono inoltre utilizzate con funzione espressiva, poiché «la reiterazione in punti diversi del testo, provoca un gioco di amplificazioni che modifica e orienta le aspettative psicologiche del pubblico».⁷⁰¹

Da un punto di vista strettamente legato alla struttura melodica della poesia possiamo trovare la ripetizione di versi per due-tre volte o la pratica del ritornello, «fisso o con variazioni, collocato ad intervalli regolari o variabili, con funzione di commento alle strofe o in contrasto con essa, a volte ridotto a un semplice nome evocatore sospeso nel vuoto extrasintattico oppure a un puro vocalizzo».⁷⁰² Come vedremo nel quarto capitolo si tratta di espedienti largamente utilizzati da Vincenzo Pirrotta che pur affidando i suoi testi alla scrittura non rinuncia alle ripetizioni incantatorie e all'intertestualità che trovano espressione nella poesia orale.

Si tratta «di una testualità *in fieri*, che accumula, sposta e dissemina voci e parole, giocando a distanza con l'intuito e l'attenzione del lettore/spettatore».⁷⁰³

Ne deriva quindi che:

⁶⁹⁹ *Ibidem*, p. 174.

⁷⁰⁰ Anna Spiazzi, *Per un'analisi dell'oralità nei cantari*, Carte Romanze, 4/2 (2016): 145-74- ISSN 2282-7447.

⁷⁰¹ *Ibidem*, 151.

⁷⁰² Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, *op. cit.*, p. 174.

⁷⁰³ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, *op. cit.*, p. 71.

«in una cultura orale, pensare in termini non formularci, non mnemonici, se anche fosse possibile, sarebbe una perdita di tempo, poiché il pensiero, una volta formulato, non potrebbe più essere ricordato se non con l'aiuto della scrittura. Per quanto raffinata, non sarebbe perciò conoscenza duratura, ma pensiero fuggevole. I modelli e le formule fisse svolgono nelle culture orali alcune delle funzioni proprie della scrittura, in quelle chirografiche, ma nel fare ciò determinano, naturalmente, il tipo di pensiero che può essere formulato, e il modo in cui l'esperienza viene intellettualmente organizzata».⁷⁰⁴

Lo stesso Mimmo Cuticchio spiega l'importanza dell'uso delle formule durante la narrazione, identificandola come appoggio alla narrazione: «di fatto accade che per andare avanti speditamente nel cunto, sia quando improvviso sia quando vado a memoria, devo trovarmi degli “appoggi”: sono frasi che ritornano, situazioni che funzionano, che mi piacciono e che mi piace anche ripetere».⁷⁰⁵

L'utilizzo di dette formule è presente sia se si tratta dell'Opera dei pupi, sia del cunto vero e proprio. Sempre Cuticchio ne traccia, infatti, l'esistenza sia nell'arte del padre legato all'“Opera dei Pupi”: «Per esempio mio padre quando recitava con i pupi diceva sempre: “Io sono Orlando ardito e franco, degno senatore; dei miei voti mai ve ne manco, soprattutto io sono il fiore, Altomonte uccisi e il fratello suo Troiano e ora darò morte a te, empio ladrone di Montalbano»;⁷⁰⁶ sia nell'arte del cunto appresa da Celano: «trovava sempre degli appoggi e ne aveva molti. Per esempio iniziava sempre le battaglie, di qualsiasi scontro si trattasse, con “E comincia una gran terribile e spietata battaglia....”».⁷⁰⁷

Ascoltando le performance di Cuticchio cuntista vediamo come lui stesso continui a utilizzare la formula di Celano in una ripetizione sacrale e rituale che ne consente la trasmissione. Lo stesso definisce, inoltre, le formule come «stampelle per allungare il verso e riposare»;⁷⁰⁸ si tratta di formule di passaggio, da utilizzare quando il corpo dopo un pezzo più agitato ha bisogno di riposare, un modo per riprendere pian piano l'animazione del discorso senza trasmettere la stanchezza al

⁷⁰⁴ Walter J. Ong, *Oralità e Scrittura...*, op. cit., pp. 81 e 82.

⁷⁰⁵ Mimmo Cuticchio, *Dal cunto al teatro* in “Dioniso”, annale della Fondazione Inda, 2002 (nuova serie), n. 1, Palumbo editore, Palermo, pp. 112-123.

⁷⁰⁶ *Idem.*

⁷⁰⁷ *Idem.*

⁷⁰⁸ *Idem.*

pubblico. Cuticchio si ritrova così a utilizzare senza accorgersene nel suo cunto la seguente formula detta molto lentamente, quasi cantando «eee aaalloooraaa signurimeeiiii».

Per concludere, la formula diventa ausilio mnemonico, stampella per allungare il verso, espediente per controllare la tensione emotiva e fisica durante la narrazione, supporto che consente all'uditorio di seguire con più agilità il racconto, strategia per imprimere le immagini nella viva memoria.

2.4 Effetti psicologici e visivi della narrazione. Interazione tra narratore e uditorio.

Eric A. Havelock analizzando gli effetti della poesia greca arcaica sull'inconscio dell'uditore pone l'accento su aspetti particolarmente interessanti ed estensibili alla narrazione orale contemporanea:

«I vari riflessi motori, malgrado la complessità della loro interazione, erano organizzati in modo da operare senza bisogno che il soggetto riflettesse su di essi. Ciò significava che, come analoghi riflessi dell'apparato sessuale o digestivo, essi erano di natura spiccatamente sensuale e strettamente connessi con i piaceri fisici. Inoltre potevano conferire al soggetto umano un tipo particolare di piacere. La regolarità dell'esecuzione aveva un certo effetto di ipnosi che rilassava le tensioni fisiche del corpo e così pure quelle mentali, le paure, le ansie e le incertezze che toccano normalmente in sorte alla nostra esistenza mortale. La stanchezza veniva temporaneamente dimenticata e forse gli impulsi erotici non più bloccati dall'ansia, venivano stimolati».⁷⁰⁹

È evidente che esiste una stretta correlazione tra ritmo e piacere; a tal proposito Giulia Ceriani, riporta la tesi di Gombrich, secondo cui «ogni percezione ritmica è fonte di piacere, poiché il ritmo offre la sede più naturale per iscrivere una percezione in uno schema “regolare”, perché l'idea di ritmo dipende dalla memoria di un intervallo temporale, e dalla nostra capacità di trattenere questo ricordo nell'anticipazione del futuro prossimo».⁷¹⁰

⁷⁰⁹ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone...*, op. cit., pp. 125 e 126.

⁷¹⁰ Giulia Ceriani, *Il senso del ritmo...*, op. cit., p. 143 (riporta E. H. Gombrich, *The Sense of Order*, Oxford, Phaidon Press Ltd.; trad. it. 2000, *Il Senso dell'Ordine*, Milano, Leonardo Arte p. 316).

Ne consegue che, la regolarità dell'esecuzione, crea un effetto di ipnosi in grado di rilassare le tensioni fisiche e mentali e procurare una sensazione di piacere, servendosi della parola come suono.

L'effetto che l'esecuzione «[...] produce nella mente dello spettatore è una sorta di trance sonora, difficile da dimenticare [...]».⁷¹¹ Si tratta quindi di un totale stato di immedesimazione e partecipazione emotiva quella che si crea tra uditorio e narratore; Cuticchio ne rileva l'importanza: «lo spettatore si alza e si abbassa come si alzano e si abbassano i tuoi occhi, e tanto più tu lo fai muovere, tanto più viaggia».⁷¹²

Il narratore utilizza, quindi, la seduzione primitiva esercitata dalla struttura ritmica per istituire un rapporto di emozionalità con l'uditorio, soggiogarlo e trasportarlo, attraverso una serie di sollecitazioni uditive e visive, nella storia narrata. Ogni strategia narrativa tende quindi, in virtù di una manipolazione percettiva, a indirizzare le trasformazioni passionali e cognitive dell'uditorio in rispondenza a specifiche facoltà biopsichiche.

Si stabilisce una vera e propria interazione tesa a instaurare «un rapporto tra percezione e azione, tra produzione e ricezione».⁷¹³ Questi nodi di coordinazione funzionano sia a livello sintattico e semantico, sia pragmatico, addirittura come attivazione muscolare.

Havelock descrive i meccanismi motori che investono l'uditorio:

«L'uditorio trovava godimento e distensione mentre veniva in parte ipnotizzato dalla propria reazione a una serie di moduli ritmici, verbali, vocali, strumentali e fisici, messi insieme e tutti concordi nel loro effetto. Questi meccanismi motori venivano azionati contemporaneamente nel maggior numero possibile di modi. Eppure nello spettatore tali meccanismi non venivano tutti messi in funzione ogni volta con ugual forza. Se egli ascoltava in silenzio soltanto le orecchie erano completamente impegnate, ma le orecchie trasmettevano messaggi al sistema nervoso nel suo complesso, e così gli arti, le labbra e la gola potevano entrare blandamente in azione, e il sistema nervoso in genere venire impegnato in simpatia con ciò che stava ascoltando».⁷¹⁴

⁷¹¹ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, op. cit., p.74.

⁷¹² Mimmo Cuticchio, *Dal cunto al teatro, "Dioniso"...*, op. cit., pp. 112-123.

⁷¹³ Giulia Ceriani, *Il senso del ritmo...*, op. cit., p.194.

⁷¹⁴ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone...*, op. cit., p. 126.

Siamo quindi in presenza di una totale identificazione dell'artista con la sua storia e dell'uditorio con l'artista. Tutta l'esecuzione si basa su un processo di riproduzione e identificazione indicato da Platone con il termine *mimesis*.

Anche Zumthor si sofferma su questo stato di totale immedesimazione dell'uditorio con l'interprete, affermando che l'ascoltatore fa parte integrante dell'esecuzione.

Il momento della ricezione comporta, infatti, l'azione dell'ascoltatore che stimolato dalla voce e dal gesto del narratore fornisce una risposta mimetica del gesto e della voce, secondo configurazioni personali, proprie della vita interiore di ognuno. Queste manifestazioni si possono anche esteriorizzare in una nuova esecuzione: «l'ascoltatore diventa a sua volta interprete, e sulle sue labbra, nei suoi gesti, la poesia si modifica in maniera forse radicale».⁷¹⁵

In tal modo, durante l'esecuzione, l'ascoltatore assume il doppio ruolo di destinatario e co-autore. Da tale assunto ne deriva l'importanza di conservare la dimensione collettiva dell'esecuzione orale, la condivisione del medesimo spazio, del qui e ora, come elementi decisivi nella conservazione dello stretto legame caratteristico delle performance orali.

Per quanto dischi, radio e mezzi audiovisivi abbiano contribuito alla diffusione delle manifestazioni orali è anche vero che essi tendono a eliminare questa dimensione collettiva della ricezione. A tal proposito, Zumthor riferisce che nel 1980 le emissioni radiofoniche di griot ottengono un ascolto molto modesto nelle campagne, la ragione è da addurre alla mancanza di sensualità che solo la presenza assicura. Sempre Zumthor pone l'attenzione al dinamismo vitale che lega la parola allo sguardo che si offre e all'immagine che lo sguardo dell'altro procura, siamo in presenza di un contatto che implica una tattilità diversa rispetto alle performance mediate dai mezzi audiovisivi. «L'esecutore si offre a un contatto. Io lo sento, lo vedo, virtualmente lo tocco: virtualità a portata di mano, fortemente erotizzata; un nulla, una mano tesa già sarebbe sufficiente: impressione tanto più potente e repressa quanto più forte è la proibizione nella cultura dell'ascoltatore, dell'uso del toccare nelle relazioni sociali».⁷¹⁶

⁷¹⁵ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit., p. 287.

⁷¹⁶ *Ibidem*, pp. 241 e 242.

Il narratore orale si serve della parola come suono, come evento che vive in un rapporto speciale con il tempo e l'inconscio. La parola è evanescente e unica ma nello stesso tempo potente e magica, inseparabile dalla coscienza umana. «[...] Non si può emettere suono senza esercitare potere».⁷¹⁷

La narrazione orale è quindi ancorata a una visione musicale della parola, il cui strumento è la voce umana. Cuticchio afferma: «le parole, specie i nomi dei personaggi, hanno un tempo nella nostra testa, mentre le dici si crea un movimento sonoro che devi concludere[...]»⁷¹⁸ in cui cosa importa non è solo il senso ma la forza del dire, il viaggio su cui far volare le parole stesse. È un viaggio diretto alla fascinazione della parola, alla conquista dei cuori, così come ci indica direttamente Pirrotta nelle sue interviste. Si tratta, quindi, di performance in cui «il ruolo semantico della parola è intriso di un vocalico che lo àncora alle pulsioni corporee»⁷¹⁹ a un'intesa assoluta tra narratore e uditorio che vivono in uno stato di assoluta immedesimazione e partecipazione emotiva.

La forza della parola in quanto suono è il tratto distintivo di tutte le culture o le rappresentazioni artistiche che conservino residui di oralità; anche in presenza di un testo quest'ultimo diventa, infatti, voce in grado di diffondere cellule fisiche e foniche insieme, un intrigo verbale e somatico che arriva a risvegliare l'immaginario di chi ascolta.

A dimostrazione di ciò, Salvo Licata rappresenta il cuntista come «un corpo armonico»⁷²⁰ e la sua performance come una vera e propria «drammaturgia sonora».⁷²¹

Enry Festing Jones descriveva così la magia evocata dalla voce di un ciabattino di Erice, “*parlatore*” in un piccolo teatro dei pupi di Trapani:

⁷¹⁷ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone...*, op. cit., p. 78.

⁷¹⁸ Mimmo Cuticchio, *Dal cunto al teatro in “Dioniso”...*, op. cit., pp. 112-123.

⁷¹⁹ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, op. cit., p. 32 (riporta A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 54).

⁷²⁰ *Ibidem*, p. 39 (riporta S. Licata, *La favola “ci” racconta. Mostri omerici e nostrani*, citato in *Visita guidata. Viaggio per parole e immagini nel teatro di Mimmo Cuticchio e Salvo Licata*, a cura di R. Giambrone, Palermo, Associazione “Figli d’Arte Cuticchio”, 2001, p. 196).

⁷²¹ *Idem*.

«la sua voce era ricca e flessibile, piena di varietà e fulminea nell'esprimere mille emozioni diverse. Ascoltarla era come contemplare a lungo un pezzo di ambra siciliana, nella cui infinita profondità, rivoltandolo alla luce del sole, si scorgono tutti i colori dell'arcobaleno, dal rosso all'arancio, al giallo, al verde, persino un porpureo fiammeggiante. Non c'era nulla che non riuscisse a fare con quella sua voce, che utilizzava con la dignità pacata e la grazia disinvolta di un leone che gioca».⁷²²

Sempre Jones attribuisce alla voce un potere magico capace di trasformare pochi annacquati luoghi comuni nel vino d'oro del racconto cavalleresco:

«Il pubblico beveva avidamente le fulgide gocce che stillavano dalle sue labbra, immobile in un silenzio che fu rotto soltanto da un gran singulto al calare del sipario. Che cosa importava loro di bambole di legno snodate o di palcoscenici in miniatura? Non erano più a teatro. Avevano vagato per i boschi con Marfisa, avevano cercato Bradamante nelle radure ombrose, l'avevano trovata morente nella grotta, ne avevano raccolto l'ultimo respiro, e il mondo per loro non sarebbe più stato lo stesso».⁷²³

Durante le esecuzioni si manifestano dunque differenti modalità interattive tra pubblico e performer che investono sia il livello linguistico sia il livello ritmico gestuale; il narratore se ne serve per mantenere un contatto diretto con il suo pubblico e tenere viva l'attenzione.

È frequente a tal proposito, al fine di creare una determinata intesa con l'uditorio, che il narratore utilizzi un gesto familiare al pubblico o un oggetto emblematico che possa catalizzare l'attenzione, o ancora che lo chiami direttamente in causa. Si tratta di una modalità di interagire tipica sia del cuntu sia dell'opera dei pupi, o per meglio dire del teatro popolare in generale, in cui l'interazione tra esecutore e pubblico è maggiore rispetto al teatro borghese; in quest'ultimo gli spettatori si limitano in genere a semplici espressioni di gradimento o disapprovazione nei confronti dell'artista o del contenuto.

Tramite questo contatto l'esecutore rende la comunicazione teatrale più vicina a quella quotidiana; in questo caso entra, però, in gioco un altro aspetto di

⁷²² Jones Henry Festing, *Un inglese all'opera dei pupi*, a cura di Attilio Carapezza e Antonio Pasqualino, Sellerio, Palermo, 1987, p. 35.

⁷²³ *Ibidem*, p. 46.

primaria importanza che è quello della conoscenza dello specifico sistema di segni che il narratore utilizza.

Prendendo ad esempio l'Opera dei pupi spesso ci troviamo di fronte ad una doppia percezione da parte dell'uditorio, si può spesso verificare che un pubblico colto talvolta percepisca come comiche scene che il pubblico popolare tradizionale percepisce come serie o anche al contrario.⁷²⁴ È dunque evidente che molto dipende da quanto i sistemi simbolici utilizzati siano condivisi tra pubblico e narratore. Ciò che comunque emerge, sia per quanto riguarda i cuntastorie sia per quanto concerne gli opranti-pupari, è la volontà di stabilire un contatto con l'uditorio, utilizzando non solo la comunicazione verbale ma mostrando anche un uso sapiente della gestualità, della mimica facciale, oltre ad una specifica competenza prossemica e cinesica.

In tutto ciò un ruolo determinante è stato giocato dalla piazza, posto deputato ad accogliere le sedute dei cuntisti prima che il cuntù approdasse a teatro.

La piazza promuove l'ampio coinvolgimento, l'aggregazione, il dialogo, la moltiplicazione degli sguardi e dei punti di vista e al contempo consente al cuntista di cogliere velocemente le reazioni e i commenti del pubblico che viene sempre reso partecipe «[...] di una rivisitazione critica della storia»,⁷²⁵ gli consente di esprimere un proprio giudizio morale, di partecipare agli accadimenti.

Questa specifica relazione è pressoché assente a teatro, in cui viene meno la possibilità di dialogo e l'instaurarsi di un intimo legame tra cuntista e pubblico.

Il legame era inoltre rafforzato dal cuntù a puntate che aggregava tutte le sere, nello stesso luogo, le medesime persone che condividevano fatti, speranze e ideologie; veniva così a rafforzarsi il legame con la storia, con il cuntista, con gli altri spettatori che divenivano parte integrante di un vissuto.

Tale partecipazione appassionata era un tratto caratteristico anche dell'opra, il Pasqualino sottolinea che «il discutere se Orlando sia più forte di Rinaldo o viceversa, il pagare il puparo per indurlo a mettere in libertà un eroe prigioniero, il mostrare un grande dolore per la morte di un eroe, l'esibire il proprio odio per i traditori cercando di distruggere le marionette che li impersonavano, non erano

⁷²⁴ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit.

⁷²⁵ Mauro Geraci, *Le ragioni dei cantastorie...*, op. cit., p. 198.

atti di follia, ma modi di partecipare coscientemente alla rappresentazione, all'illusione, al gioco dello spettacolo».⁷²⁶

⁷²⁶ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, *op. cit.*, pp. 270, 271.

CAPITOLO TERZO: LE TECNICHE DEL CUNTU

3.1. Le origini del cuntista

Stabilire con certezza una data di nascita precisa del cuntu risulta impossibile a causa della frammentarietà delle notizie giunte fino a noi e dei sistematici vuoti documentari che nel tempo si sono creati. Un primo accenno all'esistenza della diffusione della materia epico cavalleresca nella cultura popolare siciliana è fornito da Antonino Alfano che nel 1568 in una prefazione dedica così scriveva:

«la presente Celeste Battaglia parendomi al dover conforme, che se per le piazze alle volte ragionar s'ode dell'arme d'Orlando, e di Rinaldo (sogni, e favole de i Poeti) che alcuna volta ragionar si senta di questa prima vera e celeste battaglia scritta sotto le similitudini, e le metafore...».⁷²⁷

Pitrè riportando la stessa circostanza pone l'evidenza che Alfano si riferisse ai cuntastorie che a Palermo e forse anche nel resto della Sicilia narravano le storie epico cavalleresche del ciclo carolingio, dette genericamente Storia di Rinaldo o di Orlando. Non ci sono notizie certe precedenti all'incipit di Alfano, infatti, anche se molte sono le testimonianze relative a jocularores, istriones e mimi del Medioevo siciliano, le stesse non sono sufficienti e idonee a tracciare le tecniche performative allora in uso. Sempre del XVI secolo versi su argomento cavalleresco si riscontrano nelle poesie popolarische di Antonio Veneziano.

«Lu forti Bradamanti di Ruggeri
Di lu so Ricciardettu Fior di Spina,
Fiordaliggi happi lu so cavaleri.
La bella donna di Catai Reina
Angelica non fu preda d'un moru?»

⁷²⁷ Carmelo Alberti, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano...*, op. cit., p. 73 (riporta Antonino Alfano, *La Battaglia Celeste tra Michele e Lucifero*, stampata in Palermo per Giovan Mattheo Mayda MDLXVIII).

Nel Settecento le notizie relative ai fabulatori siciliani registrano semplicemente l'attività dei "poeti orbi" che si guadagnano da mangiare grazie a recite di canzoni e orazioni, ma nessun accenno si legge relativamente alle pratiche fabulatorie vicine al fenomeno dei cuntisti; bisogna attendere l'Ottocento affinché emerga questo particolare interesse verso la materia cavalleresca e l'affermazione degli stessi.

Questi vuoti documentari non ci permettono, dunque, di tracciare una linea di continuità con le pratiche fabulatorie precedenti, comprese quelle medioevali o addirittura greche.

La questione si complica per la sovrapposizione, così come riportato dal Pitrè e già trattato nel primo capitolo, tra la figura dei cantastorie e quella dei cuntastorie, per il labile confine presente tra canto e prosa, ma anche come faceva notare Zumthor tra poesia e canto.

A tal proposito Antonio Pasqualino sottopone alla nostra attenzione la difficoltà degli studiosi di metrica letteraria, nel definire con precisione se il testo verbale dei cuntastorie fosse in prosa o in poesia. Per gli stessi prosa e poesia non esistono, infatti, come mondi autonomi, perfettamente distinti e opposti. Nella nostra tradizione poetica si sono succeduti: «[...] la metrica quantitativa classica, la metrica ritmica del latino medioevale e delle lingue europee volgari, il verso libero moderno con differenti metri e ritmi»; ⁷²⁹ si tratta di sistemi eterogenei che non sono mai approdati ad una precisa definizione della questione.

Ad esempio, secondo alcuni studiosi gran parte della poesia moderna presenta le caratteristiche di una prosa a carattere lirico e ritmico e non di vera e propria poesia; altri invece la considerano come sistema altrettanto poetico rispetto a quelli che l'hanno preceduto. ⁷³⁰

È, inoltre, fuor di dubbio, secondo gli studi condotti da Carlo Leardi e riportati nel precedente capitolo, che anche la prosa ha un suo ritmo e una sua musicalità, e la sensibilità verso il ritmo è variata nel corso del tempo. Infatti, i ritmi, anche se

⁷²⁸ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, *op.cit.*, p. 215.

⁷²⁹ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, *op. cit.*, p. 228.

⁷³⁰ *Ibidem*, riporta gli studi condotti da Menichetti e Guiraud.

fondati sulla natura fisica e proprio per tale motivo universalmente riconoscibili, vengono percepiti in maniera differente da cultura a cultura, tanto che «il condizionamento culturale può atrofizzare certe percezioni o esasperarne altre».⁷³¹

Sempre Pasqualino riporta che la rima si diffonde nel Medioevo come ornamento a certi stili di prosa, solo in seguito diviene tipica della poesia, ed attualmente viene rifiutata dai poeti moderni. È doveroso precisare, in aggiunta a quanto riportato dal Pasqualino, che la rima nasce prima per rispondere a esigenze mnemoniche e solo in seguito come ornamento. Il canterino che non possiede molto tempo durante l'esecuzione non sceglie, infatti, rime ricercate, per questo motivo nei cantari si ritrovano numerose rime identiche, rime imperfette sintomo di codici corrotti o anche marca di oralità, un ampio uso di assonanze e consonanze comode durante l'esposizione o semplicemente frutto dell'abilità narrativa del canterino in grado di sistemare il verso improvvisando.⁷³²

Anche il metro secondo Aristotele «[...] contribuisce a rendere la parola piacevole, più accetta all'uditore, e per tale sua funzione si pone sullo stesso terreno di altri fattori decorativi, come l'armonia e il canto (o melopea)».⁷³³

Per quanto riguarda invece l'utilizzo della prosa, nella retorica medioevale sia nello stile isidoriano sia nello stile della Magna Curia, il Pasqualino, sulla base degli studi condotti dal Menichetti, afferma che la stessa si presenta molto vicina alla poesia. Per concludere, l'unica caratteristica costante della forma poetica è la segmentazione del discorso in versi che non sempre corrispondono a unità sintattico-semantiche.⁷³⁴

Dopo le precedenti precisazioni, utilizzando sempre le parole del Pasqualino, si decide di definire metrico e musicale il sistema dei contastorie, costituito da procedimenti formali di intonazione di frasi, ritmo e segmentazione; non vi è inoltre dubbio che «come i sistemi metrici e musicali della tradizione colta, esso è

⁷³¹ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit., p. 204.

⁷³² Anna Spiazzi, *Per l'analisi dell'oralità nei cantari...*, op. cit.

⁷³³ Bignami Ernesto, *La poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Felice Le Monnier, Firenze, 1932, p. 137.

⁷³⁴ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit.

stato elaborato allo scopo di produrre una valutazione estetica da parte del pubblico».⁷³⁵

In ogni caso, come riporta il Di Palma,⁷³⁶ la questione filogenetica si complica, non essendo possibile definire in maniera chiara ed esatta se in origine si trattasse di canterini o di raccontatori.

Se prendiamo invece in esame le caratteristiche esecutive e la presenza di differenti registri tra cui la scansione, definita dagli studiosi, la più interessante da un punto di vista performativo, Nico Staiti⁷³⁷ afferma, come vedremo meglio nei paragrafi successivi, che la “scansione” dei contastorie si iscrive in una koinè dell’epica orale di ampia diffusione. Lo stesso riporta che i profili ritmico-melodici utilizzati in tutto il canto epico dei Balcani, sono tre: uno interessa i versi d’apertura e di chiusura, in uno si intona la recitazione dell’intero canto e l’ultimo impiegato durante le scene di battaglia, rende conto della concitazione attraverso la suddivisione delle durate, così come avviene nel concitato di Monteverdi e nella scansione tipica del cuntù. Si tratta dunque di elaborazioni vocali molto affini tra loro, presenti in aree geografiche diverse e maturati in ambiti culturali differenti; ciò che rimane interessante da chiarire è la natura dei rapporti esistenti tra gli stessi e se ed eventualmente con quale modalità siano avvenuti. Un esempio direttamente noto allo Staiti e da lui riportato viene dal Kosovo, si tratta di un’area maggiormente soggetta all’influenza turca. Qui il canto epico, contrariamente a quanto accade più a nord nell’area presa in esame da Parry e Lord non è a voce sola e accompagnato dal gusle, ma viene accompagnato dal cifteli, un liuto di derivazione turca, o, da un insieme strumentale, o ancora da violino, da una fisarmonica e a volte da un tamburello. È certo, continua lo Staiti, che i cantori dell’odierno Kosovo non conoscono i Madrigali guerrieri e amorosi, così come Monteverdi, è da ritenersi, non conoscesse direttamente il canto epico dei Balcani centrali. Conosceva però la musica turca e le performance dei contastorie, quest’ultimi sentiti sulle pubbliche piazze. Prendendo per buono questo assunto si

⁷³⁵ *Ibidem*, p. 229.

⁷³⁶ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, *op. cit.*

⁷³⁷ Nico Staiti, *Toccata variazione aria concitato*, Archivio Antropologico Mediterraneo, Anno XVIII (2015), n. 17 (2), [on line], http://www.archivioantropologicomediterraneo.it/riviste/estratti_17-2/estratti_17-2_09.pdf. [consultato il 12 novembre 2023].

conclude che il legame debba ritenersi probabilmente presente tra il canto epico dei Balcani e la tecnica esecutiva dei contastorie. A tal proposito mi viene in mente che in una delle tante interviste che ho ascoltato di Mimmo Cuticchio, il cuntista afferma di aver sentito un contastorie libanese narrare utilizzando modalità esecutive molto affini alle sue.

Di certo si tratta di un aspetto molto interessante da indagare e che possiamo con molta probabilità ricondurre al fenomeno della dispersione della poesia orale di cui parla Zumthor; accade, infatti, che forme molto simili associate a temi spesso identici vivano in tradizioni di popoli geograficamente lontani, anche in assenza di contatti storicamente accertati. È possibile parlare, secondo Zumthor, o di «[...] interferenze culturali fortuite[...]»⁷³⁸ a opera di individui solitari o a percorsi di migrazioni, commercio o pellegrinaggi. Afferma Zumthor:

«Non c'è niente di meno misterioso del movimento in base alla quale, sulla scia delle flotte spagnole, portoghesi, francesi e inglesi del XVI, XVII, XVIII secolo, la poesia popolare europea si diffuse sul continente americano...ma anche a Madera (dove nel nostro secolo è stata scoperta una versione sconosciuta del *Cid*), nonché tra i Sefarditi esiliati in Marocco alla fine del XV secolo. Ballate raccolte in Inghilterra o in Scozia nel XVIII e nel XIX secolo sono state trovate da Sharp, intorno al 1930, sulle labbra dei montanari degli Appalachi, in ragioni appartate del Kentucky, della Virginia, del Nord e del Sud della Carolina. Alcune di esse sono state segnalate in Australia».⁷³⁹

Un altro esempio in Italia viene fornito dalla canzone *Donna lombarda*, composta con molta probabilità a Torino, in dialetto piemontese e raccolta in una dozzina di altri dialetti italiani, in francese, in spagnolo e anche in albanese. Anche se le frontiere linguistiche non arrestano questo movimento «la parentela lessicale, sintattica, e soprattutto ritmica delle lingue in contatto lo facilita».⁷⁴⁰ Ciò potrebbe spiegare la presenza del concitato, reso in forme simili, in territori geograficamente distanti, anche in assenza di contatti storicamente accertati.

In Sicilia il cuntù nasce e si fonda su «[...] una tradizione tramandata totalmente senza scrittura, nella quale confluisce anche la materia dei maggiori

⁷³⁸ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit., p. 310.

⁷³⁹ *Ibidem*, p. 310.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p. 311.

poemi epici italiani».⁷⁴¹ La prima testimonianza dei narratori siciliani ci viene offerta dal Linares nel *Il contastorie*, un racconto pubblicato nel 1837,⁷⁴² in cui l'autore delinea la figura di maestro Pasquale, sottolineandone l'originalità e l'estro esecutivo. Si tratta di un rapsodo nato, secondo il Linares, in seno alla cultura siciliana e ispirato da un genuino sentimento insulare, in cui la narrazione, lontana da ogni artificio letterario, è espressione spontanea del popolo. Diversa è la posizione del Pitrè che, come fa notare il Di Palma,⁷⁴³ riporta le “cose cavalleresche”, oggetto delle narrazioni dei cuntisti ad una visione di respiro europeo. Il suo lavoro viene influenzato da due celebri studiosi di letteratura cavalleresca, il Rajna e Gaston Paris che visitano Palermo in occasione del Congresso degli Scienziati tenutosi nel 1874.

Seppur il Rajna individui nei cuntastorie i tardi rampolli di una schiatta, che un tempo vagava numerosissima per tutta quanta l'Europa civile e verso la quale noi abbiamo pure qualche obbligo, considerato che se prima non fossero stati i cantori di piazza, il Bojardo non avrebbe composto l'*Innamorato* e l'Ariosto il *Furioso*,⁷⁴⁴ e così anche il Toschi rubricò sotto il nome di cantastorie una sfilza di artisti quali giullare e cantore di gesta sulle piazze, o ancora il Pasqualino li definisca i continuatori degli histriones e dei mimi dell'antichità classica, dei vagantes, circulatores e jongleurs medioevali, in mancanza di indicazioni precise sulla tecnica performativa utilizzata, non possiamo da un punto di vista filogenetico, tracciare una linea di continuità tra gli stessi. Ciò che risulta certo è che gli artisti orali hanno avuto un'importanza notevole nella cultura europea e la loro era una professione affermata. Ad esempio, il Pasqualino riporta che «dal commento dantesco di Francesco da Buti risulta che il tradimento di Gano era divulgato in “cantari e croniche dei franceschi” e che si leggeva e si contava per le piazze di Carlomagno e dei paladini».⁷⁴⁵ Pur non potendo tracciare da un punto di vista filogenetico una linea di continuità tra i cuntisti e i cantori di piazza è inconfutabile che l'importanza del ruolo giocato dagli artisti orali in tutta Europa, aggiunto all'interesse e alla proliferazione della materia

⁷⁴¹ Alberti Carmelo, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano...*, op. cit., p. 31.

⁷⁴² Vincenzo Linares, *Il contastorie...*, op. cit.

⁷⁴³ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit.

⁷⁴⁴ Pio Rajna, *I Rinaldi o Cantastorie di Napoli...*, op. cit., pp. 558 e 559.

⁷⁴⁵ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., p. 219.

cavalleresca, anche in Sicilia, abbia giocato un ruolo fondamentale nell'evoluzione e nella diffusione della pratica dei cuntisti.

Il Di Palma⁷⁴⁶ è propenso a credere che il fenomeno in esame si sia sviluppato in Sicilia tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento sul modello dei rinaldi napoletani, riportando la circostanza secondo cui anche nell'isola è presente a quei tempi l'abitudine da parte dei cuntisti di narrare con l'ausilio di un libro.

A tal proposito Emiliano Giudici riferisce di aver assistito alle sedute di un raccontatore, nella casa di un gentiluomo di Mussomeli, paesino in provincia di Caltanissetta, tra il 1822 e il 1833:

*«Il raccontatore era un uomo ancor verde nella sua vecchiezza, di costumi semplici, ottuso ad ogni altro esercizio, ma fornito di un ingegno meraviglioso nell'espone. Il libro dei Reali di Francia gli serviva qual repertorio di schede, qual taccuino di note: ma egli modificava, cangiava, inventava nuove situazioni, stranissime e speciose avventure, disegnava nuovi caratteri, coloriva con tinte freschissime, e, senza che se ne accorgesse, improvvisava poemi. [...] Riseppi poi che tal costume era comune a molte terre interne dell'isola, e anco mi venne fatto vederlo in Palermo nel basso popolo».*⁷⁴⁷

Considerato che il raccontatore in questione era verde nella sua vecchiezza ciò fa pensare che la pratica dei cuntisti si sia evoluta appunto tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento. Dalla descrizione si rileva, inoltre, che il raccontatore si serviva del libro dei *Reali di Francia*, come repertorio di schede e taccuino di note a cui attingere. Come ho già riportato nel primo capitolo anche Achille Mazzoleni attesta l'utilizzo da parte di alcuni cuntisti di un libro, principalmente nell'area catanese. Abitudine sopravvissuta nel tempo, considerato che Paolo Puglisi, intervistato dal Burgaretta l'11 aprile del 1984, se ne serviva ancora.⁷⁴⁸ È necessario però precisare che l'abitudine di narrar leggendo non dimostra nulla poiché sia a Napoli che a Venezia non tutti i rinaldi e non tutti i cupidi narravano con l'ausilio del libro. Come abbiamo visto nel primo capitolo,

⁷⁴⁶ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit.

⁷⁴⁷ Emiliano Giudici, *Storia della letteratura italiana...*, op. cit., p. 396.

⁷⁴⁸ Burgaretta Sebastiano, *La memoria e la parola...*, op. cit.

ad esempio, Tore, il rinaldo napoletano che narrava di fronte la caserma del Carmine, recitava a memoria; dei cupidi riportati dal Fusinato, invece, Sambo narrava sempre a memoria invece Dupuis Lodovico o Cupido II recitava leggendo.

Accanto all'abitudine di narrare leggendo, il Di Palma, da un punto di vista performativo, si sofferma su ulteriori tratti comuni, quali l'uso di una vistosa mimica facciale, di una declamazione che tende alla monotonia cantilenante, l'abitudine di iniziare il racconto con un'invocazione religiosa. Ciò di cui non si trova traccia nei rinaldi è la scansione ritmata delle battaglie e l'alternanza di concitazione e pacatezza tipica dei cuntisti; secondo lo studioso si assiste nella cultura popolare siciliana ad una contaminazione dello stile recitativo dei rinaldi: i raccontatori siciliani analfabeti, non potendo ricorrere alla lettura, riproducono a orecchio l'effetto della declamazione dei versi: «la cantilena lenta e la stessa concitazione ritmica delle battaglie possono essere il prodotto dell'imitazione della regolarità ritmica del verso letterato da parte di una percezione analfabeta, abituata a ritenere canzoni, proverbi, narrazioni secondo le leggi del circuito aurale bocca-orecchio tipico della percezione orale».⁷⁴⁹

L'ipotesi avanzata dal Di Palma non appare molto fondata, poiché nel momento della scansione il cuntista opera, come vedremo meglio in seguito, esplicite aritmie, sincopazioni di sillabe, pause nette e spezzature di parole, con conseguente alogica aggregazione di sillabe, che non rispondono alle leggi del circuito tipico della percezione orale, ma rispondono all'utilizzo di una precisa tecnica formalizzata, in grado di creare un tessuto fonico di notevole impatto.

Relativamente alla presenza dell'invocazione religiosa, presente all'inizio delle narrazioni dei cuntisti, così come in quelle dei rinaldi, e riportata dal Di Palma come caratteristica comune, al fine di ipotizzare una possibile discendenza dei primi dai secondi, è necessario affermare che detta invocazione insieme al congedo finale, risulta sicuramente uno dei tratti tipici delle manifestazioni orali, presente nei cantari e nella poesia di origine popolare. Il Pasqualino quando tratta il tema della verità nel *Morgante* del Pulci si sofferma proprio sulla presenza dell'invocazione religiosa, presente all'inizio di ciascun canto, affermando che la

⁷⁴⁹ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola....*, op. cit., p. 41.

stessa è richiesta di ispirazione poetica e aiuto per concludere l'opera oltre che «[...] garanzia di verità che non riguarda determinati elementi del racconto ma il suo senso generale».⁷⁵⁰

La situazione filogenetica si complica anche per l'impossibilità di tracciare con precisione ed in maniera completa i tratti peculiari delle pratiche performative utilizzate dai cuntisti poiché non esiste, come fa notare il Pasqualino, un sistema di notazione specifico dell'intonazione, del ritmo, degli aspetti acustici non linguistici e degli aspetti visuali. Delle sedute dei cuntisti (rinaldi a Napoli e cupidi a Chioggia) dell'Ottocento e dei primi del Novecento non abbiamo altro che le descrizioni fornite da studiosi quali il Pitre, il Rajna e il Fusinato. Pur trattandosi di descrizioni molto dettagliate, attente agli aspetti linguistici, alle intonazioni, alla gestualità, le stesse non risultano adeguate ad analizzare la narrazione in tutti i suoi aspetti.

Tali strumenti di notazione e di analisi, continua lo studioso «sarebbero di grande rilievo per comprendere le strutture poetiche che, fino ad oggi, sfuggono alla descrizione nella rappresentazione narrativa e in quella drammatica».⁷⁵¹

Mauro Geraci,⁷⁵² in merito alla questione filogenetica dei cantastorie, pone inoltre un punto di riflessione notevole circa la supervalutazione di documentazioni precarie e incomplete, al fine di imporre punti di connessione con un passato lontano; la stessa a parere dello studioso, parere da me ampiamente condiviso, farebbe perdere di vista non solo l'importanza e il ruolo sociale del cantastorie/cuntastorie all'interno del contesto in cui vive ma anche a svilire il processo dinamico che sta alla base della professione e l'eterogeneità delle esperienze di vita. Per comprendere bene le ragioni di tale arte dobbiamo svincolarci da una visione statica e cristallizzata e dobbiamo trattarla come materia viva e in movimento. Le istanze culturali che animavano gli aedi nell'antica Grecia, la poesia dei giullari e dei trovatori, così come la commedia dell'Arte, erano di certo differenti da quelle che interessano i nostri cuntisti, così come diverse sono le istanze che animavano i cuntisti ottocenteschi e anche dei primi del Novecento rispetto a quelli attuali.

⁷⁵⁰ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., p. 161.

⁷⁵¹ *Ibidem*, 229.

⁷⁵² Mauro Geraci, *Le ragioni dei cantastorie...*, op.cit.

Anche il Toschi in *Fenomenologia del Canto popolare* afferma che il problema delle origini della poesia dei cantastorie è legato alla molteplicità di esperienze con cui la cultura popolare viene a contatto, lo stesso evidenzia nella loro produzione la presenza di appropriazioni indebite, raffazzonamenti o manomissioni. La produzione di ogni cuntista, continua il Toschi, è frutto della propria originalità e capacità creativa, frutto dell'abilità e della cultura formatasi nel periodo di apprendistato a bottega da un maestro, da cui deriva il suo repertorio e un formulario pronto a cui attingere; dalle mille strade aperte dalla cultura orale e infine, non per importanza, dall'esperienza di vita che ogni cuntista si trova a fare.

Sergio Bonanzinga dai rilevamenti effettuati sulle varianti siciliane delle fiabe riesce ad isolare alcuni tratti che qualificano l'abilità dei narratori:

«la capacità di impiegare il discorso diretto, dando voce ai diversi personaggi implicati nella narrazione (anche attraverso sapienti scarti d'intonazione); il ricorso a registri espressivi caratterizzanti certi personaggi e/o situazioni (dall'inflessione "gridata" dei richiami di strada alle sommesse cantilene dei lamenti funebri); l'uso di mimiche facciali e di gesti funzionali a vivacizzare la narrazione; l'impiego delle tradizionali formule di apertura e chiusura dei racconti; l'intonazione melodica di eventuali strofe poetiche intercalate nel racconto e l'impiego più o meno ampio di altre espressioni linguistiche formalizzate (rime, proverbi, aforismi ecc.)».⁷⁵³

Da ciò risulta evidente che analoghe risorse espressive accomunano in generale i narratori ai cuntisti, anche se questi ultimi hanno nel tempo mantenuto una dimensione autonoma, legata, probabilmente alla professionalizzazione del mestiere.

Per concludere, anche per il cuntù, così come per l'Opera dei Pupi, si rileva indispensabile, ai fini di una profonda disamina della questione posta, riprendere le valutazioni di Giovanni Isgrò e precisamente prendere consapevolezza del fatto che se ci si concentra su misteriose origini, si rinuncia alla comprensione di una realtà artistico - sociale ricca e in movimento, in cui le arti si intrecciano fino alla definizione di un genere particolare.⁷⁵⁴ E in questa genesi, è impossibile escludere

⁷⁵³ Sergio Bonanzinga, *Narrazione e narratori in Sicilia...*, op. cit., pp 67 e 68.

⁷⁵⁴ Giovanni Isgrò, *La forma siciliana del teatro...*, op. cit., p. 111.

il fenomeno degli attori artigiani, l'esperienza artistica dello spettacolo festivo urbano, che cerca e trova nuova linfa in un teatro capace di rispondere ad un nuovo bisogno di ritualità richiesta dal pubblico popolare.

Il punto di contiguità tra la festa urbana e la nascita dell'opera secondo Isgrò si incardina proprio nella logica della narrazione e nella figura del contastorie, presenza di antica memoria nella quotidianità e nelle consuetudini della classe popolare. È il narrare per immagini secondo una logica cinetica del racconto che anima l'affermarsi dell'opera e induce Isgrò ad affermare che tra l'arte di rappresentare il cuntu e il movimento in scena dei pupi ci sia una stretta connessione, al punto che uno si mostri perfettamente speculare all'altro. Che opera e cuntu siano strettamente correlati da un punto di vista performativo oltre che nella materia è dimostrato dal fatto che molti pupari erano anche cuntisti, e che i cuntisti che dimostrano maggiori capacità nella modulazione della voce sono anche pupari, Peppino Celano e Mimmo Cuticchio ne sono un chiaro esempio.

Il Pasqualino fa inoltre notare che narrare i combattimenti secondo uno stile che trasmette emozione, piuttosto che soffermarsi su ampie descrizioni, è un procedimento analogo a quello del combattimento a teatro con le danze, o come avviene nell'opera dei pupi e nei Maggi toscani.⁷⁵⁵

La fluidità e l'intrecciarsi delle arti di cui parla Isgrò è un aspetto da non sottovalutare poiché rende conto della complessità del fenomeno trattato. Il filo che lega pupari e cuntisti, lega anche cantastorie e cuntastorie, naturalmente con incidenza diversa da narratore a narratore, in base all'esperienza vissuta da ognuno. A testimonianza di ciò, in seno alla trasmissione *La Spada di Celano*,⁷⁵⁶ è possibile notare che il maestro Celano a volte cuntava servendosi, al pari dei cantastorie, di un cartello dipinto, sul quale veniva illustrata, grazie ad una serie di quadri, la storia. Celano si serviva della spada per attirare l'attenzione del pubblico sul cartello, indicando con la stessa luoghi o personaggi, mentre le parole descrivevano verbalmente la scena. La rappresentazione iconico visuale, come fa

⁷⁵⁵ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, *op. cit.*

⁷⁵⁶ Rai Regione Sicilia, *La spada di Celano*, (10 maggio 1984), [video online], tratto da <http://www.regionesicilia.rai.it/dl/sicilia/video/ContentItem-d17b14ad-c5c7-498c-8626-d3aca424e588.html>, [consultato il 20 giugno 2021].

notare Pasqualino,⁷⁵⁷ si divide così tra un testo parziale gestuale e un testo parziale pittorico. Celano ha dunque, in tal modo, intrecciato modalità rappresentative differenti, mantenendosi a metà strada tra cantastorie e cuntastorie. Relativamente, invece, all'incidenza che ha l'esperienza vissuta da ciascun cuntista nella capacità di elaborare tecniche performative sempre più precise, va rilevato che Peppino Celano era un abile maneggiatore di coltelli, mostrava quindi una certa destrezza nell'uso della spada, aveva anche maturato esperienze come manovratore e costruttore di *pupi* nei teatri dell'*opra*, facendo quindi sue le tecniche espositive dei *pupari*, e aveva svolto per diversi anni il mestiere di venditore ambulante, che implicava un uso sapiente della voce per l'esecuzione delle tradizionali "abbanniate". Egli poteva così vantare di un'ampia competenza vocale e gestuale da utilizzare per imprimere al suo cuntù una particolare caratterizzazione.⁷⁵⁸

Da ciò deriva, come fa notare il Di Palma, che ogni performance assume una propria identità, tanto che anche tra maestro e allievo si possono registrare, come vedremo in seguito, sensibili differenze.

Se da un punto di vista storico e filogenetico, per le su esposte motivazioni, è impossibile porre un ponte tra le varie esperienze fabulatorie, ciò non ostacola la possibilità, di osservarle, studiarle e tracciare connessioni, secondo la caratteristica principale che le accomuna: il carattere dell'oralità.

3.2 Performance verbale

"U Cuntu", nel dialetto siciliano indica sia la storia narrata, sia l'atto narrativo vero e proprio. Si tratta del racconto delle storie epico cavalleresche che si svolgeva nelle piazze e che grazie alla nuova generazione di cuntisti, è approdato in teatro attraverso una sperimentazione drammaturgica di notevole interesse, in grado di conservare i tratti tecnici salienti della narrazione innovandola, rigenerandola e trasmettendola.

Dai documenti di cui siamo in possesso, non è possibile approdare alla definizione di un modello normativo che risulti valido per tutti i cuntisti del Settecento e dell'Ottocento; non siamo, infatti, in presenza di una tradizione

⁷⁵⁷ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, *op.cit.*

⁷⁵⁸ Sergio Bonanzinga, *Narrazioni e narratori in Sicilia...*, *op. cit.*

omogenea poiché al di là dei fattori comuni che pur esistono, si registrano abitudini narrative dinamiche, che variano da cuntista a cuntista, entrando in gioco, nel meccanismo di trasmissione da maestro ad allievo, il potenziale creativo di ognuno. Il Di Palma parla di furto ritualizzato, come componente basilare nei meccanismi di trasmissione e trasformazione della prassi esecutiva. Il mestiere si tramanda da maestro ad allievo o si ruba ascoltando i vari cuntisti che narrano nelle piazze.

Secondo le informazioni raccolte dal Pitrè il cuntù iniziava con il segno della croce, durava un paio d'ore, interrotte da qualche breve pausa, e procedeva secondo una narrazione a puntate. Ogni cuntista raccontava in un posto fisso e aveva un suo pubblico che andava ad ascoltarlo nei giorni e nell'ora stabiliti, svolgendo quindi non solo una funzione artistica ma anche una funzione sociale importantissima.

Pur essendoci notevoli differenze stilistiche tra le diverse generazioni di cuntisti, il cuntù oggi si basa sulla rielaborazione di un “modello tradizionale”⁷⁵⁹ o quanto meno è possibile parlare «di un *tessuto di relazioni intrecciato dalle pratiche che ciascun cuntista adotta e modifica*».⁷⁶⁰

Il cuntù come arte verbale va quindi visto, studiato e concepito come performance che diventa «[...] luogo dove i livelli referenziali di base del linguaggio cambiano in funzione del contesto e degli strumenti metalinguistici che il performer attiva».⁷⁶¹ Tutto si risolve nell'atto di *cuntare* o raccontare storie: ma come? Con quale intensità? Cosa rende unico il momento performativo?

Dalla descrizione che segue del Pitrè emergono con chiarezza i tratti distintivi della narrazione dei cuntisti:

«Cammini quanto e come vuole il mondo, il racconto di Rinaldo 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 rapido. Testa, braccia, gambe tutto deve prendere parte al racconto: la mimica essendo parte essenziale del lavoro del narratore. Sopra una specie di predella, che fa da bigoncia,

⁷⁵⁹ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., introduzione.

⁷⁶⁰ *Idem*, (corsivo dell'autore).

⁷⁶¹ *Ibidem*, (riporta Richard Bauman, *Verbal Art as Performance*, in “American Anthropologist”, n. 77, 1975, pp 291 sgg.).

o pergamo, o tribuna, o palcoscenico, come meglio piace, sulla quale si possa muovere, il contastorie coi movimenti degli occhi, della bocca, delle braccia, dei piedi conduce i 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 i 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 in 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 movimenti di va e vieni delle braccia, e, tra mozzate 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 del narratore».⁷⁶²

Pitrè pone l'accento su tratti molto interessanti, come prima cosa lo studioso parla di racconto di Rinaldo, si tratta di una denominazione utilizzata e che potrebbe ricondurre alla pratica dei rinaldi napoletani; anche Enrico Onufrio, in una guida di Palermo, tra le attrazioni della città annovera il conto di Rinaldo per indicare il racconto delle gesta dei paladini di Francia che si può ascoltare per le piazze dalla bocca di qualche vecchio dritto sopra una panca.⁷⁶³ Come rileva il Di Palma il cuntu di Rinaldo nella letteratura ottocentesca si riferisce ad una pratica fabulatoria legata alla declamazione o alla lettura e non al canto.⁷⁶⁴

Il Pitrè riferisce inoltre di un'esibizione codificata, disciplinata da precise regole, il conto di Rinaldo dev'esser recitato sempre in un modo, con le medesime pause, con la medesima cantilena, con una declamazione spesso concitata, più spesso affannosa, intenzionalmente oratoria. Ciò naturalmente riconduce ad una pratica professionale, ad un mestiere che necessita di tirocinio, circostanza che non va sottovalutata poiché «l'apprendimento di questa tecnica di narrazione è alla base del riconoscimento sociale del ruolo di narratore».⁷⁶⁵ Ogni pratica professionista della poesia, come afferma Zumthor, necessita lo svolgimento di un tirocinio che viene riconosciuto dall'opinione pubblica.⁷⁶⁶

⁷⁶² Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, op. cit., pp. 176 e 177.

⁷⁶³ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit.

⁷⁶⁴ *Ibidem*.

⁷⁶⁵ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., p. 220.

⁷⁶⁶ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit.

Dalla descrizione si evidenzia inoltre l'uso di una pedana sulla quale il contastorie, visibile al suo pubblico dà vita ad una prassi narrativa che si rivela spettacolare. Durante il cuntù il cuntista utilizza una gestualità intensa: testa, braccia, gambe tutto deve prendere parte al racconto, e rivela inoltre un sapiente uso della mimica, essendo la stessa parte essenziale del suo lavoro e della capacità mimetica. Il narratore fa parlare direttamente i personaggi e grazie ai loro dialoghi e alle loro azioni rende visivamente sulla scena l'intreccio narrativo; è qui che il racconto si fa rappresentazione. Quando il Pitrè descrive il narratore che schiera in battaglia i soldati, li fa venire a zuffa, agitando violentemente le mani e pestando i piedi come se si trattasse di zuffa vera e reale, non fa altro che evidenziare la performatività dell'atto narrativo: il cuntista si serve della gestualità, della mimica, della prossemica, dell'arte declamatoria per rendere effettiva la concitazione e condizionare la reazione emotiva dell'uditorio. L'altro aspetto che si rileva è la presenza del registro della scansione utilizzato dal narratore nel momento delle battaglie, lo stesso si può individuare nella parte in cui il Pitrè sottolinea l'alterazione del respiro che rende più concitata la parola e l'utilizzo di parole mozze, tronchi accenti e il battito dei piedi sul suolo. Il racconto procede a fasi alterne, momenti di evidente concitazione lasciano il posto ad un andamento narrativo calmo e monotono, ciò cattura totalmente l'uditorio che pende totalmente dalle labbra del cuntista.

Secondo Marcella Croce il cuntù si può fare in tutte le lingue, poiché la recitazione è principalmente un fatto musicale e ritmico, in cui le parole sono importanti sia per il loro significato, sia per il loro suono.⁷⁶⁷

Gérard Genette sotto il termine racconto elenca tre distinte nozioni. Nel primo caso il racconto «[...] designa l'enunciato narrativo, il discorso orale o scritto che assume la relazione d'un avvenimento, o di una serie di avvenimenti [...]».⁷⁶⁸ Passando al secondo caso il racconto «[...] designa la successione di avvenimenti, reali o fittizi, che formano l'oggetto di questo discorso, e le loro varie relazioni di concatenamento, opposizione e ripetizione, ecc. ecc.».⁷⁶⁹ Nel terzo caso il

⁷⁶⁷ Marcella Croce, *Pupi, carretti, cantastorie*, op. cit.

⁷⁶⁸ Genette Gérard, *Nuovo discorso del racconto*, (trad. di Zecchi L.), Einaudi, Torino, 1987; [ed. originale: Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, Éditions du Seuil, Paris, 1983], p. 73.

⁷⁶⁹ *Idem*.

racconto «[...] designa ancora una volta un avvenimento: non più però l'avvenimento narrato, bensì quello consistente nel fatto che qualcuno racconta qualcosa: l'atto di narrare in sé stesso».⁷⁷⁰ Ed è proprio sull'enunciazione narrativa che è necessario catalizzare l'attenzione, poiché «[...] senza atto narrativo non [...] è possibile nessun enunciato, e a volte persino nessun contenuto narrativo».⁷⁷¹

L'importanza dell'atto narrativo viene rilevata dallo stesso Pitrè:

«Il contastorie è un mestiere come qualunque altro, e per lo più s'abbraccia per vocazione, per genio; perché, se generale è tra noi la passione per le imprese eroiche e romanzesche, e per tutto ciò che sappia di meraviglioso, non è e non può 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, ritentiva felicissima, facile e pronta parola, maniera particolare di porgere».⁷⁷²

Quando parliamo del cuntù parliamo dunque non solo di storie, ma anche di antiche memorie e capacità di improvvisazione,⁷⁷³ all'interno di una performance tutta verbale, perfettamente aderente alle consuetudini dell'oralità in scena, dove quest'ultima rappresenta il luogo di incontro tra attore e spettatore, che coesistono in un rapporto di continua osmosi.

In aderenza ai canoni principali dell'oralità e alle leggi acustiche della memorizzazione, il cuntù, senza mai rinunciare al movimento dinamico, all'impulso narrativo, al flusso sonoro che è proprio della sintassi esecutiva, si basa sulla ripetizione di formule, dove la «ripetizione è collegata a un sentimento di piacere, [...]»⁷⁷⁴ in grado di indurre la memoria a passare da un enunciato all'altro in base a criteri acustici.

Si tratta di un sistema linguistico legato alla musicalità della parola, all'importanza della stessa in quanto evento sonoro in grado di destare piacere e indurre lo spettatore in uno stato di immedesimazione totale nei confronti della

⁷⁷⁰ *Ibidem*, pp. 73 e 74.

⁷⁷¹ *Idem*.

⁷⁷² Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, *op.cit.*, pp. 175 e 176.

⁷⁷³ Mimmo Cuticchio, *Dal cuntù al teatro, "Dioniso"...*, *op. cit.*, pp. 112-123.

⁷⁷⁴ Eric A. Havelock, *La musa impara a scrivere: riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, traduzione di Mario Carpitella, Laterza, Roma, 1995, p. 91.

storia narrata. Per descrivere la magia straniante delle sedute dei cuntastorie, prendiamo in prestito un passo di straordinaria precisione di Gorgia, riportato dal Gentili in “*Lo Spettacolo del Mondo Antico*”:

«Tutta la poesia io considero e definisco discorso in forma metrica. In chi ascolta si insinua un brivido di paura e una compassione che induce al pianto ed un desiderio intenso che tende al dolore: dinanzi alla sorte felice ed avversa di vicende e persone estranee, ad opera della parola, l'anima prova come proprie le altrui emozioni.... L'incanto divino della parola desta il piacere, allontana il dolore: immedesimandosi con l'opinione dell'anima, il potere d'incantamento l'ammalia, la persuade e la trasforma con la sua magia».⁷⁷⁵

Questa descrizione si mostra molto calzante e pone l'attenzione su due aspetti importanti: gli effetti prodotti dal discorso in forma metrica, evidenziati anche da Eric A. Havelock e già riportati in seno agli effetti psicologici inerenti la narrazione e la partecipazione emotiva dell'uditorio. È il cuntista che catalizza su di sé tutta l'attenzione, che diventa luogo in cui prendono corpo tante voci e in cui la battaglia, dai ritmi incalzanti, a volte esasperati all'estremo, diventa fatica reale. È il ritmo che induce questo stato di abbandono totale alle sorti del racconto.

La gestualità è legata principalmente all'unico elemento scenico che possiede il cuntista: la spada. «Durante il cunto la mantiene ferma poiché deve essere un oggetto neutro, quasi invisibile, per non distogliere l'attenzione dal racconto».⁷⁷⁶ Cuticchio ne descrive l'uso nella sua arte:

«Sguainare la spada è un gesto forte, determinante come quello dei samurai: se sfoderi la spada lo devi fare solo per uccidere. Certe volte la sfodero a metà e la rimetto dentro per dare l'idea che sta per accadere qualcosa. Poi, finalmente, arriva l'azione e la spada diventa protagonista. È il momento della scansione, quel particolare modo di narrare “al rallentatore”. È la parte più drammatica del cunto, può trattarsi di un duello, di una battaglia, di una zuffa infernale, di una corsa di cavalli, di una tempesta in mare. Con l'esperienza capisci quando è il momento giusto per sguainare la spada, dipende dalla dinamica interna del cunto ma anche dalle condizioni esterne, dall'attenzione del pubblico».⁷⁷⁷

⁷⁷⁵ Bruno Gentili, *Lo Spettacolo nel mondo antico...*, op. cit., p. 27.

⁷⁷⁶ Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico...*, op. cit., p. 65.

⁷⁷⁷ *Idem*.

Sempre sull'uso della spada Guido Di Palma riporta lo stralcio di un'intervista effettuata a Mimmo Cuticchio nell'aprile del 1989:

«D. – Secondo te la spada che funzione ha nel cunto?»

C. – Ma secondo me ha funzione di scarica. Certe volte quando fai il cunto la tensione si scarica stringendo il manico della spada. Oppure quando te la metti addosso, la stringi, la passi da una mano all'altra e quindi diventa una specie di compagnia e un elemento di scena. Forse senza essere tanto sentimentale potrei dirti che la spada ti tiene legato alla tradizione: tu sei nel presente ma con la spada ti senti una tradizione alle spalle. Non so perché ma la spada mi dà questa sensazione. Io i cunti li ho fatti senza spada e riescono bene lo stesso, ma quando mi trovo con la spada in mano mi trovo completamente in un altro mondo. Riesco senza volerlo, senza pensarlo e senza fare nessun calcolo a sentirmi legato con la storia».⁷⁷⁸

Dalla visione di vari cunti è comunque evidente che la spada diventa elemento scenico essenziale durante la scansione ritmica che accompagna le fasi della battaglia, usata abilmente come sottolineatura nelle parti di maggiore concitazione. «È interessante notare la duplice valenza dell'oggetto scenico, da un lato simbolica e dall'altro concretamente pragmatica. Su un piano performativo la spada funziona come una sorta di condensatore dell'energia psichica del cuntista».⁷⁷⁹

Accanto all'uso del bastone o della spada non è di minore intensità il ricorso al battito del piede, «uno degli effetti più efficaci di sottolineatura e di ritmo durante la recitazione».⁷⁸⁰

La narrazione è imperniata su un uso sapiente di gesti, intonazioni e pause che esercitano una duplice funzione: funzione di controllo del sistema comunicativo e funzione di sollecitazione di risposte comportamentali che contribuiscono in maniera decisiva a creare la drammaturgia performativa del cunto. Ad esempio: «La pausa, in particolare, ha una duplice funzione: se incorporata in un continuum fonatorio, costituisce un segnale, se è intesa come sospensione del

⁷⁷⁸ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., p. 139.

⁷⁷⁹ *Idem*.

⁷⁸⁰ *Ibidem*, p. 45.

discorso rappresenta invece un elemento di controllo della situazione interazionale».⁷⁸¹

Dalla visione del documentario realizzato durante una lezione tenuta da Mimmo Cuticchio, al Teatro Figli D'Arte Cuticchio in via Bara all'Olivella, per un gruppo di alunni di una scuola media di Palermo, in due giornate consecutive (18 e 19 gen. 2007), è possibile cogliere una forte coloritura vocale. La voce ora imperiosa e tonante ora dolce e carezzevole, suscita una continua intermittenza emotiva e una piena partecipazione che trascende spazio e tempo. Odio e vendetta, dolore e pietà, emergono con una naturalezza che diventa quasi impossibile scindere la realtà dall'evento narrato.

Relativamente alla gestualità e al ritmo, dal minuto 3 il battito del piede sulla pedana svolge una duplice funzione: imita il rumore dei passi, creando l'immagine dei soldati che avanzano, facendo tremare la terra come il passaggio di tanti montoni, e insieme conferisce ritmo alla narrazione quasi a preparare piano piano narratore e uditorio a perdersi nella parte sincopata del cunto.⁷⁸²

3.3 Materia narrativa e situazione performativa: l'improvvisazione e la scrittura in scena

La materia narrativa dei cuntisti attinge alle storie epico cavalleresche che costituiscono il tessuto connettivo tra passato e presente, tra tradizione e attualità, tra pubblico e performer.

Il repertorio degli *opranti* siciliani, nonché quello del testo letterario canonico cui hanno attinto i pupari e i cuntisti dell'Otto e del Novecento, è senz'altro quello de *La storia dei paladini di Francia* di Giusto Lodico, apparsa tra il 1858 e il 1860.

Ad un noto cuntista Salvatore Ferreri, attivo dal 1844 al 1899, sono da attribuire le storie epiche diffuse in Sicilia prima della pubblicazione delle dispense lodichiane. Il cuntista in questione aveva appreso le storie epiche e l'arte del *cuntu* in età giovanile, attorno al 1835, grazie al contastorie palermitano

⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 164.

⁷⁸² Nosrat Panahi Nejad, *Mimmo Cuticchio La morte di Patroclo di Nosrat Panahi Nejad un brano*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/gLxwnZLBOBY>, [consultato il 30 dicembre 2020].

Antonino Manzella. Il Pitrè, infatti, riporta che il Ferreri nel 1860, grazie ad un amico, vide *La storia dei paladini* di Lodico, lui non sapendo leggere ascoltò le letture dell'amico e prima che lui le leggesse ne anticipava le parole, tanto che il lettore esclamò: «Diascolo! Voi ne sapete più del libro».⁷⁸³

Nel 1875 il Pitrè raccolse dal cuntista citato il racconto *La morti di li paladini* tratta dal poema cavalleresco di Luigi Pulci, conosciuto con il titolo *Murganti Maggiuri*. «L'episodio era dunque passato dal *Morgante* del Pulci alla versione orale del cuntastorie Manzella, a quella, sempre orale, del Ferreri e degli opranti, e quindi al testo letterario del Lodico».⁷⁸⁴ È interessante rilevare che l'opera del Pulci era nata dalla rielaborazione del cantare anonimo *La Spagna in rima*.

Nel repertorio del Ferreri era inoltre presente *La Trebisonda* di cui l'ultima stampa risale al 1558.⁷⁸⁵

Il Ferreri dichiara al Pitrè che tutte le storie che conosce sono di eredità: si inizia da Costantino Magno e si conclude con Colloandro. Grazie a questa testimonianza è possibile ricostruirne la genealogia:

«Costantino Magno; suo figlio Fioro, poi Fiorello, poi Fieravante; Fieravante fa Giberto; Giberto, Michele; Michele, Luigi; Luigi, Pipino; Pipino, Carlotto Magno. E questo è un punto e finisce l'eredità con Roncisvalle. Ottaviano fa Bovetto; Bovetto fa Guidone; Guidone fa Buovo d'Antona; Buovo d'Antona fa quattro figli, ed il maggiore è Sinibaldo; questi fa un figlio: Chiaromonte. Chiaromonte fa Bernardo; Bernardo porta cinque figli, e sono: Ottone, che governa l'Inghilterra, Bovetto, Amone, Leone IV pontefice di Roma e Milone d'Anglante. Milone porta Orlando; Ottone porta Astolfo; Buovo d'Asmonte porta Malagigi e Viviano; Amone porta Salardo, Riccardo, Ricciardetto, Rinaldo e Bradamante femmina, e son cinque, Carlomagno porta pure un figlio, e si chiama Durando; Durando porta un figlio e gli dà per nome Luigi; Luigi fa quattro figli: Cafiero Baglione, Sinibaldo padre di S. Rosalia nostra protettrice, Balduino, la principessa Ester francese, e questa diviene sposa di Rinaldo il furioso, che diventò re di Gerusalemme per Torquato Tasso; ma questa non è storia molto antica, e coi paladini non ci ha nulla che fare».⁷⁸⁶

⁷⁸³ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, op. cit., p. 200.

⁷⁸⁴ Burgaretta Sebastiano, *La memoria e la parola...*, op. cit., p. 16.

⁷⁸⁵ Marcella Croce, *Pupi, carretti, cantastorie...*, op. cit., p. 31.

⁷⁸⁶ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, op. cit., pp. 201 e 202.

A questo punto il Ferreri si ferma dichiarando che a voler elencare tutte le famiglie non basterebbe una giornata intera. Tutto ciò dimostra non solo la complessità della materia narrativa ma anche e soprattutto la particolare abilità mnemonica del cuntista.

Ritornando alle dispense del Lodico, il Pitrè annota i poemi che fungono da tela alla compilazione lodichiana, troviamo *Le prime imprese di Orlando* di Lodovico Dolce, l'*Orlando* di Teofilo Folengo, a cui si lega il *Mambriano* di Francesco Bello, l'*Orlando Innamorato* rifatto dal Berni e l'*Orlando Furioso*, l'*Angelica Innamorata* di Vincenzo Brusantino, l'*Amadigi* di Bernardo Tasso, il *Morgante* di Pulci, e *Dama Rovenza*.⁷⁸⁷

Antonio Pasqualino all'elenco proposto dal Pitrè aggiunge: il *Rinaldo* del Tasso, il *Rinaldo appassionato* del Baldovinetto, il *Rinaldo toscano* in prosa di Anonimo, l'*Orlando Innamorato* del Bojardo, i *Cinque Canti aggiunti al Furioso* dell'Ariosto, la *Leandra* di Durante da Gualdo, l'*Innamoramento di Carlo* di Anonimo, l'*Antifor di Barosia* di Anonimo.⁷⁸⁸

Lo stesso Lodico afferma inoltre, nell'introduzione alle tremila pagine della sua *Storia dei paladini*, che nella sua opera confluiscono tutte le storie epiche contenute nei romanzi cavallereschi che già da molto tempo venivano tramandati oralmente.⁷⁸⁹

Tante sono le varianti nate e tanto è stato il fermento creato attorno all'epica cavalleresca che esistono venti versioni antiche della leggenda della nascita di Carlomagno.⁷⁹⁰

Oltre al Lodico, un'altra figura di spicco legata alle dispense a tema cavalleresco è quella di Giuseppe Leggio, appassionato di libri e delle storie paladinesche, ascoltava il cuntù da uno dei più rinomati contastorie d'allora: Paluddu Camarda.⁷⁹¹ Il Leggio pubblica sia storie sue sia rifacimenti e crea un ciclo di storie paladinesche che va dalla caduta di Troia alle Crociate.

Il repertorio dei cuntisti comprende anche la vita dei banditi e quella dei santi e con il tempo si amplia e si apre ai fatti di attualità arricchendo la materia narrativa

⁷⁸⁷ *Ibidem*, p. 187.

⁷⁸⁸ Antonio Pasqualino, *I pupi siciliani...*, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁸⁹ Marcella Croce, *Pupi, carretti, cantastorie...*, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁹⁰ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁹¹ Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi...*, *op. cit.*

di nuovi intrecci. A tal proposito Mimmo Cuticchio riferisce che Peppino Celano teneva nel suo laboratorio pacchi di giornali ordinati e ognuno di essi riportava la scritta con l'argomento centrale, quindi erano divisi in fatti di mafia, briganti o risse. È dai giornali che il cuntista prendeva i fatti più interessanti da narrare e, attraverso un'azione di montaggio, creava tanti copioni arricchendo il bagaglio fabulatorio di nuova linfa e nuovi stimoli.⁷⁹²

A dimostrazione di detto interesse per la materia cavalleresca e la passione per le storie, come riporta Anna Sica, Mimmo Cuticchio, all'inizio della scuola elementare ai compiti assegnati dal maestro dovette aggiungere quello di ricopiare qualche malridotto quaderno di famiglia in cui erano appuntati i canovacci; aprendo la cassa del padre incontrò così per la prima volta *La storia di Costantino, Fioravante e Rizzeri, Morgante e Margutte, La storia di re Pipino di Francia, Guido Santo e I Reali di Francia, Guerrino detto il Meschino* e tanti altri ancora.⁷⁹³

Materia narrativa e situazione performativa sono strettamente correlate nelle performance orali, dove la narrazione non è legata in maniera totale a un testo scritto, ma nasce da un rapporto di interazione continua tra performer e uditorio che influenza non solo gli aspetti paralinguistici, ma anche l'intreccio narrativo. «Il rapporto che il fabulatore riesce a instaurare con il pubblico diventa allora uno dei fattori strutturanti della “drammaturgia” del cunto. Naturalmente è sempre il cuntista ad avere una funzione attiva, ma la performance verbale assume andamenti peculiari in funzione delle diverse situazioni».⁷⁹⁴

A dimostrazione di ciò Di Palma riporta che Cuticchio per prima cosa «sceglie un episodio e stabilisce un inizio e una probabile fine. All'interno di questi punti fermi egli organizza la trama. Il montaggio degli eventi che la compongono dipende dalle risposte del contesto di fruizione».⁷⁹⁵

⁷⁹² Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit.

⁷⁹³ Anna Sica, *Il salto sillabico. Dalle ottave del Meli al cunto di Mimmo Cuticchio*, in *Unici Le famiglie d'arte nel teatro italiano del Novecento*, a cura di Simonetta Brunetti, edizioni pagina, Bari, 2019, p. 93.

⁷⁹⁴ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., p. 158.

⁷⁹⁵ *Ibidem*, p. 159.

In merito allo stretto legame esistente tra situazione performativa e materia narrativa si riporta uno stralcio dell'intervista effettuata nell'aprile del 1989, dallo stesso Di Palma:

«Certe volte la situazione non ti permette di cuntare per più di venti minuti, allora io faccio u sciuri sciuri. Grapu a lattuga e vaiu a pigghiu u sciuri. Se invece non ho limitazioni di tempo mi prendo la lattuga tutta sporca e m'a cumincio a pulizzari a seconda dei ritmi che vengono fuori. Se sento che i tempi vanno bene, perché è vero che ci si sdoppia, faccio i diversi personaggi ma c'è una parte che rimane sempre lucida ed è per questo che posso sapere se sto andando troppo per le lunghe».⁷⁹⁶

Da ciò risulta evidente che la materia narrativa è strettamente legata sia ai tempi della performance, sia alla condivisione della storia narrata. Infatti la stessa materia che tradizionalmente riempiva sedute di cuntù che duravano due ore e che venivano riprese a puntate, risulta condensata in tempi brevi. Ad esempio, Cuticchio afferma di non arrivare mai alla mezz'ora di cuntù. Ciò ha certamente avuto un'influenza notevole anche nel processo di conservazione delle storie narrate. Anche lo stile fabulatorio di Celano ha subito una trasformazione legata al cambiamento di contesto. Dal momento in cui l'interesse del pubblico verso il cuntù si affievolisce il maestro rinuncia ai cicli a puntate a favore di episodi autosufficienti. Da una registrazione audio effettuata dal Pasqualino e riportata dal Di Palma si può notare che la materia narrativa subisce una compressione non indifferente, gli bastano, infatti, 45 minuti per raccontare «[...] i duelli tra l'esercito di Agramante sotto Parigi, la presa di Parigi da parte di Rodomonte, e le rivalità tra Orlando, Rinaldo e Ferraù per amore di Angelica».⁷⁹⁷ Si tratta di avvenimenti che nella prassi fabulatoria tradizionale avrebbero richiesto almeno quattro o cinque sedute da due ore ciascuna. Tale variazione si è rivelata possibile solo perché è venuta meno la funzione di controllo che solo un pubblico attento e conoscitore delle storie cavalleresche poteva realizzare.

L'attenzione del pubblico è uno degli elementi più importanti da prendere in considerazione in merito alla drammaturgia del cuntù. La stessa ha una ricaduta

⁷⁹⁶ *Idem.*

⁷⁹⁷ *Ibidem*, p. 110.

notevole e investe vari aspetti: «le variazioni dell'attenzione del pubblico costituiscono così un tessuto di stimoli capace di determinare delle variazioni nell'andamento del cunto sul piano degli artifici recitativi (ritmica dell'enunciazione, pause, volume, sonoro, ecc..). Tali cambiamenti non riguardano solo gli aspetti paralinguistici ma hanno anche riflessi sull'articolazione della materia narrativa».⁷⁹⁸

Le performance orali dei cuntisti sono caratterizzate da una particolare originalità narrativa che non risiede nella creazione di nuove storie, ma nell'inserire nuovi elementi nelle storie antiche. Si tratta di un imprevedibile atto comunicativo «il cui autore reale rimane indeterminato, talvolta essendo il mittente, talvolta il destinatario che collabora alla sua espansione semiotica».⁷⁹⁹ Questo particolare rapporto comunicativo stimola una vera e propria battaglia intellettuale e verbale, per cui vi saranno tante varianti di un medesimo cuntu quante sono le volte in cui lo stesso è stato “cuntato”.

Il cuntu presenta le caratteristiche peculiari presenti nelle forme d'arte a oralità primaria, i primi cuntisti erano totalmente analfabeti e si basavano su una conoscenza tradizionale che veniva tramandata secondo le caratteristiche tipiche dell'oralità e ancor oggi nella nuova generazione di raccontatori, la storia da narrare si basa su un semplice canovaccio aperto all'improvvisazione.

Ecco le parole di Cuticchio, sul sapere orale che caratterizza i cuntisti di tutti i tempi, raccolte dal Di Palma:

«Innanzitutto per improvvisare con il cunto bisogna avere ascoltato molto le storie. [...] Quindi tutti i tempi, i ritmi. Poi per incamerare con la parola, *senza che ci sia niente di scritto*, tutta una serie di nomi di paladini, di guerrieri, di saraceni, di cavalli, di spade, di elmi, di armature, di città, di castelli, di regge, di paesi, di mari, di navi, ecc. Ecco perché dico ascoltare molto, perché ascoltare molto significava sentire ripetere per cento volte lo stesso nome, per cui questo faceva parte di questa strada. Il cunto era come una strada dove mentre tu cammini incontri Rodomonte ma lo incontri tante volte e quindi alla fine lo conosci bene. Lo vedi nascere e lo vedi morire. Ma mentre segui Rodomonte c'è Salatiello, c'è Turindo, Bardulastro, Gradasso e via dicendo. Lo stesso è quando segui i paladini. I paladini si seguono proprio dalla nascita, quindi quando i figli di Bernardo di Chiaromonte hanno i figli già da lì cominci a sentire per la prima volta che Amone ha avuto cinque figli: Rinaldo, Bradamante, Salardo, Riccardo, Ricciardetto. Ottone ha un figlio solo

⁷⁹⁸ *Ibidem*, p. 163.

⁷⁹⁹ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generle...*, *op. cit.*, p. 407.

Astolfo. Buovo ne ha due: Malagigi e Viviano del Bastone. Poi chi manca? Ah, Milone che ne ha uno: Orlando. Poi Bernardo di Chiaromonte ha un quinto figlio, Leone, che però si fa prete e al tempo di Adriano diventa Papa.[...] Questi sono personaggi che man mano crescono nella storia e se, per esempio, Rinaldo va a conquistare il cavallo Baiardo tu sai tutta la storia, tutte le mille peripezie che Rinaldo passa per conquistare il cavallo Baiardo. Ecco perché il cavallo Baiardo non è un cavallo qualsiasi e ha un nome, così come Vegliandino, Rondello, Rubicano. Tutti questi cavalli ti rimangono impressi perché hanno una storia anche loro. O sono stati conquistati dentro un incanto, dentro una selva o strappati ad un nemico. Nella storia c'è una o forse due serate in cui tutti i cavalieri del mondo si provano con le armi per conquistare Baiardo che sembra una specie di cavallo magico. Nessuno riesce a prenderlo e addirittura combatte contro i cavalieri. Solo Rinaldo riesce ad avvicinarlo [...].⁸⁰⁰

Risulta interessante la funzione dei nomi e delle genealogie nel processo generativo della narrazione, come impalcatura che consente al cuntista di comporre sulla scena. Dalle parole di Cuticchio emerge il tratto distintivo della trasmissione del sapere orale e dell'arte di improvvisare tipica delle culture orali ed è rappresentato dall'ascolto, per tale ragione i principali cuntisti apprendono il mestiere e si formano recandosi giornalmente alle sedute di cuntù o praticando con costanza un periodo di apprendistato, qui apprendono un'infinità di storie che mescolandosi rappresentano il bagaglio cui attingere prontamente. Non si tratta semplicemente di acquisire competenza rispetto alla materia narrativa, ma di interiorizzare una serie di gesti, inflessioni, espedienti vocali che fungono da supporto durante la narrazione. Il narratore ricorda tutti i nomi perché conosce la storia che vive dietro di ognuno di essi.

L'improvvisazione, come fa notare Paola Ventrone in merito ai poeti canterini del Rinascimento, non risponde ad una recitazione immediata e priva di regole bensì ad una tecnica estremamente calcolata che si fonda non solo sulla capacità di memorizzazione ma anche sull'applicazione di alcuni principi basilari e anche matematici in quanto basati sulla misurabilità della scansione metrica: «[...] gli intrattenitori immagazzinavano una grande varietà di soggetti, sentendoli narrare da altri, o leggendoli o anche imparandoli a mente letteralmente, e al momento

⁸⁰⁰ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., pp. 153 e 154.

della loro esibizione vocale li rielaboravano e li riproponevano con forma e parole nuove». ⁸⁰¹

Il processo di rielaborazione delle storie viene facilitato dall'ausilio di specifici artifici quali: l'uso di dittologie sinonimiche, epiteti ricorrenti, materiali formulari quali proverbi, invocazioni, frasi di esordio e l'articolazione del discorso secondo uno schema paratattico. ⁸⁰² Continua ancora la Ventrone che siamo in presenza di una situazione simile a chi suona ad orecchio una partitura studiata a lungo: «le note, nel nostro caso le parti dell'opera, venivano ricomposte seguendo le tracce dell'originale, ma con interventi, interpolazioni, ristrutturazioni e integrazioni soggettive dell'autore». ⁸⁰³ Zumthor associa il poeta improvvisatore ai cantanti di blues che grazie ad un abile uso di elementi standardizzati creano testi sempre nuovi. ⁸⁰⁴

La presenza di un testo scritto non modifica il rapporto del cuntista con la storia cuntata, il narratore interviene costantemente su esso con manipolazioni personali, frutto della creatività e della capacità compositiva e di improvvisazione. Il cuntista assume così il ruolo di mediatore, adatta la storia ai tempi della performance e al gusto dell'uditorio compiendo una vera e propria operazione di regia narrativa. A tal proposito, la comparsa delle dispense lodichiane, contrariamente a quanti le ritengono negative e limitative rispetto all'originalità creativa, non influenzò, limitandola, la capacità di improvvisazione e rielaborazione personale sulla scena, ma offrì nuovi spunti e nuovo materiale da manipolare e riutilizzare a compiacimento e a seconda della situazione performativa che si veniva a creare. ⁸⁰⁵

Relativamente alla presente questione è indispensabile segnalare l'attività svolta da Ramon (Raimondo). Il cuntista apprende l'arte del cuntù e alcune formule magico-taumaturgiche nel carcere dell'Ucciardone, in cui era stato recluso da ragazzo per un anno, poiché coinvolto con il padre in un fatto di sangue molto clamoroso, avvenuto a Palermo tra il 1900 e il 1901. Uscito dalla prigione, svolge il mestiere di muratore e partecipa spesso alle conversazioni che si tengono

⁸⁰¹ Paola Ventrone, *Gli araldi della Commedia...*, op. cit., p. 109.

⁸⁰² *Ibidem*.

⁸⁰³ *Ibidem*, p. 111.

⁸⁰⁴ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit.

⁸⁰⁵ *Ibidem*.

nelle botteghe dei calzolai, di vivace loquela e fervida immaginazione in fatto di storie di cavalleria e frequenta anche i cuntisti. Attorno al 1942 il figlio, per arricchire il suo bagaglio di intrecci e storie, gli legge le dispense lodichiane. Con il finire della seconda guerra mondiale, Ramon diviene il raccontatore delle famiglie, narrando all'interno del cortile della sua casa il cuntù anche a donne e bambini. Circostanza non usuale considerato che, come abbiamo già visto, il pubblico dei cuntisti generalmente era formato da soli uomini. Si registra dunque un'evoluzione in materia narrativa di non poco conto, il Ramon adatta, infatti, le sue storie, che si mostrano scevre dall'ideologia mafiosa degli uomini d'onore, al suo uditorio. A dimostrazione di ciò, Peppino Celano consente alla propria famiglia, compresa moglie e figlia, di assistere ai cunti che Ramon tiene nella "vanedda" vicino casa dei Celano. Ramon fa scegliere inoltre al suo pubblico gli episodi che vuole ascoltare, intervenendo nella segmentazione tipica dell'intreccio e facendo a meno di terminare, come era consueto, il racconto sul più bello per tenere il pubblico con il fiato sospeso fino al giorno dopo. Il cuntista inizia così a condensare la materia narrativa in singoli episodi, autosufficienti.⁸⁰⁶

Da quanto detto emerge non solo la capacità fabulatoria dei cuntisti ma anche e soprattutto l'importanza che assume il racconto in quegli anni, in cui è possibile nutrire la propria fantasia negli ambienti più disparati e non solo nelle sedute di cuntù. Il carcere e le botteghe dei ciabattini rappresentano per Ramon un'opportunità di crescita e di formazione. Accanto a ciò emerge anche il ruolo sociale che svolge il cuntista, i cortili si trasformano, prima dell'avvento di televisione e cinema, in luoghi di teatro in cui chi ha facilità di parola, fervida e vivace immaginazione e un bagaglio di storie cui attingere, assume la veste di narratore.

Accanto ai cuntisti di professione nascono anche dei dilettanti che nelle taverne improvvisano i loro racconti, a volte servendosi dei libri. In tal caso non riscontriamo però i registri tipici del cuntù, viene a mancare il momento della scansione e la narrazione viene fortemente influenzata dalla declamazione alla pupara. Ancora una volta pupi e cuntù procedono di pari passo, rappresentando entrambi il passatempo principale della classe popolare del tempo.

⁸⁰⁶ Guido di Palma, *La Fascinazione della parola...*, *op. cit.*

Il noto cuntista Ferreri ribadisce la facilità con cui i narratori intrecciano le storie che conoscono e che si susseguono nella mente come immagini in evoluzione; non si tratta di creazioni istantanee ma di manipolazioni di voci già sentite, di storie conosciute, di materiali tematici, stilistici e musicali che raccordandosi con i ricordi di altre esecuzioni e con frammenti di scrittura memorizzati danno vita a cunti sempre nuovi. Ed è proprio la funzione che il racconto svolge nella quotidianità ad influenzare gli aspetti principali delle sedute dei cuntisti, insieme alla capacità di improvvisazione, alla fervida immaginazione con cui il narratore manipola la materia narrativa, alla funzione di controllo che esercita l'uditorio che, al contrario del pubblico occasionale, è preparato ed attento conoscitore della materia, dei ritmi e dei tempi della seduta. Il Ferreri confessa che quando sale sul palco la storia è già pronta nella sua testa:

«Quando salgo là sopra – confessa Ferreri – la storia l'ho bell'e pronta, perché le cose mi vengono in testa come se io le vedessi; e una parola non è finita che l'altra è lì all'ordine (*pronta*). Com'è il gomitollo del refe? Svolto da un lato prosegue a svolgersi dall'altro, finché poi ne viene il capo; ma nella mia testa questo capo del refe non viene mai, perché la storia non ha fine».⁸⁰⁷

Cuticchio conferma che durante la performance alcune cose, quindi parole strutture formulari, ritmi e suoni sono già nella sua mente, altre, invece, compaiono all'istante ed in maniera inconsapevole. Forse ciò che il cuntista definisce frutto di un processo che sfugge alla consapevolezza non è altro che la voce della tradizione che vive nella sua mente e nel suo corpo e che gli viene restituita sulla scena sotto forma di conoscenza, che liberata dalla temporalità si dispiega sotto forma di ritmo e poesia.

«Immaginiamo che nella mia storia ci siano cento numeri: metto tutti questi in un bussolotto, poi infilo la mano dentro e pesco. Se prendo poniamo il 45, so che per poter raccontare ho anche i numeri dall'1 al 44 e quelli dal 46 al 100. La mia improvvisazione dunque avviene così: inizio dal numero che in quel momento mi viene in mente, che mi piace, o che magari ho pensato soltanto un attimo prima, oppure che ho pensato e poi ho deciso di cambiare proprio all'ultimo momento. Ma so che ho anche molti altri numeri a disposizione. Cosa scatti in quel momento non

⁸⁰⁷ Giuseppe Pitrè, *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia...*, op. cit., p. 207.

lo so: mi basta attraversare cinque metri di palcoscenico, vedere una porta che si chiude, o una luce che si spegne o una persona che si alza, oppure niente, e mi decido: tac!... e inizio da tutt'altra parte, faccio un'altra cosa. Cosa è successo? Ho preso un numero e voglio partire mettiamo da quel 45, ma nella furia di prenderlo cambio per il 30 e inizio dal 30: improvviso e me ne vado dentro i miei numeri... Fin qui tutti possono improvvisare perché non esci dal tuo seminato, c'è una logica, strana forse, ma è una logica. Quello che sta intorno a te lo puoi raccontare improvvisando: se chiudi gli occhi lo puoi ricordare, non lo racconterai seguendo l'ordine dello sguardo, lo racconterai a memoria, magari saltando, però riuscirai ad elencare tutto quello che ti circonda. Il problema si pone quando nell'improvvisazione mi vengono in mente cose che non rientrano nei 100 numeri. Per esempio molto spesso arrivano delle frasi che si formano sotto forma di poesia, di versi ritmati che non avevo pensato né sapevo di essere in grado di inventare. A volte si tratta di una sola parola. Alla fine mi dico che se l'avessi cercata quella parola non l'avrei trovata neanche col dizionario: e invece nella furia dell'invenzione mi viene puntualmente, non l'avevo cercata ma viene e non è una parola ovvia, banale, ma una parola precisa... E allora forse improvvisare è l'insieme delle due cose: averne a mente alcune e inventarne altre».⁸⁰⁸

Anche in queste affermazioni emerge l'importanza che il contesto performativo assume nelle scelte narrative, non sa il cuntista cosa lo porti a scegliere, cosa scatti nel momento in cui dà avvio al suo cuntù, gli basta attraversare cinque metri di palcoscenico, vedere una porta che si chiude, o una luce che si spegne o una persona che si alza, oppure niente e decide anche di invertire e iniziare da un'altra parte o narrare addirittura un'altra cosa rispetto a ciò che aveva previsto. Cosa è successo non riesce a spiegarselo.

Si tratta di un complesso narrativo che si stratifica, si rigenera e viene continuamente rinsaldato dall'inconscio che restituisce in maniera inconsapevole. In tal modo materiali, temi, formule, materia narrativa faranno parte di una tradizione chiaramente identificabile, ma mai due performance, anche dello stesso cuntista, saranno identiche, poiché l'enunciazione narrativa sarà inevitabilmente influenzata dall'occasione, dalla reazione del pubblico, dall'umore del cuntista, dal contesto performativo, da fattori sociali e psicologici, che mai si ripeteranno in maniera identica. A dimostrazione di quanto detto, Cuticchio, sottolineando l'intimo rapporto esistente tra materia narrativa, uditorio e improvvisazione, riporta un aneddoto relativo ad una performance tenutasi a Marineo:

⁸⁰⁸ Mimmo Cuticchio, *Dal cuntò al teatro*, "Dioniso"..., *op. cit.*, pp. 112-123.

«[...]Un giorno a Marineo, paesino della provincia di Palermo, mentre facevo un cunto in una sala cinematografica [...] qualcuno si mise a parlare a voce alta. All'inizio cercai di non farci caso, ma poi dissi: un momento qui parliamo in due, questo mi disturba... Mi sono fermato un attimo per capire cosa stesse dicendo, se per caso si trattasse del balordo di turno. Non lo era affatto, era uno che stava elencando gli stessi personaggi di cui io raccontavo la storia a cui aggiungeva dei particolari suoi. Era un uomo anziano che da bambino aveva visto l'Opera dei Pupi. Così mentre facevo il cunto si era ricordato dei nomi dei personaggi ed aveva cominciato ad elencarli insieme ad altri dettagli che si ricordava».⁸⁰⁹

In questo caso vi è la piena condivisione della materia narrativa che accende il botta e risposta tipico delle culture a oralità primaria. Cuticchio continua raccontando la piena partecipazione dell'anziano alla performance, che attraverso il ricordo mette insieme, durante lo spettacolo, i frammenti della sua infanzia.

La performance procede come una partita a ping pong e il pubblico rimane attentissimo per tutto il tempo. Si tratta dunque di una piena e netta composizione sulla scena, in cui il mittente e il destinatario giocano in una continua inversione di ruoli.

Ci sono comunque determinati particolari delle storie che non possono essere variati. Ciò è tipico della trazione tramandata oralmente. Secondo Ong è quel meccanismo omeostatico che permette al sapere di conservarsi eliminando ciò che è obsoleto per la collettività e mantenendo ciò che invece è collettivamente condiviso e in grado di strutturare l'impalcatura normativa del sapere stesso, come patrimonio comunitario.

A causa del variare del contesto di fruizione, della funzione sociale del cuntu, della piena conoscenza e condivisione dei fatti narrati la funzione di controllo esercitata dal pubblico, comunque, è venuta via via a mancare, stabilendo nuove regole che investono non solo la materia narrativa ma anche le tecniche performative e il rapporto tra cuntista uditorio.

⁸⁰⁹ *Idem.*

3.4 Volume, tonalità, timbro e ritmo nell'arte del cunto

La vocalità rappresenta uno dei tratti distintivi e caratterizzanti dell'arte dei cuntisti.

«Piano piano mentre il cuntista parla, la gente comincia ad ascoltare quello che dice. Poi, sempre lentamente il cuntista comincia a muoversi, il pubblico si abitua a lui e ai suoi movimenti e lo vede come persona normale perché non ha costume, non ha nessun elemento scenografico, non ha niente: ha solo una bacchetta in mano, un bastone o una spada. Allora la bocca e le parole diventano un racconto di immagini che non si vedono, il sonoro di un film che non si vede...».⁸¹⁰

Dalla precedente descrizione è evidente l'importanza che vocalità e gestualità assumono nelle performance; la narrazione si trasforma in evento ritmico e sonoro, in grado di svolgere un'azione unificante, centralizzante e interiorizzante. Il rapporto tra suono e interiorità è davvero unico. «Per verificare l'interiorità fisica di un oggetto, nessun senso è efficace quanto l'udito».⁸¹¹

«L'udito può prendere atto dell'interno di un oggetto senza penetrarlo. Si può dare un colpetto su una scatola per sentire se è piena o vuota, o su un muro per scoprire se è cavo o massiccio; nello stesso modo si può far cadere una moneta per sapere se è d'argento o di piombo. Tutti i suoni registrano la struttura interna di ciò che li produce. Un violino riempito di cemento non suonerà come un violino normale. Un sassofono emette suoni diversi da quelli di un flauto, poiché la sua struttura interna è diversa. E, più di tutto, la voce umana proviene dall'interno dell'organismo che fornisce le risonanze vocali».⁸¹²

Da ciò l'unicità dell'evento narrativo legato non solo all'evanescenza del suono e all'improvvisazione in scena ma al particolare rapporto che esiste tra il suono e l'interiorità. Lo stesso svolge inoltre una funzione unificante:

«La vista isola gli elementi, l'udito li unifica. Mentre la vista pone l'osservatore al di fuori di ciò che vede, a distanza, il suono fluisce verso l'ascoltatore.[...] Un uomo può vedere in una sola direzione per volta, e per guardare una stanza o un paesaggio, si devono muovere gli occhi da una parte all'altra. Quando si ascolta invece, il suono giunge simultaneamente da ogni direzione: chi ascolta è al centro

⁸¹⁰ *Idem.*

⁸¹¹ Walter J. Ong, *Oralità e Scrittura...*, *op. cit.*, p. 117.

⁸¹² *Ibidem*, p. 118.

del proprio mondo uditivo, che lo avvolge facendolo sentire immerso nelle sensazioni e nell'esistenza stessa».⁸¹³

Nelle strategie fabulatorie dei cuntisti un ruolo principale è svolto, quindi, in aderenza ai principi della psicodinamica dell'oralità, dalla parola come evento sonoro, senza naturalmente sottovalutare l'importanza assunta da gestualità, mimica e ritmo.

Dal punto di vista del ritmo e della voce Antonio Pasqualino individua nel cuntastorie tre registri: il primo "declamazione" si presenta più semplice e simile alle sezioni della rappresentazione dei cantastorie, viene recitato in prosa e non presenta al pari degli altri due particolari qualità metriche. «La declamazione non manca di variazioni di contorno e ritmo, ma esse seguono in larga misura il significato della frase e soltanto in piccola parte una regola formale come la recitazione dell'opera dei pupi [...]».⁸¹⁴ Generalmente si mostrano più abili nelle variazioni i cuntisti che svolgono anche la funzione di marionettisti nell'opra, avendo i personaggi una caratterizzazione spesso molto simile.

Prendendo in esame le qualità vocali quali volume, tonalità, timbro, vibrato e ritmo nel momento della declamazione il cuntastorie utilizza un insieme di registri: «quello usato per narrare impersonalmente, quelli usati per commentare l'azione: drammatico, triste, allegro, ironico, e quelli usati per i discorsi dei personaggi, modificando la voce per adattarla alle differenti età, sessi ed emozioni».⁸¹⁵

Il secondo registro chiamato "attesa" viene utilizzato per brevi sezioni, funge da elemento introduttivo a episodi di una certa importanza ed ha la funzione di attirare l'attenzione del pubblico. «È caratterizzato formalmente da un ritmo uniforme, un prolungamento delle vocali, una emissione che lega le parole riducendo o facendo scomparire le pause fra l'una e l'altra, un contorno che sale fino a una brusca interruzione, seguita da una lunga pausa».⁸¹⁶

⁸¹³ *Idem.*

⁸¹⁴ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, *op. cit.*, p. 225.

⁸¹⁵ *Ibidem*, p. 226.

⁸¹⁶ *Idem.*

Il terzo registro identificato con il termine “scansione” viene utilizzato per i combattimenti ed è quello in cui si manifesta maggiormente l’abilità narrativa del cuntista e imprime un marchio distintivo a questa particolare arte. Antonio Pasqualino ne spiega le caratteristiche esecutive nei seguenti termini:

«È caratterizzato da una particolare evidenziazione di alcuni accenti, che sono seguiti da pause che interrompono le parole e sono lunghe come quelle che normalmente dividono una parola dall’altra, mentre le pause limitanti le parole precedenti e seguenti sono ridotte o abolite. Pause più lunghe dividono il testo della scansione in gruppi di parole che chiamerò versi, con un numero di sillabe che non è costante, ma in genere si mantiene tra otto e quattordici, ed è molto spesso di dodici. La maggior parte di questi versi ha un accento forte e due deboli. Alcuni versi hanno una coda di altre poche parole, pronunciate rapidamente con un contorno calante. Questa è la configurazione più frequente. Un abile impiego di accenti meno ravvicinati o più concentrati, e una maggiore o minore differenza di evidenziazione degli accenti vicini, permettono una raffinata modulazione dell’eccitazione».⁸¹⁷

Roberto Leydi distingue ancora nella struttura di base d’ogni puntata due parti, la prima narrativa, caratterizzata da una particolare tecnica espositiva, strutturata in prosa e costituita da «suggerzioni “metriche” variamente combinate»⁸¹⁸ e una parte finale violentemente concitata, che corrisponde al momento indicato dal Pasqualino con il termine scansione.

In quest’ultima parte, continua ancora il Leydi, emerge lo «stile “rappresentativo” del “contastorie”, con l’adozione dello “stile concitato” e l’introduzione più intensa del gestire della spada e l’apparizione dell’accompagnamento percussivo dello zoccolo».⁸¹⁹ In questa fase, la rappresentazione del combattimento si realizza grazie all’utilizzo «di sincopi, antiritmie, pause nette e spezzatura delle parole con conseguente alogica aggregazione di sillabe».⁸²⁰

⁸¹⁷ *Idem.*

⁸¹⁸ Roberto Leydi, *Monteverdi, il Tasso e il Contastorie*, in I Quaderni della Civica Scuola di Musica, Anno I, numero 4-5, ottobre 1981, Stampa Arti Grafiche C. Fermo, Milano, p. 14.

⁸¹⁹ *Idem.*

⁸²⁰ *Idem.*

L'etnomusicologo opera, inoltre, un accostamento tra lo stile concitato, utilizzato dal Monteverdi e le tecniche performative di matrice orale dei cuntastorie.

Leydi definisce lo stile concitato come specifico strumento stilistico volto a conferire funzione rappresentativa alla parola, capace di rispondere alla ricerca di una particolare resa sonora del testo verbale e di vestirlo di una veste emotiva che non ha riscontri nell'esperienza della musica vocale di tutti i tempi.⁸²¹

Paolo Russo in *Modelli Performativi intorno al Combattimento di Monteverdi*, in aderenza a quanto affermato da Leydi, indica lo stile concitato monteverdiano non solo come dispositivo descrittivo efficace ma come veste musicale di un preciso genere retorico che «deve [...] rendere conto degli eventi attraverso il ruolo del “testo” narrante e non della mimesi rappresentativa».⁸²²

A tal proposito, durante l'esecuzione del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, eseguito per la prima volta in un palazzo aristocratico nel 1624, come riporta sempre il Russo, un tenore leggermente appartato intonava il testo narrando gli eventi della battaglia, due cantanti di cui uno a piedi, soprano, e uno a cavallo, tenore, intonavano i versi del Tasso in discorso diretto e in scena danzavano in pantomima.⁸²³ Nella scissione tra la parte narrante e l'attualizzazione in scena, lo stile concitato non veniva, dunque, utilizzato per imitare il personaggio in preda a tensione fisica o emotiva bensì interessava la parte narrante.

Similmente anche nel *Lamento d'Arianna* compare la medesima scissione e l'incalzare della voce interessa il momento in cui l'eroina «si fa narratrice e descrive l'insorgere degli elementi naturali contro Teseo».⁸²⁴

Leydi riporta un passo del *Combattimento* dove più esplicito e duro appare lo stile concitato.

⁸²¹ *Ibidem*.

⁸²² Paolo Russo, *Modelli Performativi Intorno al Combattimento di Monteverdi...*, *op. cit.* p. 38.

⁸²³ *Ibidem*, p. 37.

⁸²⁴ *Ibidem*, pp. 38 e 39.

Non schi-var non pa-rar
 non pur ri-trar - si vo-glion co - stor ne qui de-strez-za ha par-te.
 Non dan - noi col - pi hor fin - ti hor pie -
 - ni hor scar - si, to - glie l'ombraell'fu-ror l'u-so del'ar-te.
 (tratt.)
 O - di le spa - de o - di o - di le
 spa - de or-ri-bil-men - teur-far-si a mez - zo il
 fer-ro, e'l piè d'or-manon par - te, sem-pre'l piè fer -
 - mo e la man sem-pre in mo -

.to; ne scen - de ta - glio in -
 - van, ne pun - ta a vo - to;
rapido e concitato
 l'on - ta ir - ri - ta lo sde - gno al - la ven - det - ta alla ven - det - ta,
 e la ven - det - ta poi e la ven - det - ta poi l'on - ta rin - no - va
 On - de sempre al fe - rir sempre al fe - rir sempre al la fret - ta
 sti - mol no - vo s'ag - giun - ge e pia - ga no - va

825

Nel *Combattimento* la violenza della battaglia viene resa dal narratore attraverso l'utilizzo di particolari funzioni metriche che rompono la scansione normale della parola e ricercano la creazione di figurazioni in grado di amplificare «il valore semantico delle parole e la funzione evocativa delle cellule foniche».⁸²⁶

⁸²⁵ Roberto Leydi, *Monteverdi, il Tasso e il Contastorie...*, op. cit., pp. 15 e 16.

⁸²⁶ *Ibidem*, p. 17.

Anche in questo caso come nella scansione dei cuntisti ci troviamo in presenza di esplicite aritmie e sincopazioni di sillabe.

Come afferma Paolo Russo è in Platone che Monteverdi affonda la sua concezione di musica come strumento per toccare l'anima e in cui la parola viene trattata nella sua essenza fonico semantica e scelta per le sue componenti armoniche e ritmiche.

Sempre Monteverdi parla di "orazione concitata" da rendere in musica attraverso una stilizzazione retorica basata sull'articolazione in veloce metro pirrichio. Se si fosse utilizzato lo spondeo, sostiene, ancora, il compositore, «si sarebbe persa la similitudine con l'orazione concitata».⁸²⁷

Al fine di dimostrare la corrispondenza tra il concitato di Monteverdi e la scansione operata dai cuntisti, il Leydi opera la trascrizione di un momento molto breve del cuntù relativo al combattimento tra Orlando e Rinaldo per amore di Angelica di Peppino Celano:

«[...]Orlà / ndo si riparà / va lo stè / sso facèva o pri / ncipe Rinà / ldo di Moltalbà / no di ta / gliò e di pù / nta s'appoggià / vano con le spà / de i due cavà / lli Briglianti / no e ancòra Baià / rdo s'impennà / vano ù / n e l'à / ltro cercà / vano di dà / rsi muzzicù / na l'erè / cchie del pròprio cavà / llo e Baià / rdo affèrrò a Briglianti / no s'affèrrò a Baià / rdo [...]».⁸²⁸

Le esplicite coincidenze che si riscontrano tra Monteverdi e la pratica dei cuntisti, quali la frantumazione sintattica, il repentino cambio di velocità, l'interruzione della parola, la particolare organizzazione degli accenti metrici e verbali, portano a ragione il Leydi a porsi una domanda molto interessante circa l'adozione dello stile in questione e cioè se Monteverdi fosse giunto a tali risultati avendo conoscenza della tecnica dei contastorie o questi ultimi e lo stesso fossero giunti a risultati analoghi avendo come fine il raggiungimento di funzioni comunicative e rappresentative parallele.

⁸²⁷ Paolo Russo, *Modelli Performativi Intorno al Combattimento di Monteverdi...*, *op. cit.*, p. 39.

⁸²⁸ Roberto Leydi, *Monteverdi, il Tasso e il Contastorie...*, *op. cit.*, p. 17. Roberto Leydi ha registrato un performance di Peppino Celano, è possibile ascoltarla nel cd *La canzone narrativa lo spettacolo popolare*, Albatros Collection, documenti originali del Folklore musicale europeo, vol. 2.

Lo studioso conclude che è possibile escludere che i contastorie avessero appreso lo stile da Monteverdi, ma non appare, invece, per nulla improbabile, anche se non è provato da nessun documento, che quest'ultimo avesse avuto conoscenza del modo di recitare dei contastorie proprio per la diffusione che gli stessi avevano avuto anche nell'Italia del Nord con performance aventi ad oggetto i versi del Tasso.⁸²⁹

Nico Staiti nell'articolo *Toccata, variazione, aria concitato*, comparso sull'Archivio Antropologico Mediterraneo riporta, inoltre, un altro esempio poco noto, relativamente antico e sempre legato alla Sicilia, che si colloca a metà strada tra Monteverdi e la "scansione" del cuntù, poiché cantato e non recitato: si tratta dell'aria *Canto l'armi pietose*, rubricata al numero XXX del trattato di versificazione comparata italofrancese dell'abate Antonio Scoppa, pubblicato nel 1814.

«L'aria, il cui testo è tratto dalla prima stanza del Canto I della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso, si sviluppa su una melodia di marcato sapore popolare e, si direbbe, di ascendenza siciliana. L'ansimata successione semicrome/croma puntata/ pausa/crome su "capitano", con un singulto di terza minore discendente, poi le semicrome ribattute e affannosamente declamate su un insistito La, con qualche oscillazione di semitono, su "che il gran sepolcro liberò di Cristo" rimandano a una concitazione affine a quella del Combattimento di Tancredi e Clorinda».⁸³⁰

Si riporta il ritornello su cui si cantano i versi del Tasso:

Ritornello su cui si cantano i versi del Tasso
(Scoppa 1814, vol. II, p. 25 dell'appendice di "Tavole musicali")



831

⁸²⁹ *Ibidem.*

⁸³⁰ Nico Staiti, *Toccata variazione aria concitato ..., op. cit.*, p. 126.

⁸³¹ *Ibidem*, p. 127.

La scansione dei cuntisti si iscrive nell'alveo dell'epica orale ad ampia diffusione. Come riporta Nico Staiti un esempio viene fornito dal Kosovo, luogo in cui il canto epico è maggiormente soggetto all'influenza culturale turca.

I profili ritmico-melodici utilizzati, come avviene in tutto il canto epico dei Balcani, sono tre: uno interessa i versi d'apertura e di chiusura, su un altro si intona la recitazione dell'intero canto ed infine il terzo viene utilizzato soprattutto nelle scene di battaglia e presenta un ritmo concitato. Qui si assiste ad un maggiore sviluppo dell'accompagnamento strumentale e l'uso delle due voci si incalzano contribuendo a uno sviluppo particolare del concitato che, come in Monteverdi, presenta «la suddivisione delle durate, “affidate a un corpo di strumenti”, in semicrome ribattute, mentre le voci declamano con modi “lacerati e affranti” i versi “frantumati” in modo “ansimante”».⁸³²

Risulta dunque interessante sottolineare che l'elaborazione vocale delle tecniche della “scansione”, ha portato, pur in ambienti distanti, a risultati sorprendentemente affini.

Ritornando al momento della scansione del cuntu, molto interessante risulta, anche, lo studio effettuato da Anna Sica sul salto sillabico. Nella fase sincopata il narratore esegue, infatti, una serie di salti sillabici che permettono l'alternanza dei ritmi, e sono percepiti come veri e propri vortici sonori. Sempre secondo la Sica si tratta degli stessi salti che troviamo nelle *Canzuni* di Giovanni Meli:

«Il salto di voce caratterizza il suono del verso, che costruisce la variante tonale nella quale si enuclea l'interpretazione del tema; inoltre “il salto” viene sottolineato con decisione grazie all'accostamento dei differenti gradi dell'articolazione delle sillabe. Pertanto nella declamazione del cuntu il salto di voce è individuabile anche come salto sillabico. Quest'uso dell'alternanza di sillabe provoca il cambio di voce, che può essere preceduto e seguito dai vari gradi della durata dell'inspirazione e, in qualche modo, indica dove vanno applicate le variazioni di voci nell'esecuzione sonora dell'enfasi, cioè di quel che Cuticchio definisce “modo di narrare al rallentatore».⁸³³

⁸³² *Idem.*

⁸³³ Anna Sica, *Il salto sillabico. Dalle ottave del Meli al cuntu di Mimmo Cuticchio...*, *op. cit.*, pp. 96 e 97.

Nel Meli il salto sillabico viene quasi sempre predisposto con sillabe occlusive e cioè «[...] l'aria viene occlusa in un dato punto del canale vocale e il declamante deve fare un'inspirazione per riprendere la narrazione».⁸³⁴ Segni della narrazione tipica del cuntù si trovano in particolar modo nel componimento *Li capiddi* del 1778 e pubblicato in *Poesie Siciliane* e nel *Canto di Dameta*, composizione colta in dialetto sempre del Meli.

Come testo campione per l'analisi dell'applicazione del salto sillabico, Anna Sica propone il testo *Ruggiero dell'Aquila Bianca re di Bulgaria*, inserito nel volume pubblicato da Mimmo Cuticchio *Alle Armi cavalieri*, che contiene 107 cunti. Il testo si compone di due parti in lingua italiana e una parte in dialetto che corrisponde alla scansione. Quest'ultima viene seguita dall'evocazione del duello tra Ruggiero e Rodomonte alle nozze di Ruggiero e Bradamante, infine il pezzo conclusivo riprende la narrazione interrotta dalla scansione e si avvia alla chiusura del cuntù.

Il salto sillabico di derivazione meliana qui presenta una forma metrica costituita di semplici sequenze di sillabe occlusive, si tratta di salti o doppi salti sillabici e sequenze di salti riuniti in esametri. Nell'ultima ottava solamente si ritrovano tre doppi salti staccati che precedono la sequenza finale di sillabe occlusive con appoggio in esametro.⁸³⁵

Si riporta il cuntù:

«I due sfidanti sunnu uno di fronte all'utru,
i cavaddi sbuffano e striscianu li zoccoli 'nterra,
allo squillo di trombe, abbassanu li lanci,
puncinu i cavaddi, currinu e si scontrano.

I due campioni restano saldi comu due rocce, pigghianu li spati e comincia
una gran terribile e spietata battaglia .
Colpi che cumincianu a darisi senza pietà,
Ruggiero cu nu fendenti ci tagghia lu scudu in due;

Rodomonte l'afferra pi lu pettu e lu strantulia .
Ruggiero *cafudda cu u pumul da so spata supra/ a la corazza,*
i cavaddi digrignano i denti,
hannu la scuma a la vuca
e s'ammuttanu l'unu contru l'utru,

⁸³⁴ *Idem.*

⁸³⁵ *Ibidem*, pp. 101 e 102.

dannusi cauci e muzzicuna.

Rodomonte afferra Ruggiero pi li cianchi
Pi ghittarilu 'nterra
Ma Ruggiero cafudda un gran terribile colpo di piatto sull'elmo
E *chiddu, che sta pirdennu* li senzi,
ci si afferra di supra e *cadinu tutti dui* 'nterra
facennu spustari u popolo come quannu lu ventu movi l'erba.

Rodomonte pigghia u so pugnali,
Ruggiero ci *afferra u pusu*,
e si *cumincianu a ruzzulari* 'nterra
unu supra l'altu,
li armi si cci rumpinu *pezzu pi pezzu*,
Ruggiero arrinesci a susiri,
isa lu so *pugnali e cci l'azzicca 'nta gola*
e *accussi Rodomonte cu l'occhi spirdati cadu e muru*»⁸³⁶.

Durante la scansione il battito del piede è eseguito per annunciare l'azione drammatica e decretare la fine del vortice sonoro, la durata dell'inspirazione è invece regolata dal narratore per conferire al componimento una propria interpretazione.⁸³⁷

Relativamente al ritmo e alla vocalità, interessanti sono anche le valutazioni cui approda Bonanzinga prendendo in esame un cuntu di Peppino Celano sulla narrazione dell'apparizione di Angelica alla corte di Carlo Magno quando Parigi subisce l'assedio dei Mori; la dama abbandona la corte per cercare Rinaldo ma viene trovata da Orlando che giunge a cavallo:

«Ma mentre che Angelica pensava a Rinaldo si sente un calpestio [suoni percussivi] di cavallo.

Era il conte Ollan-/do~primo paladi-/no~di la co-/rti~di Callo Ma-/gno,~dove vi-

/di~la bbella Ange-/lica~femma il suo cava-/llo~Viglianti-/no,~s'al-/za~di cava-/llo,~An-gelica non prese la fu-/ga~per pau-/ra cercò di pote-/rlo~inganna-/re~Ollando e disse:

“Benvenuto conte Ollando, quanto sei bello! Veramente, io ne sono pazza per te!”».⁸³⁸

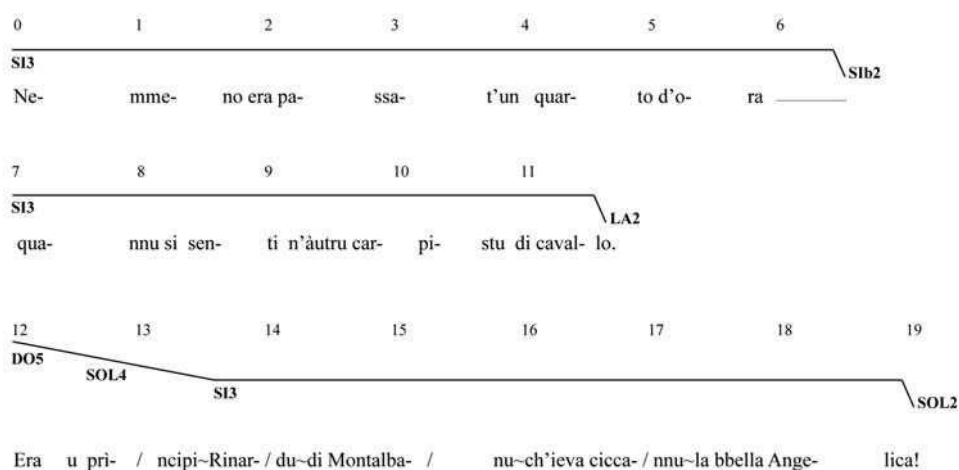
⁸³⁶ *Ibidem*, (così come propone nel suo studio Anna Sica, i salti sillabici risultano evidenziati in corsivo e le scansioni in esametro con sillabe occlusive risultano sottolineate).

⁸³⁷ *Ibidem*.

⁸³⁸ Sergio Bonanzinga, *Narrazioni e Narratori...*, op. cit., p. 73. Bonanzinga al fine di rendere graficamente il flusso verbale si serve dei seguenti segni: asta (/) per suddividere i segmenti verbali; trattino (-) per le parole spezzate, (non rispettando le regole della sillabazione grammaticale

Celano continua il suo cuntu commentando l'atteggiamento di Angelica che lusinga con falsità Orlando che in realtà detestava, essendosi invaghita di Rinaldo. Orlando depone le armi, si siede su una pietra per vegliare Angelica nel suo riposo. La bella Angelica dal canto suo resta sveglia e spera che il cavaliere ceda al sonno per sparire nella foresta. A questo punto Celano «introduce con mirabile artificio l'arrivo di Rinaldo, attaccando il passaggio su un suono ben definito tenuto come corda di recita (si3) e dilatando la durata di alcune vocali (principalmente quelle in cui risiedono gli accenti tonici). Il testo viene diviso in segmenti che si chiudono con una discesa a picco sulla sillaba finale per poi scartare in registro acuto e riassetarsi sul suono tenuto».⁸³⁹

Bonanzinga offre una più chiara visione di questa formula melodica attraverso la seguente rappresentazione grafica, «che presenta la durata in secondi e le principali altezze toccate dalla voce in ogni segmento (mentre la corda di recita è tenuta con notevole precisione, l'indicazione delle altezze nei salti di registro va considerata approssimativa)»⁸⁴⁰



ma secondo quanto si percepisce all'ascolto); tilde (~) per indicare la saldatura fonetica fra due parole; carattere in neretto per indicare la percussione del piede.

⁸³⁹ *Ibidem*, pp 73 e 74.

⁸⁴⁰ *Idem*.

I procedimenti formali d'intonazione delle frasi, il ritmo e la segmentazione sintattica si riportano inevitabilmente, come fa notare Antonio Pasqualino, ad un sistema metrico e musicale. È possibile, ma non verificabile, che lo stesso si ispiri alla scansione della poesia greco-latina.⁸⁴¹

Al fine di dimostrare la forte carica emotiva e la grande abilità dei cuntisti nel creare con la sola voce, accompagnati semplicemente dalla spada o da un bastone, l'effetto travolgente della battaglia «non risolta nella successione dei suoi eventi esteriori, ma rivissuta nell'esperienza ora paurosa e ora entusiasmante dei partecipanti»,⁸⁴² si riporta la descrizione che il Leydi compie di una seduta di cuntù di Roberto Genovese, uno dei più grandi contastorie di Palermo:

In piedi, in mezzo al circolo degli spettatori, incomincia con voce pacata ma ferma *il cuntù*. Le ottave si susseguono in un ritmo sempre più serrato e aggressivo e la spada di legno che il contastorie impugna nella destra incomincia a mulinare nell'aria per sottolineare la drammaticità crescente degli eventi. Nei momenti più teneri e sentimentali la voce di Roberto Genovese s'addolcisce fino a perdersi in sussurri e in sospiri, ma quando infine s'accende, fra i paladini e gli infedeli, la battaglia mortale, la gola si squarcia e i versi che compongono le ottave via via si distruggono in una ricerca espressiva quasi onomatopeica (ma senza volgarità e senza eccessi) che travolge d'impeto ogni superstite legame di logica discorsiva e perfino ogni struttura metrica. Ogni parola si spezza in piccoli frammenti sillabici e questi variamente si compongono fra loro in nuove e sconosciute parole che ormai sono soltanto suono e rumore, sono gemiti moribondi, sono cozzare di spade, sono nitrire di cavalli, sono infrangersi di elmi e corazze, sono imprecazioni, incitamenti, maledizioni, bestemmie, urla sciagurate e poi grida esaltanti di vittoria. [...] Dopo quasi due ore di questa fatica inumana, distrutto, sudato, il contastorie s'abbatte quasi di schianto su uno sgabello, beve da una bottiglia alcune golate d'acqua e s'asciuga la fronte con un vecchio, sporco fazzoletto».⁸⁴³

Dalla precedente descrizione emerge chiaramente che il momento della scansione si caratterizza per uno stile veemente nei toni e trascinate nel ritmo, per la dizione aspra e dura, per la resa sonora delle parole che si frantumano e, spezzando ogni logica discorsiva e anche metrica, si trasformano in puro suono. La fatica del narratore che rende sulla scena la concitazione della battaglia è

⁸⁴¹ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, *op. cit.*

⁸⁴² Roberto Leydi, *I canta storie siciliani...*, *op. cit.*, p. 385.

⁸⁴³ *Idem.*

estrema: la narrazione presuppone, infatti, da parte del cuntista, un investimento fisico, mentale e psicologico totale.

Il celebre fotografo siciliano Ettore Martinez ci consegna un reportage di notevole interesse su Roberto Genovese. Sulla base delle sue foto il Di Palma fa notare che il cuntista narra seduto, pure nella fase della scansione, limitando al minimo la gestualità, anche in riferimento all'unico elemento scenico del cuntù, cioè la spada. Sembrerebbero, a parere del Di Palma, sparire dalla sua narrazione gli elementi spettacolari. Ciò entrerebbe in contrasto con la descrizione che ci fornisce il Leydi, dalla stessa sembrerebbe emergere che il cuntista narrasse in piedi; lo studioso conclude, infatti, la descrizione rilevando che dopo due ore di fatica indescrivibile il cuntista si accascia su uno sgabello. Da quanto riportato dal Leydi si evince inoltre, sempre contrariamente a quanto sottolineato dal Di Palma, l'atto di roteare la spada di legno che inizia a mulinare nell'aria, impugnata con la mano destra, mentre il ritmo si fa più serrato.

Per quanto riguarda la vocalità, invece, sia dalla descrizione fornita dal Leydi sia dalle valutazioni fornite dal Di Palma, si evince una particolare abilità nella resa sonora delle parole. In base alle caratteristiche vocali, nel cuntù di Genovese si possono distinguere due parti: «le battaglie, dove prevale una cantilena regolare che tende a stabilire un ritmo incalzante basato sull'alterazione del respiro. La narrazione, dove non ci sono alterazione ritmiche e la voce tende ad assumere un andamento declamatorio, accentuato da un'amplificazione del volume di emissione e da un'enfaticizzazione delle pause».⁸⁴⁴ Per quanto riguarda i toni presentano una variazione nell'altezza e seguono un processo regolare: «la frase comincia con un tono alto che si abbassa fino a spegnersi nella pausa. Questa emissione discendente costituisce l'elemento più caratteristico della declamazione, e si produce anche quando i personaggi del racconto vengono fatti parlare in prima persona».⁸⁴⁵

Per concludere, a dimostrazione di quanto sia complicato dimostrare l'esistenza di un ipotetico modello tradizionale, in grado di accomunare tutti i cuntisti, il Genovese narra utilizzando l'ottava.

⁸⁴⁴ Diedo Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., p. 94.

⁸⁴⁵ *Idem*.

Per quanto riguarda il momento della scansione, né dalla descrizione del cantastorie Chioggiotto operata da Guido Fusinato,⁸⁴⁶ né dalla descrizione relativa ai rinaldi napoletani redatta da Pio Rajna,⁸⁴⁷ riportate nel primo capitolo, si individuano i tratti caratteristici della scansione operata dai cuntisti dell'area palermitana. In entrambi i casi si fa, infatti, semplice riferimento all'utilizzo della cantilena e alla vivacità dei toni, ma nulla di simile allo stile concitato della scansione si ritrova nei loro resoconti.

Dalle notizie riportate da Sebastiano Burgaretta è possibile escludere detta particolare modalità narrativa anche presso i cuntisti catanesi. Lo stesso riportando una seduta di cuntù di Paolo Puglisi scrive:

«Puglisi cominciò a narrare con tono solenne e ritmo cadenzato, ma senza enfasi, restando seduto sulla sua panchetta. Quando doveva parlare di situazioni drammatiche o mettere in evidenza particolari tragici, allora alzava il volume costante della sua voce metallica, per sottolineare i termini dei colloqui dei personaggi in scena o per gridare, rosso in viso e acceso nello sguardo, responsabilità e colpe di questo o di quell'altro paladino. La narrazione del *cuntù* di Puglisi non presentava gli scatti energici di quello dei cantastorie palermitani, di un Celano, per esempio, la cui voce nei momenti salienti, finiva per aggrovigliarsi concitatamente su se stessa fino a diventare quasi incomprensibile e a fondersi in un concerto straordinario ed emotivamente sofferto di suoni e rumori onomatopeici, né somigliava a quello di Mimmo Cuticchio, che, fedele all'eredità del maestro suo Celano, distingue bene le diverse parti del *cuntù*, mettendo in evidenza con arte personalissima, i vari momenti della narrazione tradizionale».⁸⁴⁸

Mettendo invece a confronto le performance di Mimmo Cuticchio e del suo maestro Peppino Celano, così come affermato dal Burgaretta, è possibile evidenziare che il primo pur rimanendo fedele alla tradizione e distinguendo le parti del cuntù attraverso precise tipologie narrative, riesce a distaccarsi per certi versi dal maestro, ed elaborare un proprio stile, che risente inevitabilmente anche dell'influenza del padre Giacomo.

Nella performance di Celano, all'interno della narrazione si distinguono quattro precise tipologie narrative: nell'impostazione di base, destinata alle parti di raccordo e alle descrizioni, si assiste a una leggera declamazione, caratterizzata da

⁸⁴⁶ Diego Fusinato, *Un cantastorie Chioggiotto...*, op. cit.

⁸⁴⁷ Pio Rajna, *I cantastorie di Napoli...*, op. cit.

⁸⁴⁸ Sebastiano Burgaretta, *La Memoria e la parola...*, op. cit., p. 150, (corsivo dell'autore).

un debole ritmo cantilenante, da una particolare enfaticizzazione delle pause e dal trascinarsi delle vocali; nel livello relativo all'interpretazione, il narratore, attraverso un particolare uso della voce, fa parlare direttamente i personaggi secondo una precisa caratterizzazione, così la voce di Carlo risulterà cavernosa, la voce di Orlando irata e tremolante, la voce di Rinaldo canzonatoria e spavalda; durante la cantilena lenta si assiste ad un rallentamento del ritmo nella scansione delle parole e a uno spiccatissimo appoggio sulle vocali; nella cantilena ritmata, che corrisponde alla fase di massima tensione narrativa ed emotiva del cuntù, identificabile con la narrazione delle battaglie, assistiamo a un'evidente alterazione del respiro e al ripetersi di moduli ritmici regolari da ricondurre a criteri fisiologici e non testuali.

Le performance di Peppino Celano si snodano dunque lungo quattro differenti moduli espressivi corrispondenti a precisi momenti narrativi: «[...]l'impostazione di base corrisponde al livello descrittivo del racconto, l'interpretazione ai dialoghi, la cantilena ritmata, corrispondente al momento della scansione, ai momenti di climax come, ad esempio, le battaglie e i duelli. Solo la cantilena lenta rappresenta un espediente recitativo senza una definita localizzazione drammaturgica».⁸⁴⁹

Sulla recitazione di Mimmo Cuticchio, come già anticipato, ha inciso sia la sua formazione di puparo, essendo figlio del grande puparo Giacomo Cuticchio, sia la stretta vicinanza con il maestro Celano. Rispetto al maestro Celano, Cuticchio nell'impostazione di base utilizza toni più colloquiali, ricorrendo semplicemente all'amplificazione del volume di emissione, anche se in determinate circostanze, utilizza specifiche coloriture riconducibili alla declamazione del maestro; nell'interpretazione non vi sono particolari differenze, entrambi i cuntisti ricorrono a una particolare caratterizzazione dei personaggi tipica dell'Opera dei Pupi e le voci risultano pressoché identiche; la cantilena lenta viene abbandonata perché ritenuta superflua; la cantilena ritmata amplifica il ruolo giocato dal ritmo fonatorio spingendosi verso una vera e propria spettacolarizzazione del cuntù.

Relativamente alle modalità esecutive dei cuntisti ottocenteschi le testimonianze più interessanti sono fornite, dal Pitrè e da Achille Mazzoleni.

⁸⁴⁹ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., p. 115, (corsivo dell'autore).

Quest'ultimo ci fornisce informazioni precise sul cuntista catanese Giovanni Cifalioto:

«La sua voce suona cadenzata e monotona, se non fosse qualche grido di dolore o qualche minaccia e bestemmia che a volte ne rompe l'uniformità del tono; le parole gli escono raggruppate in periodetti quasi sempre uguali, che si succedono con una regolarità automatica a guisa d'un canto fermo, espediente questo – come ognuno sa- comune ai contafavole ed ai banditori di ogni tempo per agevolare la memoria e quindi anche l'esposizione orale. Questa monotonia è però poco avvertita e il suo effetto reso quasi nullo dai gesti e dagli atteggiamenti del dicitore, nonché dalla varietà fantastica delle storie che va esponendo; per dare infatti ad esse maggiore colore egli è munito di un bastoncello col quale tiene dietro a tutte le vicende dei personaggi evocati [...]. All'entrare in scena di qualche personaggio importante, anche la voce del nostro narratore si faceva più sostenuta e grave: Carlo Magno parlava quasi sempre in modo sentenzioso e solenne. Rinaldo in un certo tono tra lo scherzoso e l'ironico, Orlando poi era il vero tipo del soldato smargiasso. Eppure quel povero espositore, guercio come il figliuolo di Anglante, che in tutto quanto aveva indosso e dintorno spirava più che altro compassione, quando si infiammava nel racconto di qualche fatto eroico o di qualche azione generosa, dava all'occhio ed al pensiero una certa illusione di cavalleresco, di bellicoso, e direi quasi, per un istante faceva rivivere co' suoi diletti paladini. Oh se l'aveste allora veduto con quanta serietà fingeva negli atti di spiccar teste, di trapassar nemici da parte a parte, con quanta elasticità si piegava sulle gambe in atto di slanciarsi o di parar qualche botta, e come dopo ostinato combattimento brandiva alla fine a due mani il suo bravo bastone, lo faceva roteare dietro la terga e giù un colpo decisivo che spaccava in due il malcapitato avversario! E allora quale mormorio di approvazione e di stupore nel pubblico! –Davvero che in quel breve cerchio rifioriva ancora una volta, sempre caro e indistruttibile nell'animo del popolo, lo spirito romanzesco del medio evo».⁸⁵⁰

Non emerge nella precedente descrizione la presenza dell'alterazione dei ritmi respiratori che caratterizza il cuntù nel momento della concitazione della battaglia, rappresentata da una cantilena sincopata; si evidenziano altresì una monotonia narrativa e un uso molto intenso della gestualità e della mimica, principalmente nei passaggi caratterizzati da una maggiore tensione recitativa. Il cuntista, grazie alla sua fisicità, dà corpo alle immagini prodotte dalla narrazione in un sinergico crescendo vocale e fisico. Nonostante non emerga nella descrizione che precede la cantilena sincopata che accompagna le battaglie, la stessa è presente nelle performance dei cuntisti ottocenteschi e rappresenta tutt'oggi uno dei caratteri

⁸⁵⁰ Achille Mazzoleni, *Gli ultimi echi della leggenda cavalleresca in Sicilia...*, op. cit., pp. 8 e 9.

maggiormente distintivi e originali delle performance attuali. Le fonti ottocentesche non la pongono, comunque, in rilievo e la identificano come «parossismo gestuale e vocale».⁸⁵¹

I momenti più significativi del racconto sono, inoltre, determinati da una particolare intensità narrativa che conferisce voce direttamente ai personaggi secondo una caratterizzazione tipica sia del cuntù sia dell'Opera dei Pupi. Sempre in relazione ai cuntisti dell'Ottocento, da un punto di vista performativo, risulta di particolare interesse la caratterizzazione che la cantilena ritmica comporta sia sui temi sia sulla forma dei fatti narrati. La performance narrativa presenta un livello colloquiale, caratterizzato da un'intonazione monotona, e destinato alle parti descrittive e ai dialoghi di raccordo ed un altro di spiccata tensione emotiva, caratterizzato da un crescente utilizzo sia della vocalità sia della gestualità e della mimica, destinato ai momenti di maggiore concitazione del racconto che si identifica nella narrazione delle battaglie. Un'altra importante testimonianza è data dal racconto del Linares sul cuntista Maestro Pasquale:

«Il vecchio, impassibile quanto un usuraio, ispirato più di un poeta, ameno e sempre fecondo, infiora il racconto di facezie, si scalda, grida, schiuma, e dà colpi disperati alla bigoncia; e quando l'estro lo trasporta, si alza dalla sedia, imbrandisce un'asta di legno, e figura i duelli dei personaggi. Quel demonio di maestro Pasquale, se non ha udito 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 la fine, allora punto e basta. Così commuove, 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. Gran lodatore delle cose nostre a quando a quando fa paragoni, rammenta antiche memorie, ricorda quel po' ch'ei sa della nostra storia. L'entrata di Ruggiero, la rivoluzione di Alessi qualche fiata fan seguito alle gesta di Rizzeri e di Fioravanti».⁸⁵²

Anche nella precedente descrizione del Linares non c'è nessun riferimento specifico alla parte sincopata del cuntù, il passaggio da un modulo espressivo a un altro è indicato nella parte in cui descrive l'atto di alzarsi dalla sedia e imbrandire l'asta di legno nel momento del duello. La concitazione è quindi sottintesa e

⁸⁵¹ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., p. 47.

⁸⁵² Vincenzo Linares, *Il contastorie...*, op. cit., p. 46.

sottolineata dalla frase «[...] e quando l'estro lo trasporta si alza dalla sedia, imbrandisce un'asta di legno e figura i duelli dei suoi personaggi[...]».⁸⁵³

In particolare il termine “trasporto” potrebbe proprio stare ad indicare la parte sincopata del cuntù, parte in cui il narratore viene trasportato in una dimensione totalmente differente: una sorta di trance, o utilizzando le parole di Cuticchio l'inizio di un viaggio.

Con Mimmo Cuticchio si registra una prima e interessante sperimentazione drammaturgica, il cuntù si sposta dalla piazza al teatro e il cuntista assume una diversa funzione sociale: assistiamo, infatti, alla scomparsa del cuntù a puntate in grado di coinvolgere in maniera abitudinaria gli spettatori, lasciandoli di volta in volta con il fiato sospeso e si verifica un cambiamento culturale di contesto, in cui il fabulatore non condivide più con il suo pubblico la conoscenza della materia narrativa. Da ciò un adeguamento del corpus tecnico da parte del grande Mimmo Cuticchio, che lasciando inalterata la suggestione dei mezzi espressivi del cuntù lo mantiene in vita, operando una vera spettacolarizzazione della narrazione in cui l'emissione sonora «si prolunga il più possibile nascondendo le prese di fiato per ottenere l'effetto illusorio di una durata condotta oltre i limiti consentiti. Questo crea una situazione di attesa nella percezione del pubblico (“quando prenderà fiato?”) molto efficace».⁸⁵⁴

Con Mimmo Cuticchio «la scansione del respiro si svincola dalla materia narrativa e tende a raggiungere un'efficacia che prescinde da un accordo con le azioni della battaglia. Non sono più importanti la successione degli eventi e la precisione del duello, bensì la spettacolarizzazione messa in scena dall'alterazione del respiro».⁸⁵⁵ Vincenzo Pirrotta ne indica la formula: «Il cuntista non fa altro che utilizzare certi tipi di ritmo utilizzando questa tecnica qua: tutto il fiato in una parola».⁸⁵⁶

Da ciò risulta evidente che l'arte del narrare ha sempre assunto e assume ancor oggi caratteristiche dinamiche e sempre in evoluzione. «Non è mai esistito un modello definito della fabulazione; ciascun cuntista a partire da un'eredità

⁸⁵³ *Idem.*

⁸⁵⁴ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, *op. cit.*, p. 146.

⁸⁵⁵ *Idem.*

⁸⁵⁶ *Retrosena* (TV 2000), *N'Gnanzou ½* Vincenzo Pirrotta, YouTube [video online], <https://youtu.be/BdW3R7Nc4jk>, [consultato il 30 dicembre 2020].

reinterpreta le tecniche apprese, plasmandole in funzione del contesto di fruizione».⁸⁵⁷

Mimmo Cuticchio pone l'accento sull'importanza dell'estro creativo nella narrazione, come dote non assimilabile da altri ma propria dell'individuo: «[...] nell'arte del cunto si può imparare la tecnica, con tutta la volontà e il sacrificio che questo comporta, ma non si può imparare la parte creativa, che appartiene a ciascuno di noi».⁸⁵⁸

Il cuntista in questione, in merito al rapporto tra gestualità e narrazione, inversamente a quanto rappresentato da Mazzoleni, ribadisce l'esigenza di un'economia gestuale e la predominanza degli effetti sonori nella narrazione. Le performance del cuntista evidenziano così un particolare utilizzo di suoni e ritmi capaci di evocare immagini precise e di proiettare l'uditorio direttamente nel vivo degli eventi narrati. Meno presente è la corporeità dell'attore: Cuticchio rimane, infatti, sempre con le gambe ben ancorate sulla pedana, limitandosi a piccoli spostamenti o al battito del piede, solo nelle parti di sottolineatura ritmica della narrazione. Lo sguardo, nelle parti descrittive e nei dialoghi di raccordo, rimane quasi sempre fisso sul pubblico, al fine di creare un contatto immediato e una particolare intesa con l'uditorio. In questa fase la narrazione risiede su un livello colloquiale.

Durante la fase sincopata del cuntu Cuticchio, invece, chiude gli occhi e sembra totalmente estraniarsi dal contesto. Siamo nella fase di particolare accensione emotiva del racconto, in cui il narratore si immedesima totalmente con i fatti narrati e l'uditorio si immedesima totalmente con il narratore, non solo a livello di eventi ma anche a livello fisiologico, poiché l'uditorio entra nel respiro e nel ritmo stesso del narratore. Evenienza più volte sottolineata dallo stesso Cuticchio.

Si tratta, dunque, di quel processo di totale partecipazione emotiva delle performance orali di cui parla Havelock, e già ampiamente anticipato. Nella fase sincopata del cuntu si evidenzia, anche, una maggiore gestualità che interessa gli arti superiori impegnati non solo nella mimica, ma anche nell'uso sapiente della

⁸⁵⁷ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., p. 135.

⁸⁵⁸ Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico...*, op. cit., p. 64.

spada di ferro o di legno o di un bastone, unico elemento scenico dei cuntisti. Un maggiore utilizzo del corpo è, invece, generalmente presente nella drammaturgia pirrottiana, che verrà analizzata nei capitoli successivi.

Significativo risulta, infine, l'accostamento che Cuticchio opera tra il cuntù e il cinema. Al di là delle notevoli differenze che dividono le due espressioni artistiche, il narratore vuole di certo sottolineare il grande potere evocativo, suggestivo e rappresentativo dell'arte del cuntare e di come il narratore sia l'artefice di tutte le immagini create sulla scena:

«Attraverso il sonoro si creano una serie di ritmi e di suoni che viaggiando con la parola arrivano a smuovere l'immaginario di chi ascolta: la pellicola allora si vede nella mente di chi ascolta. Noi cuntisti abbiamo la cinepresa e abbiamo la macchina di proiezione, quindi siamo artefici di tutto, dei primi piani, dei campi lunghi, degli spostamenti, degli "attacca" e "stacca", delle dissolvenze: entra qua, vai sottoterra, vai di nuovo in alto... è come se avessimo un proiettore negli occhi e presentassimo le immagini attraverso la voce».⁸⁵⁹

La vitalità del mezzo vocale e un ipnotico alternarsi di concitazione e pacatezza caratterizzati da ritmo, energia e musicalità, diventano sede di un processo di interpretazione che va oltre il significato stesso della parola.

Altro elemento fondamentale della narrazione è la gestione del respiro, principalmente nella fase sincopata del cuntù. Tutto si basa su un giusto equilibrio tra inspirazione ed espirazione. Ciò evita al cuntista di trovarsi senza fiato e di staccare di netto, quando vuole, senza soffrire né far soffrire il pubblico.

3.5 La tecnica del cuntù e le modalità esecutive aediche e rapsodiche

Prima di qualsiasi valutazione sulle modalità esecutive dei cuntisti e sulle possibili connessioni tra le figure è opportuno riflettere sui termini *aoidós* e *rhapsoidós* nell'arte greca.

«È indubbio che i termini *aoidós* e *rhapsoidós* furono in origine applicati entrambi al poeta esecutore. Si è pensato che essi indicassero qualcosa di diverso relativamente sia al tipo di esecuzione sia alla prevalenza dell'improvvisazione

⁸⁵⁹ Mimmo Cuticchio, *Dal cuntù al teatro*, "Dioniso"..., *op. cit.*, pp. 112-123.

rispetto alla memorizzazione, ovvero che fosse “creativa” o “produttiva” l’attività dell’aedo, “ripetitiva” quella del rapsodo. In realtà le testimonianze antiche non consentono, almeno per l’epoca arcaica di distinguere una figura dall’altra».⁸⁶⁰

Secondo la tesi del Gentili, le testimonianze antiche, almeno per quanto riguarda l’epoca arcaica, non ci consentono di operare una distinzione tra le due figure. Le stesse sembrano, infatti, sovrapporsi sia per quanto riguarda la natura creativa o ripetitiva dell’arte poetica sia per quanto riguarda le modalità esecutive:

«Anche l’esecuzione del rapsodo poteva essere o non essere affidata al canto. Egli poteva intonare il canto sia come Demodoco o Femio con l’accompagnamento della cetra, sia declamando e tenendo la rhábdos come Esiodo che, nel proemio della Teogonia (vv.30 sg.), raffigura se stesso con in mano una verga ricevuta dalle Muse, simbolo dell’investitura poetica. Proprio Esiodo [...] nel qualificare se stesso e Omero come aedi, aggiunge che a Delo “cantano” entrambi dopo “aver ordito il canto in nuovi inni” [...]».⁸⁶¹

L’Odissea offre una visione precisa dell’aedo Demodoco che eseguiva le sue performance «[...] di fronte a un vasto uditorio e con l’accompagnamento di un coro muto di giovani che eseguono figure di danza, al ritmo della cetra e del canto».⁸⁶² Si tratta dunque di esecuzioni affidate non solo alla parola, ma anche alla musica e alla danza. L’unione di parola, melodia e danza, definita *mousiké*, aveva il potere di coinvolgere il pubblico sia sotto il profilo intellettuale, sia sotto il profilo emozionale, attraverso una totale partecipazione emotiva da parte dell’uditorio.

Nei periodi successivi, anche per l’influenza che esercitò l’utilizzo della scrittura, e per il differente contesto performativo, la figura dei rapsodi si modificò e gli stessi divennero puri esecutori di brani precedentemente memorizzati. Da quanto detto e prendendo anche in considerazione l’evoluzione delle modalità esecutive dei rapsodi, è evidente che i cuntisti si pongono al confine tra le modalità esecutive aediche e le modalità esecutive rapsodiche. Le performance dei cuntisti si caratterizzano, infatti, per l’incredibile capacità di ritenere nella viva

⁸⁶⁰ Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica...*, op. cit., p. 21, (corsivo dell’autore).

⁸⁶¹ *Idem*.

⁸⁶² *Ibidem*, p. 31.

memoria la materia narrativa e comporre in maniera estemporanea in scena, «[...] con riferimenti precisi all'hic et nunc dell'occasione [...]»,⁸⁶³ così come Demodoco, che variava l'argomento del canto in base alle richieste del pubblico.

Riprendendo il racconto di Cuticchio, sulla performance di Marineo, completamente scritta in scena, con l'uomo anziano, è facilmente desumibile che non si tratta semplicemente di “cucire” o “rapsodizzare”, ma di creare, sulla base di un rapporto osmotico e completamente imprevedibile che si instaura con l'uditorio, nuove visioni, nuove immagini, di sperimentare in scena, nuovi strumenti narrativi. Da ciò è evidente che la sperimentazione drammaturgica è sempre viva e presente anche nella tradizione più consolidata, poiché siamo pur sempre in presenza di una tradizione non chiusa e statica, ma dinamica e aperta.

Dalle testimonianze offerte da Socrate e Platone, invece, le esecuzioni dei cuntisti si avvicinano maggiormente a quelle rapsodiche, per la presenza di un palco e per l'utilizzo del bastone.

Ciò che interessa, comunque, ai fini della presente ricerca, al di là delle differenze e dei punti di connessione, è definire quanto i tratti caratteristici dell'oralità, della psicologia delle performance orali e della tecnologia dell'apprendimento mnemonico siano rimasti immutati nel tempo, lasciando inalterata la magia, l'incanto della voce, il grande potere di ipnotizzare l'uditorio.

Platone elabora una ripartizione della produzione poetica in tre categorie sulla base della struttura interna del discorso:

«1) semplice narrazione in terza persona; 2) narrazione mimetico-dialogica; 3) narrazione mista. Al primo genere egli assegna il ditirambo, concepito come canto del coro che narra eventi mitici, al secondo la poesia drammatica, tragica e comica, al terzo infine l'epos e gli altri generi che associano e alternano racconto e dialogo[...].»⁸⁶⁴

Secondo la precedente ripartizione il cunto si innesta nell'ambito della narrazione mista che alterna racconto e dialogo e che possiede un alto potere mimetico. Come afferma Cuticchio: «lo spettatore si alza e si abbassa come si

⁸⁶³ *Ibidem*, p. 42.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, p. 65.

alzano e si abbassano i tuoi occhi, e tanto più tu lo fai muovere, tanto più viaggia». ⁸⁶⁵

I cuntisti si servono, come già ampiamente anticipato, di un particolare rapporto con l'uditorio, Cuticchio utilizza una metafora molto affascinante: «il narratore li prepara a buttarsi a mare e li guida sul fondo». ⁸⁶⁶ La seduta dei cuntisti rappresenta così un viaggio in fondo al mare, o in un fitto bosco, ma

«per dar vita a un viaggio nel bosco bisogna fare in modo che il pubblico immagini. Il bosco va riempito. La gente deve attraversare il bosco, ma guardare anche gli alberi, i tronchi, la corteccia...». Il ritmo del viaggio rende il bosco vivo. Il suono della parola, la fonetica stessa, è lo strumento che permette allo spettatore di viaggiare a fianco del narratore che lo conduce, in una dimensione quasi onirica, all'interno dello scenario rappresentato, con la percezione reale del suono del vento, degli odori e dei rumori di un bosco vero». ⁸⁶⁷

Per far ciò il narratore deve subito stabilire un rapporto di fiducia, di impegno personale nei confronti dell'uditorio che va preparato abilmente a entrare nell'anima della narrazione, a gioire e soffrire con il narratore e i personaggi narrati.

L'arte del cuntista si fonda, dunque, sui pilastri che reggevano le performance orali e il processo ritmico-mnemonico dei cantori greci. Al pari degli stessi, infatti, utilizza un linguaggio di azioni ed eventi in grado di suscitare diverse e improvvise situazioni visive, flussi di immagini che scorrono come fotogrammi, in grado di rendere visibile gli eventi narrati con gli occhi della mente. «Si può essere stimolati dalle parole a identificarsi con quanto "esse" dicono solo quando "esse" esprimono emozioni e passioni in situazioni attive». ⁸⁶⁸

Al pari dei cantori i cuntisti si servono della musicalità della parola. Lo stesso Cuticchio ne amplifica l'importanza:

«nella lettura si può rileggere una parola che non è stata immediatamente compresa dal lettore, mentre, nella narrazione, se qualcosa non arriva, anche a causa

⁸⁶⁵ Mimmo Cuticchio, *Dal cunto al teatro*, "Dioniso"..., *op. cit.*, pp. 112-123.

⁸⁶⁶ *Idem.*

⁸⁶⁷ *Idem.*

⁸⁶⁸ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone...*, *op. cit.*, p. 137.

dell'eventuale cattiva acustica della sala, è come se la musica delle parole avesse degli accenti collaterali che permettono di conservare il significato della parola stessa».⁸⁶⁹

I cuntisti, si servono, inoltre, di schemi altamente ritmici, in grado di creare un effetto ipnotico. Si tratta di un automatismo dell'esecuzione che riporta alla metafora utilizzata da Esiodo: «un canto che scorre senza sforzo dalla loro bocca».⁸⁷⁰ Circostanza che richiama una spiccata capacità tecnica e doti non comuni. I cuntisti, al pari dei cantori greci, devono, infatti, possedere così come afferma Havelock un alto grado di virtuosismo nell'utilizzo dei ritmi verbali, musicali e corporei.⁸⁷¹

Per concludere, l'effetto che l'esecuzione «[...] produce nello spettatore è una sorta di trance sonora, difficile da dimenticare [...]».⁸⁷² Questo particolare stato di assoluta immedesimazione emotiva è così descritto da Havelock:

«L'aedo recitava la materia tradizionale e l'uditorio ascoltava, ripeteva e ricordava, assimilandola. Ma l'aedo recitava efficacemente solo in quanto riproduceva i detti e i fatti degli eroi e li faceva propri, procedimento che può essere descritto inversamente come un rendersi "simile" ad essi in infinita successione. Egli annullava la propria personalità nell'esecuzione. A sua volta, l'uditorio ricordava solo in quanto si immedesimava efficacemente con quanto l'aedo pronunciava, e ciò significava a sua volta che gli ascoltatori diventavano i suoi servi, soggiacendo al suo incanto. Nel far ciò, partecipavano alla riproduzione della materia tradizionale con le labbra, la gola e gli arti e con l'intero apparato del loro sistema nervoso inconscio. Quindi lo schema di comportamento dell'artista e dell'uditorio era identico per alcuni importanti aspetti. Può essere descritto meccanicamente come una continua ripetizione di azioni ritmiche. Psicologicamente è un atto di impegno personale, di totale immedesimazione e identificazione emotiva. Il termine *mimesis* è scelto da Platone come quello più adeguato a descrivere sia la riproduzione sia l'identificazione, e quello più applicabile alla comune psicologia condivisa dall'artista e dall'uditorio».⁸⁷³

⁸⁶⁹ Alessio Arena, *Mimmo Cuticchio: la parola, il significante e il significato*, Treccani [online], <https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_245.html>, [consultata il 29 dicembre 2020].

⁸⁷⁰ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone...*, op. cit., p. 127.

⁸⁷¹ *Ibidem*, p. 129.

⁸⁷² Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, op. cit., p.74.

⁸⁷³ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone...*, op. cit., p. 133.

Pitrè, descrivendo l'arte del cuntista maestro Pasquale, ecco come conclude: «Se maestro Pasquale, invece di dire in prosa, cantasse in versi, se avesse una lira nelle mani, sarebbe un rapsodo, un bardo (scusate il paragone) dei nostri tempi».⁸⁷⁴

Se da un punto di vista filogenetico tracciare una linea di continuità tra le due manifestazioni artistiche risulta impossibile, sono, comunque, evidenti le forti connessioni esistenti; le stesse affondano le radici nella forte vocazione performativa della narrazione, nella musicalità della parola e nell'importanza fondamentale che assume il ritmo. Si tratta di un insieme di elementi in grado di esercitare una forte influenza psicologica sullo spettatore.

⁸⁷⁴ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, *op.cit.*, p. 191 (riporta Maestro Pasquale, *novella*, nel vapore di Palermo, 30 gennaio 1837, an. IV, v. IV, p. 17-19).

CAPITOLO QUARTO: MIMMO CUTICCHIO OPRANTE, PUPARO E CUNTISTA

4.1 Mimmo Cuticchio: la memoria del puparo-cuntista

Mimmo Cuticchio nasce nel 1948 a Gela,⁸⁷⁵ da Giacomo Cuticchio, oprante e puparo, e Pina Patti. Il padre Giacomo non appartiene a una famiglia di opranti, ma coltiva sin da piccolo la passione per i pupi, formandosi sotto la scuola della famiglia Greco;⁸⁷⁶ nel 1933 apre il suo primo teatro di pupi a Palermo, in via Aloisio Juvara, e dal 1943, dopo gli esiti nefasti della guerra, diventa oprante camminante, spostandosi nelle province di Palermo, Enna, Caltanissetta, Agrigento e Trapani e impiantando delle vere e proprie case teatro, dove rappresenta il ciclo della Storia dei Paladini di Francia e altri spettacoli dedicati a santi, briganti e ai drammi shakespeariani. In queste case teatro, il confine tra vita familiare e vita teatrale, tra realtà e finzione sembra quasi annullarsi. Mimmo in un'intervista rilasciata a Marco Cicala e comparsa su "La Repubblica" il 18 ottobre 2017 a conferma di ciò dice: «La famiglia eravamo noi nove più trecento Pupi».⁸⁷⁷

La vita di Cuticchio sin dalla sua infanzia è dunque legata ai pupi, agli spettacoli del padre, al contatto con il pubblico, alla gente di piazza, alle storie dei paladini. Il cuntista continua affermando che nel pomeriggio, dopo i compiti

⁸⁷⁵ I dati biografici sono stati ricavati da Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico...*, *op.cit.*

⁸⁷⁶ I Greco rappresentano una storica famiglia di opranti operanti già nell'Ottocento a Palermo.

⁸⁷⁷ Marco Cicala, *Mimmo Cuticchio: la mia vita con Orlando (il paladino)*, la Repubblica, 18 ottobre 2017, [online], https://www.repubblica.it/venerdi/articoli/2017/10/18/news/puparo_cuticchio-178646364/?__vfz=medium%3Dsharebar, [consultata il 25 settembre 2021].

ricopiava su un quaderno i canovacci del padre sulle avventure dei Paladini e su tutto quello che serviva a portarle in scena, compresi fondali, oggetti e macchine per gli effetti sonori.⁸⁷⁸

La curiosità con cui sin da piccolo ascolta, osserva e vive le storie crea la memoria del puparo-cuntista e gli fornisce un patrimonio culturale di notevole spessore, che si stratifica e si arricchisce sempre più nel corso degli anni, grazie a viaggi e continue ricerche. Il cuntista stesso racconta:

«Tante volte a Balestrate o a Terrasini, mentre giocavo con altri ragazzi, ascoltavo i vecchi pescatori intenti a riparare le reti, mentre parlavano delle storie dei paladini, di incantesimi e magie, dell'infame Gano che tradiva come Giuda, parteggiando per gli uni o per gli altri: le storie del teatro si incrociavano con quelle delle loro vite».⁸⁷⁹

La formazione artistica di Mimmo Cuticchio, oltre a essere legata al fervore artistico familiare, è indubbiamente frutto di esperienze e di incontri molto importanti, tra questi quello con Salvo Licata: giornalista, regista, scrittore di teatro, che lo sostiene nell'ossessiva ricerca di dotare la sua arte di un'anima contemporanea. Decisiva è stata inoltre la vicinanza al maestro Peppino Celano, che gli consegna gli strumenti per la costruzione di una personale forma d'arte, in grado di unire due pilastri fondamentali della tradizione orale: Opera dei Pupi e Cuntu.

Nella vita di Mimmo Cuticchio, il maestro Celano ricopre un ruolo fondamentale. Lo stesso cuntista racconta quel rapporto: «Celano era stato come un padre amico, un padre maestro; lavoravamo insieme come due vecchi o due giovani, non saprei, tra noi non esisteva differenza di età, lui era un vecchio giovane e io un giovane vecchio. Io amavo ascoltarlo e lui amava seguirmi, c'eravamo scelti».⁸⁸⁰ Nella ricerca di un nuovo maestro, si palesano i dissidi con il padre e si innesca un vero e proprio conflitto generazionale che sorge da una differente visione di concepire l'arte e la tradizione e nella ricerca di nuove sperimentazioni.

⁸⁷⁸ *Idem.*

⁸⁷⁹ Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico...*, *op.cit.*, p. 15.

⁸⁸⁰ *Ibidem*, p. 28.

La prima esperienza veramente importante per il puparo-cuntista, così come lui stesso ci indica, è la partecipazione, con il padre, al Festival dei due Mondi di Spoleto. In quell'occasione ha avuto modo di prendere consapevolezza dell'importanza dell'Opera dei Pupi, anche fuori dal contesto siciliano, non solo tra le classi sociali meno istruite ma anche tra quelle colte.

Il momento di maggiore rilevanza artistica è, comunque, da identificarsi nel viaggio e nella permanenza a Parigi. Lì, Mimmo Cuticchio, prende consapevolezza di possedere un'arte che contiene tutte le componenti per essere fruita, apprezzata e riconosciuta su scala mondiale. L'incontro con un pubblico nuovo, giovane e di diversa formazione culturale ha rappresentato per il cuntista uno stimolo a crescere, e si è rilevato maggiormente interessante proprio per il particolare momento di trasformazione sociale che l'Europa stava vivendo in quei mesi.⁸⁸¹

Nel 1971 si distacca definitivamente dalla compagnia del padre e dà vita al gruppo "Figli d'Arte Cuticchio", nel 1973 apre a Palermo in via Bara dell'Olivella il teatro dei Pupi Santa Rosalia e nel 1977 fonda l'Associazione "Figli d'Arte Cuticchio". Si tratta di una compagnia «in grado di produrre spettacoli, controllarne tutte le fasi, dallo sbalzo dei metalli per le armature, all'intaglio del legno per i corpi dei pupi, alla pittura di scene e cartelli, alla realizzazione dei costumi».⁸⁸² Il repertorio della compagnia è il frutto della memoria storica e della continua sperimentazione condotta dal puparo-cuntista e spazia da quello classico legato alla struttura tradizionale del teatrino dei pupi e che conta più di trecento episodi, legati al ciclo della storia dei paladini di Francia, alle serate speciali, agli spettacoli per la grande scena, all'*opera e opra* e al *cuntu*.

Fernando Taviani⁸⁸³ lo definisce «patrimonio culturale vivente»,⁸⁸⁴ maestro nel campo della drammaturgia. Cuticchio ci spiega il senso del termine "maestro" riferito alla sua esperienza artistica:

⁸⁸¹ *Ibidem*, p. 20.

⁸⁸² Associazione Figli D'Arte Cuticchio: *Repertorio: il Cunto*, [online], "<https://www.figlidartecuticchio.com/repertorio-introduzione/il-cunto/>", [consultata il 15 settembre 2021].

⁸⁸³ Fernando Taviani è Professore ordinario delle Cattedre di Storia del teatro e di drammaturgia dell'Università dell'Aquila.

⁸⁸⁴ Roberto Giambrone, *Visita guidata. Viaggio per parole e immagini nel teatro di Mimmo Cuticchio e Salvo Licata...*, *op. cit.*, p. 41.

«[...] ai giovani studenti dico sempre che io non sono un professore, né un attore che tiene corsi di teatro, ma semplicemente un teatrante nato, cresciuto e vissuto all'interno di un antico teatro; la parola "maestro" la traduco in viaggiatore, ricercatore, sperimentatore, che non ha nulla da insegnare se non parlare del proprio lavoro, raccontare dei viaggi e delle esperienze vissute, raccontare le speranze. Io non mi innamoro "per sempre" delle cose che faccio, perché il giorno dopo le ho già cambiate e non le utilizzo più. Il mio innamoramento per qualcosa si rinnova tutti i giorni [...]».⁸⁸⁵

La genialità del puparo-cuntista risiede proprio nella capacità di far rivivere giorno dopo giorno una lunga tradizione intrisa di passioni, difficoltà, sudore, tecnica e cuore, di farla rivivere e vibrare, di rinnovarla, di renderla universale. Ciò gli ha permesso negli anni, di conservare il rapporto di fiducia con il pubblico già esistente, riuscendo al contempo a coinvolgere un pubblico nuovo, internazionale, senza mai tradire i pilastri fondamentali della sua formazione artistica, della sua lingua, della sua gente, del suo teatro.

4.2 Il cuntù della Morte di Orlando a Roncisvalle.

Il cuntù della Morte di Orlando a Roncisvalle rappresenta, senza dubbio, uno dei cuntù più struggenti delle performance di cuntisti e pupari di tutti i tempi. Cuticchio lo inserisce nelle performance emotivamente più rappresentative della sua carriera. Proveremo ad analizzarne le caratteristiche principali all'interno di tre differenti performance, al fine di porre in evidenza ciò che accomuna e ciò che rende sostanzialmente differenti narrazioni che, a primo impatto, possono apparire quasi identiche. È stata altresì effettuata la trascrizione. Il primo cuntù è inserito nello spettacolo *La spada di Celano*, andato in onda il 10 maggio 1984, il secondo in *A Singolar Tenzone! Duelli tra musiche e parole sul paladino Orlando*, rappresentato l'1 ottobre 2017, il terzo in *A Singolar Tenzone! Duelli tra musiche e parole sul paladino Orlando*, rappresentato il 3 ottobre dello stesso anno:

«[...] Quannu iddu taliau Durlindana e dissi: "Durlindana non hai saputo difendere i paladini, che cosa stai a fare al mio fianco. Ti spezzerò su questa dura pietra". Cafudda un gran terribili corpu di spada Orlando pirchè voleva spezzare Durlindana, ma Durlindana che era una spada di finissima temprà picchè era stata

⁸⁸⁵ Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico...*, *op.cit.*, p. 55.

costruita da Vulcano n'ta la foggia dell'Olimpo ed era stata in mano a Ettore di Troia n'un si spezzò e si spezzò la roccia e si misi a nesciri acqua e quannu Orlando vitti chissu si calò e dissi: "Dio ti ringrazio" e si lavò tutta la faccia e vippi. Ormai lu sangu che era tuttu supra lu corpu e iddu era già ca stava pirdennu sentimenti quannu Orlando dissi: "Durlindana tu non vuoi spezzarti ma io non lascerò che tu vadi a finire in mano al mio nemico, ti proteggerò (il termine proteggerò non è chiaro) sotto al mio corpo". E Orlando ia pirdennu sentimenti e si iava appuiannu n'terra e Orlando quannu vitti ca ormai la sua fine era vicina si girau versu la Spagna e dissi: "Il pugno lo alzo verso Dio e lo sguardo verso la Spagna così che mio zio Carlo quando mi troverà saprà che sono morto da eroe e non da vigliacco". E dicennu chistu Orlando si appuiavu n'terra e prestu l'anima ci nisciu di lu corpu e l'angili si la purtaru in Paradisu. A Roncisvalle murì Orlando e 700 paladini. Quella terra è stata maledetta dagli uomini e da Dio. Dumni ancora oggi si ci iti viditi chi n'un crisci cchiu mancu un filu d'erba [...]».⁸⁸⁶

«[...] "Durlindana non hai saputo fare il tuo dovere ma non lascerò che tu vada a finire in mano al mio nemico. No (urlo). Ti spezzerò, su questa dura pietra". Pighia Orlando Durlindana ambo li manu, cafudda un gran terribili corpu picchè voleva spezzare Durlindana supra una roccia. Detti n'du terribili fendendi. Ma Durlindana che era una spada di finissima tempra che apparteneva a Ettore di Troia n'un si vozi spezzari. Mentri n'isciu l'acqua d'un eca c'era la jaccazza e Orlando si livau l'elmu e s'arrifriscau la facci e (entra l'accompagnamento musicale) poi taliau la spada e disse: "Ma allora è vero che tu sei Santa, è vero che nel pomo di Durlindana vi sono le reliquie dei Santi, vi è un dente di San Pietro, il sangue di San Basilio e un lembo della veste della Vergine Maria. Zio mio Carlo ti avevo promesso prima di morire di darti Durlindana ma quando giungerai se troverai il mio corpo potrai riprenderti la spada". E mentri si ieva appoggiando a terra scese un angelo e piano piano l'accompagnò per poggiare il corpo sull'erba. "Aiutooo ... Fuggiamooo... Salva la vitaaa..." Fuggivano i saraceni era giunto Rinaldo e Ricciardetto e quelli gridavano che era vero quello che dicono i cristiani che i morti possono resuscitare e fuggivano da ogni parte e l'arcivescovo Turpino, Rinaldo, Ricciardetto giunsero dove c'era Orlando morente e Orlando disse: "Voglio confessare i miei peccati davanti a tutti, mi pento di avere schiaffeggiato mio zio Carlo alla presenza di tutti i paladini, mi pento di avere ucciso il buon don chiaro cristiano come me, mi pento di non avere mantenuto il giuramento, che feci nella chiesa di San Dionigi e di unirmi in letto con mia moglie per non averla incoronata regina di Spagna. Il mio guanto verso la Spagna e lo sguardo verso Dio. Quando mio zio Carlo mi troverà saprà che sono morto da eroe non da vigliacco." L'angelo l'appuiò n'terra, uscì l'anima di Orlando e con l'angelo pian piano sale verso il cielo. Signuri mei a Roncisvalle murì Orlando e mureru tutti i paladini e cu iddi chiu di centomila saraceni. Quella terra per il troppo sangue che c'è stato è stata maledetta dagli uomini e da Dio, pirchè si nuatri ancora oggi andiamo a Roncisvalle ci accorgiamo ca n'un crisci chiu mancu un filo d'erba [...]».⁸⁸⁷

⁸⁸⁶ *La spada di Celano*, 10 maggio 1984, Rai Regione Sicilia, [video online], tratto da <http://www.regionesicilia.rai.it/dl/sicilia/video/ContentItem-d17b14ad-c5c7-498c-8626-d3aca424e588.html>, minuto 28'56"/31'00", [consultato il 20 giugno 2021].

⁸⁸⁷ *Mimmo Cuticchio l'opera dei pupi A Singolar Tenzone!*, Rai Play, [video online], tratto da <https://www.raisplay.it/programmi/asingolartenzone>, minuto 50'30"/54'14", [consultato il 7 settembre 2021].

«[...] Orlando si livau l'elmo s'arrifriscau si vippi t'anticchia d'acqua e poi taliannu Durlindana dissi: “Tu sei Santa spada mia, è vero quello che dicevano che nel pomo di questa spada vi sono le reliquie dei santi? È vero dunque che vi è una goccia di sangue di San Basilio, un dente di San Pietro e un lembo della veste della Vergine Maria. Io io ti metterò sotto il mio corpo così mio zio Carlo quando mi troverà si riprenderà la spada che lui quando giovane era (di difficile comprensione) in Spagna aveva conquistato”. Si rapiu u cielu signori miei e cominciarono a scendere tanti angeli che andavano prendendo le anime dei paladini e l'Arcangelo Gabriele pigghì di spaddi a Orlando piano piano lo poggiò sull'alta erba. Quando si sentiva di lontano un vociare tutti chiedevano aiuto chiedevano aiuto: “Fuggiamooo Rinaldo è risorto Rinaldo è risorto i cristiani risuscitano dobbiamo fuggire” [...]».⁸⁸⁸

Volendo tentare un'analisi del testo da un punto di vista linguistico e narratologico si metteranno a confronto le sequenze principali delle performance precedenti. Preliminarmente è comunque necessario stabilire cosa si intende per sistema linguistico e testo, a maggior ragione per la natura squisitamente orale dell'arte trattata.

Relativamente al sistema linguistico si prende in prestito la definizione che ne dà Maria Pia Pozzato, sulla base degli studi effettuati da Saussure: «Un sistema linguistico [...] è una serie di differenze di suoni combinate a una serie di differenze di idee. È all'interno del sistema, cioè delle delimitazioni specifiche delle unità, che ogni suono e ogni concetto acquistano il loro valore».⁸⁸⁹

Relativamente al testo, De Marinis lo identifica come «[...] ogni unità di discorso – sia essa di tipo verbale, non verbale o misto – che risulti dalla coesistenza di più codici e che posseda i requisiti costitutivi di compiutezza e coerenza».⁸⁹⁰

Per semiotica del testo si intende invece una teoria semiotica «[...] i cui concetti operativi vengono usati per descrivere l'organizzazione dei testi»⁸⁹¹ secondo un processo che non risponde tuttavia a evidenze automatiche ma che

⁸⁸⁸ Teatro enigma, *dialoghi sui pupi e il cunto*, 9 giugno 2018, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/cAN5jBCUy2Y>, minuto 17'53"/19'15", [consultato il 21 giugno 2021].

⁸⁸⁹ Anna Maria Pozzato, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Carocci editore, Roma, 2021, p. 21.

⁸⁹⁰ Marco De Marinis, *Semiotica del teatro, l'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano, 1992, p. 60.

⁸⁹¹ Anna Maria Pozzato, *Semiotica del testo...*, *op.cit.*, p. 15.

richiede, accanto al rigore scientifico, che consente di non cadere nell'arbitrarietà, «[...] doti di intuizione, sagacia interpretativa, sensibilità».⁸⁹²

L'analisi testuale prende avvio dalle teorie di Greimas sulla generazione del senso. Greimas da un lato propone un percorso generativo che mira alla costruzione di un modello capace di rendere manifesta la creazione e la generazione dei discorsi e dall'altro, «attraverso una teoria dell'enunciazione, tenta di conciliare l'opzione generativa (in quanto teoria dell'enunciato in senso chomskyano) con una teoria del testo che in qualche modo ha a che fare con la pragmatica americana degli atti linguistici».⁸⁹³

Il percorso generativo parte «[...] dalle istanze generative più profonde, di tipo logico semantico, si converte progressivamente in piani semio-sintattici più superficiali fino ad incontrare, attraverso le procedure di enunciazione, una struttura narrativa di superficie».⁸⁹⁴ Secondo detto percorso il senso del testo viene colto seguendo la sua storia generativa e non solo a livello della sua manifestazione espressiva.

Greimas propone dunque una distinzione tra un livello semiotico profondo e un livello discorsivo più superficiale, il primo, a sua volta comporta diversi livelli di profondità in cui si distinguono le strutture logico semantiche e le strutture semio-narrative caratterizzate da un'articolazione analoga: le prime si articolano in una sintassi fondamentale e in una semantica fondamentale e le seconde in una sintassi narrativa e in una semantica narrativa. «Il passaggio dalla grammatica fondamentale alla grammatica narrativa di superficie avviene attraverso complesse procedure di conversione che, pur assicurando l'equivalenza di un'unità attraverso i livelli, tuttavia apportano nuove articolazioni e una "crescita di senso"».⁸⁹⁵ Nell'analisi del testo, quindi, come sottolinea la Pozzato, coerentemente con quanto affermato dallo stesso Greimas, è necessario prendere in considerazione tutti i livelli, poiché il senso nasce dalla loro reciproca determinazione che Greimas identifica in termini di generazione.⁸⁹⁶

⁸⁹² *Idem.*

⁸⁹³ A. J. Greimas, *Del senso 2 Narrativa Modalità Passioni...*, *op. cit.*, Prefazione, p. IV.

⁸⁹⁴ *Ibidem*, p. III.

⁸⁹⁵ *Ibidem*, p. VII.

⁸⁹⁶ Anna Maria Pozzato, *Semiotica del testo...*, *op. cit.*

La parte più articolata della teoria greimasiana è costituita dalle strutture semio-narrative. Relativamente alla struttura elementare della significazione Greimas ha proposto una sua interpretazione sotto forma di quadrato logico che «[...] serve a descrivere “visivamente” una categoria semantica i cui termini risultano tra loro interdefiniti in base a relazioni di contraddizione, complementarità e di contrarietà».⁸⁹⁷ Si tratta del quadrato semiotico e nasce dalla presa d’atto che «qualcosa significa in quanto è inserito in un sistema di relazioni: ad esempio il bianco, sebbene si opponga anche ad altri colori, può essere visto in relazione con il “nero”. Il bianco significa perché posso articolare tra loro tre relazioni: una relazione di contraddizione: “bianco” – “non bianco”; di contrarietà: “bianco”- “nero”; di presupposizione: “non bianco”- “nero”».⁸⁹⁸

L’analisi prenderà avvio dalle ultime due trascrizioni legate allo spettacolo: *A Singolar Tenzone!* La performance si è realizzata nello stesso arco temporale, seppur in un contesto diverso e con finalità presumibilmente differenti. Si tenterà l’analisi delle prime sequenze poiché la registrazione del secondo spettacolo risulta parziale. La suddivisione in micro sequenze, si basa sulla presenza di differenti sfere di azione cui corrispondono coordinate spazio temporali e soggetti discorsivi diversi: nella prima Orlando si rivolge a Durlindana e a zio Carlo, nella seconda intervengono in aiuto le figure angeliche, nella terza si odono le voci dei saraceni. In ogni sequenza si inserisce quindi un programma narrativo differente. Si tratta di programmi narrativi d’uso, funzionali «affinché programmi successivi vadano a buon fine e contribuiscano nel loro insieme, definito percorso narrativo, alla realizzazione del programma principale»,⁸⁹⁹ che presuppone l’affermazione dei valori e degli ideali cavallereschi della fede, del coraggio, della lealtà e della fedeltà.

A Singolare Tenzone!, domenica 1 ottobre 2017, Palazzo del Quirinale, Roma:

«[...] Orlando si livau l’elmu e s’arrifriscau la facci e (entra l’accompagnamento musicale) poi taliau la spada e disse: “Ma allora è vero che tu sei Santa, è vero che nel pomo di Durlindana vi sono le reliquie dei Santi, vi è un dente di San Pietro, il sangue di San Basilio e un lembo della veste della Vergine Maria. Zio mio Carlo ti

⁸⁹⁷ A. J. Greimas, *Del senso 2 Narrativa Modalità Passioni...*, op. cit., p. V.

⁸⁹⁸ *Idem*.

⁸⁹⁹ Anna Maria Pozzato, *Semiotica del testo...*, op. cit., p. 38.

avevo promesso prima di morire di darti Durlindana ma quando giungerai se troverai il mio corpo potrai riprenderti la spada”». (SQ I)

A Singolare Tenzone!, 3 ottobre 2017, Università Roma Tre, Teatro Palladium:

«[...] Orlando si livau l’elmo s’arrifriscau si vippi t’anticchia d’acqua e poi taliannu Durlindana dissi “Tu sei Santa spada mia (entra l’accompagnamento musicale) è vero quello che dicevano che nel pomo di questa spada vi sono le reliquie dei Santi? È vero dunque che vi è una goccia di sangue di San Basilio, un dente di San Pietro e un lembo della veste della Vergine Maria. Io io ti metterò sotto il mio corpo così mio zio Carlo quando mi troverà si riprenderà la spada che lui quando giovane era (di difficile comprensione) in Spagna aveva conquistato”». (SQ I)

Il programma narrativo della prima sequenza, in entrambe le narrazioni, è quello condotto da Orlando che vuole custodire la spada per assicurarla alle mani di Carlo. I segmenti in questione iniziano come fasi attive, caratterizzate da precisi comportamenti, messi in atto dal paladino ed espressi al passato remoto, tranne per il verbo “taliau” corrispondente a “guardò”, utilizzato al passato remoto solo nella prima narrazione. Nella seconda Cuticchio utilizza, infatti, “taliannu”, “guardando” assimilabile al gerundio che sottolinea l’aspetto durativo dell’azione.

“Ma allora è vero che tu sei Santa” nel primo cuntù lascia il posto all’affermazione “Tu sei Santa, spada mia”. Il narratore nel primo caso con l’utilizzo di “ma allora” con funzione avversativa oppositiva stabilisce una relazione con il segmento precedente, trascritto ma non preso in esame, e rende conto della trasformazione ottenuta dal gesto di spezzare la spada. La sequenza non analizzata rappresenterebbe il fare narrativo, la sequenza in questione raccoglierebbe lo stato ottenuto da questo “fare”, al fine di attribuire un giudizio di valore alla spada e proclamarne l’essenza divina.

In “Ma allora è vero che tu sei Santa” è inoltre possibile individuare l’atto del riconoscimento e la «correlazione di due stati cognitivi disgiunti e della

trasformazione dell'uno nell'altro».⁹⁰⁰ Si assiste, così, al passaggio da uno stato definito come menzognero ad uno definito come vero. Nel secondo cuntu l'affermazione, “Tu sei Santa spada mia”, costituisce un enunciato assertivo in cui non si coglie la meraviglia connessa al momento della rivelazione divina, ma rimanda ad una certezza già acquisita e resa vera.

Dal punto di vista dei valori modali Orlando, nella realizzazione del predetto programma, in entrambi i casi è dotato della modalità del *voler fare* e del *dover fare*, ma anche del *non poter non fare* relativo al “Codice dell’Onore”.⁹⁰¹

La prima narrazione, inversamente alla seconda, si muove su uno stato di incertezza e dubbio, la congiunzione “se” nella frase: “Quando giungerai se troverai il mio corpo”, ne è l’esempio. Al contrario, la seconda narrazione instaura sin dall’inizio la certezza della realizzazione del programma: “Mio zio Carlo quando mi troverà si riprenderà la spada”. La dimensione probabilistica, legata al primo cuntu, potrebbe lasciar intravedere, ad un pubblico nuovo, in mancanza di condivisione della materia narrativa, la possibilità dello sviluppo di un programma narrativo inverso in cui si potrebbe verificare che un anti-soggetto, i saraceni, potrebbero congiungersi con l’Ov, la spada, prospettando un capovolgimento nella realizzazione del programma principale, che ha lo scopo di esaltare la vittoria dei valori della fede cristiana. Detta realizzazione è comunque legata a due condizioni, una di natura spaziale espressa dal verbo “giungere”, appartenente al sistema deittico spaziale e l’altra di natura temporale, espressa dall’avverbio “quando”, che ha lo scopo di indicare il tempo e il momento in cui si potrà realizzare il programma.

Nel secondo cuntu nella parte in cui Orlando dice: “Io io ti metterò sotto il mio corpo” il verbo mettere, al futuro, attribuisce ad Orlando il ruolo di soggetto attivo, contraddistinto da un fare decisionale, intenzionato ad agire in prima persona, utilizzando il proprio corpo per custodire l’Ov. L’utilizzo iterato del pronome io e la presenza dell’aggettivo possessivo “mio” davanti a “corpo” ne sono conferma e ci permettono di configurarlo come attante competente in grado

⁹⁰⁰ Algirdas J., Greimas, *Maupassant, La semiotica del testo in esercizio*, a cura di Stefano Bartezzaghi e Giuditta Bassano, Bompiani, Torino, 2019, [*La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Editions du Seuil, 1976], p. 113.

⁹⁰¹ Si fa riferimento al quadrato del “Codice dell’Onore” rappresentato da Anna Maria Pozzato, *Semiotica del testo ...*, *op.cit.*, p. 56.

di agire, nonostante sia vicino alla morte. Sempre nella seconda narrazione, con il segmento “che lui quando giovane era in Spagna aveva conquistato” il narratore crea una disgiunzione temporale, un’evasione dal tempo del racconto. Si tratta di un *débrayage* temporale in grado di creare uno spazio a predominanza euforica, presente nel concetto di giovinezza e nel risultato della conquista. Da un punto di vista temporale stabilisce inoltre una relazione tra un /prima/ /altrove/ /giovane/ e /vittorioso/ e un /qui/ /adesso/ /non giovane/ e /perdente/. Si tratta, dunque, di un /prima/ con connotazione euforica ed un /qui/ e /ora/ con connotazione disforica.

Nel primo cuntu, Cuticchio, invece, non esalta la vittoria di Carlo ma sposta la narrazione sull’importanza dell’adempimento (assicurare la spada alle mani dello zio) in virtù della promessa fatta. Vi è dunque uno spostamento dal punto di vista dei valori modali che investono Orlando: si ha, infatti, il rafforzamento della modalità del “non poter non fare” relativo al Codice dell’Onore.

In entrambe le sequenze è possibile rilevare due macro isotopie una inerente al tema religioso, facilmente identificabile nell’iterazione di Santa e San, e nella verginità di Maria e una inerente al tema della guerra, identificabile nella presenza della spada e rafforzata nella seconda sequenza dal verbo “aveva conquistato”. In entrambi i cunti, dal momento in cui il paladino si rivolge alla spada sino alla fine della sequenza, il narratore in terza persona scompare; Cuticchio entra nella fase interpretativa del cuntu e fa parlare direttamente Orlando amplificando la carica emotiva legata al momento narrato.

A Singolare Tenzone!, domenica 1 ottobre 2017, Palazzo del Quirinale, Roma:

«E mentri si ieva appoggiando a terra scese un angelo e piano piano l’accompagnò
per poggiare il corpo sull’erba». (SQ II)

A Singolare Tenzone!, 3 ottobre 2017, Università Roma Tre, Teatro Palladium:

«Si rapiu u cielu signori miei e cominciarono a scendere tanti angeli che andavano
prendendo le anime dei paladini e l’Arcangelo Gabriele pigghiò di spaddi a
Orlando piano piano lo poggiò sull’alta erba». (SQ II)

Nel primo cuntu il narratore utilizza “e mentri” come deissi di riferimento, stabilendo una relazione con la prima sequenza, nella seconda introduce direttamente un nuovo soggetto attivo, dotato della competenza di agire: il cielo. La coerenza testuale, in questo caso, si fonda sull’isotopia religiosa. Il cielo è senza dubbio il luogo per eccellenza della sacralità, della forza e della trascendenza, sede di Dio e dei beati.⁹⁰² Entrambe le sequenza si reggono, inoltre, sull’isotopia della spazialità che è possibile disporre in una prospettiva verticale: nella prima narrazione, il movimento dall’alto verso il basso viene espresso dal verbo scendere al passato remoto, nella seconda viene espresso dalla perifrasi verbale “cominciarono a scendere” e dal lessema cielo, senz’altro riconducibile “all’alto”, “all’infinito” “al trascendente”. Questo movimento verticale viene rafforzato visivamente sulla scena con lo sguardo e con le braccia; il narratore li muove lentamente prima dal basso verso l’alto e poi al contrario.

L’utilizzo del verbo impone, anche, una riflessione sulla temporalizzazione della narrazione. Nel primo caso il passato remoto “scese” indica un fatto avvenuto nel passato, concluso; la lontananza è di carattere sia cronologico, sia psicologico; nella seconda sequenza “cominciarono a scendere” designa il carattere più o meno puntuale, durativo, iterativo dell’azione. Il verbo “cominciare” a livello lessicale esprime inoltre un significato fasale d’imminenza, inizio, continuazione.⁹⁰³

In entrambe le narrazioni, in momenti differenti, sono inoltre presenti perifrasi progressive indicanti il pieno svolgimento e la durata dell’azione verbale: “si ieva appoggiando” “si andava appoggiando”, nel primo caso e “andavano prendendo” nel secondo. Ci troviamo di fronte ad una categoria figurativa spaziale a connotazioni foriche: in basso sulla terra, verte il giudizio di “morte” con connotazione disforica, in alto nel cielo si realizza la salvezza delle anime con alta connotazione euforica.

⁹⁰² Nella preghiera cristiana Padre nostro si recita: “Padre nostro che sei nei cieli”.

⁹⁰³ Hanne Jansen, *fraseologici, verbi*, Treccani, 2010, [online] https://www.treccani.it/enciclopedia/verbi-fraseologici_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/, [consultata l’8/07/2022].

Risulta dunque evidente che la connotazione euforica appare maggiore nella seconda narrazione, nella prima Cuticchio non fa, in un primo momento, espresso riferimento alla salvezza dell'anima del paladino, ma introduce la figura angelica che lo aiuta a poggiare il corpo sull'erba. Solo alla fine, nella sequenza non presa in esame, Cuticchio fa salire l'anima del paladino al cielo. Nel primo cuntu emerge, inoltre, la solitudine di Orlando, sottolineata dall'inserimento di una sola figura angelica e non di tanti angeli, in corrispondenza di tante anime, come nel secondo caso.

Sempre nella seconda narrazione Orlando viene affidato all'Arcangelo Gabriele, uno degli angeli più potenti al servizio di Dio. Nella presenza dell'arcangelo si innesta un nuovo riferimento alla collettività e alla pluralità dei soggetti. Infatti, «mentre gli angeli normali si prendono cura dell'individuo, gli arcangeli come Gabriele portano decisioni di Dio di vasta portata per interi popoli o comunità».⁹⁰⁴ Al dramma e alla salvezza del singolo nella prima narrazione si oppone il dramma e la salvezza collettiva nella seconda.

Anche la gestualità varia: nel primo cuntu, Mimmo narra la solitudine di Orlando muovendo le braccia dall'alto verso il basso, tenendole sostanzialmente lungo il corpo; nel secondo cuntu tende le braccia al cielo e le apre sempre di più, le allarga, ingloba lo spazio circostante, apre i palmi delle mani e il racconto al sentimento umano della salvezza come valore universale. Possiamo concludere affermando che il valore originale della storia si mantiene nei due cunti ma risulta più profondo nella seconda narrazione.

A Singolare Tenzone!, domenica 1 ottobre 2017, Palazzo del Quirinale, Roma:

«“Aiutooo ... Fuggiamooo... Salva la vitaaa...” Fuggivano i saraceni era giunto Rinaldo e Ricciardetto e quelli gridavano che era vero quello che dicono i cristiani che i morti possono resuscitare e fuggivano da ogni parte...». (SQ III)

A Singolare Tenzone!, 3 ottobre 2017, Università Roma Tre, Teatro Palladium:

⁹⁰⁴ *L'Arcangelo Gabriele: tutto ciò che vale la pena sapere su questo angelo*, Lignoma.com rivista, [online], <https://www.lignoma.com/it/rivista/storiche-tradizioni/>, [consultata l'11/07/2022].

«Quando si sentiva di lontano un vociare tutti chiedevano aiuto chiedevano aiuto:
“Fuggiamooo Rinaldo è risorto Rinaldo è risorto i cristiani risuscitano dobbiamo
fuggire” [...]» (SQ III)

Nel terzo segmento il narratore crea una rottura e interrompe il clima mistico precedentemente instaurato, attraverso una rappresentazione uditiva dello spazio, il segnale dell'arrivo di Rinaldo accompagnato da Ricciardetto, solo nel primo caso, è caratterizzato dalle urla. Le urla e la fuga, predicati attivi, hanno come effetto la rappresentazione fisica del terrore di fronte a ciò che sfugge alla forza degli umani, di fronte ad un potere divino invisibile, a cui non ci si può opporre. Il narratore ristabilisce lo scontro tra i due principali attori collettivi: cristiani e saraceni e instaura una disgiunzione spaziale.

Nel primo cuntu l'idea di lontananza dei saraceni è espressa dall'utilizzo del pronome dimostrativo quelli con funzione anaforica e deittica, nel secondo dal topologico “di lontano” Alla disgiunzione spaziale corrisponde senza dubbio una disgiunzione valoriale: il sacro contro il profano, il bene contro il male, l'immortale contro il mortale, la vita contro la morte. Saranno infine, i saraceni, in entrambi i cunti a sacralizzare l'immagine e la forza dei valori della fede cristiana.

In entrambi i casi il narratore ripristina uno stato di felice congiuntura a favore dell'esercito cristiano, ma ancora una volta alla visione probabilistica del primo cuntu affianca la certezza del secondo: “I morti possono resuscitare” diviene “I cristiani risuscitano”.

Da un punto di vista degli investimenti assiologici, all'interno del quadrato semiotico Vita/Morte di Greimas,⁹⁰⁵ entrambe le narrazioni, nella prima sequenza, si collocano indiscutibilmente sul vertice /morte/, nella seconda l'introduzione delle figure angeliche crea una tensione e uno spostamento verso la sua negazione per passare nella terza sequenza all'affermazione del valore della vita eterna, grazie alla resurrezione.

⁹⁰⁵ A. J. Greimas, *Del senso 2 Narrativa Modalità Passioni...*, *op.cit.*

Tenuto conto delle riflessioni effettuate possiamo, con certezza, concludere che la prima narrazione si muove sin dall'inizio su una serie di ipotesi, mentre la seconda afferma sin da subito un alto grado di certezza e convinzione nella realizzazione del progetto narrativo. La precedente conclusione viene inoltre confermata dalla predominanza di spazi euforici, già discussi, e non presenti in ugual intensità nella prima narrazione. Ciò che risulta eccezionale è la forte coerenza testuale che emerge dalle sequenze in esame. Se la precedente analisi non giova e non aggiunge nulla relativamente alla performance intesa come incontro e sintesi di vari codici, risulta, invece, molto interessante e fornisce svariati punti di domanda sul funzionamento della mente del narratore: cosa porta il cuntista a scegliere una dimensione narrativa probabilistica o certa? Cosa lo induce a cantare il dramma individuale o il dramma collettivo? E principalmente come assicura al cuntista detto grado di coerenza testuale se tutta la performance si basa sull'improvvisazione? Si tratta di un atto meccanico o cognitivo? O l'unione di entrambi? Nasce tutto nella mente del cuntista o in relazione al pubblico?

Mimmo stesso conferma:

«Lo spettacolo che amo fare deve essere vivace ed estemporaneo. Anche se lo rappresento più volte, non sarà mai una replica; seguo la trama, la sequenza scenica, ma le azioni, i dialoghi, il parlato sono in relazione con il pubblico presente ad ogni singola rappresentazione. Tutto deve essere estemporaneo e spontaneo, non cerco la perfezione, non m'importa se mi casca un ferro o si spezza il laccio che tiene la spada, se un particolare non riesce. M'importa trovare una sintonia con il pubblico [...], trovare l'intesa anche con persone di un'altra cultura, creare una comunione d'intenti, come riusciva a fare mio padre con il suo pubblico tradizionale».⁹⁰⁶

Prendendo per vere e incontrovertibili le affermazioni del cuntista, rimane comunque da capire in che modo il pubblico può orientare e orienta l'energia che trasforma l'immagine in parola e la parola in testo; qual è il punto limite su cui interviene affinché il bios naturale si trasformi in bios scenico, affinché

⁹⁰⁶ Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico...*, *op.cit.*, p. 35.

l'invisibile si renda visibile.⁹⁰⁷ Il narratore viene guidato dalle immagini che variano o da un modo di pensare e vivere il ritmo sulla scena?

Eugenio Barba nel Trattato di Antropologia Teatrale *La canoa di carta* afferma che il comportamento dell'attore è caratterizzato da distinti livelli di organizzazione e pone l'accento sulla distinzione tra l'analisi del risultato e la comprensione di come un risultato sia stato raggiunto, come abbia funzionato il corpo e la mente dell'attore. Ci troviamo di fronte ad una logica del processo non ad una logica del risultato, dove i diversi livelli di organizzazione si fondono in un'unità organica, dove l'energia, intesa come differenza di potenziale, prende corpo nel passaggio dall'intenzione all'azione.⁹⁰⁸

«Nell'istante che precede l'azione, quando già tutta la forza necessaria è già pronta a liberarsi nello spazio, ma come sospesa e ancora tenuta in pugno, l'attore sperimenta la sua energia sotto forma di *sats*, preparazione dinamica. Il *sats* è il momento in cui l'azione viene pensata-agita dall'intero organismo che reagisce con tensioni anche nell'immobilità. È il punto in cui si è decisi a fare. C'è un impegno muscolare, nervoso e mentale, già diretto ad un obiettivo. È il tendersi o il raccogliersi in cui sgorga l'azione. È la molla prima di scattare».⁹⁰⁹

Alla luce delle parole di Eugenio Barba, sarebbe dunque interessante tentare di capire come il pubblico interviene e influenza questi istanti interni, invisibili e in movimento, anche in virtù di un rapporto tra pubblico e cuntista rinnovato. Si è perso il botta e risposta che animava un tempo le sedute dei narratori, così come si è persa la forte valenza sociale del cuntista a puntate svolto ogni sera nelle piazze. In quelle performance lo spettatore gioiva e soffriva con i personaggi narrati, instaurava con il cuntista un rapporto intimo e diretto, interveniva e influenzava contestualmente il corso della narrazione. Questa partecipazione emotiva allo spettacolo si amplificava ulteriormente nell'opera dei pupi.

Forse è una pretesa eccessiva o addirittura impossibile tentare di percorrere e scoprire i sentieri interni che percorre il cuntista durante la narrazione, ma di certo è innegabile che si tratterebbe di un percorso molto affascinante.

⁹⁰⁷ Molto interessanti risultano a tal proposito le valutazioni di Eugenio Barba, *La canoa di carta, Trattato di Antropologia Teatrale*, il Mulino, Bologna, 1993, p. 86.

⁹⁰⁸ *Ibidem*, p. 162 e 163.

⁹⁰⁹ *Ibidem*, p. 87 e 88.

Al di là delle zone d'ombra è comunque possibile definire il cuntù come luogo aperto, in cui agiscono diversi livelli di consapevolezza e in cui i segnali possono essere interpretati ad un livello percettivo cognitivo o ad un livello inconscio. Durante la narrazione si crea, inoltre, la presenza di aree di «indeterminatezza, ambiguità, incertezza e manipolabilità»⁹¹⁰ che rendono uniche le narrazioni. «La totalità dell'essere umano comprende la complementarità tra invisibile e visibile. L'invisibile è il processo mentale, psichico, il visibile è la sua manifestazione fisica».⁹¹¹ La non ricerca della perfezione nelle performance da parte del cuntista incarna, inoltre, la teoria postmoderna che

«vede proprio nelle incrinature, nelle esitazioni, nei fattori personali, nelle componenti delle performance incomplete, ellittiche, dipendenti dal contesto, situazionali, gli indizi della vera natura del processo umano e ritiene che la novità genuina e la creatività emergano dalla libertà della situazione di performance, da ciò che Durkheim ha chiamato “effervescenza” sociale [...]».⁹¹²

Relativamente allo spettacolo *A Singolar Tenzone*, primo cuntù ad essere musicato, da un punto di vista musicale, la partitura si intreccia con il cuntù in maniera originale, asseconda la libertà interpretativa del narratore e offre un tappeto sonoro in grado di sostenere ed enfatizzare il racconto. Nelle parti oggetto della precedente analisi, gli strumenti entrano in punti differenti: nello spettacolo del 3 ottobre si inseriscono nel momento in cui il cuntista guardando la spada dice: “Tu sei Santa spada mia”, nel cuntù dell'1 ottobre l'ingresso viene anticipato, anche se di poco, nel punto: “E poi taliau la spada e disse”. Ciò evidenzia la presenza di una particolare sintonia e intesa tra i musicisti e tra questi ultimi e il narratore. L'elemento musicale si mostra in grado di amplificare la spettacolarizzazione del cuntù arricchendolo di sfumature, sottolineando e raccontando le vicende di maggior impatto emotivo, dando vita, ad un'ulteriore narrazione, a un nuovo cuntù composto di ritmi e suoni.

⁹¹⁰ Victor Turner, *Antropologia della performance...*, op. cit., 154.

⁹¹¹ Eugenio Barba, *La canoa di carta...*, op. cit., p. 233.

⁹¹² Victor Turner, *Antropologia della performance...*, op. cit., p. 152.

Ritornando all'analisi del testo, mettendo a confronto il cuntù inserito nello spettacolo *A Singolare Tenzone!* dell'1 ottobre e il cuntù inserito nello spettacolo *La Spada di Celano*, è possibile individuare, come prevedibile, per l'ampio lasso temporale che li separa e per finalità e contesti performativi diversi, notevoli differenze.

Il cuntù narrato in seno allo spettacolo *La Spada di Celano* risulta meno ricco di dettagli, forse per questioni legate a tempi più ridotti: manca la parte in cui rivela la santità della spada, così come manca l'arrivo dell'arcivescovo Turpino, di Rinaldo e Ricciardetto e la confessione dei peccati di Orlando prima della morte. Non compare neanche l'esercito saraceno in preda alle urla e al terrore di fronte al fenomeno mistico della resurrezione. Il finale è lo stesso, è presente solo qualche semplice variazione, in cui l'elemento più interessante risulta l'utilizzo di una differente voce verbale. "Si ci iti" (se voi andate) di quest'ultimo lascia il posto a "Si nuautri ancora oggi andiamo" (se noi ancora oggi andiamo) dell'altro. La variazione è molto significativa poiché l'utilizzo del "voi" crea una disgiunzione tra narratore e spettatore, l'utilizzo del pronome personale noi unisce e annulla la distanza tra gli stessi.

Anche la dinamica della comunicazione non verbale presenta notevoli differenze. Ad esempio al minuto 30'36" dello spettacolo *La spada di Celano*, Cuticchio conclude con tono squillante e severo, i tratti del volto risultano duri e rabbiosi, lo sguardo si mantiene fisso sul pubblico, mentre con la spada attraversa la scena, traccia l'immagine complessiva e conclusiva del cuntù, conferisce austerità e solennità al finale, restituisce la visione del massacro.

Totalmente diversa è la rappresentazione del medesimo punto di cuntù nello spettacolo *A Singolar Tenzone!* Narrato al Quirinale. Dal minuto 53'32" i toni diventano pacati, i tratti del viso rilassati e il registro quasi colloquiale. La spada si trasferisce in secondo piano, il cuntista si limita a passarla da una mano all'altra, con tranquillità, tenendola rivolta verso terra. Risulta invece più accentuata la gestualità delle mani. Si serve del gesto quotidiano, non ne modifica la struttura, non lo esaspera, né lo forza portandolo all'eccesso. Alza l'indice, lo punta in aria per indicare i luoghi, lo muove per tracciare un semicerchio in senso

orario e restituire l'immagine visiva di "tutti", lo punta verso il pubblico e se ne serve per sottolineare le parole, lo muove indirizzandolo verso l'alto per indicare "non", lo utilizza come segno condiviso con l'uditorio, come conclusivo atto di amore nei confronti del suo pubblico che coinvolge fino all'ultimo secondo dello spettacolo.

Il fluire semplice e naturale dei gesti, degli sguardi, delle parole aumenta il desiderio dell'uditorio di far parte del gioco di rimandi emotivi e fisici che il narratore trasmette. I toni bassi, colloquiali, quasi intimi confermano il rapporto di fiducia tra il cuntista e il suo pubblico, uniti dal miracolo e dalla bellezza della narrazione, dove l'itinerario narrato diventa luogo vivo e reale di incontro, riflessione e partecipazione. Lo sguardo del cuntista a poco a poco scompare e traspare la bellezza dello sguardo di Mimmo come persona, semplice nei modi e grande nell'arte.

È necessario comunque evidenziare una evoluzione nelle modalità esecutive di Cuticchio dell'età matura. Si coglie, infatti, nei primi spettacoli una maggior vivacità nei movimenti e nella gestualità e una maggiore spettacolarizzazione del cuntu. Lo spettacolo *La spada di Celano* corrisponde a questa prima fase, in cui la cantilena ritmata si prolunga maggiormente e traspare la fatica del cuntista: i tratti del volto risultano contratti, le prese di fiato ridotte al minimo e il ritmo sempre più incalzante. Nel cuntu di *A Singolar Tenzone! Duelli tra musiche e parole sul paladino Orlando*, traspare, invece, una maggiore naturalezza, corrispondente evidentemente alla stratificazione dell'esperienza e a una maggiore padronanza degli strumenti drammaturgici, del corpo e in particolare della respirazione. La bravura di Cuticchio risiede proprio nella semplicità e nella normalità che traspare nella costruzione e nella narrazione delle sue storie.

Altra tappa, in seno agli innumerevoli racconti relativi alla morte di Orlando, che non può essere certamente trascurata nella presente analisi, sia per il forte impatto emotivo, sia come testimonianza della grande teatralità di Cuticchio cuntista, al di là dello spazio fisico in cui la performance si attiva, è il cunto realizzato a Roncisvalle. Per celebrare i suoi settant'anni Cuticchio sceglie di

portare i suoi pupi nella terra spagnola, proprio davanti alla lapide che ricorda la morte di Orlando.

La voce di Cuticchio entra e si fa spazio commossa tra la nebbia che avvolge misteriosamente quel luogo, quasi ad amplificarne la magia. Il paladino Orlando prende vita direttamente dalle mani del puparo-cuntista che muove abilmente il “suo pupo”, ne fa riverberare la voce, ne cura le minime increspature, ne esalta la commozione, ne disperde a tratti lo sguardo verso l’orizzonte. Al minuto 3’55” Orlando viene deposto davanti alla lapide e il puparo sparisce per dare voce e corpo al cuntista e alla sua spada, che viene successivamente riposta, al minuto 5’53”, ai piedi della lapide sotto il paladino Orlando, mentre la sua voce narrante trema e accompagna la scena. Il cuntista riprende la spada al minuto 7’33” lasciando Orlando giacere immobile ai piedi della lapide sino alla fine del cuntù.

I gesti del narratore a volte incerti e spaesati, le sue posture, il suo mostrarsi fragile e eroico al contempo, attraverso una partitura vocale impressionante e un’azione mimetica di grande impatto emotivo, rendono la scena unica. I toni, a tratti distesi, intimi e colloquiali, subiscono veloci impennate ritmiche e vocali nella maniera tipica del cuntù. Il suono delle armature di Orlando si unisce al sibilo del vento e alla voce epica del cuntista, abbattendo qualsiasi linea di confine tra finzione e realtà. Le pause sembrano aiutare la memoria del cuntista, concedergli il giusto tempo per trasformare le immagini in racconto e al contempo alimentare momenti di sospensione aperti, che rafforzano il contatto tra performer, pubblico e storia narrata.

Nelle pause, come dice Eugenio Barba, risiede il segreto del “ritmo in vita” presente nelle onde del mare, nelle foglie in balia del vento, nelle fiamme del fuoco. In esse non si coglie staticità, ma rappresentano la sorgente da cui sgorga l’impulso per un’azione successiva.⁹¹³ L’effetto che ne deriva è sorprendente: il cuntù procede attraverso un continuo sdoppiamento tra puparo e cuntista.

È evidente che non si tratta di una narrazione meccanica, scontata e uniforme, ma di una narrazione che proprio nei piccoli cedimenti mostra quel gioco sempre aperto tra il linguaggio codificato dell’arte e l’improvvisazione che nasce come evento unico e irripetibile. La situazione creata dal narratore è fortemente

⁹¹³ Eugenio Barba, *La canoa di carta...*, op. cit., pp. 232, 233.

simbolica, quasi rituale. Scompare la linea di demarcazione tra narratore e pubblico, che abitano non solo lo stesso spazio scenico, ma anche il medesimo spazio drammatico.

Il cuntu continua a subire modifiche. Di seguito la trascrizione.

«[...] “Oh Cristo. Cristo. Cristo perché mi tieni ancora in vita. Nessuna spada è riuscita a tagliare le mie armi. Nessuna spada è riuscita a colpire il mio corpo. E ora tu Durlindana, che non hai saputo difendere i miei compagni non ti lascerò cadere in mano al mio nemico. No. Ti spezzerò su questa dura pietra” (Siamo al minuto 4’23” e inizia la parte ritmata fino al minuto 4’36”) Detti un terribili corpu Orlando di la sua spada Durlindana picchi voleva spezzarla, voleva farla in mille frammenti ma dda spada ‘un si vozi spizzari picchi era la spada che apparteneva a Ettore di Troia e quannu iddu vitti chistu, ca la roccia si grapiu e l’acqua nisciu s’arrifriscau la vacca e poi taliannu la spada disse: “Durlindana ma tu sei Santa, allora è vero quello che dicono che nel pomo di Durlindana vi sono le reliquie di San Dionigi, un dente di San Pietro e un lembo della veste della Vergine Maria. La promisi a Carlo, un giorno, perché lui l’aveva conquistata prima di me in Ispagna, ma io non vedrò più il mio Imperatore, ma ti metterò sotto il mio corpo, così quando mio zio Carlo mi troverà potrà riprenderti”. Orlando ormai non ha più forze, ha perso tutto il sangue ma in quel momento, solo tra gli uomini, gli rimane solo la fede. Tenta di alzare il pugno verso la Spagna ma il suo sguardo è verso il cielo. E Orlando, vede anche lui una luce ma non vede gli angeli, sente soltanto un coro e pensa a Alda la Bella, alla cara sposa, a suo zio Carlo, pensa alla Francia. E con lo sguardo verso il cielo chiude gli occhi e muore. Signuri mei a Roncisvalle muriu Orlando, mureru tutti i paladini. È troppo tardi quando giungerà Rinaldo e Ricciardetto e i saraceni alla vista di Rinaldo credendolo resuscitato perché la notizia della morte di Rinaldo era giunta anche in Ispagna allora pensavano quello che dicono i cristiani che i morti possono resuscitare e spaventandosi che anche Orlando e gli altri paladini potevano resuscitare si son messi a scappare calpestandosi uno con l’atro. Quando giunge l’arcivescovo Turpino ormai è tardi, benedice Orlando e prega il Signore e poi arriva Rinaldo [...]».⁹¹⁴

Nel cuntu di Roncisvalle sembrano coesistere elementi delle tre precedenti narrazioni. Cuticchio similmente a quanto narrato negli spettacoli, *A Singolar Tenzone! Duelli tra musiche e parole sul paladino Orlando*, enfatizza l’essenza sacra della spada, inserendo una minima variazione: “le reliquie dei santi” lasciano il posto alle “reliquie di San Dionigi”. Nel seguente punto:

⁹¹⁴ Centro Regionale Inventario, Catalogazione e Documentazione, (25 febbraio 2019), *La morte di Orlando*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/RslIcbZnQE4>, minuto 00’48”/8’15”, [consultato il 25 settembre 2021].

«[...] La promisi a Carlo, un giorno, perché lui l’aveva conquistata prima di me in Ispagna, ma io non vedrò più il mio Imperatore, ma ti metterò sotto il mio corpo, così quando mio zio Carlo mi troverà potrà riprenderti” [...]».

Il cuntu risulta molto simile a quello inserito nello spettacolo *A Singolar Tenzone! Duelli tra musiche e parole sul paladino Orlando*, rappresentato il 3 ottobre 2017. Troviamo, infatti, il débrayage temporale a predominanza euforica e la certezza del ritrovamento del suo corpo e della spada da parte di Carlo. Introduce però un nuovo elemento: Orlando si addolora perché non vedrà più il suo imperatore.

Nella parte finale:

«[...] allora pensavano quello che dicono i cristiani che i morti possono resuscitare e spaventandosi che anche Orlando e gli altri paladini potevano resuscitare si son messi a scappare calpestandosi uno con l’atro [...]»

il cuntu risulta, invece, più vicino a quello inserito all’interno dello spettacolo *A Singolar Tenzone! Duelli tra musiche e parole sul paladino Orlando* dell’1 ottobre, poiché emerge nuovamente una visione probabilistica nella realizzazione del programma. Narra infatti: “i morti possono resuscitare” e non “i cristiani risuscitano” così come nella performance del 3 ottobre. I cunti presentano differenze significative nel seguente punto:

La Spada di Celano:

«[...] Si girau versu la Spagna e dissi: “Il pugno lo alzo verso Dio e lo sguardo verso la Spagna così che mio zio Carlo quando mi troverà saprà che sono morto da eroe e non da vigliacco” [...]».

A Singolar Tenzone 1 ottobre 2017 Palazzo del Quirinale Roma:

«[...] Il mio guanto verso la Spagna e lo sguardo verso Dio. Quando mio zio Carlo mi troverà saprà che sono morto da eroe non da vigliacco” [...]».

Roncisvalle:

«[...] Tenta di alzare il pugno verso la Spagna ma il suo sguardo è verso il cielo [...]».

Dalle precedenti trascrizioni emerge l'esistenza di due differenti relazioni tra Orlando e Dio e Orlando e la terra spagnola. Solo nel primo caso, infatti, il paladino volge lo sguardo verso la Spagna e il pugno verso Dio; negli altri due cunti, la relazione si inverte: volge lo sguardo verso Dio o al cielo e il guanto (o pugno) verso la Spagna. Ciò comporta un'evidente variazione, poiché il guanto, nella simbologia feudale del Medioevo, rimanda all'atto di investitura da parte del signore e richiama l'idea del duello; Orlando, come è possibile verificare dai testi scritti giunti a noi, lo porge a Dio come segno di sottomissione alla Sua volontà, come simbolo di obbedienza. Relativamente al pugno non sono in possesso di elementi validi atti a supportare la tesi di una possibile corrispondenza al guanto ma rimane certo questo atteggiamento di sottomissione alla terra spagnola, almeno nel secondo cuntu. Si crea dunque una contraddizione con l'affermazione successiva: "Quando mio zio Carlo mi troverà saprà che sono morto da eroe non da vigliacco". Questa relazione di subordinazione alla Spagna metterebbe anche in discussione alcuni valori che caratterizzano l'intero poema: l'onore da preservare con ogni mezzo e ad ogni costo e l'eroismo.

Totalmente differente è l'ultima parte: Orlando vede la luce, ma non gli angeli, sente soltanto un coro mentre pensa alla cara sposa, allo zio Carlo e alla Francia. Rispetto al cuntu inserito nello spettacolo *La spada di Celano*, quando giungono Rinaldo e Ricciardetto Orlando è già morto. Ciò consegna alla narrazione una prevalenza di spazi disforici, venendo a mancare due elementi religiosi molto importanti: la confessione dei peccati per la redenzione dell'anima e l'ascesa al cielo con l'aiuto delle figure angeliche.

Dalla precedente analisi si può subito notare che, contrariamente a quanto precedentemente affermato, in questo cuntu, così come nei segmenti non presi in esame dei cunti precedenti, la coerenza testuale risulta più debole. Ciò naturalmente pone ulteriori interrogativi e a parere della scrivente, non lascia spazio a conclusioni univoche circa le attività cognitive che impegnano il narratore durante il processo di creazione della performance. E in particolar modo quali stimoli esterni condizionano maggiormente la narrazione.

Pëtr Grigor'evič Bogatyrev riporta le conclusioni di Jousse circa la funzione mnemotecnica degli schemi ritmici e il rapporto tra tradizione e improvvisazione, tra *langue* e *parole*,⁹¹⁵ applicati alla poesia orale. Lo stile ritmico orale viene così interpretato: «Immaginiamoci un linguaggio composto da 200 a 300 frasi rimate o da 400 a 500 tipi di schemi ritmici rigidamente prefissati, tipici della tradizione orale e trasmessi senza modificazioni. L'inventiva individuale consisterebbe nel creare, sul modello di questi schemi e con l'ausilio di frasi cliché, schemi con forma e struttura simile e possibilmente con un contenuto simile».⁹¹⁶

Se da un lato la precedente valutazione avvalorava la tesi dell'importanza del ritmo e del metro nel funzionamento della memoria, dall'altro mostra poca utilità rispetto agli interrogativi posti sopra, e cioè su come tutto questo si trasformi in pensiero-azione. Nasce inoltre un dubbio di non poco conto: il ritmo guida o ingabbia il pensiero? Agevola l'atto creativo o in virtù di forti regole strutturali lo limita?

4.3 Con Mimmo Cuticchio il cuntù dalla piazza approda al teatro attraverso una sperimentazione drammaturgica di notevole interesse.

Dopo la morte del maestro Peppino Celano, Cuticchio decide di dedicarsi totalmente al teatro dei pupi, abbandonando l'idea del cuntù e la ricerca di un nuovo contesto di fruizione. Il pubblico tradizionale delle piazze e dei vicoli viene meno e anche le sale dei teatrini sono riempite semplicemente da turisti. Ciò presuppone la creazione di spettacoli nuovi, attenti alle esigenze emergenti e a un pubblico rinnovato. Mimmo Cuticchio mette così a punto nuove serate che escono dalla logica dei cicli e cerca un nuovo repertorio: «Non mi piaceva fare sempre lo stesso spettacolo, così come capivo che era impossibile pensare di riproporre i lunghi cicli ad un pubblico colto, ma occasionale. Mi sono reso conto che l'unica soluzione era quella di rimontare le serate più belle, le più interessanti, che avessero un principio e una fine».⁹¹⁷

⁹¹⁵ Secondo il linguista Ferdinand de Saussure, la *langue* rappresenta il sistema di segni che formano il codice, la *parole* rappresenta l'atto linguistico individuale e irripetibile.

⁹¹⁶ Petr Bogatyrev, *Semiotica della cultura popolare*, a cura di Maria Solimini, Bertani Editore, Verona, 1983, p. 76.

⁹¹⁷ Roberto Giambrone, *Visita guidata...*, op. cit., p. 96.

In questa fase si concentra esclusivamente sull'Opera dei Pupi, che conquista un posto «nelle tradizioni popolari da esportazione»⁹¹⁸ e catalizza l'attenzione e la curiosità di intellettuali di tutto il mondo. Si assiste invece a un calo di interesse verso il cuntù, erroneamente ritenuto più povero di contenuti spettacolari. Si trattava di una valutazione certamente erronea, perché dietro un apparente grado zero di teatralità fiorivano invece, nelle sedute dei cuntisti, momenti di straordinario teatro, dove gestualità, mimica facciale, sonorità, utilizzo polifonico della voce, «operavano uno spiazzamento della realtà ordinaria»⁹¹⁹ e consegnavano il narratore a una vera e propria dimensione teatrale, al di là del contesto di fruizione. Incorporiamo quindi la figura del cuntista all'immagine dell'attore narratore suggerita da Gerardo Guccini secondo cui

«gli attori narratori non si limitano, infatti, a praticare in pubblico il “dramma vivente del pensiero verbale”, ma, da sottili artigiani dei linguaggi scenici, lavorano sulla teatralità implicita di questo ‘pensar parlando’ per ricavare sviluppi di teatralità esplicita, che a partire dall’esercizio dell’oralità, suscitino e organizzino funzioni spaziali, corporee, sonore e visive».⁹²⁰

Anche Nicola Pasqualicchio, riprendendo le valutazioni di Zumthor, sottolinea proprio che gestualità, mimica facciale e autorità dello sguardo consentono alla virtualità teatrale, sempre latente in ogni performance orale, di trovare piena realizzazione.⁹²¹

L'occasione di mostrare la teatralità del cuntù, e attirare sullo stesso la curiosità di studiosi e registi, si presenta nel 1979, con la partecipazione al convegno organizzato nel centro di Danilo Dolci a Trappeto. In quell'evento, su invito degli organizzatori, Eugenio Barba e Nando Tavian, Cuticchio spiega cosa è il cuntù, impugna la spada e comincia a cuntare. Quando gli chiedono se è possibile raccontare con quella tecnica altre storie, Mimmo risponde che con quella spada si può raccontare tutto. Viene nuovamente invitato per il giorno successivo a cuntare

⁹¹⁸ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., p. 130.

⁹¹⁹ Si utilizzano le parole del narratore Marco Baliani riportate da Gerardo Guccini in *Recitare la nuova performance epica* in “Acting Archives Review”, anno I, n. 2, novembre 2011, p. 75.

⁹²⁰ *Idem*.

⁹²¹ Nicola Pasqualicchio, (a cura di), *L'attore solista nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma, 2006, p. 13.

un fatto di cronaca presente su un qualsiasi giornale. La mattina dopo ne legge alcuni, senza trovare nulla di particolare che può essere narrato, viene però attratto dalla parata che l'Odin Teatret aveva fatto tra i vicoli di Trappeto. Quando arriva l'ora di iniziare il cuntù, le uniche immagini che attraversano la mente di Cuticchio sono proprio quelle dello spettacolo dell'Odin. Ne viene fuori un cuntù di pura improvvisazione, con tratti comici, in grado di mettere in evidenza particolari immagini, sfuggite al grosso pubblico.⁹²²

Con quel cuntù inizia la professione di Mimmo Cuticchio cuntista.

Molto rilevante risulta anche la partecipazione al convegno sulle "Pratiche del narrare" tenutosi a Livorno nel 1982. In quell'occasione viene invitato a effettuare il cuntù, senza nessuna preparazione, sulla base di tre storie proposte dal pubblico. Entrambe le occasioni rappresentano per il cuntista momenti di profonda riflessione sugli strumenti di cui è in possesso, sul loro utilizzo e sulla stessa matrice generativa che innesca l'immagine giusta. È, altresì, momento di riflessione sulle modalità di coinvolgimento di un pubblico totalmente differente rispetto a quello che tutte le sere affollava nelle piazze le sedute dei cuntisti o il teatro dei pupi. Si trattava, in quest'ultimo caso, di un pubblico competente in cui vi era piena condivisione della materia narrativa e degli intrecci.

Se prendiamo in prestito il concetto di "Lettore Modello" di Umberto Eco, in *Lector in fabula*, e lo trasliamo alla narrazione orale, possiamo certamente riflettere sull'importanza che la condivisione esercita sulla riuscita del cuntù.

«Per organizzare la propria strategia testuale un autore deve riferirsi a una serie di competenze (espressione più vasta che "conoscenza di codici") che conferiscano contenuto alle espressioni che usa. Egli deve assumere che l'insieme di competenze a cui si riferisce sia lo stesso a cui si riferisce il proprio lettore. Pertanto prevederà un Lettore Modello capace di cooperare all'attuazione testuale, come egli, l'autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente».⁹²³

Ambire a uno stato di piena partecipazione emotiva da parte dell'uditorio presuppone una particolare competenza narrativa da parte del cuntista, che

⁹²² Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico...*, *op.cit.*, p. 63.

⁹²³ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979, p. 55, (corsivo dell'autore).

consegna via via al suo pubblico gli strumenti giusti per completare le immagini della narrazione e stimola, con l'arte delle parole, un effetto preciso, provoca emozioni, induce reazioni, apre la narrazione a nuove genesi, a nuovi e possibili percorsi narrativi. Prendendo sempre in prestito il concetto di Lettore Modello, non si tratta dunque, come lo stesso Eco afferma, di sperare che esista un pubblico modello ma di trovare le strade per costruirlo.

Lo spettacolo *La spada di Celano*, prodotto nel 1983 e dedicato al maestro Peppino Celano, nasce proprio per tale scopo; non si tratta dunque di un semplice omaggio al maestro, ma di una ricostruzione della storia di Mimmo cuntista che si concede totalmente al suo pubblico narrando «come si cunta il cunto».⁹²⁴ Cuticchio segna quella conferenza spettacolo come di estrema importanza per rafforzare il legame profondo che lo unisce al suo pubblico e alla tradizione:

«Per uscire dalla tradizione la usai e la mostrai tutta; mi presentai al pubblico come un puparo senza pupi e lo tenni inchiodato alla sedia per due ore facendo il *cunto* del *cunto*. È stata una cerimonia importante per me, una sorta di rito iniziatico, durante il quale, facendo ascoltare la voce registrata del mio maestro, ne rubavo il soffio».⁹²⁵

Una tappa decisiva nel percorso artistico di Cuticchio è quella compresa tra il 1989 e il 1997. È il periodo in cui collabora con il giornalista e drammaturgo Salvo Licata e con “La Zattera di Babele” di Carla Tatò e Carlo Quartucci.⁹²⁶ Sono loro a spronarlo a “allargarsi” sulla scena. È in quest’arco temporale che nascono gli spettacoli: “*Visita Guidata all’Opera dei Pupi*”, rappresentato per la prima volta il 28 marzo del 1989 al Teatro dei Servi, a Roma, sotto la regia di Salvo Licata e dello stesso Cuticchio, la direzione artistica di Carlo Quartucci, la produzione a cura dell’Associazione Figli d’Arte Cuticchio e La Zattera di Babele; “*Francesco e il Sultano*”, rappresentato per la prima volta a Palermo presso la Basilica di San Francesco d’Assisi il 25 ottobre 1992, sotto la regia dello stesso Cuticchio e sotto la produzione dell’Associazione Figli d’Arte Cuticchio;

⁹²⁴ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., p. 133.

⁹²⁵ Roberto Giambrone, *Visita guidata...*, op. cit., p. 18.

⁹²⁶ Si tratta di realizzazioni spettacolari nati nel 1981 dall’incontro tra l’amministrazione comunale di Ganazzano e la Provincia, con lo scopo di ridefinire il linguaggio drammaturgico.

“*L’Urlo del Mostro*”, rappresentato per la prima volta al Teatro Biondo di Palermo il 23 aprile del 1993, sotto la regia di Salvo Licata e dello stesso cuntista e sotto la produzione dell’Associazione Figli d’Arte Cuticchio.

In questo prezioso e meticoloso lavoro di rinnovamento e di preparazione di un nuovo pubblico, particolarmente interessante risulta anche l’attenzione che il cuntista-puparo ha rivolto alle scuole di ogni ordine e grado, principalmente dagli anni Settanta agli anni Ottanta. Gli spettacoli rappresentati sono stati moltissimi, così come gli studenti coinvolti. Non si tratta di semplici rappresentazioni, ma di vere e proprie lezioni di teatro. Dopo lo spettacolo, infatti, Cuticchio abbassa le tele, fa vedere i pupi da vicino, li fa riflettere sui materiali utilizzati, cerca in tutti i modi di accendere la loro curiosità. Cuticchio ne testimonia l’importanza, non solo per i ragazzi che si nutrono della linfa vitale della tradizione, ma anche per lui che via via trova la strada per restaurarla. A conferma dell’importanza di detto lavoro Cuticchio afferma: «Questo rapporto che siamo riusciti a instaurare con la scuola fu la salvezza della mia compagnia e la mia più grande soddisfazione».⁹²⁷

Nella ricerca di un pubblico diverso, più sofisticato, fatto di giovani, studenti e intellettuali, Cuticchio intuisce che non solo è possibile salvare la tradizione orale ma addirittura è fattibile allargarne gli approdi, riscattarla sul piano dell’arte e consegnarla alla grande scena, senza mai rinunciare alle caratteristiche intrinseche del teatro povero, poetico, suggestivo, di piazza, senza mai tradire le radici del repertorio classico.

4.3.1 La sperimentazione condotta con il figlio Giacomo

«Se sperimentare significa operare in modo innovativo rispetto alla tradizione assestata, ogni opera d’arte che noi celebriamo come significativa è stata a proprio modo sperimentale».⁹²⁸ Ciò che varia, in una creazione artistica, è quanto ci sia realmente di strutturato e consolidato e quanto di innovativo e sperimentale. Conta, inoltre, la capacità di trasformare ciò che era esperimento in norma, sociologicamente accettata.

Tutta la vita artistica di Mimmo Cuticchio, si muove su una continua ricerca dove passato e presente, tradizione e sperimentazione si innestano e si

⁹²⁷ Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico...*, *op.cit.*, p. 31.

⁹²⁸ Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi...*, *op. cit.*, p. 96.

completano. Il cuntista indica la tradizione come esperienza che si tramanda da padre in figlio, da maestro ad allievo e che in questo passaggio generazionale si arricchisce, generando nuove tradizioni da custodire, arricchire e tramandare. L'immagine che ne viene fuori è di un processo dinamico e aperto che svincola il concetto di tradizione dalla staticità e dalla chiusura a cui spesso viene relegata.

La tradizione si adatta così ai tempi, ai contesti, alle nuove esigenze sociali e estetiche. Questo concetto viene spesso richiamato dallo stesso cuntista, che indica la sperimentazione come un viaggio continuo su cui far traghettare la sua arte, per salvarla dal processo di museificazione a cui era destinata. In questa continua ricerca acquistano notevole influenza non solo Salvo Licata, Carlo Quartucci, Carla Tatò e il danzatore Virgilio Sieni, ma anche e soprattutto il figlio Giacomo: musicista, compositore, figlio d'arte con i pupi nel sangue e nel cuore. È grazie a lui che nascono spettacoli sperimentali di notevole importanza. Così definisce Cuticchio il rapporto con la tradizione e il figlio Giacomo:

«Bisognava rinnovarsi, non volevo diventare un museo vivente, volevo una zattera per continuare a viaggiare e così cominciai a scrivere testi nuovi e a costruire pupi nuovi. Quindi la tradizione cammina come l'acqua di un fiume che non è mai la stessa acqua ma continua ad arrivare acqua fresca e acqua nuova. Mio figlio è acqua fresca, cioè lui porta la musica quindi un linguaggio nuovo all'interno di un altro linguaggio antico ma nuovo nello stesso tempo e quindi tutti e due diventiamo contemporanei, perché io faccio il cunto con la parola, mio figlio lo fa suonando».⁹²⁹

Con Giacomo la musica contemporanea entra non solo nel teatro dei pupi ma anche nel cuntu: *A Singolar Tenzone!* precedentemente citato, ne è piena espressione. La partitura musicale eseguita da un *esemble* di nove musicisti, introduce il cuntu, accompagna la storia dolcemente, fino ad accarezzare la voce narrante, enfatizza alcuni punti di particolare interesse per poi sparire in ossequioso silenzio quando i ritmi incalzanti della parte ritmata prendono la scena per descrivere le battaglie.

⁹²⁹ Mimmo Cuticchio-*l'opera dei pupi A Singolar Tenzone!*, Rai Play, [video online], tratto da <https://www.raipaly.it/programmi/asingolartenzone> minuto 04'10"/04'39", [consultato il 24 settembre 2021].

La musica «[...] ha la possibilità di interferire con una situazione drammatica, puntualizzandola o modificandola attraverso lo spostamento dell'attenzione del pubblico da un codice linguistico ad un altro. La musica diventa “una parola” della lingua del teatro»,⁹³⁰ diventa un'ulteriore narrazione. Vi è dunque un accompagnamento che non è accessorio ma incide direttamente sulla costituzione della situazione drammatica. Giacomo Cuticchio conferma l'importanza di musicare per la prima volta un cuntu:

«Non è stato difficile capire che la musica e il teatro erano due arti sorelle che potevano incontrarsi, semmai era un valore aggiunto di inserire la musica contemporanea nel teatro dei pupi [e del cuntu] fondendolo in un'unica rappresentazione. A Singolar Tenzone! È uno spettacolo sperimentale. L'esperienza di musicare un cuntu è stata forse una delle più forti della mia vita perché non era mai successo che un cunto per voce solista venisse accompagnato da una musica concepita per il cuntu».⁹³¹

La partitura musicale nasce per lo spettacolo, interpreta il testo e lo presuppone, lo caratterizza emotivamente e partecipa a pieno titolo alla costruzione di senso. Non impone al cuntista ritmo e metro, ma interagisce e conta insieme a lui, mostrandosi particolarmente rilevante e significativa sul piano drammaturgico.

Mimmo ha, quindi, rotto la tradizione del padre per sottrarre la sua arte dalla minorità folclorica, cui era destinata, innestando nel teatro dei pupi il cunto e l'opera lirica. Ha narrato attraverso i suoi pupi e la sua arte le difficoltà del suo tempo, dell'umanità, di questo faticoso viaggio nella contemporaneità. Il figlio Giacomo, rappresenta in questa continua ricerca, un aspetto di preminente importanza. Anche lui come il padre sta in mezzo tra tradizione e innovazione. Negli spettacoli lo troviamo, infatti, non solo come musicista, ma anche e soprattutto come puparo erede della tradizione.

È ciò che accade ad esempio in *Medusa*, una tragedia musicale tutta cantata da tre solisti e quindici coristi (otto donne, le Nereidi e le Sacerdotesse, e sette

⁹³⁰ Lorenzo Mango, *La scrittura scenica...*, op. cit., p. 355.

⁹³¹ *Mimmo Cuticchio-l'opera dei pupi A Singolar Tenzone!*, Rai Play, [video online], tratto da <https://www.raipley.it/programmi/asingolartenzone>, minuto 05'01"/05'40".

uomini, i Tritoni), accompagnati da trenta orchestrali. Lo spettacolo non viene rappresentato tra le quinte di un teatrino: Cuticchio padre e figlio, agiscono a vista, e così gli aiutanti di scena. Mimmo Cuticchio ancora una volta decide di mostrarsi in tutta naturalezza alla scena, svelando la macchina teatrale nelle singole parti, nei minimi sospiri. Giacomo Cuticchio definisce, così, questa esperienza:

«Con *Medusa* ho tentato una nuova sfida, scrivere un'opera lirica pensata per pupi, in cui la musica interpretasse quei ritmi epico-cavallereschi inscenati dal puparo sul tavolaccio del palcoscenico. La sfida però consisteva non solo nel comporre una gigantesca partitura, ma nel prenderne parte da puparo, quasi fossi io stesso uno strumento musicale assieme alla *Compagnia Figli d'Arte Cuticchio*, per cui tutti i movimenti dell'azione scenica dovevano praticarsi a suon di musica secondo un preciso quaderno di movimenti».⁹³²

Ecco le parole del padre sulla medesima opera:

«[Mettere in scena *Medusa*] è stato come tornare alle origini, usando la forza delle marionette e la potenza evocativa del canto e della musica. In scena i pupari sono come sacerdoti al servizio della storia e ogni azione è realizzata come una forma rituale. Tutto qui si muove poeticamente, come nei sogni, ma il finale è noto: non possiamo purtroppo cambiare il destino della storia. A noi mortali è concesso solo di sublimarlo nell'arte, nella poesia».⁹³³

Mimmo Cuticchio, con le sue sperimentazioni, trasporta così il suo teatro nel contesto nazionale e internazionale. È un “teatro sperimentale” e d'autore.⁹³⁴ I suoi spettacoli sono stati rappresentati in tutto il mondo utilizzando un linguaggio universale, dove la musicalità della lingua e la potenza evocativa della parola, suggestionano, entrano nelle carni, emozionano, spezzano barriere sociali e confini geografici.

⁹³² Gian Mauro Sales Pandolfini, *Una prima tutta siciliana: la tragedia in musica per pupi e orchestra dedicata a Medusa*, Balarm, 6 febbraio 2021, [online], <https://www.balarm.it/news/una-prima-tutta-siciliana-la-tragedia-in-musica-per-pupi-e-orchestra-dedicata-a-medusa-122299#>, [consultata il 25 settembre 2021].

⁹³³ *Idem*.

⁹³⁴ Roberto Giambrone, *Visita guidata...*, op. cit., p. 45.

«Il valore del teatro è d'essere arte contemporanea per eccellenza, e compito dell'attore è dialogare con una contemporaneità non astratta e concettuale, ma viva e presente. Questo è il suo privilegio e la sua responsabilità».⁹³⁵

4.3.2 Sperimentazione condotta con Salvo Licata: Visita Guidata all'Opera dei Pupi

Visita guidata all'Opera dei Pupi è stata rappresentata per la prima volta al Teatro dei Servi di Roma il 28 marzo 1989, con la regia di Salvo Licata e Mimmo Cuticchio, sotto la direzione artistica di Carlo Quartucci. È stata riproposta successivamente nel 1996 ai Cantieri Culturali della Zisa a Palermo e ancora oggi è presente nel repertorio dell'Associazione Figli d'Arte Cuticchio.

La portata innovatrice dello spettacolo è notevole e nasce dall'urgenza di narrare la morte dei pupi per elevarli sul piano artistico e consegnare loro una nuova vita. Mimmo Cuticchio, anche in questo spettacolo, si serve delle sue abilità ritmiche e vocali, caratteristiche della tradizione dei pupari, ma anche dei cuntisti. Lo spettacolo esce dal piccolo teatrino e sperimenta una nuova scena, dove il puparo scopre al pubblico l'anima della sua arte, rendendo visibile la manovra.

Non è la prima volta che Cuticchio utilizza la manovra a vista, nel 1977 a Berlino, per la prima volta, toglie dal teatrino la prospettiva e rende visibile al pubblico le modalità con cui opranti e manianti lavorano dietro le quinte.

Mimmo Cuticchio sulla scena guida le sue creature e le sue storie, mescola reale e immaginario, intreccia le storie dei pupi e le storie degli uomini, canta la morte e al contempo la vita della sua città e del suo teatro.⁹³⁶ Nello spettacolo è drammaturgo, regista, manovratore, attore. È lui che in scena recita tutti i personaggi, realizzando un concerto di voci e un tessuto di immagini, difficili da dimenticare.

Le rappresentazioni realizzate ai Cantieri Culturali della Zisa rappresentano l'emblema di un teatro-verità che parte da situazioni ancorate alla realtà, agli aspetti del vivere quotidiano e che sceglie come simbolo un luogo straordinario, anche se segnato dall'incuria e dalla disattenzione di una città perennemente

⁹³⁵ Nicola Pasqualicchio, (a cura di), *L'attore solista nel teatro italiano...*, op. cit., p. 63.

⁹³⁶ Roberto Giambone, *Visita guidata...*, op. cit.

distratta. Gli spazi sono stati utilizzati in tutte le possibili ambientazioni, le vetrate dei magazzini sono state trasformate in «un arsenale delle apparizioni».⁹³⁷ La guerra viene raccontata in tutte le sue sfaccettature, senza mai rinunciare alla bellezza dell'atto poetico e narrativo come simbolo di speranza. Sono stati inseriti anche frammenti di cuntù di Roberto Genovese, come precisa volontà di confermare quel riferimento primario, presente in tutta l'opera di Cuticchio: il suo essere puparo e cuntista, il suo essere narratore di storie e di vita.

Mimmo Cuticchio sulla scena, diventa il puparo Don Paolo Galluzzo, che con il piano a cilindro istruisce il suo aiutante Paletta sull'importanza della musica, mentre diventa Ruggiero dalla voce sofferente e tremante e al contempo Pinamonte dalla voce malefica e dura. Sin dall'inizio emergono i tratti maggiormente distintivi dell'opera, il primo è relativo all'importanza dei codici musicali in uso, determinanti nella costruzione della scena, mentre il secondo si identifica non solo nell'importanza dell'interazione tra pubblico e puparo nella definizione dello spettacolo, ma anche nel pieno coinvolgimento emotivo dell'uditorio. Al narratore bastano poche battute per definirne i contorni: al minuto 8'24", della rappresentazione registrata su RaiPlay, Don Paolo dice a Paletta: «E tu suoni sempri adasciu, picchì chissi sunnu sceni drammatiche. U sai ca u pubblico quannu mori un paladino e comu si ci murissi un parenti. E a musica è importante».⁹³⁸

Già dai primissimi minuti dello spettacolo Cuticchio mostra tutte le sue doti vocali e sceniche, al minuto 4'27" utilizza la tecnica del cuntù, per un brevissimo frammento, quasi un inciso, ma perfettamente riconoscibile in tutta la sua intensità. È la formula: «[...] cafudda un gran terribili corpu [...]» che lo apre, insieme al battito del piede e al movimento veloce della mano che con il pugno chiuso mima l'atto di colpire.

È attorno alla figura di Don Paolo Galluzzo, che ruota l'intero spettacolo, che nell'atto di istruire Paletta, il suo aiutante immaginario, trasferisce all'uditorio gli elementi essenziali del suo teatro, non solo da un punto di vista artistico, ma anche

⁹³⁷ *Ibidem*, p. 103.

⁹³⁸ Mimmo Cuticchio-l'opera dei pupi, *Visita Guidata all'Opera dei Pupi*, Rai Play..., *op.cit.*, minuto 08'24"/08'43", [consultato il 14 ottobre 2021].

da un punto di vista prettamente sociale, ribadendo la totale partecipazione del vecchio pubblico agli spettacoli dei pupi.

Mentre lustra e sistema i sui pupi, Don Paolo rammenta una serata d'inverno dell'immediato dopoguerra e tornano alla sua memoria le voci degli spettatori con i loro nomi, la povertà, i sentimenti che animavano le serate durante la narrazione, il pubblico che parteggiava per l'uno e per l'altro paladino.

Il linguaggio utilizzato dal cuntista è mimetico, intriso di suoni e voci. In tutta la narrazione l'italiano aulico si mescola con la struttura dialettale e crea voluti e frequenti fraintendimenti sintattici e lessicali. Le parole procedono come una vera e propria partitura musicale piena di colori e ritmo. Cuticchio con le sue quaranta voci da puparo narra e canta, imprime nella memoria azioni e sentimenti, si trasforma in puro corpo sonoro, in grado di caratterizzare tutti i suoi personaggi da un punto di vista fonico, verbale e gestuale.

In *Visita guidata all'opera dei pupi*, si conferma lo scontro tra due modi totalmente differenti di concepire la scrittura: da un lato il testo nato e concepito per la scena, dall'altro il testo che nasce e si scrive in scena, in maniera mai definitiva. Si riportano le parole del cuntista rispetto al testo che Salvo Licata e Carlo Quartucci avevano proposto:

«Quando mi diedero il copione, mi accorsi di tutto ciò che non andava e dissi a Salvo e a Carlo che non era un testo per me, che io non avrei mai potuto recitarlo in quel modo. Ragionammo molto su quel lavoro e cercai di fargli capire che la mia "scrittura" era diversa, perché io "scrivevo" sulla scena, non potevo rimanere imprigionato in un copione. La mia tradizione prevede gli scenari, i canovacci che non sono niente se poi non li interpreti sulla scena, ogni volta in modo differente. Così Carlo organizzò un'altra serata, che doveva partire dall'improvvisazione sul testo. Io mi presentai con mio fratello Nino al quale affidai il ruolo di Paletta, il "picciotto" che assiste il puparo. Portai in scena una serie di cose che Salvo non aveva mai messo per iscritto, riempii il palcoscenico con i pupi, le macchine del vento e della pioggia, l'Ippogrifo, il pianino a cilindro. Con mio fratello nacque in scena un'intesa straordinaria; ad ogni incertezza, e il testo ne conteneva tante, con un cenno d'intesa andavamo a braccio, recuperando tutto il possibile dal repertorio dell'opera. Costruimmo tutto in scena, seguendo il ritmo della rappresentazione».⁹³⁹

⁹³⁹ Roberto Giambone, *Visita guidata...*, op. cit., p. 20.

Provando a effettuare un confronto tra il testo pubblicato in *Visita Guidata* e lo spettacolo visionabile su RaiPlay è evidente che Mimmo sulla scena improvvisa, aggiunge, toglie, anticipa o posticipa determinati dialoghi, portando avanti un'opera di regia profondamente autonoma. È lui sulla scena a dettare tempi, ritmi, a portare avanti la rappresentazione, mostrando grande abilità in quella che Mango definisce fattura materiale dello spettacolo,⁹⁴⁰ visto non come semplice trasposizione scenica di un testo ma come risultato di un'operatività creativa che investe tutti gli aspetti performativi e non solo linguistici. Già dalle prime battute è evidente che Mimmo tiene fermi solo i temi principali dello spettacolo ma mostra una netta indipendenza dal testo. Si riportano alcuni frammenti, il primo è quello relativo al testo presente su *Visita Guidata*, il secondo è relativo allo spettacolo presente su RaiPlay. In entrambi i casi il dialogo immaginario tra il puparo Don Paolo e il suo aiutante Paletta è preceduto da una voce di bambino che elenca i nomi di paladini, saraceni, cavalli e spade:

«Dimmi una cosa, Paletta: a marcia reale chi nummaru è? Rui. E 'u galoppu? Tri. A Valenza? Setti. Mattina e sera? Novi. U lamentu: reci. Bravu! Però ogni tantu ti cunfunni e mi fai cunfunniri 'u ciriveddu puru a mia. Un ta' scurdari ca 'u lamentu si sona i ru maneri: quannu ci sunnu i sceni lenti si sona araciu, quannu ci sunnu l'ancili si sona forti. Quannu Malagigi si nni v'è rintra a grutta p'è chiamari 'u riavulu, chidda è scena lenta e tu soni araciu»⁹⁴¹

«Dimmi una cosa Paletta: a battaglia chi nummaru è? Uno. Bravu! E a marcia reale? Rui. E 'u galoppu? Tri. Bravu! A valenza? Siatti. Giustu. E 'u lamentu? Recì Bravu! Ti ricuradi i sunati quannu un faciammu u spettaculu quannu faciammu u spettaculu invece sbagli. L'atra vota ficimu a morti di Ruggiero a un certo punto ti cunfunnisti e sunava ppi fatti tua tantu ca c'era uno 'nta sala ca ti dissi Paletta "a sunari araciu" Ma è possibili ca ti l'ava a diri u publicu comu si suona. Quannu Ruggiero finiu di mangiari e si iu a curcari chidda è una scena lenta e allura dda si sona araciu».⁹⁴²

Il piano narrativo in entrambi i casi è finalizzato a conferire valore alla musica come aspetto fondamentale dell'opera. La sequenza adotta in apparenza la forma del dialogo, in cui l'interlocutore immaginario rappresenta un valido strumento attorno a cui costruire un dizionario tematico relativo allo spettacolo dell'opera. In

⁹⁴⁰ Lorenzo Mango, *La scrittura scenica...*, *op. cit.*

⁹⁴¹ Roberto Giambrone, *Visita guidata...*, *op. cit.*, p. 65.

⁹⁴² Mimmo Cuticchio-l'opera dei pupi, *Visita Guidata all'Opera dei Pupi*, Rai Play, [video online]..., *op. cit.*, [dal minuto 1'00" al minuto 1'58"].

entrambi i casi l'elencazione dei numeri delle musiche del pianino a cilindro e delle scene corrispondenti non fa che introdurre la prima componente tematica ed evidenziare la stretta correlazione esistente tra musica e scena. Don Paolo nel fornire istruzioni, non mostra però un fare persuasivo e neanche un semplice fare informativo: siamo in presenza di una struttura dell'enunciazione a carattere imperativo, Don Paolo, in entrambi i casi, ammonisce, non esorta.

Riguardo a questa prima parte del frammento, si evidenzia la semplice sostituzione di alcuni numeri di sonate, Mimmo ne inserisce comunque cinque in entrambi i casi, concludendo sempre con la sonata finale del lamento. Quest'ultima non appare una scelta di poco conto o casuale poiché tematizza sin dall'inizio il tema della morte o comunque il tema della sofferenza che accomuna pupi e uomini. Si tratta di un elemento predominante all'interno dell'intero spettacolo, in cui i segni della morte e della sofferenza vengono trattati su un piano doppio: quello umano e quello dell'arte.

Nel primo segmento notiamo, rispetto al secondo, una differenza ragguardevole, degna di nota, qui prende forma l'alterazione dello stato di coscienza che investe non solo Paletta, ma anche Don Paolo: "Però ogni tantu ti cunfunni e mi fai cunfunniri 'u ciriveddu puru a mia"; siamo in presenza di una forte congiuntura tra il puparo e il suo aiutante, espressa attraverso la presenza di uno stato emotivo e cognitivo transitivo. Se da un lato risulta evidente la connotazione disforica apportata dal termine confusione, dall'altro si palesa il valore insito in questo legame. Siamo in presenza dunque di una relazione che lega la musica con la scena e lo stato emotivo e cognitivo di Paletta allo stato emotivo e cognitivo del suo maestro.

Diverso è il legame che si instaura nel secondo caso, qui il legame tra puparo e aiutante non viene reso manifesto e si innesta una nuova relazione tra l'operato di Paletta e la funzione di controllo operata dal pubblico.

Da un punto di vista dei valori modali, si rafforza nel secondo caso, la negazione di uno spazio in cui possa emergere per Paletta la possibilità del poter non fare, o la possibilità dell'errore, poiché viene innestata una duplice forma di controllo, effettuata non solo dal puparo Don Paolo, ma anche dal pubblico. Si amplifica, in tal modo, la componente rituale insita nello spettacolo dei pupi, dove

vi è la presenza dominante di regole d'uso costanti, conosciute non solo dal puparo ma anche dal suo pubblico, che acquisisce, accanto ad una dimensione verbale, una dimensione pragmatica. La stessa si rende manifesta quando Don Paolo riporta che il pubblico in sala interviene dicendo a Paletta “a sunari arasciu”, in tal modo lo stesso acquisisce potere negatorio rispetto alla libertà di scelta, o alla possibilità dell'errore.

Già dalle prime sequenze è possibile evidenziare una solida coerenza testuale, il testo presente in *Visita Guidata* si sofferma anche successivamente sulla confusione mentale indotta dall'errore di Paletta nella scelta delle sonate.

Don Paolo, dopo la morte di Ruggiero e la discesa di un coro di angeli che porteranno l'anima del guerriero nel Paradiso, dirà: «U viristi comu si sona; accussì si sona, fuorti 'a sunari, fuorti, sinnò a genti 'u nu capisci ch'è 'u coru ri l'angili, si cunfunni e io mi cunfunnu appriessu a tia e a genti u' ni capisci cchiù nenti». ⁹⁴³ Alla confusione di puparo e aiutante corrisponde lo stato di smarrimento totale del pubblico che non capisce più niente, qui si instaura un ulteriore legame che diventa a tre: pubblico, Don Paolo e Paletta e si inserisce un ulteriore valore che è dato dal legame tra il puparo e il suo pubblico uniti da uno stato di immedesimazione emotiva.

Tale stato emotivo di carattere transitivo viene altresì colto anche successivamente e specificamente nel dialogo intrattenuto da Paletta con la “signura Carrabia”, a lei l'aiutante di Don Paolo, per farla tacere, dice “ s'avi a trasiri trasissi, facissi 'nsoccu voli basta ca si zitti, picchè mi sta facennu cunfunniri”.

Nel secondo caso Cuticchio ritorna invece sulla competenza e sulla funzione di controllo che svolge il pubblico, lontana dallo stato confusionale su cui si sofferma nel primo testo.

«U viri comu si sona Paletta raccussì un ti la scurdari. È importanti a musica u sai? Tu sai ca u publicu canusci tutti i sunati, tutti i canusci, ri uno fino a deci e u sapi ca a scena lenta voli u lamentu lentu picchè u lamentu è a sunata, chidda ca fa a banda musicale u

⁹⁴³ Roberto Giambrone, *Visita guidata...*, op. cit., p. 66.

Venerdi Santu quannu mori u Signuri ca u portanu in processione e pi chistu sonanu sta musica e u publicu u sapi ca è na musica triste chista e tu un ta cuffunniri Paletta».⁹⁴⁴

In quest'ultimo segmento non c'è spazio per la confusione del pubblico e di Don Paolo, lo stato emotivo dell'aiutante non ha carattere transitivo poiché la competenza è tale da non consentire smarrimento. Interessante è in questo caso l'ulteriore tematizzazione della morte, in questo modo Cuticchio rende manifesti e correlati due programmi narrativi: quello sull'importanza del codice musicale, che potrebbe assumere la valenza di programma narrativo d'uso, finalizzato alla realizzazione del programma principale, legato alla funzione della morte, che si sposta da un piano terreno a un piano divino.

Se la spostiamo su un piano divino è impossibile scindere la morte dalla resurrezione e il lamento diventa così rivelazione di un sacrificio che porta già in sé il dono della redenzione e della salvezza, la stessa salvezza a cui aspira Don Paolo per i suoi pupi. Mimmo imprime già alla sua narrazione la possibilità di attuazione di una metamorfosi in cui risiede l'unica possibilità di salvezza per il suo teatro.

In questo segmento è possibile scorgere da un punto di vista comunicativo una variazione nei modi, Don Paolo abbandona il tono intimidatorio, utilizzato nel primo frammento, e ricorre ad un atteggiamento persuasivo, innestando in parallelo una duplice metamorfosi. Ciò può essere colto non solo dal tono di voce che utilizza il puparo durante lo spettacolo ma anche esaminando l'organizzazione testuale. L'atto comunicativo teso a redarguire nel primo segmento: "Ma è possibili ca ti l'ava a diri u publicu comu si suona", viene sostituito da una serie di affermazioni in cui si conferma il sapere di Paletta, e in cui l'invito a non confondersi viene ribadito attraverso una comunicazione che ricorre all'esortazione e non al comando.

In entrambi i casi il linguaggio utilizzato è ridondante, il narratore tiene ferme le componenti tematiche, e dentro le stesse apporta le variazioni segnalate.

Le variazioni sembrerebbero inoltre procedere dentro uno schema preciso in cui si inseriscono personaggi differenti ma si mantiene una struttura simile della

⁹⁴⁴ Mimmo Cuticchio-l'opera dei pupi, *Visita Guidata all'Opera dei Pupi*, Rai Play, [video online]..., *op. cit.*, [dal minuto 06'47" al minuto 07'24"].

frase: “Quannu Malagigi si nni v`a rintra a grutta pi chiamari `u riavulu, chidda è scena lenta e tu soni araciu”, diventa “Quannu Ruggiero finiu di mangiari e si iu a curcari chidda è una scena lenta e allura dda si sona araciu”. L’inizio e la fine risultano uguali ciò che varia è il personaggio, lo spazio in cui agisce e le azioni che compie.

Dopo il primo segmento lo spettacolo procede con la morte di Ruggiero sotto l’effetto del veleno, la narrazione e l’interpretazione dei personaggi procede in maniera differente ma non si colgono variazioni di rilievo. Nel testo presente in *Visita Guidata* la morte di Ruggiero è però preceduta da una maggiore attenzione alla figura del mago Malagigi, protettore del guerriero, che dopo aver assistito alla trasformazione, sotto i suoi occhi, del pane in pietra e del vino in sangue, preoccupato perchè segno di sventura, invoca il diavolo Nacalone: «Il primo chiamo te, Nacalone! Lascia il fuoco e vieni subito in questo luogo».⁹⁴⁵ La scelta risulta consequenziale rispetto all’incipit che nel primo testo si sofferma proprio sulla figura di Malagigi e non su quella di Ruggiero.

Degna di nota è inoltre la presenza della seguente formula che si presenta quasi identica nei due testi: «Ruggiero, Ruggiero morto tu sei per il volere di Dio. Ti spargo i fiori e faccio un sorriso sul tuo pallido viso e l’anima tua la porteremo lassù, nel celeste paradiso».⁹⁴⁶ Nello spettacolo su RaiPaly vi è la semplice omissione di “ti spargo i fiori”, ciò dimostra la presenza di una composizione, in cui si mantiene anche in presenza di un testo scritto, il linguaggio formulare tipico delle creazioni orali.

Si tratta di frasi stereotipate presenti sia nel registro eroico sia nel registro comico, di cui il puparo si serve per improvvisare. Ci troviamo in presenza di un formulario che varia in base alle diverse scuole di opranti e che si rivela analogo a quello utilizzato dai cantastorie serbo-croati studiati dal Lord, e a quello presente in tutta la letteratura orale, in cui il linguaggio formulare assume la duplice funzione mnemotecnica e esornativa.⁹⁴⁷

A tal proposito identica risulta nel testo e nello spettacolo la presentazione di Vircicchiu, nella parte in cui Don Paolo istruisce il pubblico sull’importanza dei

⁹⁴⁵ Roberto Giambrone, *Visita guidata...*, op. cit., p. 65.

⁹⁴⁶ *Ibidem*, p. 66.

⁹⁴⁷ Antonio Pasquino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit.

pupi di farsa: “Io sugnu Virticchiu taratanchiulu, ’u figliu ru zzu Peppe Nappabrunzu, me patri mancia cavuli e io addiggrisciu ’u trunzu”; o ancora la presentazione della serata speciale; nella stessa l’unica distinzione è data dal numero dell’opera rappresentata, indicata in 233^a nel testo e in 246^a nello spettacolo: “Per questa sera si rappresenterà la 233^a (o la 246^a) opera della storia di Carlo Magno e dei suoi paladini, ovvero come Orlando per amore di Angelica diviene pazzo e getta tutte le sue armi”; o ancora quando si rivolge a Gano di Magonza: “Cani i Manza, cani i mannara, cani senza patruni, attia, si, ca i miricani sbagghiaru a lassariti vivu, t’avevanu a fari ’u bombardamentu nte cuorna”. Nella conclusione quando narra la pazzia di Orlando per amore di Angelica inserisce un’altra frase stereotipata: “Io Orlando, ardito e franco, nipote a Carlo e degno Senatore, io dei miei voti mai me ne vanto, e sopra a tutti sono il fiore; Almonte uccisi e il fratello suo troiano, e ora darò morte a te empio pagano”.

Anche nella presentazione dei pupi Cuticchio ricorre a frasi stereotipate, cosicché Astolfo viene indicato come “principe d’Inghilterra che con un solo pugno fa tremare il sole, il cielo, il mare e la terra” e ancora Gano indicato come “conte di Magonza e re di Pontieri”.

Ritornando all’analisi dal punto in cui muore Ruggiero e mille angeli scendono sulla terra per portare l’anima del guerriero in Paradiso, Cuticchio tematizza ancora, in entrambi i testi, il tema della morte, inserendo la figura di Milone, padre di Orlando, condannato a morte in Africa.

Detta sequenza è succeduta in entrambi i casi da un’ampia parte che esalta l’importanza dell’opera, il cui valore viene racchiuso e suggellato da don Paolo, attraverso un avviso scritto di tre termini, appeso in piazza “Arte, morale e diletto”; che informa sulla lavorazione dei pupi che prendono vita attraverso un lavoro certosino e di ricerca non solo di materiali, ma di posture e fattezze, in particolar modo relativamente ai pupi di farsa, ispirati dai vicoli e dal popolo; e che sottolinea, infine, la spiccata partecipazione del pubblico agli spettacoli.

I due testi, pur procedendo con indipendenza, non presentano notevoli variazioni da un punto di vista semantico, tranne per un particolare: mentre nel testo presente in *Visita Guidata Mimmo* fa un semplice accenno ai bombardamenti che hanno distrutto case e mura e bruciato alberi, nello spettacolo

visionabile su RaiPlay inserisce l'arrivo degli americani a Palermo e afferma con un misto di tristezza e risentimento: "a guerra ni consumò a guerra, si, pi fari a guerra u zu Paulu nun po truvà rami, dicica annu a fari i cannuna e u zi Paulu si nava a iri miazzu a i macerie a circari i spolette di i proiettili pi falli funniri"⁹⁴⁸ e dar vita a elmi e corazze scintillanti. Non è più Don Paolo che parla ma è Mimmo che rammenta i tristi ricordi di una città devastata dalla guerra: è il suo ruolo di narratore in prima persona che prende il sopravvento. Cuticchio decide di scindere le due figure, una rende manifesta la distruzione operata dalla guerra, che porta morte e assume una forte connotazione disforica, e l'altra che viene assunta da Don Paolo che incorporando una dimensione pragmatica, scava tra le macerie e attraverso il suo lavoro dà vita ai personaggi, assumendo quindi connotazione euforica.

Da un punto di vista degli investimenti assiologici, all'interno del quadrato semiotico Vita/Morte di Greimas,⁹⁴⁹ è possibile rilevare che le sequenze prese in esame mantengono la stessa struttura, collocandosi indiscutibilmente sul vertice /morte/, nella prima parte per poi passare direttamente alla sua negazione. Ad esempio, quando Don Paolo narra la morte di Ruggiero è grazie all'introduzione delle figure angeliche che crea una tensione e uno spostamento verso la sua negazione, rappresentata dalla salvezza dell'anima. In quest'ultimo frammento è sempre la prima parte che si colloca sul vertice morte rappresentato dalla guerra, la tensione positiva è, invece, rappresentata dall'operatività di Don Paolo che afferma il valore della vita che risorge dalle macerie.

Entrambe le sequenze si reggono, inoltre, sull'isotopia della spazialità che è possibile disporre in una prospettiva verticale: nella sequenza relativa alla morte di Ruggiero, il movimento dall'alto verso il basso viene rappresentato dal verbo "scinninu" (scendono), espresso al tempo presente, nell'ultimo segmento viene espresso da "si nava a iri miazzu a i macerie" che indica uno spostamento e presuppone la presenza delle macerie, con connotazione disforica, disposte sul suolo, quindi in basso, e il loro sollevamento e la loro trasformazione su un piano verticalmente superiore, con connotazione euforica.

⁹⁴⁸ Mimmo Cuticchio-l'opera dei pupi, *Visita Guidata all'Opera dei Pupi*, Rai Play, [video online]..., *op. cit.*, [dal minuto 12'37" al minuto 14'00"].

⁹⁴⁹ A. J. Greimas, *Del senso 2 Narrativa Modalità Passioni...*, *op. cit.*

Ci troviamo di fronte ad una categoria figurativa spaziale a connotazioni foriche: nel primo caso in basso sulla terra, verte il giudizio di “morte” con connotazione disforica, in alto nel cielo si realizza la salvezza delle anime con alta connotazione euforica; nel secondo caso le macerie, che rappresentano un’arte al collasso, assumono connotazione disforica, mentre la capacità che possiede l’arte di sopravvivere e rinnovarsi, rappresenta la negazione della morte dell’opra, assumendo dunque connotazione euforica.

Segue la parte in cui Orlando compie un sogno premonitore, nel sogno il paladino si trova con Angelica, ad un tratto, però, la terra sotto i piedi comincia a tremare e si scatena una grande tempesta che sradica ogni albero e porta via la donna, mentre la stessa gli chiede aiuto e lo implora di non abbandonarla. Così Orlando intuisce che la sua amata è in pericolo, lascia la reggia e in compagnia di Vegliandino va alla ricerca della donna che tanto ama.

Segue l’arrivo di Carlo Magno che riunisce il Consiglio per comunicare due informazioni importanti, la prima è che Agramante, imperatore d’Africa, ha giurato di calpestare con gli zoccoli dei suoi cavalli le Sante Chiese cattoliche, apostoliche, romane e la seconda è che Orlando ha abbandonato i suoi doveri di cavaliere per andare alla ricerca di Angelica. È proprio questo punto che merita un’attenzione particolare. Nel testo presente in *Visita Guidata* Carlo Magno così informa i paladini:

«La seconda cosa di cui voglio parlarvi è che Orlando, mio nipote, il vostro Capitan generale, nottetempo ha abbandonato i suoi doveri di cavaliere per andare alla ricerca di Angelica».⁹⁵⁰

Successivamente preciserà che Angelica, venuta dall’Oriente, si era presentata al suo cospetto con la scusa di voler prendere marito tra uno dei suoi prodi cavalieri ma in verità il suo cuore era pieno d’odio contro i figli di Francia.

Lo spettacolo presente su RaiPlay prosegue invece nei seguenti termini:

«La seconda cosa che volevo dirvi o paladini è che tanti paladini si sono allontanati dalla mia corte senza chiedermi permesso dopo che Angelica ha lasciato il pietron di Merlino per paura di Ferrau di Spagna non si sono più presentati né Avinio né Avolio nè

⁹⁵⁰ Roberto Giambone, *Visita guidata...*, op. cit., p. 76.

Berlinghieri, né Sansone né Sansonetto né Salamone di Bretagna, Iuvone di Gauscogna, Raimondo di Parigi, Salardo, Riccardo e Ricciardetto e neanche Orlando, mio nipote questa notte ha lasciato Parigi per andare a cercare quella Angelica».⁹⁵¹

Nel secondo segmento emerge maggiormente l'essenza di Angelica che si qualifica come personaggio pericoloso; il desiderio da lei provocato allontana gli eroi dalla corte, anche i migliori, primo fra tutti Orlando. Il vagare continuo di Angelica provoca e alimenta il caos nella corte, poiché i paladini, in preda al desiderio, dimenticano il loro dovere nei confronti dell'imperatore e soprattutto della fede.⁹⁵²

Nel primo caso l'allontanamento, e quindi lo stato di disgiunzione, corrisponde ad un volere, ad un abbandono individuale, nel secondo caso invece corrisponde ad un volere plurale, che amplifica la pericolosità della donna per la corte di Carlo e in particolar modo per la salvaguardia dei valori della fede cristiana. Nel secondo segmento quindi Cuticchio vuole massimizzare non solo il caos creato da Angelica, ma il potere che la stessa è in grado di esercitare sui cavalieri, privandoli delle qualità di soggetti integerrimi e irreprensibili.

Interessante è anche l'utilizzo di "quella" riferito ad Angelica, con funzione anaforica e deittica, utilizzata nello spettacolo presente su Raiplay.

L'utilizzo di "quella" con funzione anaforica ci riporta, infatti, alla competenza che Don Paolo riconosce al pubblico sin dalle prime battute dello spettacolo, si tratta di un pubblico che conosce tutto e che non ha bisogno di ulteriori spiegazioni, si tratta quindi di "quella Angelica" il cui codice di comportamento è già noto. È quindi importante sottolineare che con "quella" utilizzata con funzione anaforica Don Paolo non fa riferimento ad un'espressione o ad un personaggio antecedente, quindi già espresso o sottinteso, ma si riferisce ad un dato condiviso ad una realtà conosciuta da entrambi, puparo e pubblico.

Nel testo, presente su *Visita Guidata*, Don Paolo specifica chi è Angelica, confermando la scelta effettuata all'inizio dello spettacolo, e cioè non rendere

⁹⁵¹ Mimmo Cuticchio-l'opera dei pupi, *Visita Guidata all'Opera dei Pupi*, Rai Play, [video online]..., *op. cit.*, [dal minuto 27'28" al minuto 28'50"].

⁹⁵² Anna Carocci, *Il destino di Angelica Il destabilizzante femminile nei poemi di primo Cinquecento*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti*, Padova, 10-13 settembre 2014, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Adi editore, Roma, 2016, p. 4.

manifesta, come nel secondo caso, la competenza e la funzione di controllo operata dagli spettatori. Ciò ci riporta alle valutazioni già in precedenza compiute sulla coerenza narrativa presente in entrambi i testi.

“Quella” funziona inoltre come deittico, indicatore che esprime una lontananza che non è solo fisica ma anche valoriale.

Segue in entrambi i testi la notizia dell’assedio di Rodomonte, Carlo Magno riunisce i paladini e incontra Rinaldo a cui affida il comando dell’armata francese. L’imperatore si sente solo e disperato, perchè abbandonato da Orlando, quest’ultimo tradisce la promessa fatta nella chiesa di San Dionigi, e cioè che non l’avrebbe mai lasciato solo nel momento del bisogno. Nel testo presente su *Visita Guidata* l’assenza di Orlando viene interpretata dall’imperatore Carlo come segno divino: «Dunque Dio vuole che il saraceno conquisti Parigi, dunque Dio vuole che il nemico mi strappi la corona dal capo? E bruci la chiesa di San Dionigi?». ⁹⁵³

Carlo conferma questa interpretazione anche in seguito, nel momento in cui informa Rinaldo, già pronto per scendere sul campo di battaglia, che correrà immediatamente nella chiesa di San Dionigi, per far celebrare una messa dal vescovo Turpino e pregare affinché tutti possano tornare sani e salvi:

«Io, io correrò subito nella chiesa di San Dionigi, farò celebrare al vescovo Turpino una Santa messa e pregare Iddio affinché tutti possiate tornare sani e salvi dal campo di battaglia». ⁹⁵⁴

Ancora dopo chiamerà i paladini fidi eroi di Cristo e tornerà a invocare la protezione di San Dionigi.

Nello spettacolo presente su RaiPlay Mimmo conferma il sentimento di abbandono che affligge l’imperatore per l’assenza del valoroso Orlando e espunge totalmente la parte in cui esprime la possibilità che possa trattarsi di un segno divino. Si continua a evidenziare la coerenza testuale, emersa sin dalle prime righe, in virtù della quale Mimmo elimina similmente la volontà di Carlo di recarsi in chiesa e far celebrare messa, sostituendola come segue:

⁹⁵³ Roberto Giambrone, *Visita guidata...*, op. cit., p. 77.

⁹⁵⁴ *Ibidem*, p. 77 e 78.

«andate ora stesso sul campo di battaglia a dare il benvenuto al nemico mentre io correrò sopra la torre a guardar l'esito delle battaglie e se dovesse essere necessario indosserò le armi che strappai a Bramante d'Africa, scenderò anch'io sul campo di battaglia per dimostrare a Rodomonte che sono io degno figlio del grande Pipino di Francia».⁹⁵⁵

Nel primo caso, Cuticchio, si avvale, dunque di espressioni fortemente impiantate sull'isotopia religiosa, mentre nel secondo caso si serve di espressioni sbilanciate maggiormente sull'isotopia della guerra. Scendere sul campo di battaglia rappresenta per Carlo la possibilità di mettere in atto, attraverso una prova glorificante, l'autoaffermazione di sé, come degno erede del grande Pipino di Francia.

Ancora una volta è possibile disporre lo spazio su una prospettiva verticale, nel primo segmento è possibile configurare l'alto come sede in cui dimora "Iddio" e rappresenta, dunque, il luogo della salvezza; nel secondo caso l'alto, rappresentato da "sopra la torre", diviene il luogo in cui si dominano gli eventi. In entrambi i casi la terra rappresenta il ruolo tematico assunto dalla morte, che conserva connotazione disforica, mentre l'alto rappresenta il ruolo tematico della salvezza, o come nel secondo caso, del potere di dominare gli eventi, con connotazione euforica.

Si assiste inoltre ad uno scambio di ruoli, mentre nel primo caso la salvezza viene affidata ad un essere altro e soprannaturale, nel secondo caso viene affidata agli uomini, in particolare, l'imperatore l'affida a se stesso, dotandosi della modalità del poter fare e anche della modalità del dover fare relativo al codice dell'onore. In quest'ultimo caso ci troviamo innanzi all'aspetto sociale che lega il soggetto ad una serie di diritti, di doveri, di comportamenti, connessi al ruolo che occupa. Vi è dunque un cambiamento anche sul versante dei valori modali, in cui il dominio viene raffigurato tramite una rappresentazione spaziale verticale che va dall'alto verso il basso.

⁹⁵⁵ Mimmo Cuticchio-l'opera dei pupi, *Visita Guidata all'Opera dei Pupi*, Rai Play, [video online]..., *op. cit.*, [dal minuto 31'43" al minuto 32'08"].

Molto interessante risulta la figura della “signura Carrabia”, Cuticchio se ne serve per far emergere l’indole del popolo, amante dell’opra, e per riprendere il rapporto tra Palermo e la guerra, tra gli abitanti della città e gli americani. Si interrompe, dunque, la narrazione della battaglia tra Rodomonte e l’esercito di Carlo e, attraverso il racconto della signora Carrabia, si rafforza l’isotopia della guerra, che diventa così il perno del racconto.

La disperazione di una madre, intenta a crescere da sola i suoi cinque “piddizzunedda”, rimanda alla disperazione di Carlo, che privo del suo paladino più valoroso deve invece contenere l’assedio di Rodomonte.

Entrambi, pur rappresentando socialmente ruoli estremamente differenti, si affidano alla fede, il primo si rivolge a San Dionigi e la seconda, in un caso alla Madonna e nell’altro a Santa Rosalia. Cuticchio evoca così il ruolo della cristianità che diventa anch’esso centrale: la signora Carrabbia si inginocchia e supplica la Madonna, la marionetta in questo istante alza leggermente gli occhi al cielo, fa il segno della croce e invoca la Madre celeste: “Madonna mia tu ca soffristi tanto pi to figliu aiutami a mia ca arristavu vedova accusì giovani e aiu sti picciutteddi”.⁹⁵⁶

Nella croce, da un punto di vista simbolico, risiede l’esperienza del dolore e della morte ma diviene al contempo luogo in cui si compie la salvezza degli uomini. Da un punto di vista gestuale, con il segno della croce e gli occhi volti in alto, la marionetta evoca, dunque, insieme al dolore di una madre, la disperazione per la fine del teatro dei pupi e trasmette al contempo la negazione di questa morte e la speranza di salvezza. Il puparo affida, dunque, ai movimenti e agli atteggiamenti del corpo della marionetta, la rivelazione di un messaggio importante, che consolida su un piano figurativo ciò che viene espresso sul piano verbale. Quindi il piano disforico del dolore contiene in nuce la possibilità della redenzione e acquista una duplice valenza.

Cuticchio procede in entrambi i casi esprimendo la sua indignazione nei confronti degli americani che non verranno allo spettacolo, non aiuteranno le casse del teatrino di Don Paolo; in questo punto ancora una volta si rileva un preciso riferimento ai bombardamenti che hanno distrutto la città e

⁹⁵⁶ Spettacolo su RaiPlay, minuto 36’10”.

all'atteggiamento dei soldati americani che vengono dipinti in maniera negativa, derisoria e ironica.

Cuticchio ritorna nuovamente alla battaglia tra cristiani e pagani, qui, come è possibile notare dalla rappresentazione visionabile su Raiplay, i ritmi dello spettacolo si fanno incalzanti, il cuntista-puparo utilizza sia il rullo del tamburo, sia i colpi di zoccolo, che risuonando sul tavolato accompagnano i movimenti e i gesti dei pupi, nei momenti più drammatici. Gli atti percussivi, insieme al nitrito dei cavalli e allo scroscio delle armi, costituiscono lo scheletro sonoro della battaglia. L'ultimo scontro è quello tra Rinaldo e Rodomonte e si conclude con la messa in fuga del secondo. A questo punto Don Paolo urla di abbassare il sipario e inizia l'ultima scena.

Sul finale, in entrambi i casi, la pazzia di Orlando per il tradimento di Angelica diventa centrale e rievoca con intensità la pazzia del puparo che rischia di perdere la propria identità. I due racconti si incrociano, Mimmo utilizza come sempre l'intensità dello sguardo, una vocalità prorompente e l'abilità ritmica e travolgente propria del cuntista. La narrazione procede in crescendo, i ritmi diventano sempre più incalzanti anche se a tratti emergono ripetute prese di fiato, che troncano il fluire della narrazione per esprimere la sofferenza di Don Paolo che vede il proprio teatrino morire sotto le bombe degli americani. Il messaggio finale in entrambi i casi è chiaro anche se sofferente nella voce e nell'espressione: continuare a lavorare anche tra tante difficoltà e insidie. È la voce dell'arte e della speranza che permette al puparo di andare avanti.

Elam Keir, riportando la teoria degli atti linguistici di Austin e di Searle, si sofferma sulla capacità performativa del linguaggio drammatico, che, attraverso una serie di atti linguistici, capaci di assumere vari livelli di costituzione pragmatica dell'enunciato e attraverso strategie illocutorie e perlocutorie, crea un reticolo di forze in cui si rende manifesto proprio il potere esecutivo del linguaggio.⁹⁵⁷ Si tratta quindi di un'interazione linguistica non descrittiva ma performativa. Ciò che emerge dal testo *Visita Guidata* è l'utilizzo di questo potere esecutivo del linguaggio, in cui il conflitto viene reso manifesto e attuato

⁹⁵⁷ Keir Elam, *Semiotica del teatro...*, *op. cit.*

attraverso i dialoghi. In fondo è proprio sul dialogo immaginario tra Don Paolo e Paletta che si costruisce lo spettacolo.

Il dialogo rappresenta un'azione parlata, in cui tutte le «[...]» opposizioni centrali, personali, politiche e morali che strutturano il dramma vengono visivamente o linguisticamente messe in atto nello scambio comunicativo, e non descritte con un distacco di tipo narrativo[...]],⁹⁵⁸ si tratta dunque di un conflitto agito linguisticamente e visivamente e non di un conflitto narrato come scontro idealizzato di idee e credenze.

Austin e i successivi teorici degli atti linguistici sollevano inoltre un problema di non poco conto sulle condizioni di “felicità” e quindi sulla buona riuscita dell'atto linguistico stesso. Affinché un atto linguistico non risulti difettoso⁹⁵⁹ devono essere soddisfatte, secondo Searle, tre condizioni essenziali, le prime sono di natura preparatoria, in essa il parlante deve essere autorizzato e legittimato a compiere l'atto, le seconde devono rispondere a criteri di sincerità secondo cui il parlante quando parla deve credere che ciò che stia dicendo sia vero e le terze vengono definite come essenziali e quindi l'azione intrapresa deve nascere da una promessa, da un particolare impegno o compito sociale.⁹⁶⁰

Seguendo il ragionamento di Searle arriviamo alla conclusione che il testo di *Visita Guidata*, come è possibile dedurre da quanto detto, soddisfa i criteri stabiliti, ad esempio nel dialogo immaginario tra Don Paolo e Paletta le condizioni preparatorie vengono soddisfatte dalle informazioni che Don Paolo fornisce al pubblico, le condizioni di sincerità vengono soddisfatte dal fatto che realmente l'esatta osservanza di codici e regole è condizione essenziale per la piena comprensione dello spettacolo dei pupi, le condizioni essenziali vengono invece soddisfatte dall'impegno e dal compito sociale che svolge Don Paolo, il cui ruolo è quello di salvare con impegno e costante dedizione il suo teatro, che rappresenta “arte, morale e diletto”.

La continua opera di informazione che Don Paolo realizza nei confronti del suo pubblico tende ad allontanare una particolare forma di “infelicità” che si manifesta quando il parlante non fa riconoscere all'ascoltatore le sue intenzioni illocutorie e

⁹⁵⁸ *Ibidem*, p. 166.

⁹⁵⁹ *Ibidem*, si utilizza la terminologia di Austin.

⁹⁶⁰ *Ibidem*.

non lo prepara con la giusta efficacia alla piena comprensione dello spettacolo. Nonostante la preparazione che Don Paolo fornisce al suo pubblico, tramite il dialogo con Paletta, tramite la manovra dei pupi a vista e la visibilità di tutti gli artefici che concorrono alla creazione dello spettacolo, rimane insito il rischio di “infelicità”, per quegli spettatori che non conoscono pienamente le convenzioni del sistema comunicativo dell’opera e che possono scambiare per comici gesti che invece corrispondono ad un registro serio.

Rispetto all’unità e alla coerenza del testo non emergono dubbi, poiché al di là del corretto funzionamento delle regole e dei codici, è possibile affermare che i singoli contenuti, individuati nell’analisi, come si è visto si integrano efficacemente dando vita a sistemi sintattici collegati a corrispondenti sistemi semantici. Ciò che rimane da chiarire è invece quali siano le operazioni mentali e sensoriali che compie il narratore e in virtù delle quali assicura allo spettacolo una spiccata coerenza testuale, anche in presenza di performance nate dall’improvvisazione.

Se da un punto di vista performativo siamo in presenza di uno spettacolo fortemente ritualizzato e formalizzato che riporta senza dubbio ad una grande competenza artigianale e ad un “saper fare” che è indice della professionalità indubbia del puparo, da un punto di vista testuale il discorso invece si complica e rimane da chiarire cosa induca il narratore a scegliere e imboccare una determinata strada per poi assicurarsi di percorrerla sempre nella medesima direzione durante lo spettacolo.

Il procedimento di costruzione testuale, relativamente fluido, poiché rispondente comunque ad una certa formalizzazione e stereotipizzazione, si inserisce in una struttura stabilmente definita come quella dell’opera che svolge in questo spettacolo una funzione di controllo, una partitura in cui effettuare una precisa organizzazione dei segni.

4.3.3 La sperimentazione condotta con Virgilio Sieni

La collaborazione tra Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni inizia dal contatto e dallo studio di due mondi che si incontrano e si corteggiano: quello della danza moderna e quello dei pupi e del cuntù. I due artisti, in questo viaggio intenso e

interessante, tentano di definire l'essenza del gesto puro, cercano di stabilire un'intesa perfetta.

È un viaggio a tre: corpo del danzatore, ossatura e puparo-narratore. Non si tratta di performance chiuse e statiche, ma dinamiche e innovative, in grado di innescare immagini e tracciare nuove vie da esplorare. Sono performance situazionali, legate al contesto e continuamente ripensate e rivissute in scena come motore di creatività e novità.⁹⁶¹

Sieni, nell'intervista effettuata al Piccolo teatro di Milano, afferma che il lavoro nasce principalmente come uno scavo, si tratta di un'idea sorgiva che non ha lo scopo di unire due mondi distanti tra loro ma di scoprire l'essenza del gesto, del movimento puro.⁹⁶²

Da *Atlante*, andato in scena tra il 2016 e il 2017, a *Nudità*, rappresentato tra il 2018 e il 2019, lo spettacolo ha subito sostanziali modifiche, l'iniziale impianto operistico lascia il posto ad un'idea più coreografica: «asciugare, togliere, distillare, sono alcune parole chiave del processo creativo sempre in fieri [...]».⁹⁶³ Si tratta di un lavoro che si muove verso una continua sottrazione del gesto, si tratta di una nudità intesa come archeologia sorgiva, abissale, come un qualcosa preesistente al noi.⁹⁶⁴

Come riporta Vito Di Bernardi in *Ossatura*, anche Cuticchio nelle prove invita gli attori-manovratori alla semplicità, a ridurre la gestualità, ad eliminare qualsiasi elemento di distrazione. Dai laboratori emergono aspetti molto interessanti, non solo legati ad un nuovo modo di narrare e dialogare in scena ma anche all'importanza del suono, della musica, del ritmo, della misura, del nesso tra musica e gesto, tra spazio e gesto, tra movimento e ritmo.

A testimonianza dell'importanza di dette relazioni, durante le prove all'Oratorio di Santa Cita del 27 ottobre 2017, Sieni propone un esercizio di vocalizzazione imperniato su una scansione cantata di vocali emesse all'unisono e

⁹⁶¹ Simona Brunetti, Nicola Pasqualicchio (a cura di), *Teatri di figura...*, op. cit., p. 65.

⁹⁶² Piccolo teatro di Milano, *Oltre la scena Festival/Incontro con Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/cZIZPDdm8bY> [consultato il 25 settembre 2022].

⁹⁶³ Vito Di Bernardi, *Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionetta e danza in Nudità*, Bulzoni Editore, Città di Castello, aprile 2020, p. 121.

⁹⁶⁴ Piccolo teatro di Milano, *Oltre la scena Festival/Incontro con Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/cZIZPDdm8bY>.

basata sulla produzione di un respiro unificante. Cuticchio lavora, invece, sulla composizione dell'immagine, sul quadro mimico, sui dettagli gestuali, sulla tecnica di manovra delle teste.⁹⁶⁵ Ciò avvicina il lavoro effettuato dal danzatore a quello svolto da Étienne Decroux: «Decroux cantava sempre durante il lavoro. Il ritmo della canzone guidava la velocità del movimento, mentre l'intensità della voce ne regolava il dinamismo. [...] Utilizzava sempre la voce».⁹⁶⁶

Decroux era attratto dal movimento invisibile e prendeva come esempio il violinista, il rapporto tra il movimento impercettibile dell'archetto e il suono. Dedicava inoltre particolare interesse all'eco. Eugenio Barba riporta il racconto dell'ultimo incontro tra Luis Octavio Bumier e Decroux, avvenuto nel 1990 a Parigi. Anche in quel caso Decroux cantava, mentre le dita stringevano ritmicamente la mano di Luis e il gomito, poggiato sul bracciolo della poltrona, si alzava per seguire la melodia, senza rinunciare all'effetto violino che tanto lo entusiasmava: «A volte inclinava la testa, lo sguardo in alto, prolungando la nota finale di un verso, la bocca sdentata spalancata... l'effetto violino. Il movimento era cessato ma il suono continuava, la tensione vibrava all'interno».⁹⁶⁷

Anche durante le prove del 12 novembre, Sieni propone un lavoro molto accurato sulla voce, concentrandosi sull'emissione della vocale A, ripetuta all'interno di un ciclo di otto battute. Ai suoi allievi chiede un'estrema precisione musicale:

«l'emissione deve essere sottile non accelerate, fate risuonare il suono. [...] Dovete cogliere nella gola un elemento sottovoce orizzontale ma che non è nello sfiatamento, è solo nella gola, ma distribuito per piani. Aiutatevi con le mani [porta le mani sotto l'addome, le lascia risalire verticalmente all'altezza della gola, emettendo alla fine il suono. Lo fa più volte di seguito]. Se fate questo riuscirete a non cambiare il ritmo, riuscite a non accelerare».⁹⁶⁸

⁹⁶⁵ Vito Di Bernardi, *Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni...*, op. cit., p. 38.

⁹⁶⁶ Circostanza narrata da Luis Octavio Bumier, regista e docente universitario all'Università di Campinas e ripresa da Eugenio Barba, *La canoa di carta...*, op. cit., p. 146.

⁹⁶⁷ Vito Di Bernardi, *Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni...*, op. cit., p. 147.

⁹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 50 e 51.

Ciò riporta la nostra attenzione alle evidenze prodotte da Giulia Ceriani, in *Il senso del ritmo*,⁹⁶⁹ sulla presenza di una sovradeterminazione ritmica, appartenente alla fisiologia interna dell'individuo e utilizzata, in questo caso, come connettore, come esperienza di interazione tra musica e movimento, come autoregolazione, come costruzione del tempo, di un tempo che permette agli allievi di muoversi all'unisono.

È lo stesso tempo di cui Mejerchol'd si serviva per tenere a bada la spontaneità degli attori. «È necessario, sostiene Mejerchol'd, che l'attore abbia un corpo musicale, vale a dire la sua gestualità nasca da una presa di distanze dai comportamenti quotidiani ed assuma una forma basata [...] sul ritmo e sul metro».⁹⁷⁰ Si tratta di un utilizzo della voce come suono ed espressione corporea, cioè come entità vocalica e non come significato.

Detta considerazione apre un'altra questione molto interessante e dibattuta: che il ritmo sia un dispositivo in grado di introdurre ordine sull'universo percettivo è fuor di dubbio, ciò che rimane comunque da approfondire è la sua relazione con l'energia, con le emozioni, con le passioni inerenti la sfera più intima e soggettiva dell'essere e in particolar modo la relazione esistente tra i processi legati a ritmi fisiologici e quelli relativi alla categoria timica.

Gli esodi palermitani rappresentano uno spostamento continuo, contraddistinto da una misura che viene, inoltre, dettata dalla marionetta, il cui movimento viene definito sacro. Per il danzatore «in essa tutto è misura, partitura, segno puro».⁹⁷¹

Da un punto di vista musicale, molto interessante risulta la riscrittura sonora dello spettacolo, *Atlante*, andato in scena ai cantieri Goldonetta di Firenze nel 2017, vengono eliminate tutte le parti recitate e narrate, di cui rimane solo il Cuntu finale, e viene utilizzato un breve brano musicale, a loop, definito da Sieni evocativo ed apocalittico, del compositore americano Angelo Badalamenti. Nella seconda parte il tappeto sonoro è costituito dai suoni creati dai corpi a contatto con il palcoscenico, dalle armature e dai legni della marionetta. Al dialogo delle parole si sostituisce un vero e proprio dialogo sonoro. Il corpo suona «[...]

⁹⁶⁹ Giulia Ceriani, *Il senso del ritmo...*, op. cit.

⁹⁷⁰ Lorenzo Mango, *La scrittura scenica...*, op. cit., p. 353.

⁹⁷¹ Vito Di Bernardi, *Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni...*, op. cit., p. 39.

attraverso la sua materialità, la sua carne, il suo peso»⁹⁷² così come la marionetta suona, manifesta la sua fisicità sulla scena, il suo esserci, la sua lingua.

Riguardo alla prima parte dello spettacolo, nonostante la natura improvvisativa della performance, prendono vita una serie di corrispondenze non casuali che rivelano una precisa organizzazione dell'azione. A tal proposito Sieni ribadisce che

«La musica interviene nella drammaturgia non casualmente perché ha sempre quel crescendo che arriva ciclicamente. Se il crescendo capita nei momenti di passaggio tende ad evidenziare quei momenti, ma a volte sospende il gesto stesso, ci lascia quasi immobili. Per una trentina di volte questo passaggio nel crescendo musicale - a seconda di dove cade sul nostro dialogo - va a determinare sospensioni e virate».

La musica acquista dunque, all'interno dello spettacolo, un ruolo strutturale: scrive il tempo dell'azione, istituisce un ritmo all'interno del quale il corpo umano si allontana da una dimensione quotidiana e diventa mezzo d'espressione. Lorenzo Mango, seguendo ed estremizzando le valutazioni dello scenografo Adolphe Appia, approda ad una conclusione molto interessante: ciò che conta non è la presenza della musica a teatro ma che lo spettacolo sia strutturato principalmente sulla base di qualità musicali.⁹⁷³

Sul palco appaiono due figure di natura radicalmente diversa: il danzatore e la marionetta, animata dal suo abile manovratore. Le due figure si studiano e si esplorano, attraverso un gioco continuo di rimandi fisici e emotivi, votati a stabilire un'intesa perfetta. In questo gioco sempre aperto, anche sulla scena, i due si trasformano in icone e generano un nuovo modo di narrare: essenziale, limpido e puro. Grazie all'esperienza vissuta con Virgilio Sieni e allo studio condotto sulla natura del gesto umano e sui possibili approdi artistici, nati dal dialogo intenso e commovente tra danzatore e "pupo nudo", nascono vari spettacoli che influenzeranno le successive ricerche e performance di Cuticchio. A conferma di ciò, nel testo di presentazione dello spettacolo *Orlando, Morte e Resurrezione*,

⁹⁷² *Ibidem*, p. 381.

⁹⁷³ Lorenzo Mango, *La scrittura scenica...*, *op. cit.*, p. 351.

andato in scena a Palazzo Forcella De Seta, a Palermo, con Mimmo Cuticchio, il fratello Nino, il figlio Giacomo e Tania Giordano, lo stesso narratore scrive:

«Il lavoro nel Teatro dei Pupi implica da sempre una enorme attenzione al movimento, un movimento misterioso per il pubblico fino a quando, alcuni anni fa, non decisi di togliere le tele per mostrare cosa accadeva dietro le quinte a pupi, oprante, manianti e combattenti. Naturalmente questo cambiava molto la nostra postura e quella dei personaggi e molti critici e studiosi intravidero, in questa apertura, elementi del teatro contemporaneo che mi hanno facilitato l'incontro con numerosi artisti della scena di oggi. Da quel momento ho praticato forme espressive che sfociano nella gestualità dell'oprante-attore e in quella danzante delle marionette. Il mio secondo incontro con Sieni mi conduce ad una condizione che mi porta a privarmi della marionetta stessa, per lasciare in scena il corpo "nudo" dell'oprante e le innumerevoli voci prive di femminile e maschile, come qualche anno fa già riconosceva lo stesso Carmelo Bene. Racconterò fatti che derivano dal ciclo della storia dei paladini, ma i pupi saranno sullo sfondo, apparizioni di una memoria che è indelebile dentro di me [...].»⁹⁷⁴

Il contatto tra marionetta e danza, così come si evince dalla ampia dissertazione di Vito di Bernardi in *Ossatura*, è molto stretto. Lo stesso afferma: «La relazione tra danza e marionetta è molto antica, come ci mostra la storia dei teatri d'Asia. Ci troviamo di fronte a corporeità trasfigurate: statue di legno moventi e movimenti umani fatti icona, portati fuori di sé e mostrati a sé e agli altri come simboli».⁹⁷⁵ L'interesse di Sieni nei confronti della marionetta è duplice ed è orientato non solo verso i movimenti e le articolazioni ma anche alle emozioni legate alla gestualità: «Mi sono ispirato, devo dire, alla marionetta perché ha le articolazioni dell'essere umano e quando si muove emozionalmente è qualcosa di più, perché in forma dislessica fuoriesce da quello che noi riconosciamo in quei gesti come emozione. La marionetta fa gli stessi gesti ma arriva ad un grado emozionale leggermente diverso».⁹⁷⁶

Meno palese, ma non per questo meno pregnante e ricco di significati, è il contatto tra cuntù e danza. Se partiamo infatti dal presupposto che il cuntù è essenzialmente basato su una *phoné* caratterizzata da elementi acustici e ritmici in

⁹⁷⁴ Mimmo Cuticchio, *Orlando, Morte e Resurrezione*, [online], http://www.virgilioieni.it/schede/orlando-morte-resurrezione-vangelo_prima-parte/, [consultata l'11 ottobre 2021].

⁹⁷⁵ Vito Di Bernardi, *Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni...*, op. cit., p. 93.

⁹⁷⁶ Piccolo teatro di Milano, *Oltre la scena Festival/Incontro con Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/cZIZPDdm8bY>

grado di creare una vera e propria partitura non solo musicale ma anche gestuale e del corpo, estremamente connessa a criteri fisiologici, lo stesso si avvicina moltissimo e addirittura sconfinava nell'utilizzo della voce e del corpo che ne fa Virgilio Sieni nella sua arte. Il danzatore ricerca, infatti, una voce interiore, ancorata a criteri fisiologici, metricamente perfetta in grado di guidare il gesto. Si tratta in entrambi i casi di una narrazione, fisicamente ancorata, altamente ritmica e musicale dove la voce guida il gesto nella ricerca di un continuo equilibrio tra stati interiori e esteriori, tra livelli di coscienza e incoscienza. Nella narrazione corporea di Virgilio Sieni manca la voce narrante o dialogante ma è pur sempre presente una voce «[...]misurata metricamente, fatta di suoni, fiato, soffio e respiro [...]»,⁹⁷⁷ che muove il gesto e si fa racconto.

Il cuntu che conclude lo spettacolo *Nudità*, andato in scena al teatro India di Roma nell'ambito di Roma Europa Festival 2018 e trasmesso il 20 dicembre dello stesso anno, mostra questa perfetta sintonia tra Cuticchio e Sieni. Il danzatore è inginocchiato, al centro della scena con in mano il pupo tenuto con la mano destra all'altezza della testa, mentre con la mano sinistra trattiene i piedi, quasi a volerne fermare qualsiasi movimento. Ma il pupo vive tra le mani del danzatore, si nutre della sua energia e accenna timidi spostamenti. Lo sguardo di Sieni risulta vago e spesso coperto dal pupo che domina la scena e catalizza l'attenzione. Cuticchio si pone in piedi alla sua sinistra, mentre a terra si trovano le armature di cui è stato fatto privo il pupo Orlando. La scena è mistica, Cuticchio inizia il suo cuntu senza la spada e a occhi chiusi, con il corpo rivolto verso il suo pupo e il danzatore, totalmente inglobati nell'atto narrativo. Il cuntu perde l'incipit colloquiale iniziale, la parte sincopata, di solito presente nel momento delle battaglie, presenta all'inizio un ritmo meno incalzante, di una regolarità quasi ipnotica, per poi accelerare verso il finale.

Durante il cuntu, la distanza tra Cuticchio e il danzatore si accorcia sempre più, il narratore verso la fine si ritrova anch'egli in ginocchio, alla stessa altezza di Sieni. Il danzatore continua a tenere il pupo Orlando, ora seduto sulle sue gambe e con il viso scoperto, partecipa della stessa fatica di una fase sincopata prolungata e protratta all'estremo. Anche il finale sovverte gli schemi, sparisce la formula

⁹⁷⁷ Vito Di Bernardi, *Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni...*, op. cit., p. 50.

conclusiva dai toni colloquiali e distesi e Cuticchio chiude di colpo urlando sul termine: Morte!

La gestualità delle mani risulta intensa e pregnante per tutta la durata del cuntù, sottolinea, enfatizza, conferisce intensità al racconto. Si tratta di un momento di forte impatto emotivo, in cui ognuno dei tre protagonisti: narratore, danzatore e marionetta narra la propria storia.⁹⁷⁸ Tutto ciò avviene sotto gli occhi degli spettatori, il pupo viene manovrato a vista, si rivela nella sua vera essenza, senza perdere l'eleganza e la magia che lo caratterizza. Il pupo di Cuticchio non è banale imitazione dell'essere umano, non copia ma crea. Ciò che colpisce nel profondo, al di là delle differenti posizioni ed ideologie nate attorno al teatro di figura, è la bellezza di questo dialogo a tre: intenso, inconsueto e in continua evoluzione.

Se volessimo, dunque, indicare l'incontro vero tra l'arte della danza, del cuntù e della marionetta non stenteremo di certo ad identificarlo nell'elemento musicale e ritmico. La musica definisce la scrittura scenica della performance, segnala la temperatura emotiva dello spettacolo, scrive il tempo dell'azione e del racconto, conferisce stabilità e ordine, agisce come fattore di coesione di tutti i segni spettacolari, grazie all'elemento ritmico che, come qualità musicale, consente di lavorare all'unisono, in una dimensione di grande precisione formale.

4.4 L'arte e la sapienza scenica di Mimmo Cuticchio

Il cuntù di Mimmo Cuticchio si fonda su esperienza, competenza tecnica, profonda conoscenza della materia narrativa, sapienza scenica, controllo del corpo, possente vocalità, spiccata capacità di improvvisazione, originalità. Dette caratteristiche, frutto di una cultura squisitamente orale, sono perfettamente riconoscibili anche in presenza di spettacoli nati dalla collaborazione con Salvo Licata, legato essenzialmente al testo.

Analizzando l'ultima parte del cuntù della Morte di Orlando a Roncisvalle, appare evidente che il cuntista scrive sulla scena e per la scena, apporta variazioni,

⁹⁷⁸ Lo spettacolo è stato visionato su RayPlay.

crea di volta in volta nuove immagini, cambia ritmo e tono di voce, gioca con lo sguardo, catalizza l'attenzione, varia i colori della narrazione. Cuticchio conferma: «[...] Chiedere a un contastorie di bloccare il racconto su una pagina è come chiedere a un millepiedi di spiegare come cammina: resterebbe paralizzato».⁹⁷⁹

Le sue performance si caratterizzano quasi sempre per un incipit dal registro colloquiale e disteso, in grado di catturare e affascinare il pubblico, sin dal primo istante. Inizia lentamente, fornisce descrizioni di paesaggi e personaggi, narra antefatti, prepara il pubblico a viaggiare dentro il racconto, crea l'attesa, inserisce pause, pone domande, coltiva "l'arte dell'indugio",⁹⁸⁰ accende il desiderio di sapere come si sviluppa l'azione, accompagna sapientemente l'uditorio verso la fase ritmata del cuntù per poi ricondurlo nuovamente nello scorrere tranquillo e pacato della narrazione. È un continuo cambio di marcia, che impegna, appassiona, coinvolge emotivamente e fisicamente, prende il pubblico per mano e lo conduce in un viaggio affascinante e suggestivo. «La bravura del contastorie sta proprio nel trovare nel corso della sua descrizione la giusta misura, affinché ognuno completi le immagini nella propria mente e ne tragga gli impulsi che vanno al cuore».⁹⁸¹

Cuticchio crea, narra, interpreta, entra e esce dai personaggi, li caratterizza, gli dà la voce, ne fa vibrare le emozioni, senza mai perdere di vista il suo ruolo di narratore, appartenente alla storia e non al singolo personaggio. Pur mantenendosi lucido, voce epica del racconto, le emozioni dei personaggi scorrono sul suo volto, vivono nella sua voce, senza mai prevalere sull'io narrante. Si tratta di frammenti di immedesimazione emotiva e corporea attraverso cui il narratore fa affiorare i sentimenti dei personaggi e conferisce intensità al racconto.

Con lo sguardo segna lo spazio, delinea le distanze, allude a personaggi già citati, anticipa le azioni, con il battito del piede crea una vera partitura sonora, con la voce imita cavalli in corsa, i nitriti, il calpestio della terra, con i ritmi segna il

⁹⁷⁹ Marco Cicala, *Mimmo Cuticchio: la mia vita con Orlando...*, op. cit.

⁹⁸⁰ Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 2011; [ed. originale: Umberto Eco, *Six Walks in the Fictional Woods*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)1994], p. 68.

⁹⁸¹ Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico...*, op.cit., p. 66.

tempo dell'azione e della scena, struttura e costruisce il linguaggio, concede al suo pubblico il tempo necessario al godimento della narrazione stessa. Ed è proprio nel particolare rapporto che instaura con gli spettatori che risiede il fascino di una narrazione che supera le barriere linguistiche, sociali e di costume. Pasqualicchio definisce questo particolare clima come stato di esaltazione, in cui qualsiasi cosa viene detta, mimata e rappresentata, funziona al di là del codice linguistico utilizzato e della storia narrata.⁹⁸²

Emblematica risulta l'esperienza narrata da Cuticchio relativamente ai suoi primi spettacoli di Tokyo. Il cuntista racconta che la primissima volta cercò in tutti i modi di coinvolgere il pubblico che però rimase impassibile dall'inizio alla fine dello spettacolo. Subito dopo apprese dall'interprete che questo particolare distacco rispondeva a una forma di grande rispetto che i giapponesi riservavano al teatro di tradizione. Quando ritornò in Giappone si pose come obiettivo quello di scardinare in tutti i modi questa consuetudine: a Suzuka il pubblico rimase impassibile anche davanti alle scene ironiche fra Orlando, Angelica e Rinaldo, a Osaka trovò i giusti ingredienti per coinvolgerlo totalmente:

«Rappresentai lo spettacolo in un luogo dove non c'era teatro e dovetti improvvisare: cominciai a manovrare i pupi, visibile al pubblico, su di un tavolo e diedi il via a una sorta di gioco di sguardi incrociati tra me, gli spettatori e i pupi; cercavo di non farli concentrare sui pupi, ma sul fatto che io oprante muovevo i pupi e ne ero il tramite. Ad un certo punto mi accorsi che cominciarono a ridere, poi iniziai a fare delle azioni comiche che in Europa funzionavano sempre e che lì enfatizzai fino a far schioccare ripetutamente i baci tra la bocca e la mia mano nella scena in cui il paladino Orlando abbraccia Angelica; a quel punto gli spettatori si abbandonarono a sonore risate e ad applausi a scena aperta».⁹⁸³

Lo spettacolo così inteso risponde alle valutazioni di Pasqualicchio, che riportando le testimonianze di Ettore Petrolini,⁹⁸⁴ afferma che il talento dell'attore risiede non solo nel bagaglio di immagini e battute prestabilite ma anche e soprattutto nella sensibilità con cui sa orientare il suo pubblico, con le suggestioni

⁹⁸² Nicola Pasqualicchio, (a cura di), *L'attore solista nel teatro italiano...*, op. cit., p. 62.

⁹⁸³ Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico...*, op.cit., p. 35.

⁹⁸⁴ Ettore Petrolini attore e drammaturgo che ha influenzato profondamente il teatro comico del Novecento.

che riesce ad attivare, con il talento con cui colma quelle fenditure che possono inevitabilmente aprirsi e minacciare lo spettacolo.

Da un punto di vista semiotico risulta particolarmente interessante il fatto di manovrare i pupi a vista: esaltando la componente visiva il narratore istituisce, infatti, una serie di correlazioni tra espressioni e contenuto, scatena inferenze, stabilisce regole e istituisce nuovi codici, sulla base di meccanismi percettivi e non culturali. Cuticchio al fine di creare una particolare intesa con il suo pubblico cambia, dunque, le regole; si concede totalmente, anche e principalmente nel suo ruolo di cuntista: «A differenza dell'opera dei pupi, il *cunto* è come fare l'amore, richiede concentrazione, preliminari, ci si scopre progressivamente, si conosce il pubblico che in quel momento è la tua fidanzata, inizia il corteggiamento e soltanto dopo ti lasci andare».⁹⁸⁵

Nella meticolosa ricerca degli strumenti adeguati al contesto e finalizzati al coinvolgimento di un pubblico sempre più ampio, Cuticchio intreccia la narrazione epica con la comicità tipica della cultura popolare. È ciò che realizza già nella seconda metà degli anni ottanta, durante due serate organizzate a Erice con Salvo Licata, Carlo Quartucci e Carla Tatò. In quell'occasione, in particolare, Mimmo racconta con l'arte del cuntù le battaglie e i tradimenti che animano la storia di Orlando, tipizzando i personaggi leggendari con le caratteristiche peculiari della gente dei vicoli: Orlando diventa strabico e effeminato, Angelica una donna di dubbia moralità e Carlo Magno viene ridicolizzato. Detta caratterizzazione si rivela un'intuizione straordinaria che gli consente, arrivato alla Rotta di Roncisvalle, di trasformare quell'umanità povera in un esercito di eroi. Il pubblico ne rimane impressionato e Mimmo riesce nell'impresa di coinvolgerli fino in fondo, di farli ridere fino alle lacrime prima, per poi farli piangere.⁹⁸⁶

Nelle sue performance si muove poco, utilizza la mimica come sostegno alla narrazione, senza mai perdere di vista la componente sonora.

⁹⁸⁵ Roberto Giambrone, *Visita guidata...*, op. cit., p. 19. (corsivo dell'autore).

⁹⁸⁶ *Ibidem*.

«Meno mi muovo e più passa il messaggio. Semmai è importante la mimica, che può servire per accentuare o sottolineare alcuni momenti, diventa un sostegno alla narrazione che comunque privilegia soprattutto il fatto sonoro. Io amo fare il cunto alla radio. Considero la radio lo strumento ideale per veicolare il cunto, migliore sicuramente della televisione. Per questo dico che le tecniche del cunto sono legate alla musicalità della parola. È importante saperne modulare le altezze e i toni, recuperare la voce naturale, capace di superare lo spazio e giungere chiara fino all'ultima fila di spettatori».⁹⁸⁷

Cuticchio, quindi, sottolinea la predominanza della componente sonora su quella gestuale e mimica. Il suo cuntu conferma la forza evocativa della parola in grado di agire da sola, anche in assenza della figura del cuntista.

Detta affermazione di fatto, però, altera la concezione di performance orale fortemente legata allo scambio comunicativo che si instaura tra pubblico e performer e tra spettatore e spettatore. Prendiamo ad esempio il cuntu realizzato in occasione del film: *“Dalla Chiesa, Cento giorni a Palermo”*. In questo specifico caso si perde l'alternanza dei moduli espressivi tipici del cuntu, impossibili da adattare ad una narrazione così breve; il cuntu in questione ha una durata di 1 minuto e 53 secondi.⁹⁸⁸ La narrazione accompagna le immagini finali del film: inizia sulle riprese della A 112 bianca crivellata dai colpi e poi vola e tuona sopra le immagini di una città vestita a lutto. La voce del cuntista risulta tesa, incalzante, impetuosa sin dall'inizio, in grado di rappresentare da sola i sentimenti universali del dolore e della rabbia. Il cuntu entra subito nella parte ritmata, attraverso un crescendo ritmico e vocale di notevole effetto che si smorza nella parte centrale: qui il narratore utilizza toni lacrimevoli e soffocati e si prepara ad affrontare un finale urlato, carico di tensione, rabbia, dolore, inquietudine. Tutto risulta molto rapido, le scene si susseguono o si sovrappongono senza interruzione.

Al minuto 0'46" si registra la prima breve pausa, il cuntista modula tono e volume, cambia il ritmo e stabilisce quel brevissimo momento di quiete che crea l'aspettativa per il rifluire di nuove parole e nuove immagini mentali che spesso si pongono in contrasto con quelle proiettate. Al minuto 1'00" assistiamo a un nuovo rallentamento fino al minuto 1'26"; Cuticchio probabilmente se ne serve

⁹⁸⁷ Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico...*, *op.cit.*, p.64.

⁹⁸⁸ Federica Vergaro, *100 giorni a Palermo monologo finale del cantastorie*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/0SL6ZKIYII4>, [consultato il 22 settembre 2021].

per controllare il flusso della narrazione, segmentare il discorso, al fine di massimizzare il valore semantico dell'enunciato e preparare l'uditorio al finale. Tutto risulta veloce e condensato. Il cuntista gioca con la voce come un atleta, ne utilizza ogni singolo colore, ne esalta le potenzialità e le qualità sonore, adatta con la sola intonazione vocalica il suono al contenuto, attraverso un linguaggio immediato e un aumento progressivo di tensione. In questo cuntù il narratore è solo, non condivide la scena con il suo uditorio che di fatto esiste ma non nello stesso spazio fisico. Espressioni facciali, gesti, atteggiamenti, movimenti del corpo sulla scena, che seppur limitati rappresentano inevitabilmente un forte mezzo comunicativo per la creazione di senso, non sono a disposizione dello spettatore e anche se il cuntù riesce a conservare una forte valenza espressiva e una teatralità vigorosa, risulta privo del coinvolgimento emotivo che nasce dalla condivisione del medesimo spazio, dalla complementarità dei ruoli assunti da narratore e uditorio nella creazione di senso.

Definire Cuticchio maestro e il cuntù come un mestiere che si tramanda o si ruba, risponde ai più recenti approdi della critica letteraria, che come sottolinea Havelock,⁹⁸⁹ evidenzia l'importanza dell'abilità artigiana nell'esecuzione aedica. L'estrema naturalezza che mostra Cuticchio nelle sue performance risponde, dunque, alla padronanza dei segreti del mestiere, unita a un alto grado di virtuosismo nella manipolazione dei ritmi verbali, musicali e corporei. Da tutto ciò risulta evidente che il cuntista in esame, anche nella veste di narratore puro, senza oggetti di scena, se non per la sola spada, incorpora una dimensione straordinariamente teatrale, in cui il corpo del narratore diventa strumento e voce della narrazione stessa.

Il cuntù di Mimmo diventa così una preziosa chiave di ingresso nell'arte della narrazione, non come cimelio del passato ma come manifestazione artistica senza tempo e universale.

⁹⁸⁹ Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura....., op.cit.*

CAPITOLO QUINTO: LA RICERCA DRAMMATURGICA DI VINCENZO PIRROTTA, TRA PRATICHE ARCAICHE E TEATRO DI SPERIMENTAZIONE

5.1 Vincenzo Pirrotta: temi, densità verbale e slancio sonoro. “Scuru” e “lustru”, pianto e riso nelle sue opere.

Il cuntista Vincenzo Pirrotta domina la scena drammaturgica contemporanea e porta avanti una sperimentazione di notevole interesse. È autore, regista, attore, drammaturgo, studioso delle tradizioni popolari. Il marchio distintivo della sua arte è, certamente, riconducibile all'utilizzo di una lingua fortemente ritmica, musicale, viva, vibrante e sonora, tipica delle performance orali.

Il mito, la tradizione letteraria siciliana, il folklore, l'etnomusicologia, il rito, la formazione accademica presso l'INDA, l'acquisizione della tecnica del cuntù a bottega da Cuticchio, i colori, gli odori, i ricordi della sua infanzia, «l'arcaica ritualità contadina»⁹⁹⁰ sono i puntelli su cui costruisce un itinerario artistico mai scontato e di notevole effetto: sulla scena incanta e sconvolge al contempo.

Pier Giorgio Nosari effettuando dei ragionamenti sui sentieri percorsi dai narratori si sofferma su Giorgio Gaber e *Il grigio*, esempio di monologo-narrazione: «Gaber si muoveva sul filo tra se stesso-attore e il se stesso-personaggio, oltretutto mescolando sul contenuto narrativo, finzione e autobiografia: ogni slittamento del testo dalle parti narrate a quelle rappresentate acquista una viscosità fortemente straniante, che è anche sintomo dell'ipertrofica lucidità del Gaber-personaggio».⁹⁹¹

Le parole di Nosari rappresentano ottimamente il lavoro svolto da Vincenzo Pirrotta, anche lui sconfina spesso in se stesso personaggio; il suo è un teatro che

⁹⁹⁰ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso....*, op. cit., p. 28.

⁹⁹¹ Pier Giorgio Nosari, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in “Prove di Drammaturgia”, anno XIV, n. 2, dicembre 2009, p. 12.

non rinuncia mai alla verità dei sentimenti e delle emozioni, ad una riflessione profonda e accurata sui mali che affliggono la sua terra, al ricordo delle fasi più importanti della sua infanzia.

Il dialetto e una costante ricerca antropologica gli consentono di innestare pratiche arcaiche nel teatro di sperimentazione, conferendo alla sua arte uno stile molto originale, una specifica identità. Le opere racchiudono una pluralità di voci e immagini, le stesse della sua isola, votata al contempo al riso e al pianto, al sacro e al profano, all'infinita dolcezza e all'urlo sconcio e slabbrato, all'innocenza e alla sensualità.

Mentre con Cuticchio ho tentato di definire i tratti essenziali dell'oralità secondo una dinamica che procede dalla performance al testo, in Pirrotta cercherò di condurre il viaggio inverso: partirò dal testo per evidenziare i tratti caratteristici dell'oralità.

Il teatro pirrottiano è un teatro degli opposti, "scuru" e "lustru", vita e morte, sacro e profano, tragedia e commedia. Ma come vedremo in seguito non sempre si tratta di pura contrapposizione. *Malaluna* (prima rappresentazione 12 novembre 2005, Palermo Teatro Festival, Complesso di Santa Maria di Montevergini) ne è l'emblema e si presta ad esplorazioni molto interessanti. Nella ouverture iniziale la contrapposizione tra "scuru" e "lustru" sembrerebbe emergere subito netta: i cori cantano con devozione passando da una quinta all'altra:

«Ummira di gramigna assassina
Ummira di cura di diavulu
Scuru, n'cà vinnigni disiu di luci
Scuru sputazza di serpi nivura
Ummira mantu d'addulurata
Ummira capistru bbiffarddu
Scuru zicca di cani arraggiatu
Scuru avvampa stà notti nivura».⁹⁹²

Non appena si illumina l'immagine della fontana con la statua del Genio di Palermo "u scuru" diventa "lustru" che scopre tutte le bellezze della sua città e

⁹⁹² Vincenzo Pirrotta, *Teatro. All'ombra della collina...*, op. cit., p. 41.

riporta odori, colori, profumi e i suoi ricordi da bambino; al contempo maschera la realtà e le verità più profonde:

«Lustru chi sfranci lu scrusciu di rina,
Lustru chi cummogghi munnizza
Lustru chi cogghi spini di sangu chi sciddicanu
di muntipiddirinu
lustru chiù lustru du lustru c'allustra
lustru c'abbianchi lu scuru n'tuppatu
lustru c'abbiviri siti di taverni
lustru ricordu di zagara
lustru ciavuru di sali di mari
mari occhiu di cunsolu [...]».⁹⁹³

Da una prima lettura i due momenti “scuru” e “lustru” sembrerebbero procedere secondo un sistema di opposizioni; ci troviamo, inoltre, di fronte ad una categoria figurativa spaziale, con connotazione forica, disposta sull’asse della verticalità: procede dal basso, le tenebre da cui dobbiamo sottrarci, verso l’alto, la luce a cui tendere per accedere alla conoscenza.

Se dovessimo definire meglio questo passaggio potremmo chiamarlo di elevazione. Quindi sembrerebbe prevalere una connotazione disforica nella prima parte e una connotazione euforica nella seconda. Ad una disgiunzione spaziale corrisponde una disgiunzione valoriale: il male che si contrappone al bene, la non conoscenza che si oppone alla conoscenza, ma anche la menzogna in opposizione alla verità.

Secondo tale lettura, da un punto di vista dei valori assiologici, se volessimo operare una prima rappresentazione sul quadrato semiotico di Greimas, la prima parte si collocherebbe indubbiamente sui vertici /morte/ e /non vita/, la seconda sui vertici /vita/ e /non morte/. Infatti, secondo il libro della Genesi, Dio crea la vita separando la luce dalle tenebre: non c’era, quindi, vita quando le tenebre coprivano l’abisso.⁹⁹⁴ Ciò che rimane da comprendere è il perché nella prima parte accanto a “scuru” troviamo “ummira” (ombra), anzi è la prima parola in assoluto

⁹⁹³ *Ibidem*, pp. 41 e 42.

⁹⁹⁴ Genesi, [online],

https://www.vatican.va/archive/bible/genesis/documents/bible_genesis_it.html, [consultata l’8 gennaio 2023].

su cui il drammaturgo pone l'attenzione. Avremmo potuto considerarlo come termine intermedio tra "scuro" e "lustru" qualora fosse stato inserito in mezzo ai due lessemi e non all'inizio.

È veramente una scelta da sottovalutare? È davvero elemento neutro che non aggiunge nulla? A mio avviso, sarebbe semplicistico e riduttivo trattarlo come tale. L'ombra può infatti essere considerata come luogo in cui non arriva luce diretta e quindi porla in opposizione alla luce o provare a interpretarla secondo il pensiero di Leonardo da Vinci: «l'ombra è diminuzione di luce; tenebre è privazione di luce».⁹⁹⁵ Per approdare ad una migliore rappresentazione è, inoltre, interessante trattarla anche dal punto di vista della psicologia analitica, in particolare, ombra è la figura proiettata dal corpo dell'uomo.

L'idea dell'indissociabilità del corpo e della sua ombra è alla base delle molte credenze a essa connesse, come quella che ne siano prive le realtà in qualche modo legate al mondo degli inferi, o che l'ombra sia l'unica parte della persona a sopravvivere dopo la morte.⁹⁹⁶ Alla luce delle precedenti definizioni sono chiare due conclusioni: l'ombra rappresenta una diminuzione di luce, ma non presuppone assenza, implica, anzi, la presenza di un corpo e anche se associata al mondo degli inferi sopravvive dopo la morte.

Questa nuova valutazione capovolge il precedente ragionamento, per cui risulta erroneo, da un punto di vista dei valori assiologici, inserire la parte relativa al buio sui vertici /morte/ e /non vita/. A conferma di questa nuova interpretazione si presenta un ulteriore ragionamento: anche "u scuro", che rappresenta senza ombra di dubbio le tenebre, viene investito dal punto di vista dei valori modali dalla "capacità di fare": «scuro, n'ca vinnigni disiu di luci»,⁹⁹⁷ e «scuro avvampa stà notti nivura».⁹⁹⁸ Non siamo, dunque, davanti a rappresentazioni figurative dei termini /morte/ e /non vita/, poichè la capacità di fare rende il soggetto antropomorfo e competente. L'esistenza è, dunque, confermata da "vinnignni"

⁹⁹⁵ Trattato della pittura: II° Vol. parte V, [online], <https://www.leonardodavinci-italy.it/pittura/trattato-della-pittura-ii-vol-parte-v>, [consultata l'8 gennaio 2023].

⁹⁹⁶ Concetto Gullotta, *Ombra- Universo del Corpo* (2000), Treccani [on line], https://www.treccani.it/enciclopedia/ombra_%28Universo-del-Corpo%29/, [consultata l'8 gennaio 2023].

⁹⁹⁷ Vincenzo Pirrotta, *Teatro. All'ombra della collina...*, op. cit., p. 41.

⁹⁹⁸ *Idem*.

(vendemmi) predicato attivo, “avvampa” nel doppio ruolo di predicato attivo e di funzione evocatrice del concetto di luce.

Tra le due parti è possibile, inoltre, cogliere una forte congiunzione nella forma del colore, data dal rosso, e del tema del sangue, strettamente intrecciati: la vendemmia evoca il vino che nella simbologia cristiana rappresenta il sangue di Cristo e quindi riconducibile al rosso; la zecca ci riporta al sangue che è il suo nutrimento, ciò che le consente di vivere; “avvampa” (infiamma) ci riporta al rosso del fuoco e alla forza vitale. Vino e sangue li ritroviamo anche nella seconda parte «lustru chi cogghi spini di sangu [...]]»,⁹⁹⁹ «lustru c’abbiviri siti di taverni».¹⁰⁰⁰ Quindi l’isotopia legata al colore e ai temi suesposti trova conferma e apre nuove chiavi di lettura: “disiu di luce” e “avvampa” nel primo caso rispondono alla potenza di una lingua ingannatrice che gioca con le parole creando immagini che stregano e suggestionano o rivelano uno stato più profondo di verità nascosto? Ancora una volta opterei per la strada meno scontata, anche se un po’ pericolosa che ci consente di instaurare una nuova opposizione: /buio/ /interiorità/ /essere/ vs /luce/ /esteriorità/ /apparire/. Il punto essenziale su cui la precedente conclusione trova la sua ragion d’essere si individua in: «lustru chi cummogghi munnizza»; la luce copre la “munizza” (immondizia) che indica il marcio presente negli anfratti della sua Palermo, non la annulla, non la combatte, semplicemente la copre irradiando nuova luce.

Segue infatti un simbolico gioco di parole, che Pirrotta porta anche in *Clitennestra Millennium*: «lustru chiù lustru du lustru c’allustra», che non assolve semplicemente ad una funzione musicale e incantatoria tipica dell’oralità ma esprime una luminosità estrema, illusoria che opera questo mascheramento della realtà, che copre la verità delle cose. Da ciò emerge inoltre che alla parte scura, che rappresenta uno scavo interiore o una discesa nelle viscere di Palemo, viene attribuita la capacità di innescare un desiderio, un cambiamento che parte da dentro e non da fuori. Pertanto il buio viene vissuto non come elemento privativo, ma come luogo di possibili visioni. Possibilità che, il narratore, non attribuisce al

⁹⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰⁰ *Idem.*

giorno e alla luce. Interessante in tal senso risulta il passo che ritroviamo in *Eumenidi*:

«È n'irà l'ummira di sonnu chi l'omu spia veramenti: n'irà lu jornu l'occhi talianu senza viriri, talianu senza cocciu di luci[...]».¹⁰⁰¹

Sempre in *Clitennestra Millennium* troviamo ancora due elementi che confermerebbero le precedenti valutazioni. Clitennestra già nelle prime battute afferma il suo grande dolore di madre, il travaglio della vita e della morte:

«Mentre sedevo sul mio letto di dolore e le stagioni estinte trascorrevano sulle mie piaghe che come mille occhi muti si schiudevano sulla meraviglia di quel mondo buio, ho rivisto per un istante rapido e ingiusto, come un lampo, il volto di mio figlio consegnato alla luce, agli dei sorridenti del giorno, che non conoscono sangue che non sia delle offerte votive. No, non era quello che dovevo vedere, era quello che volevo vedere!»¹⁰⁰²

È il mondo buio, tramite una luce, istantanea e ingiusta, per la brevità in cui si rivela, che consegna a Clitennestra il volto del figlio, che le fa vedere ciò che vuole. O ancora, poco più avanti, al coro blues della città caduta, Pirrotta affida un messaggio chiaro e amaro allo stesso tempo:

«Lu sulì addiventa focu
lu focu abbrucia e si nni va
abbrucia abbrucia li pensieri
abbrucia abbrucia i sentimenti
s'agghiutti s'agghiutti la raggiuni
s'agghiutti s'agghiutti l'onestà[...]».¹⁰⁰³

In quest'ultima parte si conferma chiaramente il potere illusorio della luce che inghiotte pensieri, sentimenti, ragione e onestà. Ci troviamo indubbiamente davanti a un'altra questione non di poca importanza: la perenne lotta tra ciò che è atavico, oscuro e primordiale e la modernità, tra il bene e il male. Si tratta di una modernità che, in virtù delle precedenti riflessioni, non può essere interpretata

¹⁰⁰¹ Vincenzo Pirrotta, *Euminidi. Riscrittura della tragedia di Eschilo*, Bonanno, Acireale, 2010, p. 15.

¹⁰⁰² Vincenzo Pirrotta, *Clitennestra Millennium. La caduta degli dei*, Glifo, Palermo, 2015, pp. 29 e 30.

¹⁰⁰³ *Ibidem*, p. 33.

svincolandola dalle nostre radici, poichè in tal modo svelerebbe tutta la sua precarietà e inconsistenza. Forse risiede proprio in questo modo di leggere il presente la cifra della modernità di Pirrotta.

Secondo Giorgio Agamben il poeta contemporaneo, deve mostarsi in grado di osservare il buio di un'epoca e coglierci dentro una luce, anche se irraggiungibile.¹⁰⁰⁴ Si tratta della luce che Pirrotta scorge nel buio di un momento storico, di una città, di un'esistenza. Si è scelto di interpretare i precedenti passi secondo una simbologia cristiana per la profonda religiosità del nostro drammaturgo.

Ritornando a *Malaluna*, se la precedente analisi risultasse vera si ribalterebbe completamente la prima conclusione, poichè i due momenti "scuro" e "lustru" non procedono più secondo un sistema di opposizioni ma si completano a vicenda; ci troviamo, inoltre, di fronte ad una categoria figurativa spaziale, con connotazione forica, disposta sull'asse della verticalità, in cui le tenebre non rappresentano una forza oscura da cui dobbiamo sottrarci, ma al contrario un luogo misterioso verso cui tendere per accedere alla conoscenza. Non è attraverso l'elevazione che raggiungiamo la verità, ma è lo scavo interiore, la discesa verso gli abissi più profondi che ci fornisce un accesso privilegiato alla conoscenza. Solo attraverso un viaggio interiore, profondo, estremo e doloroso è possibile scorgere la verità delle cose. Questo dolore profondo attraversa tutta l'opera ed è modulato su un doppio registro: è dolore individuale e dolore collettivo.

Il *Canto alla luna* che segue sembrerebbe comunque confermare questa nostra ultima conclusione:

«E luci, luci luna, addumati!
Ma tu d'addumi da ritta e d'arriversa
Tu sì luna e sì ppuru malaluna».¹⁰⁰⁵

Non avendo video o registrazioni a supporto è impossibile verificare il salto che Pirrotta compie dalla scrittura alla messa in scena ma di certo ci fornisce validi indizi sulla sua testualità: il nostro drammaturgo pur sfruttando una lingua

¹⁰⁰⁴ Giorgio Agamben, *Nudità...*, op. cit., p. 25.

¹⁰⁰⁵ Vincenzo Pirrotta, *Teatro. All'ombra della collina...*, op. cit., p. 43.

che strega e incanta con giochi di parole e suggestioni, marchio distintivo della sua oralità, non rinuncia a farsi carico di messaggi profondi e non sempre scontati.

Stefania Rimini parlando della scrittura pirrottiana, la definisce molto simile alla “scrittura ad alta voce” che Barthes presenta nel *Il piacere del testo*, riportando la seguente parte: «tale processo di invenzione creativa cerca: “il linguaggio tappezzato di pelle, un testo in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda”». ¹⁰⁰⁶ Andando a rivedere il testo di Barthes e riportando il concetto per intero, vediamo che le posizioni risultano molto distanti. Al tal fine si ripropone la versione originale in maniera integrale, a dimostrazione che l'utilizzo in merito all'opera pirrottiana rappresenta, a mio parere, una forzatura:

«Tenendo conto dei suoni della lingua, *la scrittura ad alta voce* non è fonologica ma fonetica; il suo obiettivo non è la chiarezza dei messaggi, il teatro delle emozioni; ciò ch'essa cerca (in una prospettiva di godimento), sono gli incidenti pulsionali, è il linguaggio tappezzato di pelle, un testo in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda: l'articolazione del corpo, della lingua, non è quella del senso, del linguaggio»». ¹⁰⁰⁷

Nella scrittura ad alta voce di cui ci parla Barthes, la sfera del senso e del linguaggio sembrerebbe non trovare posto o trovarne uno residuale poiché esplicitamente relegata ad una posizione subalterna rispetto alla dimensione carnale e viscerale, maggiormente legata alle pulsioni corporee.

Perché si tratta dunque di una forzatura? Si tratta di una forzatura perché ogni opera pirrottiana, anche quando, a primo impatto, potrebbe apparire frammentaria per la pluralità di voci che presenta, non rinuncia mai ad una forte coerenza interna, da un punto di vista tematico e valoriale; addirittura c'è un filo rosso che lega tra loro opere nate in contesti totalmente differenti e apparentemente lontane tra loro. Con Pirrotta ci troviamo, quindi, dinanzi a performance caratterizzate da

¹⁰⁰⁶ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, op. cit., p. 75.

¹⁰⁰⁷ Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, A cura di Carlo Ossola, Biblioteca Einaudi, Torino, 1999, p. 127.

una lingua che ubbidisce al contempo al suono e al senso; si tratta di testi costruiti e modulati dalla bocca e nati in sintonia con il corpo nella sua totalità.

Ritornando al tema iniziale, il viaggio negli inferi della coscienza evidenziato nella prima parte di *Malaluna*, lo stesso trova una connotazione particolare anche nel testo *All'ombra della collina*. Viciuzzu/Pirrotta dialoga con l'ombra di Pasolini mentre attraversa i momenti più significativi della sua vita. Durante tutta l'opera effettua una profonda introspezione, la sua coscienza vive sulla carta attraverso un continuo avvicendamento di sentimenti, ricordi, pulsioni, desideri. Tutto ciò lo compie attraverso un'affascinante compenetrazione tra sogno e realtà, tra memoria e affabulazione. I temi ricorrenti sono: «l'ammirazione per il nonno, il difficile rapporto con la chiusa mentalità del paese, la passione per i libri».¹⁰⁰⁸ E anche l'inferno, lo stesso inferno che fin da piccolo lo minacciava.¹⁰⁰⁹

«Viciuzzu: “L'inferno, questa parola mi ha sempre accompagnato, ed io ogni volta che veniva pronunciata ridevo, ma ora l'unica cosa che riesco a fare è tremare.
Pier Paolo: “Trema, trema pure, ma non chiudere gli occhi, questo viaggio dalla vita alla morte cancellerà il tuo peccato».¹⁰¹⁰

Si riportano le parole di Pier Paolo perchè sembrerebbero confermare la validità dell'analisi effettuata su *Malaluna*. È, infatti, attraverso il viaggio negli inferi della coscienza, che l'uomo trova se stesso. Mentre *Malaluna* tratta questo passaggio non solo da un punto di vista personale, ma anche e soprattutto da un punto di vista collettivo, la luna tiene compagnia a innamorati e pescatori, a carcerati e venditori, a chiunque cerca la sua vicinanza;¹⁰¹¹ *All'ombra della collina* evidenzia una forte componente personale e autobiografica.

Se volessimo compiere una comparazione tra i due testi, emblematica risulta la parte iniziale; riporta esattamente i termini principali di *Malaluna*: lustru, scuru e ummira. In questo caso Pirrotta li utilizza per rappresentare il ricordo del nonno,

¹⁰⁰⁸ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso....*, op. cit., pp. 26 e 27.

¹⁰⁰⁹ Vincenzo Pirrotta, *Teatro...*, op. cit., p. 6.

¹⁰¹⁰ *Ibidem*, p. 25.

¹⁰¹¹ *Ibidem*, p. 43.

già sofferente e a letto per la malattia, e delle loro “abbanniate”¹⁰¹² ai mercati a vendere vestiti.

«Viciuzzu: “ti lu ricordi nonnò, Vestitiiiiii e iu arrispunnia cinquantaalireeeee, ti lu ricordi nonnò, e c’era lustru di scuru n’tà ddà stanza, e iu mi scantava, ti lu ricordi? Picchi la lampa facia l’ummira n’tà lu muru scurciatu di la muffa tu parravi cu ddà vuciuzza pirciata di la malatia, araciu araciu, araciu araciu, e n’tà l’occhi ch’avivi la campagna, li strati n’cuticchiati n’siringati di lu suli, comu quannu la resca di pisci sfrancia li cannarozza, lu ciavuru di l’ogghiu o di lu mustu, don Pippinu lu capaciotu c’è vestitiiiiiiiiii, cinquantaalireeeeeedunnisinonnò, dunni sì?”».¹⁰¹³

Pirrotta gioca sin dall’inizio con la lingua per esprimere un particolare stato interiore. Non è “lustru”, non è “scuru”, ma è “lustru” di “scuru”. Come in *Malaluna* “lustru” e “scuru”, non sono in netta contrapposizione, non definiscono in maniera assoluta e definitiva uno stato, ma uno stato si risolve nell’altro attraverso un processo di complementarità. In questo gioco “l’ummira” assume un particolare rilievo, Pirrotta la utilizza per anticipare la presenza di un nemico oscuro: i “libbra comunista” che gli lascia il nonno dopo la sua morte. L’ombra materializza la negatività interiore dell’autore, il raddoppiamento negativo di se stesso. Sono infatti i “libbra comunista” del nonno a creare l’inferno che lo divora, a rubare la sua verginità, a sedurlo, a sporcare la sua anima.¹⁰¹⁴ Affida alle parole di Viciuzzu questo particolare rapporto con i libri:

«Viciuzzu: “Sono cresciuto con loro, insieme a loro, era la mia scoperta, era come se avessi io stesso generato quei volumi, come se fossi stato padre di ognuno di loro, li nutrivo e mi nutrivo di loro, li mangiavo, li divoravo, come quando in campagna non finivo mai di mangiare i gelsi rossi, agghattaiolato sull’albero, mangiavo gelsi e il loro succo dolce e aspro insieme scendeva dalle mie labbra e sporcava la camicetta di quel sangue di frutto, così quei libri hanno sporcato la mia pubertà, il loro sangue è sceso nelle mie viscere fino a violentarmi, il loro sangue di parole, pensieri, concetti, anime, ha rubato la mia verginità, ha sedotto la mia debole mente di ragazzo di provincia, sporco nell’anima e nelle arterie, di creta, di terra arsa dal sole, di zolle odorose di sterco di pecora”».¹⁰¹⁵

¹⁰¹² L’abbanniate è il vociare caratteristico con cui i venditori ambulanti annunciano la loro mercanzia. Rappresenta il grido, la voce dei mercati.

¹⁰¹³ Vincenzo Pirrotta, *Teatro...*, op. cit., 13.

¹⁰¹⁴ *Ibidem*, p. 19.

¹⁰¹⁵ *Ibidem*, pp. 18 e 19.

Ho scelto di riportare questa parte non solo per dimostrare l'importanza che i libri hanno avuto nell'infanzia dell'autore, ma anche perchè fornisce interessanti spunti di riflessione da un punto di vista linguistico. Pirrotta utilizza il dialetto per tutti i personaggi ad eccezione di Pier Paolo e di Viuciuzzu quando si rivolge a lui. Traccia dunque un confine tra le figure che gli consentono di narrare la sua infanzia, legata ad un mondo contadino e dialettale, e i libri e Pier Paolo che rappresentano invece l'incontro con la cultura e l'età più adulta. Si tratta di un'operazione linguistica di notevole interesse: attraverso la lingua, Pirrotta identifica i personaggi, costruisce immagini, dissemina suoni.

È interessante, inoltre, notare come libri sia scritto con due “b” e non correttamente con una. Si tratta di una caratteristica tipica della pronuncia dialettale siciliana che tende a raddoppiare le consonanti. Ciò dimostra che la parola quando prende corpo sul foglio ha già una sua musica, in questo caso è la musica del suo dialetto. È Pirrotta stesso a dirlo: «Quando si scrive per il teatro, nel momento stesso in cui la parola, la battuta, è vergata sul foglio è “pensata” con un ritmo, con un'intonazione, con un musica».¹⁰¹⁶ Io aggiungerei con una sua dizione. Ritornando alle “abbanniate”, le troviamo anche in *Malaluna*, dove utilizza le voci dei berci del mercato di Ballarò.¹⁰¹⁷

«[...]La persica e unu la persica e due
 La persica e tri la persica e quattru
 E stà persica
 Gialla gialla
 Gialla gialla
 Gialla gialla
 Gialla gialla
 Gialla gialla
 Mà vinnu pi quattru liri
 Quattru liri e unu
 Quattru liri e dui
 Quattru liri e tri
 Cincu liri o zù iachinu
 Cincu e unu
 Cincu e dui
 Cincu e tri [...]».¹⁰¹⁸

¹⁰¹⁶ *Ibidem*, p. 5.

¹⁰¹⁷ Noto mercato storico di Palermo.

¹⁰¹⁸ Vincenzo Pirrotta, *Teatro...*, *op. cit.*, p. 62.

La ripetizione di versi identici sembra essere una caratteristica della voce dei berci del mercato rionale.

Pirrotta, compiendo un'operazione analoga, mantiene nei suoi canti e nei suoi versi, la ripetizione ossessiva delle parole. Se ne riportano alcuni: il primo è tratto dall'opera *All'Ombra della Collina*, gli altri due da *Malaluna*:

«Abballa abballa abballa
Eccu sangu sputa felì
Abballa abballa abballa
Ravanti o' suca vilenu
Abballa abballa abballa
Ora n'apprisintammu [...]».¹⁰¹⁹

«Sangu sangu sangu
Sangu chi nesci sangu chi n'grascia
Sangu sangu sangu
Sangu ca lava l'onuri c'abbascia
Sangu sangu sangu
Sangu d'armalu mortu ammazzatu
Sangu sangu sangu
Sangu n'co sapi zocchè lu piccatu [...]».¹⁰²⁰

Nel precedente *Canto del sangue*, non riportato per intero, il termine sangue è ripetuto per ben 56 volte.

«Furmiculi furmiculi
Scinninu m'palermu
Palemù è portu
Palermu è stazioni
Furmiculi furmiculi
Furmiculi russi
Furmiculi nivuri
Furmiculi chi cercanu tani
Furmiculi chi masticanu terra [...]».¹⁰²¹

Come si può ben notare, la caratteristica costante è la ripetizione ossessiva delle parole secondo una struttura che conferisce musicalità al testo. Si tratta di una scrittura forte, che proietta nella mente visioni, che scava e sconvolge, che vive oltre il segno. Pirrotta trae elementi dal vissuto quotidiano e li trasforma in

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, p. 25 (*All'ombra della collina*).

¹⁰²⁰ *Ibidem*, p. 47. (*Canto del sangue Malaluna*).

¹⁰²¹ *Ibidem*, p. 59 (*Malaluna*).

prodotto artistico, anzi il prodotto artistico diventa la cassa di risonanza del suo vissuto. È questo profondo legame con la realtà che rappresenta la cifra della sua oralità, caratterizzata dal ritmico e cantilenante suono della voce del Sud.

Ritmi, “abbanniate”, canti, cunti, scongiuri e formule litaniche si spostano da un testo all’altro, incastrandosi perfettamente nel flusso narrativo. Si tratta di un materiale sonoro che taglia, assembla, sposta, varia e utilizza in stretto rapporto all’immagine che vuole creare. Nei suoi testi troviamo spesso strutture simili alle preghiere. *La ballata delle balate* riprende l’incipit del Santo Rosario:

«Nel nome del padre del figlio e dello spirito santo.
O Dio vieni a salvarmi, Signore vieni presto in mio aiuto.
Come era in principio e ora e sempre nei secoli dei secoli».¹⁰²²

Seguono i misteri dolorosi, recitati in memoria della passione di Cristo e i misteri gioiosi recitati in memoria dei morti per mafia. Conclude il Rosario con le litanie dei Santi alternando sempre la stessa struttura:

«San Michele Arcangelo prega per noi
San Gabriele prega per noi
San Raffaele prega per noi
Voi tutti santi angeli di Dio pregate per noi.

Placido Rizzotto morto per noi
Salvatore Carnevale morto per noi
Andrea Raja morto per noi
Nicolò Azoti morto per noi
Voi tutti sindacalisti scantativi di noi».¹⁰²³

La musicalità dei suoi testi è legata all’utilizzo di giochi ritmici, si serve spesso di rime bacciate o alternate che conferiscono vivacità alla lingua. Ad esempio ritornando a *Malaluna*, il *Canto alla luna*, è quasi per intero in rima alternata: *ridi* del primo verso fa rima con *vidi* del terzo e *n’capu* del secondo con *grapu* del quarto e così nella seconda strofa: *menti/venti*, *scanusciuti/addumisciuti*; nella

¹⁰²² *Ibidem*, p. 93.

¹⁰²³ *Ibidem*, p. 98.

terza: *amanti/vigghianti, amuri/arduri* e nella quarta: *cumannari/mari, maliuti/allucuti*.¹⁰²⁴

Sempre in *Malaluna* canta la vivacità delle strade di Palermo in rima, i primi quattro versi presentano tutti vocaboli che terminano in “ati”: *lastricati/vagghiati/manciati/scappati*.¹⁰²⁵ Si tratta di certo di un’arte che affonda le radici nel teatro che interessa le piazze, lo stesso che, come afferma Mejerchol’d, ha suggerito soggetti e temi da Molière a Shakespeare. Il regista russo ne esalta la componente creativa, evidenziando il ruolo decisivo che lo stesso ha assunto in ogni tempo. «[...] Il teatro autentico nasce non dalla parola, non dalla letteratura, ma dall’improvvisazione sulle piazze e nelle fiere». ¹⁰²⁶ Sempre Mejerchol’d, individua due elementi essenziali che caratterizzano il vero teatro: la festa in maschera e il gioco.¹⁰²⁷

Uno dei personaggi di tradizione orale che Pirrotta muove in maniera sorprendente e grazie al quale riesce ad operare slittamenti repentini di contesto è la maschera goffa di Giufà. Si tratta di un personaggio credulone, buffo, privo di qualsiasi malizia. Pirrotta se ne serve in più occasioni, anche in *N’gnanzou’* per introdurre la bellezza della poesia.

«Giufà Giufà mi riri lu cori
si sulu pensu a tia
li picciriddi si stannu beddi sori
quannu si cunta la tò puisia». ¹⁰²⁸

La poesia rappresenta per Pirrotta uno strumento di salvezza, questo è un tema ricorrente nelle sue opere, in *N’gnanzou’* Lu Rraisi racconta al Muciariotu il suo primo incontro con la bellezza delle immagini poetiche. Fu Turi il “poeta salinaru” a fargliela conoscere:

¹⁰²⁴ *Ibidem*, p. 43.

¹⁰²⁵ *Ibidem*, p. 57.

¹⁰²⁶ Vsevolod Mejerchol’d, a cura di Fausto Malcovati, *1918: lezioni di teatro*, Cuepress, Bologna, 2016, p. 21.

¹⁰²⁷ *Ibidem*, p. 59.

¹⁰²⁸ Vincenzo Pirrotta, *N’gnanzou’ storie di mari e di pescatori...*, *op. cit.*, p. 49.

«Finemu di manciari e Turi, lu salinaru pueta davanti a nu bicchieri di marvasia n'cuminciò a diri la sò puisia: “Mulinu abbannunatu / Disiu d'amuri / Chiantu di li rimi /Ogni focu diventa cinniri”. In lu taliava a vacca aperta e mia parianu musica ddi paroli, e iddu cu ddà vuci pigghiava forza culuri fantasia: “Tempu anticu, mari timpistusu, scogghiu tagghienti”. Tussia iccava sangu n'tà lu fazzulettu, s'asciucava e cuntinuava: “Amuri e gilusia, Minnulidda, lu munnu è na rota”. In mancu agghiuttia li vaviati chi mi scinnianu di n'mucca, lu taliava e mi paria, iddu malatu, immirutu, vecchiu abbruciatu di lu sulì, mi paria un ciclopu. Quannu nni susemu e si salutaru cu mè patri iddu s'avvicinò, iddu n'cà parian'cà nun m'avvia taliatu, mi pigghiò li manu e mi rissi: “Quannu lu distinu nun t'aiuta dummannacci cunsigghiu a la puisia».¹⁰²⁹

La drammaturgia pirrottiana si caratterizza, dunque, per una testualità che accumula e rinnova al contempo. Ad esempio: «il *Canto alla luna* che troviamo in *Malaluna* è la trascrizione esatta del componimento presente ne *La morte di Giufà*»;¹⁰³⁰ il gioco di parole «lustru chiù lustru du lustru c'allustra [...]»¹⁰³¹ lo troviamo sia nell'ouverture iniziale in *Malaluna*, sia in *Clitennestra Millennium* nel momento in cui il sacerdote si appresta a compiere il feroce sacrificio di immolare un «[...] figlio tenero e innocente perché con il suo sangue possa rinnovare il mondo»;¹⁰³² anche la parte finale delle *Eumenidi* viene ripresa in *Clitennestra Millennium*, in quest'ultima manca, però, l'amara conclusione con cui Pirrotta chiude *Eumenidi*: «Oggi murìu la ggiustizia»¹⁰³³ ripetuto quattro volte.

Proprio questo lamento finale per la morte della giustizia consegna a *Eumenidi* una configurazione ideologica antieschilea e coraggiosa. Pirrotta disconosce la seduzione attraverso cui le Erinni vengono trasformate in Eumenidi e attualizza la tragedia, sceglie di perseguire la via del compromesso che uccide ogni speranza di giustizia. In questa fase mi limito ad un semplice accenno, poiché si tratta di una scelta drammaturgica che verrà meglio ripresa successivamente.

Nello slittamento continuo tra piani narrativi diversi, Pirrotta ha la forza di “mostrare”, di alludere e illudere, di suggerire, ma non perde mai la propria

¹⁰²⁹ *Ibidem*, pp. 51 e 52.

¹⁰³⁰ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰³¹ Vincenzo Pirrotta, *Teatro...*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰³² Vincenzo Pirrotta, *Clitennestra...*, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰³³ Vincenzo Pirrotta, *Eumenidi...*, *op. cit.*, p. 45.

identità.¹⁰³⁴ Da quanto detto risulta evidente il potere musicale, incantatorio, metaforico e sensuale della lingua pirrottiana, che sa essere anche e principalmente forte e crudele, intrisa di sangue e violenza.

«Dalla trilogia *I Tesori della Zisa*, fino a *Sacre-Stie*, la scrittura dà fiato e corpo a una serie di quadri rosso sangue, in cui il racconto dell'isola è rivissuto attraverso le dissonanze del dialetto, che esprime anche una costante tensione tra lingua e maschera».¹⁰³⁵ Che il suo sia un teatro di sperimentazione e di ricerca, in grado di intrecciare in maniera eccellente cultura colta e cultura popolare, risulta evidente, anche, in spettacoli desunti da altri testi come: *Eumenidi* (2004), *La Sagra del Signore della nave* (2005), *'U Ciclopu* (2005), *Lunaria* (2007), *Terra matta* (2009), *Diceria dell'untore* (2010).¹⁰³⁶

Ai fini del presente lavoro si è scelto di analizzare più da vicino *Eumenidi* e *'U Ciclopu*: si tratta di performance particolarmente ibridate caratterizzate da una particolare valenza semantica: in questi spettacoli il cuntù si mescola ai ritmi e alle sonorità mediterranee. In *Eumenidi* per la prima volta il cuntù viene scomposto per più voci: «Le tre Erinni delle mie *Eumenidi*, recitano gli stasimi della tragedia dell'ultima parte dell'Oresteia, proprio partendo dai ritmi del cuntù tradizionale, ma evolvendosi in una coralità di voci. I ritmi del cuntù sono stati, infatti, recitati da tre attori».¹⁰³⁷

Come sempre, Pirrotta parte dalla tradizione per esplorare nuove vie.

5.2 L'uso del dialetto come ritorno alla terra matrice di suoni e significati.

Achille Mango afferma: «Non si può, oggi, essere storici obiettivi del teatro italiano se non si tenga conto della funzione illuminante che il dialetto, le società regionali legate a forme di espressione anche limitate, hanno avuto nello sviluppo della drammaturgia italiana».¹⁰³⁸

¹⁰³⁴ Andrea Porcheddu, *A Messina vibra ancora il canto di Pirrotta*, Linkiesta, Milano [online], <<https://www.linkiesta.it/it/blog-post/2013/11/27/a-messina-vibra-ancora-il-cunto-di-pirrotta/19672/>> [consultato il 27 novembre 2022].

¹⁰³⁵ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰³⁶ *Ibidem*.

¹⁰³⁷ Intervista effettuata nel giugno del 2019.

¹⁰³⁸ Achille Mango, *Il teatro siciliano*, ESA, Palermo, 1961, p. ix.

Cosa spinge il narratore a privilegiare, ancor oggi, nelle sue performance l'uso del dialetto?

Vito Pandolfi, nell'introduzione presente all'interno dell'opera *Il teatro siciliano*, prova a fornire delle risposte, puntando l'attenzione sulla vivacità e sulla naturalezza del dialetto, in grado di rappresentare i sentimenti più radicati nella nostra natura.

«O il poeta non ha la conoscenza del mezzo di comunicazione più esteso, che sarebbe la lingua; oppure avendone conoscenza, stima che non saprebbe adoperarla con quella vivezza, con quella natività spontanea che è condizione prima e imprescindibile dell'arte; o la natura dei suoi sentimenti e delle sue immagini è talmente radicata nella regione di cui egli si fa voce, che gli parrebbe disadatto o incoerente un altro mezzo di comunicazione che non fosse la espressione dialettale; o la cosa rappresentata è talmente locale, che non potrebbe trovare espressione oltre i limiti della conoscenza della cosa stessa».¹⁰³⁹

Le precedenti valutazioni seppur interessanti non prendono in esame un aspetto molto importante del ricorso al dialetto: preservare l'identità di un popolo e sottrarre quel mondo di significati originari e di sacralità che lo caratterizza, alla condanna dell'oblio, riascoltare i battiti di un teatro civile e antropologico. Questo è il cuore pulsante di tutta l'opera pirrottiana.

Ernest Cassirer sottolinea che «[...] anche la più primitiva manifestazione linguistica esige la trasposizione di un determinato contenuto di intuizione o di sentimento in suono, dunque in un mezzo a esso estraneo, e persino opposto [...]».¹⁰⁴⁰ Ma quando quell'originario contenuto, che sia idea, concetto, consuetudine o semplicemente cosa scompare, cosa succede alla primitiva intuizione?

Per rispondere a questo interrogativo seguiamo il ragionamento che ne scaturisce dal dialogo tra Giuseppe (Pippo) Fava e Giovanni Ruffino. Ne emerge che parole come *icchena* o *itena* (rialzo in muratura appoggiato ad una parete), *tannura* (antichi fornelli), *giacatu* (marciapiede costruito con le ciache, i ciottoli), *cattive* (le donne rimaste vedove e quindi «segregate, recluse», lat. *captivus*.),

¹⁰³⁹ *Ibidem*, p. xxv.

¹⁰⁴⁰ Ernst Cassirer, *Linguaggio e mito*, SE, Milano, 2006, p. 105.

scompaiono perché scompare l'oggetto, l'idea, la consuetudine a cui si riferivano.¹⁰⁴¹ Il ricorso al dialetto è per Pirrotta un «ritorno alla terra, intesa come matrice di suoni e sensi, di canto e dolore»;¹⁰⁴² è uno scavo archeologico nelle viscere della sua isola; «è rivendicazione identitaria e cifra di una onomatopea del sentire».¹⁰⁴³ L'attore, attraverso l'arte, ne riprende voci ed espressioni e le rinnova insieme a tutto ciò che esse evocano e rappresentano, insieme a quell'idea originaria che ancora oggi sono in grado di incarnare.

Il dialetto di Pirrotta è «[...] popolare e rituale»,¹⁰⁴⁴ si nutre di esperienze reali, di vita vissuta. Come abbiamo già visto, il testo di *N'gnanzou' storie di mari e di pescatori*, nasce, ad esempio, dopo un'indagine fatta sul campo, nelle tonnare di Favignana e Trapani, accanto alle famiglie di tonnaroti e in particolare alle testimonianze dirette di Mommo Solina, ultimo rais di Favignana.¹⁰⁴⁵ Immergersi in quel mondo ha la duplice funzione di assorbirne le sonorità, a tratti aspre e rozze, a tratti di sublime dolcezza, e trovare una via di accesso privilegiata per conoscere storie, riti e leggende, per nutrirsi del mito. Anche in *Malaluna*, viaggio dentro la città di Palermo, Pirrotta opera la stessa immersione: «Quando si comincia a scrivere si può scegliere tra due strade: lasciarsi andare e attingere [all']immaginario o fare un lavoro filologico, cercando di descrivere una città attraverso un percorso storiografico. Io ho scelto di scendere in una vertiginosa ricognizione su Palermo, la mia città [...]».¹⁰⁴⁶

Pirrotta sceglie volutamente l'uso di un dialetto non italianizzato, non ibridato dal linguaggio borghese, sceglie, come lui stesso lo definisce, un dialetto stretto: «hanno spesso tentato di farmi abbandonare il dialetto stretto, di farmi virare verso una lingua "camilleriana", e io rispondo sempre che preferisco non fare lo spettacolo!».¹⁰⁴⁷ La lingua di Pirrotta è una lingua che varia, adatta ad ogni personaggio il registro linguistico che più lo caratterizza. Si serve, così, della

¹⁰⁴¹ Giovanni Ruffino, *Parlare del dialetto. Sette conversazioni radiofoniche tra Giuseppe (Pippo) Fava e Giovanni Ruffino*, Lingue e Culture in Sicilia. Piccola Biblioteca per la Scuola Centro di studi filologici e linguistici siciliani, a cura di Luisa Amenta, Marina Castiglione e Iride Valenti, Palermo 2018, pp 13 e 14.

¹⁰⁴² Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, *op. cit.*, p. 122.

¹⁰⁴³ *Ibidem*, p. 46.

¹⁰⁴⁴ Vincenzo Pirrotta, *N'gnanzou'...*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁰⁴⁵ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, *op. cit.*

¹⁰⁴⁶ Vincenzo Pirrotta, *Proseguire fuggendo la via della tradizione...*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁴⁷ *Idem*.

lingua dei contadini partenicesi, delle inflessioni dei tonnaroti di Favignana e di Trapani, del gergo della malavita palermitana, “u baccagghiu”, delle lamentazioni della Settimana Santa delle Madonie, dei canti dei carcerati della Vicaria.

Relativamente al baccagghiu Pippo Fava lo definisce un linguaggio oscuro, caratterizzato da un sistema di significazione molto particolare che procede per metafore, invenzioni, analogie allusive e particolari riferimenti che rispondono a esigenze di segretezza:

«[...] Le vie attraverso le quali viene costituendosi un sistema gergale di comunicazione, sono vie e procedimenti complessi, qualche volta inspiegabili. Ma certo le metafore, le allusioni colorite occupano un posto importante nel lessico gergale, e quindi anche nel baccagghiu siciliano. Consideri tutti i nomi che si riferiscono alla «forza pubblica»: aceđdu i malu tempu (cioè uccello che annuncia il cattivo tempo) è la guardia di pubblica sicurezza, come pure cucca, cioè la civetta, mentre ađdu cu a pinna (gallo piumato) è il carabiniere. Anche le parole che significano «uccidere» muovono da macabre similitudini: per esempio astutari, addummisciri, aggiuccari (‘fare appollaiare’), asciucari. E la pistola è u ciuscianti. La parola «carcere», poi, difficilmente viene pronunciata, si usano piuttosto metafore o eufemismi del tipo cummentu, culleggiu, batia, lucanna, cunvittu, [...]».¹⁰⁴⁸

Pirrotta se ne serve per dar voce alle Erinni in *Eumenidi*. Lo stesso attore, nell’intervista telefonica del giugno 2019, spiega la motivazione di questa particolare scelta linguistica: «Per rappresentare la ferocia delle Erinni a livello verbale, sembrava più adatta questa forma di lingua che è piena di metafore, è piena anche di vocaboli aspri in grado appunto di descrivere la [loro] ferocia».¹⁰⁴⁹ È comunque opportuno affrontare la questione anche da un’altra prospettiva, poiché posta in questi termini potrebbe risultare semplicistica e addirittura fuorviante e il dialetto correrebbe il rischio di evocare un carattere ristretto e locale, una sorte di intuizione regionale, isolana, incapace di estendersi e diffondersi, di incarnare i sentimenti universali. Come può, quindi, uno spettacolo fondato su una lingua arcaica, superare i confini regionali ed essere compreso e riconosciuto su scala nazionale e internazionale?

¹⁰⁴⁸ Giovanni Ruffino, *Parlare del dialetto...*, op. cit., p. 26.

¹⁰⁴⁹ Intervista da me effettuata il 27 giugno 2019.

Su questo punto Pirandello, autore che pure ha utilizzato il dialetto natò per alcune opere, in una prima fase della sua produzione, esclude la possibilità di successo di un teatro dialettale fuori dai confini di appartenenza: «Una letteratura dialettale, insomma è fatta per restare entro i confini del dialetto. Se ne esce, potrà essere gustata solo da coloro che di quel dialetto han conoscenza e conoscenza di quei particolari usi, di quei particolari costumi, in una parola, di quella particolar vita che il dialetto esprime».¹⁰⁵⁰

Se da una lato Pirandello conferma l'esistenza del legame indissolubile della lingua alla particolare condizione di vita, alle tradizioni e al sentire di un popolo, dall'altro proprio in questo legame individua la sua gabbia, ne circoscrive il raggio d'incidenza. Ma veramente è così? E se fosse così non si correrebbe il rischio di fossilizzare il teatro al significato puro di ogni singola parola disconoscendo l'importanza della polifonia dei segni scenici nella creazione di senso? Non significherebbe affermare in tutto e per tutto la preminenza del testo letterario sullo spettacolo? Se fosse realmente così tutto il ragionamento condotto risulterebbe se non falso, privo di valore.

Roland Barthes, occupandosi dei sistemi simbolici orientali, effettua delle considerazioni molto interessanti sulla lingua che possiamo utilizzare nelle nostre argomentazioni: «La lingua sconosciuta, di cui colgo pur tuttavia la respirazione, l'aerazione emotiva, in una parola la pura significanza, forma attorno a me, via via ch'io mi muovo, una leggera vertigine, mi trascina nel suo vuoto artificiale, che non si realizza che per me: vivo nell'interstizio, alleggerito d'ogni senso pieno».¹⁰⁵¹ Secondo il ragionamento di Barthes, l'utilizzo di una lingua remota, e non ad appannaggio dell'uditorio, non diminuisce la trasmissione di senso ma la amplifica, lasciando la possibilità agli spettatori di colmare con i sensi quella leggera vertigine che un sistema linguistico a loro sconosciuto produce.

La lingua diventa “una pellicola sonora”¹⁰⁵² che crea una costante tensione e sfuggendo ai meccanismi dell'interpretazione immediata, stimola nuove forme di intuizione e accresce quello che gli studiosi di estetica definiscono «piacere,

¹⁰⁵⁰ Antonio Pagliaro (a cura di), *U Ciclopu dramma satiresco di Euripide ridotto in siciliano da Luigi Pirandello*, Le Monnier, Firenze, 1967, p. xiv.

¹⁰⁵¹ Roland Barthes, *L'impero dei segni*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1984, [*L'empire des signes*, Éditions d'Art Albert Skira s.a., Genève, 1970], p. 14.

¹⁰⁵² *Idem.*

godimento, “*fulfilment*”, senso della cosmicità, intuizione dell’ineffabile, gravidanza e così via».¹⁰⁵³ In relazione a quanto detto, Pirrotta ricorre al dialetto anche per ragioni meramente ritmiche e musicali, il narratore ipotizza, infatti, che il siciliano possa presentare una stretta relazione con un certo tipo di metrica greca.¹⁰⁵⁴ Penso che questa conclusione non possa essere esclusa e possa evolversi in interessanti e più approfonditi campi di indagine.

Nella quarta lettera, Parigi, 28 maggio 1932 Artaud, commentando gli elementi distintivi del teatro orientale, compie un’osservazione molto valida ai fini del presente studio:

«Il teatro orientale ha saputo preservare alle parole una loro capacità di espandersi, poiché nella parola il significato chiaro non è tutto, ma c’è anche la musica della parola, che parla direttamente all’inconscio. Ed è così che nel teatro orientale non c’è un linguaggio della parola, ma un linguaggio di gesti, di posture, di segni, che, dal punto di vista del pensiero in azione, ha altrettanto valore espansivo e rivelatore dell’altro. E il fatto che in Oriente si metta questo linguaggio di segni al di sopra dell’altro gli attribuisce dei poteri magici immediati. Lo si invita a rivolgersi non soltanto allo spirito, ma anche ai sensi e, attraverso i sensi, a raggiungere regioni ancora più ricche e feconde della sensibilità in pieno movimento».¹⁰⁵⁵

Artaud nelle sue osservazioni sul teatro orientale spiega in maniera molto intensa e significativa il percorso principale, direi il mistero, con cui la parola, come suono e azione, segni un campo semantico ricco e profondo, in grado di andare al di là del significato puro di cui si fa portavoce. Solo riconoscendo l’importanza della sonorità, del ritmo, del soffio, delle vibrazioni emotive insite nel linguaggio e nel corpo del narratore è, dunque, possibile abbattere barriere e confini e approdare ad una dimensione profonda in cui i suoni parlano direttamente all’inconscio.

Anche le parole di Peter Brook confermano quanto detto. Prendendo in esame alcuni spettacoli su Shakespeare, lo stesso afferma, che le repliche più potenti si sono effettuate nei luoghi in cui vi era una scarsa conoscenza della lingua

¹⁰⁵³ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale....*, op. cit., p. 405.

¹⁰⁵⁴ Stefania Rimini, *Come una Magaria. Il teatro di Vincenzo Pirrotta*, Rivista Arabeschi, YouTube [video online] tratto da <https://youtu.be/3hdUhkI-3JM>, [consultato il 2 gennaio 2022].

¹⁰⁵⁵ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Dino Audino editore, Roma, marzo 2019, traduzione e cura di Giuseppe Rocca, p. 111.

utilizzata nel testo. Confermando ciò, il regista non vuole di certo negare la ricchezza della lingua «[...] ma suggerire che, contemporaneamente, vengono trasmessi segnali di altro genere e che, in certe circostanze lo spettacolo produce un impatto maggiore se di tutti i segnali ne passa solo una parte».¹⁰⁵⁶ Seguire questa via significa ricondurre la parola al suo significato primordiale, rituale, terapeutico e accettare che possiede una via di accesso, una strada privilegiata, segreta, in grado di simbolizzare ciò che il linguaggio comune non riesce a fare.

Approdiamo così «su un livello comunicativo proprio al rituale che, pur orientando e circoscrivendo i limiti di quel che è comunicabile, riesce a focalizzare l'atto comunicativo precisamente su quel che il linguaggio comune non riesce, di norma, a simbolizzare».¹⁰⁵⁷

Mentre Artaud individua questo terreno comune non solo nella musicalità, ma anche e soprattutto nella gestualità, Brook, prestando particolare attenzione alle vibrazioni della voce, come risposta a determinate esperienze emotive, punta maggiormente l'attenzione sulle qualità sonore della voce, ecco cosa racconta: «Una volta, ad Agadez, siamo rimasti tutto il pomeriggio in una piccola capanna, seduti a cantare. Cantavamo insieme al gruppo di africani e improvvisamente ci rendemmo conto di stare utilizzando esattamente lo stesso codice sonoro. Noi comprendevamo il loro e loro comprendevano il nostro».¹⁰⁵⁸

Sono consapevole di aver citato due modi diversi di intendere l'arte teatrale, Artaud, volendo utilizzare le parole di De Marinis, mette in risalto la bellezza dell'attore eurasiatico, padrone assoluto del corpo, grazie ad una tecnica rigorosa e molta disciplina; Brook esalta, invece, le caratteristiche dell'attore eurafriano che si caratterizza, per una particolare organicità e fluidità.¹⁰⁵⁹ Ma è proprio in questo che risiede l'importanza di ciò che si afferma e cioè l'esistenza di un linguaggio universale capace di protendersi al di là delle diverse esperienze attoriali condotte. È difficile, inoltre, pensare all'attore contemporaneo, cercando di distinguere le

¹⁰⁵⁶ Peter Brook, *Il punto in movimento. Un classico del pensiero teatrale del Novecento*, Dino Audino Editore, Roma 2016, [*The Shifting Point*, London, by Methuen Drama A & C Black Publishers Ltd, 1988], p. 101.

¹⁰⁵⁷ Carlo Severi, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria...*, op. cit., p. 237.

¹⁰⁵⁸ Peter Brook, *Il punto in movimento...*, op. cit., p.101.

¹⁰⁵⁹ Marco De Marinis, *Ripensare il Novecento Teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni editore, Roma, 2018, pp. 145 e 146.

due strade, poiché dove finisce la prima inizia la seconda ed in particolar modo perché entrambe si fondano su una profonda spiritualità che rappresenta, penso, il terreno comune all'intera umanità. Si tratta del «terrau commun»¹⁰⁶⁰ di cui parla Brook. Il 2 marzo 2023 ho assistito allo spettacolo *Gilgamesh. L'epopea di colui che tutto vide*, di Giovanni Calcagno con Giovanni Calcagno, Vincenzo Pirrotta e Luigi Lo Cascio, messo in scena al teatro Carcano di Milano. I tre narratori mostrano tre modi diversi di narrare: diverso è il ritmo, diversi sono gli accenti, diverso è l'utilizzo del corpo e della voce, diversi sono i ruoli. Alla fine Pirrotta utilizza il dialetto, di certo sconosciuto al pubblico milanese, al contempo accorcia le distanze tra lui e loro, esibisce un tono colloquiale, è lo stesso che caratterizza i cunti di Cuticchio. Le reazioni non tardano ad arrivare, suscita ilarità, riesce a stabilire un clima di intesa, quasi intimo, a dimostrazione che quella lingua, a lui tanto cara, non rappresenta un limite bensì una ricchezza, uno strumento efficace. Instaura, dunque, un piano narrativo differente, caratterizzato dal fluire semplice e naturale dei gesti, degli sguardi e delle parole. I toni si mostrano bassi, quasi intimi e confermano il rapporto di fiducia tra lui e il suo pubblico, uniti dalla bellezza del racconto, che diventa luogo vivo e reale di incontro, riflessione e partecipazione.

5.3 Tecniche vocaliche e sonorizzazioni delle parole

La ricerca operata da Pirrotta si contraddistingue sin dagli esordi per l'utilizzo di una "parola efficace", capace di esaltare non solo il significato, ma anche e soprattutto di recuperare l'originario potere di incantazione, legato alla sua componente sonora. «Ripetizioni ritmiche di sillabe, modulazioni particolari della voce, rivestendo il senso preciso delle parole, precipitano nel cervello immagini in grandissima quantità, favorendo uno stato più o meno allucinatorio, e impongono alla sensibilità e allo spirito una forma d'alterazione organica che contribuisce a togliere alla poesia scritta la gratuità che normalmente la caratterizza».¹⁰⁶¹

Pirrotta utilizza spesso quella che lui stesso definisce "voce diatonale", si tratta di una particolare tecnica che consente come effetto l'emissione di due voci e non

¹⁰⁶⁰ *Ibidem*, p. 156.

¹⁰⁶¹ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio...*, *op. cit.*, p. 113.

di una sola. È la stessa che caratterizza opere come *'U Ciclopu e N'Gnanzou'*. Una grande padronanza dello strumento vocale e del corpo, una solida conoscenza tecnica e un particolare lavoro condotto sulle sonorità e sul ritmo rendono le sue performance davvero uniche.

Dal video montato da Retroskena (TV2000) dal minuto 6'15'' al minuto 6'52'' detta tecnica si rivela in tutta la sua potenza: le parti cunstate si trasformano in veri e propri vortici sonori. Pirrotta, come sempre, non si risparmia e con la voce raggiunge sonorità molto particolari e di grande effetto.¹⁰⁶² Stefania Rimini attribuisce alla sonorizzazione delle parole e all'intonazione pirrottiana il «principio artaudiano di “metafisica del linguaggio”»¹⁰⁶³ ed è proprio attraverso le parole di Artaud che tenteremo di spiegare la “carnalità” della lingua di Pirrotta, in grado di toccare vocalità estreme.

Artaud fa riflettere su un uso particolare delle parole legate alla sfera più intima, al nostro io più profondo: «non si tratta di sopprimere la parola articolata, ma di dare alle parole più o meno la stessa importanza che hanno nei sogni».¹⁰⁶⁴ Ciò implica, dunque, riportare la parola a espressione dell'inconscio in cui opera quella spinta pulsionale che è in grado di ancorarla alla carnalità dell'esistenza e al godimento. Possiamo dunque affermare che sfidando l'uso ordinario della parola la riportiamo ad una funzione rivelatrice che rende possibile l'espressione dell'ineffabile. «L'emissione è godimento vitale, soffio acusticamente percepibile, dove il *proprio* modella il suono rivelandosi come unico».¹⁰⁶⁵

La percezione uditiva è un'esperienza unica e profonda nel campo della relazione performer pubblico, poiché «il gioco tra emissione vocalica e percezione acustica coinvolge necessariamente gli organi interni: implica il corrispondersi di cavità carnose che alludono al corpo profondo, il più corporeo dei corpi».¹⁰⁶⁶

¹⁰⁶² Retroskena (TV2000), *Vincenzo Pirrotta 1/5*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/-oE24cHy6fo>, [consultato il 22 febbraio 2023].

¹⁰⁶³ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁶⁴ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio...*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁶⁵ Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Castelvevchi, Roma, 2022, p. 9. (corsivo dell'autrice).

¹⁰⁶⁶ *Idem.*

Pirrotta sulla scena è un atleta, non solo da un punto di vista fisico e vocale ma anche e soprattutto, utilizzando le parole di Artaud, «è un atleta del cuore».¹⁰⁶⁷ In questa affermazione si coglie la relazione non solo tra corpo e mente ma tra corpo e le zone più profonde del nostro essere.

Anche in Stanislavskij, estasi artistica e sonorità interiore sono strettamente interconnessi. Lo stesso indica «l'accrescimento di coscienza e di finezza dei sentimenti interiori»¹⁰⁶⁸ come elemento indispensabile affinché le parole acquisiscano il legame armonioso di una melodia continua, alla pari di quella di un violino nelle mani del suo violinista. Osserva inoltre «[...] che ogni singolo suono che serve a formare una parola compare come una nota separata, che ha il proprio ruolo nel suono armonioso della parola stessa, e che è l'espressione di una particella dell'anima [...]».¹⁰⁶⁹

Come riporta De Marinis anche le ricerche di Decroux si sono mosse in tale direzione e cioè a partire dall'idea della sonorità e dell'impatto ritmico delle parole o di pezzi di parole, trattate come materia sonora, talvolta svincolate dal loro significato concreto.¹⁰⁷⁰ Se ciò da un lato non fa che avvalorare l'importanza della componente sonora dall'altro apre strade, a mio avviso rischiose, volte ad esaltare la sonorità a discapito della componente semantica e a trattare le due sfere come campi distinti e non come compenetrazione di una nell'altra.

La genialità del teatro pirrottiano risiede proprio nella capacità di intrecciare vocalico e semantico, in un gioco continuo dove la musicalità e il virtuosismo non oscurano il senso profondo delle parole, il sentimento del tragico, la necessità di voler dire, di narrare l'inferno, personale e collettivo. Non siamo in presenza di «un godibile trionfo del vocalico sul semantico»¹⁰⁷¹ ma il semantico acquista maggiore forza e vitalità grazie all'effetto seduttivo, corporeo e incantatorio della phonè. Per dirla meglio la musicalità anche quando prevale sulla parola non la contrasta, non la oscura ma favorisce l'emersione del senso, anche se tra realtà

¹⁰⁶⁷ Antonino Artaud, *Il teatro e il suo doppio...*, op. cit. p. 120.

¹⁰⁶⁸ Luciano Codignola, Vittorio Gassman, Luciano Lucignani (diretti da), *Quaderni del Teatro popolare italiano Orestide Eschilo*, Einaudi, Torino, 1960, pp. 231 e 232.

¹⁰⁶⁹ *Ibidem*, p. 232.

¹⁰⁷⁰ Marco De Marinis, *Geroglifici del Soffio Poesia - Attore - Voce fra Artaud e Decroux nel Novecento Teatrale*, Teatri di voce, Culture Teatrali Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo, 20 annuario 2010, a cura di Lucia Amara e Piersandra Di Matteo, giugno 2011.

¹⁰⁷¹ Adriana Cavarero, *A più voci...*, op. cit., p. 147.

della parola e sostanza semantica non vi è immediata corrispondenza. Per dirla con le parole della Cavarero «Si tratta di una *phonè* che, pur annegando il semantico nel suo mare sonoro, è *semantikè*».¹⁰⁷²

5.4 L'oralità dell'opera pirrottiana, espressione del dolore di un popolo. Caratteristiche comuni con l'opera di Garcia Lorca

Nei primi due capitoli ho tentato di definire le caratteristiche principali della narrazione orale e in particolar modo del *cuntu*, le modalità di funzionamento della mente, la capacità mnemotecnica del *cuntista*, il particolare effetto ipnotico indotto da moduli ritmici, verbali, vocali, strumentali e fisici,¹⁰⁷³ adoperati nelle pratiche performative arcaiche o comunque particolarmente legati alla tradizione orale vera e propria. Ciò che rimane da dimostrare è cosa sopravvive oggi di quel mondo e quali elementi di contatto ci consentono di parlare ancor oggi, in maniera opportuna di “performance orale” anche in presenza di spettacoli realizzati a partire da un testo scritto, come nel caso di Vincenzo Pirrotta, di certo maggiormente distante dal mondo orale in cui si è formato Mimmo Cuticchio. In questa parte rifletteremo, dunque, maggiormente su quali aspetti della performance permettono allo statuto corporeo e vocale della lingua poetica di sopravvivere, in una pratica teatrale basata essenzialmente sul testo scritto, soffermandoci sull'importanza che rivestono termini come rito e tradizione. Questa strada ci permette di provare a far emergere elementi che accomunano esperienze artistiche differenti come quelle di Garcia Lorca e Vincenzo Pirrotta. Riflettere su ciò ci conduce, a mio avviso, in un luogo molto affascinante dove regna ancora il potere della parola originaria, dove vive ancora la bellezza della sua condizione primaria, dove flusso sonoro e energia consentono al testo letterario di rinascere ogni qualvolta si porti in scena.

Carlo Severi, studiando dal vivo alcune tradizioni orali in America e in Oceania, arriva a conclusioni molto interessanti sull'enunciazione rituale e sulla memoria, elementi certamente utili che ci consentono non solo di analizzare una

¹⁰⁷² *Ibidem*, p. 153.

¹⁰⁷³ L'effetto ipnotico di cui si parla è già stato affrontato nei capitoli precedenti e fa riferimento alle conclusioni a cui è approdato Eric A. Havelock in *Cultura orale e civiltà della scrittura...*, *op. cit.*

nuova oralità, ma di trovare, come vedremo in seguito, straordinarie analogie tra drammaturghi che sviluppano le loro ricerche e la loro arte su presupposti artistici e terreni differenti. Severi arriva alla conclusione che chi si espone in nome della tradizione subisce una trasformazione simbolica della propria identità, diventa, grazie alla voce dell'enunciazione, fatta non solo di parole ma anche di particolari intonazioni, soffi, onomatopee, grida... un io-memoria.¹⁰⁷⁴

Dalle precedenti valutazioni emergono tre pietre miliari: azione rituale, voce e memoria. Seguendo proprio questo filo conduttore è possibile tracciare le prime analogie. Gasparini, prestando particolare attenzione all'aspetto sonoro e vocale, compie un primo accostamento molto affascinante tra Lorca e Yeats, il primo impegnato nello studio e nella rielaborazione poetico-performativa del *cante jondo* e il secondo attratto dal folklore irlandese e dalle tradizioni celtiche: «Anche Lorca come Yeats, lavorò instancabilmente alla ricerca di una lingua poetica dell'*altrove*, che germinasse come un seme dall'humus delle tradizioni codificate e che fosse però lingua della voce e del corpo, o meglio lingua/voce, lingua/canto, lingua che non può fare a meno di spandersi nello spazio e nel tempo, che cerca la propria attuazione».¹⁰⁷⁵

Si tratta di due poeti/drammaturghi che esaltano sonorità e ritmicità, che sentono la necessità di creare una poesia della voce e del corpo. Già da queste prime valutazioni, non appare assolutamente infondato, nonostante le indiscutibili differenze, un accostamento con la sperimentazione condotta da Vincenzo Pirrotta: anche il suo è un teatro in cui la parola si fa musica, in cui la ricerca ossessiva sulle sonorità arcaiche gli consegna il recupero di un linguaggio taumaturgico, rituale, espressione sacra della sua terra e della sua cultura. Forse per capire bene il segreto di ciò non basta rimanere nell'ambito dell'antropologia ma è necessario servirsi anche delle ricerche condotte in psicoanalisi. Quella che Gasparini, riferendosi a Lorca e Yeats chiama «lingua poetica dell'*altrove*»¹⁰⁷⁶ corrisponde forse «all'*altro chiamare*»¹⁰⁷⁷ che Severi aggancia alla tradizione sciamanica Kuna o ancora alla comunicazione dei pazienti autistici, oggetto delle

¹⁰⁷⁴ Carlo Severi, *Il percorso e la voce...*, op. cit., premessa.

¹⁰⁷⁵ Francesca Gasparini, *Poesia come corpo-voce. Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi* (Yeats, Lorca, Artaud, Bene), Bulzoni Editore, Roma, 2009, p. 183, (corsivo dell'autore).

¹⁰⁷⁶ *Idem*, (corsivo dell'autore).

¹⁰⁷⁷ Carlo Severi, *Il percorso e la voce...*, op. cit., p. 237, (corsivo dell'autore).

ricerche terapeutiche di Gaetano Roi. Il comune denominatore è l'utilizzo di una parola rituale che per guarire dal dolore fisico o mentale si serve di «*un'illusione percettiva guidata,*»¹⁰⁷⁸ caratterizzata da due elementi: da un lato la familiarità di determinati tratti, dall'altro la presenza di uno spazio apparentemente vuoto, in cui si realizza, in maniera personale, il completamento dell'immagine sonora. Gasparini parla, però, di *forma rituale attenuata*, poiché siamo in presenza di un rito non particolarmente integrato e sentito in coloro che vi partecipano.¹⁰⁷⁹ Se ciò da un lato può essere considerato indiscutibilmente vero, dall'altro c'è un punto nodale in grado di creare sia per Lorca che per Pirrotta quel particolare livello comunicativo-collettivo che nei rituali trova la sua ragion d'essere e si manifesta nel pathos non solo spagnolo, ma anche siciliano, del dolore e della morte. In entrambi i casi il punto di partenza è la sofferenza che non è solo personale ma anche collettiva, perché propria di un popolo emarginato e sopraffatto. Si tratta di un ritorno alle origini come chiave di accesso alla modernità.

Giorgio Agamben conferma questo forte legame tra arcaico e contemporaneo: «Arcaico significa: prossimo all'*arché*, cioè all'origine. Ma l'origine non è situata soltanto in un passato cronologico: essa è contemporanea al divenire storico e non cessa di operare in questo, come l'embrione continua ad agire nei tessuti dell'organismo maturo e il bambino nella vita psichica dell'adulto».¹⁰⁸⁰ In fondo anche in Sieni abbiamo in precedenza ritrovato la ricerca di questa archeologia sorgiva che muove il gesto umano. E forse l'elemento cerniera in grado di unire esperienze apparentemente lontane sta proprio in ciò che sempre Agamben definisce appuntamento segreto tra immemorabile/preistorico e moderno.¹⁰⁸¹ È attraverso il substrato culturale e sonoro del meridione arcaico che Pirrotta tenta di interpretare le contraddizioni, i conflitti e la degenerazione del suo tempo.

Peter Brook, nel suo studio sulla dimensione spirituale del popolo africano, offre spunti di riflessione sulle radici più profonde della nostra esistenza, sulla vita sconosciuta che vive in ogni corpo, al di là dei singoli fattori regionali o

¹⁰⁷⁸ *Ibidem*, p. 236, (corsivo dell'autore).

¹⁰⁷⁹ Francesca Gasparini, *Poesia come corpo-voce...*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰⁸⁰ Giorgio Agamben, *Nudità...*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁸¹ *Ibidem*.

nazionali.¹⁰⁸² Si tratta di «[...] un'identità concepita come qualcosa di fluido, plurale, multiplo, e dunque, d'impuro e meticciano in sè».¹⁰⁸³ Ritornando al sentimento del dolore, in *Malaluna* risultano emblematiche le parole che anticipano il *Canto del sangue*:

«E comu si sta jurnata si vulissi firmari e gridari n'faccia a tuttu lu munnu lu duluri di stà terra, lu duluri di nà matri n'cà era dintra a cunzari tavula di festa e n'meci appi a cunzari lettu di morti!».¹⁰⁸⁴

Lo stesso Pirrotta afferma che la sua ricerca drammaturgica nasce dall'esigenza di dar voce all'urlo del popolo, che è urlo di liberazione, ma anche richiesta di aiuto. Interessante, ai fini del presente ragionamento, risulta anche l'affermazione inserita nella prefazione, dal titolo emblematico *Per Necessità*, presente nel libro che racchiude i testi: *All'Ombra della collina, Malaluna, La ballata delle balate, La grazia dell'angelo e Sacre-Stie*. Il messaggio è chiaro, Pirrotta scrive per necessità, egli stesso dice: «La prima [...] è stata quella di cercare di spiegarmi qual era l'inferno che da ragazzino mi minacciava.»¹⁰⁸⁵ Si tratta quindi di un viaggio interiore, di uno scavo psicologico, di una «[...] continua tensione verso ogni zona sensoriale, incluse le viscere che larga parte hanno nell'elaborazione e nella distillazione delle emozioni [...]».¹⁰⁸⁶ Si tratta dunque utilizzando le parole di Artaud di un teatro che «[...] parte dalla necessità di parola, molto più che dalla parola che ha già una forma».¹⁰⁸⁷ Ritornando a Lorca, da un punto di vista compositivo, possiamo tracciare molti punti di contatto con Pirrotta: la ripetizione di alcune parole o suoni (tipici di una parola rituale), l'uso del ritornello, l'esaltazione delle qualità ritmico-sonore della lingua, il ritorno ossessivo dei temi,¹⁰⁸⁸ l'utilizzo di musiche popolari, talvolta specifiche sin dal momento del

¹⁰⁸² Peter Brook, *Il punto in movimento...*, op. cit., pp. 104 e 105.

¹⁰⁸³ Marco De Marinis, *Ripensare il Novecento Teatrale. Paesaggi e spaesamenti...*, op. cit., p. 156.

¹⁰⁸⁴ Vincenzo Pirrotta, *Teatro...*, op. cit., p. 46.

¹⁰⁸⁵ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰⁸⁶ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, op. cit., p. 45.

¹⁰⁸⁷ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio...*, op. cit., p. 105.

¹⁰⁸⁸ Francesca Gasperini, *Poesia come corpo-voce...*, op. cit.

concepimento del testo.¹⁰⁸⁹ Lorca, quando parla della canzone pura, antica, nuda che per caso ode durante una passeggiata con Manuel De Falla, suo grande amico e compositore, utilizza delle parole molto precise e indicative sia riguardo alla voce sia riguardo alla chitarra:

«Così limpido era colui che cantava che l'uomo della chitarra sviava delicatamente lo sguardo per non vederlo così nudo. E notammo perfettamente che la chitarra non era la chitarra che si porta nelle custodie di uva passa e che ha le macchie di caffelatte, bensì la scatola liturgica, la chitarra che esce di notte quando nessuno la vede e si trasforma in acqua di fonte. La chitarra fatta di legno di barca greca e di mula africana».¹⁰⁹⁰

Due sono gli aspetti utili al nostro ragionamento: il carattere liturgico di quel canto, e i riferimenti a influenze culturali diverse che hanno avuto un'incidenza notevole in tutta l'area mediterranea e che riportano ad una profonda spiritualità e interiorità che lega gli esseri umani. Garcia Lorca parla di affinità tra molte poesie utilizzate dal *cante jondo* e i canti orientali antichi. Questa presenza orientale è evidente anche nei lavori di Pirrotta. Ad esempio il canto *Aja mola*, che scandisce il ritmo dei movimenti dei tonnaroti durante la mattanza, e che Pirrotta utilizza in *N'gnanzou'* è di origine araba, così come molte altre sonorità e voci che caratterizzano i mercati di Palermo e che ritroviamo in molte opere. Siamo dunque di fronte a espressioni artistiche che evidenziano tratti risalenti a radici lontane nello spazio e nel tempo e caratterizzati da un processo di assimilazione e incorporazione, avvenuto negli anni e probabilmente ancora in corso.

Lo stesso Pirrotta, nell'intervista effettuata, si pone delle domande sulla presenza dei punti di contatto che ha riscontrato tra le cialome e alcuni canti africani: «Certo che se fai una ricerca sulla mattanza e scopri che molti canti, le *cialome*, che scandiscono i lavori dei tonnaroti, sono uguali nel ritmo a quelli africani è certo che ti poni una domanda».¹⁰⁹¹ Risulterebbe di certo interessante svolgere un'indagine filogenetica sulla questione ma al momento, trattandosi di

¹⁰⁸⁹ Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, a cura di Enrico Di Pastena e Valerio Nardoni, Passigli Editori, Firenze, 2019, p. 145.

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*, p. 114.

¹⁰⁹¹ Intervista giugno 2019.

un tema molto ampio e delicato, preferisco canalizzare l'attenzione semplicemente sugli elementi di congiuntura tra le varie esperienze artistiche.

È comunque innegabile, come afferma Garcia Lorca, che «l'arte ha usato dai tempi più remoti la telegrafia senza fili»,¹⁰⁹² lasciando un'impronta notevole nell'arte e nella cultura di tutta l'area mediterranea. Ciò che deve inoltre farci riflettere è il contatto che entrambi gli artisti intrattengono con la cultura popolare, principalmente orale, intesa come sorgente di verità. Nella prefazione di Valerio Nardoni, relativamente a Lorca, si legge: «Il poeta nel folklore non cerca pretesti e colori artificiali, ma ne indaga gli antichi procedimenti creativi, come se attraverso di esso si potesse risalire all'irrazionale origine dell'espressività umana [...]».¹⁰⁹³ Quindi ci muoviamo su un doppio registro: uno che opera uno scavo nella sofferenza interiore e collettiva e esprime i sentimenti millenari propri di un popolo e un altro che indaga ritmi e voci lontane come chiave di accesso a una dimensione primitiva dell'essere umano. La presenza della cultura popolare, rituale e del dolore emerge chiara in entrambi gli autori e si palesa ad esempio nella scelta che operano di attingere alle composizioni cantate nella Settimana Santa: Lorca le utilizza nel poema *de la saeta*¹⁰⁹⁴ e Pirrotta in varie opere ad esempio nel coro dei satiri del *'U Ciclopu*. Interessante è anche la passione che entrambi mostrano per le sonorità del blues in cui molte delle caratteristiche, tra cui la struttura antifonale e l'uso delle *blue notes*, possono essere fatte risalire alla musica africana. In particolare Sylviane Diouf ha individuato nel blues molti tratti con la musica dell'Africa centrale e occidentale tra cui l'uso di melismi e l'intonazione nasale.

L'etnomusicologo Gerhard Kubik, autore di un autorevole e completo trattato sulle origini africane del blues, individua anche delle analogie con la musica islamica dell'Africa Centrale e Occidentale.¹⁰⁹⁵ Non possiamo inoltre non citare la sofferenza e il dolore che caratterizza i canti blues nati nella comunità di schiavi afroamericani.

¹⁰⁹² Federico García Lorca, *Poema del cante jondo...*, *op. cit.*, p. 135.

¹⁰⁹³ *Ibidem*, p. 6.

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*, p. 10.

¹⁰⁹⁵ *Blues*, Wikipedia, [online], <https://it.wikipedia.org/wiki/Blues>, [consultata l'8 febbraio 2023].

La scrittura di Garcia Lorca viene influenzata oltre che dal blues anche dal jazz e dal canto ebreo sinagogale, indagati grazie al contatto avuto con la scrittrice di colore Nella Larsen.¹⁰⁹⁶ Pirrotta utilizza il blues in più occasioni: in *Malaluna* nel canto *Funcia di cirasa russa russa* che suggella la prima esperienza amorosa del ragazzo con Donna Anna; nello spettacolo *La grazia dell'angelo* dopo la giaculatoria a Santa Rosalia:

«Ciummi chi ciummi
Chi ciummi n'ca scinni
Ciummi di carni surata
Ciummi chi ghinchi la strada [...]».¹⁰⁹⁷

Lo troviamo anche in *Clitennestra Millennium* nel *Blues della città caduta* e nella parte in cui il coro celebra l'importanza della figura materna:

«Nun ci nnè, no nun ci nnè
beni chiù granni di la matri nun c'è
è matri lu duluri di li dogghi
è matri lu pinseru pi li figghi
è matri la viggianza di la notti
quannu aspetti aspetti aspetti
e lu sonnu nun ti pigghia
si lu figghiu un s'arricoghi [...]».¹⁰⁹⁸

Due sono dunque i temi unificanti che legano esperienze artistiche altrimenti molto diverse: la profondità emozionale e l'importanza della cultura popolare tradizionale, principalmente orale, intesa come strumento di conoscenza della vera essenza umana. Si tratta di un modo di vivere e concepire la narrazione che affonda le radici in un linguaggio che è profondamente umano e rispecchia la bellezza e l'autenticità della sua originaria forma orale.¹⁰⁹⁹ Questa particolare attitudine Pirrotta l'ha, quasi certamente, sviluppata grazie alla sua vicinanza e all'apprendistato effettuato a bottega da Mimmo Cuticchio.

¹⁰⁹⁶ Francesca Gasparini, *Poesia come corpo-voce...*, op.cit., pp. 286 e 287.

¹⁰⁹⁷ Vincenzo Pirrotta, *Teatro...*, op. cit., p. 145.

¹⁰⁹⁸ Vincenzo Pirrotta, *Clitennestra Millennium...*, op. cit., p. 51.

¹⁰⁹⁹ Walter J. Ong, *Oralità e scrittura...*, op. cit., p. 49.

Walter J. Ong analizzando le modalità di apprendimento delle culture ad oralità primaria ferma la sua attenzione sull'aspetto puramente pratico dell'apprendimento, proprio attraverso l'apprendistato. Gli appartenenti alle culture orali si trasformano in cacciatori o discepoli, ascoltano, ripetono ciò che sentono, si muovono nei meandri del materiale formulare, dei proverbi, dei canti e delle loro combinazioni e infine procedono ad una specie di processo corporativo.¹¹⁰⁰ È lo stesso percorso che Mimmo Cuticchio ha intrapreso col maestro Celano. Questa ricco materiale popolare, orale, colmo di tinte forti e dolci al contempo è la cifra dell'opera pirrottiana. Si tratta dunque di un patrimonio orale, fatto di materiali organizzati oralmente. Pertanto Pirrotta come Lorca si riconosce «[...] nell'espressione di una cultura del sangue, della perdita e del lutto; avverte che la peculiare musica della sua terra non teme di specchiarsi nel magma che sorge dalle profondità dell'individuo e dalla sofferta memoria collettiva di un gruppo etnico e sociale».¹¹⁰¹ Con Pirrotta ci troviamo, dunque, dinanzi ad una musicalità, che vive ancor prima e a prescindere dal testo che l'accoglie. Diverso è ciò che succede con *Terra Matta*, prodotto per la stagione 2008-2009, e riproposto dal Teatro Stabile di Catania anche nella stagione successiva. Pirrotta, in questo caso, cambia il suo rapporto con la lingua, rinunciando ai suoi ritmi e alla sua ricerca vocale per un profondo rispetto nei confronti dell'autore:

«Ci siamo incontrati in palcoscenico, ci siamo baciati alla siciliana e siamo entrati in società, una società di narratori bizzarri, ed essendo lui più grande gli ho portato rispetto, come merita il racconto della sua vita. Dunque se in altre circostanze io prestavo i ritmi, la vocalità della mia ricerca ai personaggi che fin qui mi hanno accompagnato, in *Rabito* è successo al contrario: il ritmo era dettato dalla sua scrittura, cosa fondamentale è stato intuirlo».¹¹⁰²

Vediamo così che la bravura di Pirrotta si sposta sulla scrittura scenica: armonica, fluida, viva, vera e musicale. L'attore traduce «sonorizzando con una maestosa grandiosità e intensità di registri vocalici quella lingua, il "rabiteso",

¹¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 48 e 49.

¹¹⁰¹ Utilizzo le parole, molto rappresentative, presenti in Garcia Lorca, *Poema del cante jondo...*, *op. cit.*, p. 177.

¹¹⁰² Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, *op. cit.*, p. 96.

creata a proprio uso e consumo, rendendola ora fastosa, ora ruvida e terragna, ora aerea e liquefatta. Allora la verità del personaggio trasuda dalla corporeità aggettante e sbalzata dell'attore Pirrotta, eroico, energico, umanissimo e vitale».¹¹⁰³ Ciò dimostra che le caratteristiche dell'oralità vivono nel testo e oltre il testo, sulla carta e sulla scena. La presenza del testo scritto non allontana Pirrotta dalla cultura orale in cui si è formato; nelle sue performance vivono i suoni, i ritmi, l'interiorità di una lunga tradizione che non solo non si perde ma ne esce rinvigorita e rinnovata.

5.5 Improvvisazioni corporee, vocalità e ritmo sulla scena a partire dallo spettacolo la *Ballata delle Balate*.

Corpo, ritmo e sonorità rappresentano la cifra del lavoro di Vincenzo Pirrotta. È lui stesso ad affermarlo in più occasioni. In questa parte mi soffermerò maggiormente sulle caratteristiche peculiari della *Ballata delle Balate*, poichè nell'intervista effettuata nel giugno del 2019, è il narratore stesso ad esaltarne la componente sonora e ritmica. Queste le sue parole:

«In tutta la prima parte del rosario, ritmo e musicalità sono stati fondamentali nella costruzione del personaggio che non sarebbe lo stesso se non fosse legato a questo ritmo e a questa musicalità che sono fondamentali. Per me e per il mio teatro, il ritmo e la musicalità sono fondamentali, a volte prima che nasca la parola nasce un ritmo.»¹¹⁰⁴

L'idea dello spettacolo nasce dopo l'arresto del boss di Brancaccio Pietro Aglieri: nel suo covo furono trovati libri di teologia ed una cappella dove si dice, addirittura, celebrasse messa. È proprio l'incontro tra mafia e religione ad attirare l'attenzione di Pirrotta, che ancora una volta concentra la sua attenzione su temi opposti. La domanda che si pone è: come è possibile far convivere la parola di Dio e al contempo essere mandanti di un omicidio?¹¹⁰⁵

¹¹⁰³ Filippa Ilardo, *Terra matta regia di Vincenzo Pirrotta*, Sipario, 6 aprile 2009, [online], <https://www.sipario.it/recensioniprosat/item/2623-sipario-recensioni-terra-matta.html>, [consultata il 9 febbraio 2023].

¹¹⁰⁴ Intervista del 27 giugno 2019.

¹¹⁰⁵ Elisabetta Cinà, *La ballata delle balate di e con Vincenzo Pirrotta*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/d6OmTKeJmm0>, [consultata il 13 febbraio 2023].

La scrittura musicale diventa elemento determinante nella struttura dello spettacolo, puntella e rende stabile l'impianto drammaturgico e offre allo spettatore la possibilità di immergersi completamente nel clima ora mistico ora crudele e terribile della narrazione. I ritmi e le sonorità potenti e martellanti delle percussioni, che tematizzano l'orrore e la violenza, fanno da contraltare alla dolcezza del suono d'organo: è un misto di sacro e profano. Testo e musica procedono attraverso una serie di simmetrie e scrivono congiuntamente i temi dello spettacolo. Pirrotta anche in questo caso riprende le sonorità e le tradizioni dell'isola e della cultura popolare: la rappresentazione si apre con un canto alla maniera dei carcerati della *Vicaria*, inserisce, inoltre, la musica bandistica delle funzioni religiose del Venerdì Santo.

Si evidenzia dunque una scrittura musicale organizzata, in cui parametri sonori e ritmo assolvono una funzione emotiva e una funzione strutturale: scrivono il tempo dell'azione e concorrono alla definizione drammaturgica dello spettacolo. L'ossessiva percussione rappresenta la città ripetutamente oltraggiata dagli spari, dai delitti, dalle esplosioni. È lo stesso Pirrotta a dirlo: «La sequenza percussiva è anche una sequenza drammaturgica».¹¹⁰⁶ La sonorità rappresenta la cifra non solo dello spettacolo ma anche della vita, Pirrotta affida questo messaggio al boss: la sonorità prodotta dalle canne d'organo e la fascinazione liturgica sembrerebbero farlo cedere, è il bene che scompiglia i giochi del male, è la luce che nasce nel buio di un'anima, è il paradiso che si contrappone all'inferno. È il latitante stesso a dirlo:

«Io chiudevo gli occhi e in quel momento sentivo suonare l'organo della matrice. Ogni volta che lo sentivo suonare piangevo, io ero seduto nelle panche e la musica usciva dalle canne. Mi sembrava una magaria, era come quando in campagna seduto su di un albero sei sereno e poi tutto d'un tratto arriva una sferzata di scirocco e fa tremare l'albero d'ulivo, e a cadere ci vuol poco. Così la musica usciva da lì sopra, con tutto l'ardore dello scirocco. E io mi giravo tremando e guardavo là sopra. Mi incutevano soggezione le canne messe una accanto all'altra, dritte dritte, che sembravano volessero bucare il cielo [...]. Ma crescendo non avevo più paura dell'organo della matrice, anzi non vedevo l'ora di sentirlo suonare. E ogni volta io piangevo, sentivo quella musica e piangevo [...].»¹¹⁰⁷

¹¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹¹⁰⁷ Vincenzo Pirrotta, *Teatro...*, *op. cit.*, p. 125. (si è scelto di riportare la versione in lingua italiana e non in dialetto per favorire una maggiore comprensione).

È un passo di notevole bellezza e forte impatto emotivo.

Tutta l'opera è attraversata da una vocalità sorvegliata e di notevole effetto: la voce prorompente, tesa, a tratti terribile si converte improvvisamente in dolce e supplichevole. I misteri dolorosi, che rappresentano la passione di Gesù, a cui si alternano e si contrappongono i misteri gioiosi, che ricordano le morti per mafia, con cui si apre l'opera, ne sono l'emblema e la massima espressione. Le registrazioni a disposizione sono poche e frammentarie, ma comunque bastevoli per rappresentare la potenza ritmica ed evocativa della lingua pirrottiana, capace di scendere negli abissi più profondi. La sensazione è quella di perdersi in un turbinio di suoni e sensazioni, è la musicalità a predominare, a emergere in tutta la sua potenza, a rendere visibile la violenza, il sangue, il tormento e l'esaltazione di un uomo. A tal proposito è possibile rivedere, utilizzando due differenti video, sia *La ballata dell'acido*,¹¹⁰⁸ sia la *Tammuriata d'onuri*,¹¹⁰⁹ in tutte e due i casi, non in versione integrale. Si tratta di due momenti particolarmente irruenti e crudeli, un'esplosione ritmica e vocale che travolge i sensi. Interessante è l'utilizzo del battito del piede, tipico della tradizione del cuntù: un colpo forte che sottolinea l'inizio e la fine delle due quartine in rima baciata:

«Lu tempiu voli pistiari
Cristiani voli manciari
Inchirisi la panza
E nenti iddu lanza

Saitta picchì è vughenti
Ma ora nun è chiù nenti
Lu sangu duna stu n'gannu
O n'fernu iddi ora vannu».¹¹¹⁰

Il battito del piede, anche in questo caso, similmente a quanto riferito da Cuticchio, e già riportato nei primi capitoli, sembrerebbe assolvere non solo ad una funzione ritmica ma anche come strumento per scaricare energia.

¹¹⁰⁸ *SetTV Vallo*, *La ballata delle balate Vincenzo Pirrotta*, 19 aprile 2018, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/WkdHV09yPdI>, minuto 11'18", [consultato il 14 febbraio 2023].

¹¹⁰⁹ Nancy Lombardo, *La ballata delle balate di e con Vincenzo Pirrotta*, 5 febbraio 2011, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/7Wzyhcl31rI>, minuto 11'50", [consultato il 14 febbraio 2023].

¹¹¹⁰ Vincenzo Pirrotta, *Teatro...*, op. cit., p. 106.

Anche la parte in prosa, che intervalla le quartine, si contraddistingue per l'effetto musicale, l'attore utilizza un dialetto cantilenante. Le braccia aperte e il volto al cielo sottolineano l'esaltazione, il delirio di onnipotenza del boss. Dopo la *ballata dell'acido*, dove una lingua cruda ricorda la brutalità con cui i corpi si dissolvono nel liquido, la voce di un violoncello si inserisce in uno scenario brutale. La dolcezza della musica si pone, in questo caso, in contrasto con il rituale selvaggio che il boss compie, ma in consonanza con ciò che la gestualità evoca: il momento della consacrazione. Il boss alza un pezzo di carne, appropriandosi dei gesti che il sacerdote compie durante questo atto solenne, lo morde e lo mastica per poi inginocchiarsi in posizione di preghiera.

Anche la mimica facciale è intensa e icastica, mai scontata, e restituisce, da un punto di vista espressivo, la carica emotiva della performance. Sul finire dello spettacolo emerge la verità di Pirrotta uomo, figlio di un'isola afflitta, oltraggiata e tradita da una classe politica collusa. Si muove poco, rimane seduto sulla sedia, ma lo sguardo è intenso e la gestualità delle mani è iconica, in grado di esprimere con pochi movimenti la collera e la frustrazione per la miseria umana, per un dolore senza fine e un male senza soluzioni. Si muove con naturalezza, a tratti dondola il busto leggermente avanti e indietro: è un dondolamento naturale, spontaneo. A tal proposito Marcel Jousse parla di bilateralismo regolatore dello stile orale: «appena l'organismo è lasciato a se stesso, la grande legge del Bilateralismo opera, e la presa di coscienza di questa legge vitale apporta al pensiero umano un completo rinnovamento».¹¹¹¹

Ritornando alla parte conclusiva dello spettacolo *La ballata delle balate* è possibile operare un confronto con lo spettacolo portato in scena da Filippo Luna, sotto la direzione di Vincenzo Pirrotta.¹¹¹² Le differenze sono evidenti: diversa è la vocalità, diversa è la gestualità, diverse risultano a tratti le parole. Luna presenta una gestualità delle mani meno accentuata, la voce evidenzia meno sfumature espressive, si presenta per lo più piatta, anche se in alcuni punti diventa più intensa. Ci troviamo di fronte ad una performance maggiormente costruita, misurata, studiata, lontana dalla naturalezza, dallo sfogo, dal dolore di Pirrotta.

¹¹¹¹ Marcel Jousse, *L'antropologia del gesto...*, op. cit., p. 307.

¹¹¹² Filippo Luna, *La ballata delle balate*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/aHUzyNta0Mw>, [consultato il 20 febbraio 2023].

Riguardo all'utilizzo del corpo Pirrotta fa una distinzione ben precisa. Ecco ciò che emerge dall'intervista effettuata:

«Nel caso della messa in scena, delle *Eumenidi* e del *'U Ciclopu* e di lavori successivi c'è uno studio preciso sul corpo e sul movimento del corpo. Per ritornare alla Pizia, parte più da un ritmo vocale, ma parte anche da un movimento che è un movimento semplicissimo. Lì dovevo rappresentare una sacerdotessa, dovevo rappresentare un movimento liturgico, quasi di celebrazione, stiamo dentro un tempio, stiamo dentro qualcosa che ha a che fare molto con la ritualità e con la liturgia. Allora ho creato un solo movimento, che è un movimento molto controllato, un movimento di polso e di braccio che si leva verso l'alto in una specie di teatro/danza. Non è legato ad un istinto e quindi anche in questo caso dobbiamo fare una differenza tra quando si fa tradizione e quando invece si fa una ricerca su una messa in scena e sui personaggi, che sono molto ricercati e codificati. Si tratta di una vera e propria danza dove la musica è la musica della propria voce».¹¹¹³

Si ha, dunque, un duplice uso del corpo: come figurazione simbolica che agisce per e in funzione del testo drammatico e come luogo e veicolo di sensazioni e impulsi. Quindi un corpo che non è solo statuto segnico ma anche materia percepibile in tutta la sua evidente sensualità.

Mejerchol'd afferma che solo traducendo un testo in pantomima si può effettivamente carpire l'energia teatrale nascosta dietro le parole e riporta la circostanza secondo cui il coreografo greco Teleste riuscì a rappresentare ogni aspetto del testo *I sette contro Tebe* mimicamente, senza fare ricorso alla parola.¹¹¹⁴ Secondo Mejerchol'd nella fase preparatoria dello spettacolo la parola può essere momentaneamente eliminata senza incorrere in nessun pericolo, non si può dire lo stesso per l'azione.

Posizione nettamente in contrasto con il lavoro svolto da Étienne Decroux, che come abbiamo già visto, trattava la voce e il corpo come fattori estremamente interconnessi. Lui cantava sempre durante il lavoro. Il ritmo della canzone e l'intensità della voce erano per lui strumenti utili per raggiungere un controllo assoluto del corpo e guidarlo nella realizzazione di movimenti geometricamente

¹¹¹³ Intervista telefonica effettuata il 27 giugno 2019.

¹¹¹⁴ Vsevolod Mejerchol'd, a cura di Fausto Malcovati, *1918: lezioni di teatro...*, op. cit., p. 46.

perfetti. Il primo guidava la velocità del movimento, mentre l'intensità ne regolava il dinamismo.¹¹¹⁵

Alle luce di quanto detto si tratta di posizioni nettamente distanti. Sul vocabolario alla voce parola leggiamo: «una parola è un suono o un insieme di suoni attraverso i quali l'uomo esprime un concetto, che si precisa ancora meglio, quando insieme ad altre parole, forma una frase».¹¹¹⁶ Quindi rinunciare alla parola vuol dire anche rinunciare alla sua natura intrinseca che è legata al ritmo, al suono e alla voce. Assumere per vera la conclusione di Mejerchol'd significherebbe, dunque, rinunciare a questo suo statuto sonoro e ritmico e rinnegare che lo stesso possa apportare un contributo significativo alla costruzione dello spettacolo. Da ciò sembrerebbe evidente che Pirrotta possa collocarsi in una posizione più vicina a Decroux e più distante da Mejerchol'd. Nel suo lavoro voce e corpo sono strettamente interconnessi e inscindibili, lo stesso attore spiega che per la creazione degli spettacoli lavora poco a tavolino e sul testo poiché «la voce ha bisogno del corpo».¹¹¹⁷ Il primo elemento su cui pone importanza è dunque la voce legata indissolubilmente allo statuto corporeo. Detta scissione è impossibile operarla anche nella fase della ricezione dello spettacolo.

Peter Brook, relativamente ad un'esperienza condotta con un gruppo di nativi americani di La Mama, particolarmente sensibili alla lingua dei segni e un gruppo di persone affette da sordità, così riporta: «Iniziammo con la comunicazione diretta tramite i segni, passando rapidamente dai segni convenzionali a quelli poetici e presto ci inoltrammo in quella strana regione in cui quello che per un uidente è un suono vibrante, per un sordo è un movimento vibrante, finché i due canali espressivi non si fusero in uno solo».¹¹¹⁸ È impossibile scindere i due canali comunicativi e l'uno presuppone sempre la presenza dell'altro, anche se non immediatamente percepibile. Si tratta in fondo di quell'elemento invisibile che accresce la profondità della comunicazione teatrale, si tratta di esperienze

¹¹¹⁵ Circostanza narrata da Luis Octavio Bumier, regista e docente universitario all'Università di Campinas e ripresa da Eugenio Barba, *La canoa di carta...*, *op. cit.*, p. 146.

¹¹¹⁶ Treccani, [online], https://www.treccani.it/vocabolario/parola_res-b3fbf30f-e3ae-11eb-94e0-00271042e8d9/, [consultata il 22 gennaio 2023].

¹¹¹⁷ Retrosцена (TV2000), *Vincenzo Pirrotta 4/5*, YouTube [video online], tratto da https://youtu.be/c0_kv9386U, [consultato il 22 febbraio 2023].

¹¹¹⁸ Peter Brook, *Il punto in movimento...*, *op. cit.*, p. 108.

sensoriali che non possono essere settorializzate e studiate a comparti, perché investono la persona nella sua totalità.

A tal proposito si riportano le parole di Michel Chion: «è mattino, apro le imposte della mia camera: mi arrivano d'un tratto, come in serie, immagini che mi abbagliano, una sensazione di luce violenta sulla cornea, il calore del sole si fa bello e i rumori esterni crescono. Tutto ciò mi giunge insieme, non è dissociato».¹¹¹⁹

Le valutazioni di Eco sui parametri acustici della lingua ci aiutano invece a tracciare una corrispondenza tra questa (la lingua) e la musica e rilevarne l'importanza da un punto di vista dinamico. Le stesse sono, infatti, unite non solo da un punto di vista ritmico ma anche da un punto di vista dei valori fonici quali timbro e intonazione, ciò assicura al linguaggio una curva ritmico melodica non trascurabile. Umberto Eco lo conferma in questi termini:

«Sia le note che i suoni della lingua sono definiti da parametri acustici: le differenze tra un ||Do|| emesso da una tromba e un ||Re|| emesso da un flauto sono rilevabili ricorrendo ai parametri dell'altezza e del timbro ed è lo stesso che accade quando si vuole distinguere una consonante occlusiva velare come [g] e una nasale alveolare come [n]. In entrambi i casi, per esempio, è il timbro che è il parametro decisivo. Quando invece si distingue una domanda da un'affermazione o da un ordine, i parametri essenziali sono l'altezza, la dinamica e il ritmo, cosa che accade anche quando si vogliono distinguere due diverse melodie».¹¹²⁰

Siamo dunque in presenza di eventi dinamici caratterizzati non dall'essere ma dal divenire.¹¹²¹ Ciò spiega l'ossessivo studio che Pirrotta conduce sulla musicalità della lingua, sulla ricerca di ritmi, sonorità e accenti giusti. Le direzioni, le tendenze, le evoluzioni, le cadenze degli eventi sonori che caratterizzano la lingua dei suoi personaggi, indirizzano dunque non solo il performer, ma anche la percezione dello spettatore, che nella prosecuzione dello spettacolo vede confermare o rovesciare le anticipazioni con cui aveva saturato il senso di attesa. Questa dinamicità, nelle sue performance, investe sia la sfera

¹¹¹⁹ Michel Chion, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, 2017, [*L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Editions Nathan, Paris, 2017], p. 134.

¹¹²⁰ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale....*, op. cit., p. 280.

¹¹²¹ Adriana Cavarero, *A più voci...*, op. cit., p. 47.

acustica sia la sfera visiva. L'esplosione dionisiaca che vive nelle sue tragedie ne è l'emblema.

«Il corpo dilatato dell'attore è un corpo caldo, ma non in senso sentimentale ed emotivo. Sentimento ed emozione sono reazioni, conseguenze. È un corpo al calor rosso, nel senso scientifico del termine. Le particelle che compongono il comportamento quotidiano sono state eccitate e producono più energia. Hanno subito un incremento di moto, si allontanano, si attraggono, si oppongono con più forza, più velocità, in uno spazio più ampio».¹¹²²

Nelle performance pirrottiane ritroviamo, inoltre, quella particolare suggestione ipnotica evocata da Artaud nel Secondo Manifesto del Teatro della Crudeltà:

«queste apparizioni effettive di mostri, [...], queste dissolutezze di eroi e di dei, queste manifestazioni scultoree di forze, questi interventi esplosivi di una poesia e di un umorismo, incaricati di disorganizzare e polverizzare le apparenze, secondo il principio anarchico, analogico di ogni vera poesia, non possiederanno la loro magia che in un'atmosfera di suggestione ipnotica, in cui lo spirito è colpito da una pressione diretta sui sensi».¹¹²³

Ci troviamo in presenza di performance che operano una compiuta e continua sollecitazione sensoriale, in cui i ritmi ammalianti del cuntu, una vocalità ai limiti dell'umano e un'energica e strabordante fisicità attoriale realizzano sulla scena quella suggestione ipnotica di cui parla Artaud. O ancora possiamo ricondurla alle idee postnietzschiane del tedesco Georg Fuchs e cioè «[...] di un teatro corale orgiastico, dionisiaco, che favorisca il coinvolgimento fisico degli spettatori, travolti dal movimento ritmico degli attori nello spazio [...]».¹¹²⁴

Non si tratta solo di azioni fisiche ma anche di operazioni mentali. Si tratta «di un moto del pensiero messo a nudo. O un moto che guida il pensiero».¹¹²⁵

Walter J. Ong, in riferimento alla memoria orale, avanza, la tesi di una stretta correlazione tra la composizione e le attività manuali, come intrecciare corde o

¹¹²² Eugenio Barba, *La canoa di carta...*, op. cit., p. 148.

¹¹²³ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio...*, op. cit., p. 117.

¹¹²⁴ Marco De Marinis, *Ripensare il Novecento Teatrale...*, op. cit., p. 77.

¹¹²⁵ Eugenio Barba, *La canoa di carta...*, op. cit., p. 149.

manipolare perline, evidenziando la presenza di una forte componente somatica. Possiamo, anche, trovarci in presenza di una precisa gestualità, come oscillare avanti e indietro, o di attività corporee, come il ballo. Ciò conferma, sia in presenza di performance orientate su un maggiore uso del corpo, sia in quelle orientate su una preminente vocalità, un coinvolgimento dell'attore nella sua interezza: entrambi i linguaggi diventano componente non solo essenziale ma anche inevitabile nel processo creativo.

Ma il processo creativo, in presenza di un testo scritto, sia drammatico sia spettacolare ha ragione di esistere solo nella fase di costruzione dello spettacolo o continua, comunque, a vivere ancora sulla scena ogni qualvolta lo spettacolo viene rappresentato? Cosa cambia effettivamente? La presenza di un testo o più testi davvero di per sé riesce a bloccare l'estro creativo in grado di rendere unica ogni performance? Stanislavskij, a tal proposito, ci consegna un ragionamento molto interessante:

«Durante le repliche della rappresentazione, la partitura teatrale della commedia e di ogni parte rimane in genere inalterata. Ma questo non significa che dal momento stesso in cui lo spettacolo è mostrato al pubblico il procedimento creativo dell'attore si debba considerare terminato, e che non gli rimanga altro che la ripetizione meccanica di quanto ha realizzato alla prima. Al contrario, ogni esecuzione gli impone condizioni creative; tutte le sue forze psichiche devono prendervi parte, perché soltanto così sono in grado di adattare creativamente la partitura a quei mutamenti capricciosi che possono svilupparsi di ora in ora in esse, come in tutte le creazioni vive e nervose che si influenzano reciprocamente con le proprie emozioni, e soltanto allora possono trasmettere allo spettatore quel qualche cosa d'invisibile, che non si può esprimere a parole, ma che forma il contenuto spirituale delle commedie. E qui sta tutt'intera l'origine della sostanza dell'arte drammatica».¹¹²⁶

Anche Pirrotta conferma l'aspetto mutevole della performance, è sua la frase: «E poi ogni sera scopri qualcosa di nuovo che puoi portare allo spettatore».¹¹²⁷ Si tratta di energia che scorre dentro una partitura precisa, dove quelle particelle dell'anima, tanto care a Stanislavskij, prendono vita. Solo così siamo in grado di

¹¹²⁶ Luciano Codignola, Vittorio Gassman, Luciano Lucignani (diretti da), *Quaderni del Teatro popolare italiano...*, *op. cit.*, p. 235.

¹¹²⁷ Retrosena (TV2000), *Vincenzo Pirrotta 1/5*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/-oE24cHy6fo>, [consultato il 3 gennaio 2024].

spiegare ciò che sboccia spontaneamente sulla scena e che va oltre il lavoro altamente formalizzato delle prove.

Per definire il concetto di improvvisazione ho deciso di utilizzare le parole di Decroux che definisce l'improvvisazione "un'erezione muscolare" dove non è il pensiero a farla da padrone, ma i muscoli che cantano e la melodia prodotta; come l'erezione viene e scompare senza rivelare il perché.¹¹²⁸ La tecnica e la conoscenza di un vasto patrimonio popolare rappresenta la partitura su cui Pirrotta muove il suo lavoro e in cui l'improvvisazione gioca un ruolo importantissimo, principalmente nelle parti in cui come narratore si abbandona ai ritmi ancestrali del cuntu o ancora quando operando come autore, attore e regista di se stesso detta tempi e ritmi, domina la scena. Ed è proprio l'arte appresa come cuntista che lo guida nella costruzione dei suoi spettacoli:

«La tradizione del "cunto" mi ha accompagnato sia nella costruzione degli spettacoli monologanti sia nel lavoro con altri attori. L'aver appreso da questa tecnica una opportunità interpretativa di tutti i personaggi possibili che il cuntista incarna è stata una grande scuola per me. Ogni personaggio che abita il luogo al contempo concreto e immaginario di *Malaluna* ha un proprio timbro e imprime un proprio ritmo allo spettacolo, la tecnica del cunto, quindi, non è semplicemente un rigoroso e rigido stilema ma anche una metodologia di approccio alla creazione del personaggio, è stato così in *Malaluna* e anche ne *La fuga di Enea*. Un'altra eco della tradizione del cunto è visibile nella ricerca di un preciso movimento che connota il personaggio. Ogni gesto trascina con sé una memoria del personaggio e questo costituisce una griglia sicura di posture e atteggiamenti, e al contempo un ausilio per la mia libertà interpretativa, perché nel momento in cui, in un contesto di improvvisazione, volessi rievocare un personaggio citato precedentemente mi basterebbe alludervi con un gesto».¹¹²⁹

È lo stile orale che guida le sue performance, Marcel Jousse ne individua i caratteri dominanti, la forza vitale: «lo Stile orale è la vita piena di gesti, piena di ritmi, piena di melodie, perché piena di pulsazioni organiche».¹¹³⁰

In ciò risiede l'unicità delle performance di Pirrotta, performance in cui gioco dei muscoli, ritmo, melodia e parola si fondono in un tutt'uno. Quindi, pur riconoscendo l'importanza della gestualità e della capacità che ha il corpo di

¹¹²⁸ Eugenio Barba, *La canoa di carta...*, op. cit., p. 147.

¹¹²⁹ Vincenzo Pirrotta, *Proseguire fuggendo la via della tradizione...*, op. cit., p. 32.

¹¹³⁰ Marcel Jousse, *L'antropologia del gesto...*, op. cit., p. 307.

narrare, (questo aspetto è stato già ampiamente trattato nelle sperimentazioni condotte da Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni) la potenza di Pirrotta, a mio avviso, pur evidenziando una forte fisicità, risiede nella potenza della lingua. Il suo è un teatro che non fa a meno delle parole, anzi le penetra, le scandaglia, le urla e le sussurra, le canta. Anzi, forse sarebbe meglio dire che la potenza della comunicazione teatrale pirrottiana, nonostante la predominanza vocale, derivi certamente dalla fusione dei canali comunicativi, una fusione operata con grande lucidità e competenza.

Concludo questo ragionamento riportando ancora una volta le parole che Jousse utilizza per rappresentare l'energia vivificatrice dello stile orale, poiché penso che siano in grado di racchiudere mirabilmente il senso di ciò che è stato detto: «Io *sono* una muscolatura che proferisce una parola semantico-melodiata, e questa parola è il compendio di tutto il mio corpo il quale soffre, in questa lotta dell'espressione, la più grande tragedia che si possa immaginare».¹¹³¹

5.6 Le Eumenidi e 'U Ciclopu

Le *Eumenidi* debuttano alla Biennale di Venezia nel 2004. Il testo nasce da brani tratti dalla traduzione operata da Pier Paolo Pasolini nel 1960, per il XVI ciclo delle Rappresentazioni classiche, e da parti tratte direttamente dal testo eschileo e tradotte in siciliano direttamente dall'autore.¹¹³²

Per quanto riguarda invece *U Ciclopu*, risulta importante precisare che vi sono due versioni: la prima rappresentata a Palazzolo Acreide nel 2005 e la seconda al Teatro Stabile di Catania il 3 gennaio 2008. La seconda reca come sottotitolo *L'alba dei satiri*.

L'ampio lavoro di ricerca sulle tradizioni popolari e una forte attitudine performativa gli hanno consentito di ottenere, nel 2005, al teatro della Corte di Genova, il riconoscimento assegnatogli dall'Associazione Nazionale Critici quale autore, attore e regista di *Eumenidi*. Ecco le motivazioni della scelta:

¹¹³¹ *Ibidem*, pp. 304 e 305.

¹¹³² Stefania Rimini, *Appunti per un'Orestiate siciliana*, in Vincenzo Pirrotta, *Eumenidi*, op. cit.

«Attore di dirompente fisicità e di non comune forza interpretativa unisce nei suoi spettacoli, dove convivono tradizione e modernità, le radici culturali della sua terra, la Sicilia - e segnatamente l'arte dei Pupi, appresa dal maestro Mimmo Cuticchio - alla sperimentazione. Il suo impegno vocale, giocato sui più diversi registri espressivi, è costante e intenso e la sua presenza scenica suscita partecipe emozione. Magistrali in quest'ultima stagione la riscrittura delle *Eumenidi* in dialetto siciliano, spettacolo prodotto dal Centro Teatrale Bresciano, e la messa in scena de *U'Ciclope*, nella versione di Luigi Pirandello, rappresentazioni nelle quali Pirrotta, a fronte di un'improbabile ricostruzione filologica della musica greca, propone una possibile corrispondenza in termini di espressività mediterranea, di risonanze arcaiche, di liturgia popolare e fonde, come avveniva nel teatro greco, l'elemento popolare con forme poeticamente alte e contenuti culturalmente densi».¹¹³³

5.6.1 L'oralità come decostruzione del mito nella forma tragica

Esaminare in che modo Vincenzo Pirrotta decostruisce il mito attraverso l'oralità impone un'attenta riflessione sul significato di "oralità", "decostruzione", "mito" e "forma tragica". Ridurre l'oralità ad una semplice contrapposizione con la scrittura, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, non solo risulta riduttivo ma anche fuorviante e poco produttivo, ciò che invece risulta interessante è interpretarla e ricondurla alla sua condizione originaria, legata ad una parola incantatoria e ancestrale.

«Decostruire indica, letteralmente, il processo di scomposizione di una elaborazione concettuale in componenti che, analizzate comparativamente, contribuiscono a mostrarne la relatività storica».¹¹³⁴ Nel processo di decostruzione l'attore, inversamente al processo di costruzione, tende a disarticolare il corpo linguistico, a minarne la coerenza in modo che le singole parti assumano la loro originaria dimensione frammentaria.

Un contributo alla questione viene aggiunto da Derrida che insiste sul concetto di "indecidibilità" di qualunque segno «[...] per far emergere nel testo – sia esso filosofico, letterario o di altra natura – ciò che *non è possibile* comprendere dal punto di vista delle opposizioni binarie della filosofia classica: ciò che non è né

¹¹³³ Anonimo, *Mitologia e dintorni, Eumenidi*, [on line], <https://www.miti3000.eu/eventi/505-eumenidi>, [consultato il 27 dicembre 2023].

¹¹³⁴ Lorenzo Mango, *La scrittura scenica, op. cit.*, p. 76 (riporta la definizione di decostruire che ne dà lo Zingarelli, edizione del 1997).

bene né male, né vero né falso, né puro né impuro. È questa disarticolazione del testo, questa "apertura" delle sue incoerenze che si definisce "decostruzione"».¹¹³⁵

Massimo Fusillo mette in relazione mito, oralità e scena e identifica questo stretto legame nella forza primigenia della parola e nella psicodinamica dell'oralità che contraddistingue le performance teatrali.¹¹³⁶

Al fine di capire pienamente l'importanza che questi termini assumono nell'interpretazione della realtà contemporanea è necessario trattarli come luoghi aperti e dinamici. Operazione assolutamente possibile, Ernst Cassirer, infatti, prendendo in esame mito, arte, linguaggio e conoscenza, intesi come simboli, li tratta come forme in grado di creare e far emergere un proprio mondo di significati e non come spiegazione di una realtà già data e configurata. Secondo Cassirer, infatti, attraverso queste forme simboliche «[...] il reale può essere assunto a oggetto della visione spirituale e quindi divenire, in quanto tale, visibile».¹¹³⁷

Da ciò potremmo considerare il mito come strumento per conferire significato alla realtà. Pirrotta se ne serve per condurre una riflessione morale e un discorso spirituale assolutamente moderno e attuale. Si tratta di un'operazione drammaturgica né scontata né semplice.

Lo scenografo Teo Otto, negli appunti di regia dell'Orestide, tradotta da Pier Paolo Pasolini per Vittorio Gassman e rappresentata a Siracusa nel 1960, afferma che portare in scena il più potente dramma dell'antichità nel mondo di oggi richiede non solo dedizione ma anche coraggio, poiché alla base si rende necessario un confronto, mai semplice, con i problemi che affliggono da sempre l'esistenza umana affrontati in modo nuovo. Eschilo rappresenta un conflitto sempre attuale, quello tra ordine e libertà.¹¹³⁸

¹¹³⁵ Giorgio Mariani, Luigi Trenti, *Decostruzionismo*, Treccani [online], [https://www.treccani.it/enciclopedia/decostruzionismo_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/decostruzionismo_(Enciclopedia-Italiana)), [consultata il 28/11/2022].

¹¹³⁶ Massimo Fusillo, *Lo smontaggio del mito. Funzioni espressive dell'oralità in scena*, L'oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro. Atti della Graduate Conference Università degli studi di Napoli L'orientale 3-4 ottobre 2013" a cura di Maria Arpaia, Angela Albanese, Carla Russo, Università degli studi di Napoli "L'orientale", Napoli 2015, p. 19.

¹¹³⁷ Ernst Cassirer, *Linguaggio e mito...*, *op. cit.*, p. 18.

¹¹³⁸ Luciano Codignola, Vittorio Gassman, Luciano Lucignani (diretti da), *Quaderni del Teatro popolare italiano...*, *op. cit.*, p. 177.

Ciò che domina la tragedia e la commedia sin dalle origini è la forte componente rituale e cerimoniale, la loro genesi è da identificarsi nei canti corali delle feste pubbliche in onore di Dionisio. Lo stesso termine *drama* con cui veniva ad identificarsi sia la tragedia che la commedia significava azione, ma non nel senso di azione scenica, bensì azione relativa al culto, quindi azione sacra.

Da ciò il carattere fortemente liturgico delle tragedie. Lo sfondo luttuoso attorno a cui si costruiva la vicenda tragica forniva la voce ai canti corali che, attraverso il lamento, incarnavano la temperatura emotiva dello spettacolo. In questo contesto la preghiera rappresentava una via di fuga per uscire dalla stretta delle sciagure. Ciò spiega il proliferare delle preghiere nei pezzi corali tragici.

Ludovico Zorzi riporta le teorie dell'archeologo Wilhelm Dörpfeld secondo cui il teatro greco «[...] sarebbe nato da un'originaria platea di danza, di forma esattamente circolare, al centro della quale stava l'altare di Dionisio»,¹¹³⁹ proprio qui, durante l'era arcaica, si muoveva il coro e agivano i primi attori. Tutto ciò mostra il carattere fortemente liturgico che contraddistingue la tragedia sin dalle origini; carattere che rivive, in maniera molto originale, nell'opera pirrottiana.

Non a caso «Oreste/Pirrotta recupera lampi di una religiosità viscerale, che si incarna in appassionate iconografie cristologiche».¹¹⁴⁰ L'attore mima l'atto della Crocifissione e della Pietà per rappresentare la sofferenza dell'umanità.

Nell'antica tragedia greca, inoltre, il rapporto tra attore e Coro rivestiva una notevole rilevanza, poiché attraverso questa relazione veniva rappresentata una continua tensione tra sfera pubblica e sfera privata. La collettività veniva riconosciuta, infatti, come depositaria di saggezza in cui il singolo conquistava il rafforzamento della dimensione personale e individuale, che non era dunque un dato acquisito, ma rappresentava una conquista.¹¹⁴¹

Un altro elemento caratteristico della tragedia è da identificarsi nella forte componente politica. Le rappresentazioni tragiche ieri come oggi si inseriscono e si rapportano con il quadro socio politico in cui si collocano, per questa ragione è possibile realizzare un legame diretto con il presente e con le strutture etiche e

¹¹³⁹ *Ibidem*, p. 188.

¹¹⁴⁰ Vincenzo Pirrotta, *Eumenidi...*, *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁴¹ Vincenzo Di Benedetto, Enrico Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1997 e 2002, pp. 262 e 263.

giuridiche che lo rispecchiano. Si tratta inoltre di una forma d'arte non chiusa e statica ma aperta sempre a nuove visioni.

De Marinis, a tal proposito, riporta il punto di vista di Romeo Castellucci che parla della tragedia greca «[...] non come testo, genere letterario, ma piuttosto come “struttura classica, universale, pura, trasparente”».¹¹⁴²

Questa caratteristica la consegna ad una perenne attualità. *Eumenidi*, in particolare, si presta ad essere «recepita in maniera eterogenea, caratteristica peculiare di discussioni e interpretazioni moderne».¹¹⁴³ L'origine di detta apertura può essere identificata nelle conclusioni molto interessanti a cui approdano Di Benedetto e Medda. Gli stessi affermano che i personaggi adatti alla tragedia sono quelli che stanno in mezzo al bene e al male e che quest'ultimo non nasce dalla volontà di causarlo ma da errori¹¹⁴⁴ o aggiungerei dal volere divino; inoltre si tratta di vicende molto complesse che prevedono condizioni ambigue e che si prestano a possibili assestamenti e rovesciamenti situazionali.

Secondo Derrida la mancanza di un'interpretazione univoca caratterizza ogni testo che presenta «[...]una certa distanza da se stesso che sfuma il suo significato [...]».¹¹⁴⁵ Anche Paul de Man sembrerebbe seguire questa strada, lo stesso afferma che «[...] ogni forma di modalità espressiva letteraria prefigura il proprio fraintendimento finché i testi letterari divengono allegorie dalla infinità di significati».¹¹⁴⁶

Ed è proprio in questi fraintendimenti o in questa distanza del testo da se stesso che si creano quegli interstizi in cui poter operare le riletture in chiave moderna. Pirrotta si inserisce a pieno titolo in queste fenditure e se ne appropria, per affermare la grandezza dell'amore materno e per cantare alla fine delle sue *Eumenidi* la morte della giustizia. Nella sua riletture non c'è posto per un passaggio progressivo dal caos primordiale alla società armonica, civilizzata, democratica; non s'intravede conquista, evoluzione; al contrario la strada del

¹¹⁴² Marco De Marinis, *Ripensare il Novecento Teatrale...*, op. cit., p. 296.

¹¹⁴³ Anton Bierl, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, Bulzoni editore, Roma, 2004, p. 22.

¹¹⁴⁴ Vincenzo Di Benedetto, Enrico Medda, *La tragedia sulla scena...*, op. cit., p. 354.

¹¹⁴⁵ Anton Bierl, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna...*, op. cit., p. 23, riporta Jacques Derrida, *Della grammatologia*, Milano, 1998.

¹¹⁴⁶ *Ibidem*, riporta Paul de Man, *Allegorie della letteratura*, Torino, 1997.

compromesso rappresenta un pericolo per la stabilità e la giustizia. Visione confermata nel prosieguo della tragedia, rappresentato da *Clitennestra Millennium*. Quest'ultima può essere letta, infatti, come un prolungamento di *Eumenidi*: i temi si ripresentano, lo stile e la lingua rimangono immutati, così come rimane immutata la carica creativa.

Clitennestra Millennium si apre, infatti, con la rappresentazione di un mondo pieno di sporcizia e rovine, tutto è crollato, non esiste più civiltà: Oreste e Elettra rappresentano la causa di ogni male. Nella sua rilettura di *Eumenidi* non c'è dunque posto per visioni ottimiste, ma afferma una visione negativa e pessimista, specchio del periodo storico e politico di riferimento.

Nelle *Eumenidi* pirrottiane manca, inoltre, uno dei momenti cardine della tragedia eschilea, che il testo pasoliniano invece conserva, che è quello in cui si rende manifesta la forza persuasiva di Atena. La dea incarna, attraverso una parola chiara e convincente, virtù pacificatrici e mediatrici considerate dai greci condizione essenziale per la creazione di un mondo civilizzato. Le affermazioni di Isocrate ne chiarificano e ribadiscono l'importanza: «grazie alla facoltà di persuaderci a vicenda ci siamo sollevati al di sopra delle bestie, abbiamo fondato città, creato leggi, e scoperto le arti».¹¹⁴⁷

Pirrotta disconosce questo potere persuasivo operato da Atena: nella sua tragedia non c'è posto né per la persuasione, né per un approdo conclusivo in grado di definire pacificamente la controversia. Il nostro drammaturgo non può ammettere salvezza per chi si è macchiato del delitto crudele di uccidere una madre, non accetta e non si fa portavoce della concezione palesemente di impianto patriarcale presente nelle *Eumenidi* eschilee prima e pasoliniane dopo.

Pirrotta decostruisce, così, radicalmente la celebrazione della giustizia e della pace di stampo eschileo «[...] attraverso lo straniamento, la contaminazione stilistica, la carnevalizzazione grottesca. Il finale già fortemente ambiguo di Eschilo diventa così un rito atavico e popolare, in cui la violenza infinita della storia non trova un approdo sensato».¹¹⁴⁸

¹¹⁴⁷ Luciano Codignola, Vittorio Gassman, Luciano Lucignani (diretti da), *Quaderni del Teatro popolare italiano...*, op. cit., p. 159.

¹¹⁴⁸ Massimo Fusillo, *Lo smontaggio del mito...*, op. cit., p. 24.

Brecht diceva che «per capire un dramma bisogna vedere come va a finire, nel senso che l'esito del dramma rende perspicui, alla fine, i reali rapporti di forza che hanno condizionato le vicende rappresentate».¹¹⁴⁹ Nelle *Eumenidi* di Pirrotta «[...] il mito si risolve in farsa e così l'istituzione del primo tribunale democratico viene rivissuta nei termini di un ingannevole “paru/sparu” [...]».¹¹⁵⁰ Per il finale si serve della tecnica del *cuntu*, si appropria del suo ruolo di narratore epico, che di fronte al risultato di parità mette in discussione la legittimità della stessa tragedia ed esclama: «Su tutti cuntenti...E chissa chi è tragedia?»¹¹⁵¹

Nel finale Pirrotta, quindi, si muove su una traiettoria opposta rispetto a quella intrapresa da Pasolini, nonostante la vicinanza e la stima che il nostro drammaturgo mostra nei confronti del poeta bolognese. Si mettono a confronto i due testi, al fine di verificarne le variazioni. Pasolini conclude le sue *Eumenidi* affermando la creazione di uno stato pacificato:

Coro di religiose

«Incamminatevi, divinità potenti,
figlie senza figli della Notte,
in pia processione,
nel pio silenzio della città.
Andate, là, sotto la terra, dove
è pronto, tra offerte e antichi
riti, per voi, un culto nuovo,
nel pio silenzio della città.

Tranquille andate, e con il cuore
grato a questa terra, alla festante
luce delle torce che vi mostra la strada!
Gridate osanna al nostro canto.

La pace oggi, per sempre, ha guadagnato
il popolo di Atena: Dio
si è pacificato con la Morte.
Gridate osanna al nostro canto!»¹¹⁵²

¹¹⁴⁹ Vincenzo Di Benedetto, Enrico Medda, *La tragedia sulla scena...*, *op. cit.*, p. 350.

¹¹⁵⁰ Vincenzo Pirrotta, *Eumenidi*, *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁵¹ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, *op. cit.*, p. 130.

¹¹⁵² Luciano Codignola, Vittorio Gassman, Luciano Lucignani (diretti da), *Quaderni del Teatro popolare italiano...*, *op. cit.*, p. 123.

Come si può notare, nella versione pasoliniana si ripropone il finale eschileo, ritroviamo, dunque, la riconciliazione tra le forze celesti e quelle inferi, tra le forze primordiali e il nuovo assetto democratico, in cui le Erinni trasformate in Eumenidi vengono inserite a pieno titolo. Il popolo di Atena guadagna per sempre la pace e viene liberato dal male.

Nelle *Eumendi* di Pirrotta, al contrario, i conflitti non vengono risolti e l'ordine democratico a cui si è approdati viene dichiarato frutto di un compromesso in cui ogni possibilità di giustizia viene sacrificata; il drammaturgo ne decreta amaramente la morte. Non ci possono essere verità e garanzie in un mondo dove predomina la vendetta e l'odio.

«Cu è n'cà si farà garanti
di la liggi n'cà apparaggia
si lu sdisangatu nni passa avanti
si vinci la vinnitta n'cà arraggia?

Nuddu cchiù avrà rispettu
di cui cci sta allatu
e l'odiu abbampirà n'tà lu pettu
pi cui ha figghiату.
Caminannu n'tà lu munnu
lu marvaggiu s'abbintirà
n'capu a l'impotenti
pi l'omini nun ci sarà cchiù spiranza
nuddu avrà cchiù rispettu
pi l'omini e pi la liggi.
E di chiamari a nuavutri
vu putiti scurdari.

E vuci di duluri di li patri e di li matri
chi sentinu l'amuri fidduliatu
cu spati d'odiu firriati da figghi latri
n'cà la giustizia mettinu i latu.

Nivuri sunnu
cumhari anarchia
e
cumhari tirannia
nun mi stancu di grirarivillu
raggiunati cu la menti
abbivirativi li cirivedda
e n'tà stu jardinu
spichirannu puma
di filicità.

Nun mi stancu di grirarivillu

Datici la manu la ggiustizia.
Acchianati n'to so artari
nun la scacazzati
datici la manu la ggiustizia
nun la scafazzati!

Oggi la ggiustizia grira aiutu
nun c'è nuddu chi l'attenta
lu munnu resta mutu
mentri lu malignu l'abbenta [...]

Oggi muriu la ggiustizia
oggi muriu la ggiustizia
oggi muriu la ggiustizia
oggi muriu la ggiustizia».¹¹⁵³

In *Clitennestra Millennium*, Pirrotta, invece, non smonta il mito ma lo reinventa, mettendo in scena la distruzione di un mondo ormai in preda a ogni bruttura. Causa di ciò l'uomo che con la sua tracotanza si è voluto sostituire a Dio. A Clitennestra viene concesso il tempo della resurrezione o di una nuova vita al fine di riabilitare la sua figura di madre e moglie.

È ancora una volta la legge dell'amore materno, eroico, pronto a qualunque sacrificio, ad avere centralità nell'opera. «Pirrotta ha il coraggio di perorare fino in fondo il valore della maternità come luogo di nutrizione e di affanno, come codice espressivo di una “differenza” che riconosce nel sangue (del parto e della menorrea) il proprio principio di (auto)determinazione».¹¹⁵⁴ Pirrotta si serve così del mito e della sua forza dirompente, suggestiva ed evocatrice come tappeto su cui realizzare nuove storie, in grado di rappresentare la modernità e di stimolare profonde riflessioni sul nostro tempo.

La tragedia in questione offre inoltre spunti molto interessanti sulla spiritualità e sul rapporto tra gli uomini e Dio. Singolare il passo in cui Oreste, in *Clitennestra Millennium*, rivolgendosi alla madre, dice: «Parli ancora di mito? Qui il mito non esiste da tempo, il mito è morto e non risorgerà più».¹¹⁵⁵ È Clitennestra ad avere il ruolo di domare il delirio di onnipotenza degli uomini che non possono in nessun modo arrogarsi il diritto di sostituirsi alle divinità: «gli

¹¹⁵³ Vincenzo Pirrotta, *Eumenidi...*, op. cit., pp. 43, 44, 45.

¹¹⁵⁴ Vincenzo Pirrotta, *Clitennestra Millennium...*, op. cit., p. 16.

¹¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 81.

uomini resteranno sempre uomini e cercheranno sempre un dio che non li accontenterà mai!». ¹¹⁵⁶ L'opera si conclude affermando in maniera incontrovertibile questa verità. La corifea vecchia conferma: non si può cambiare il volere divino.

«Li moire n'trizzanu di li cristiani,
sempri, lu distinu.
Nun si po' storciri la vughia du tilaru
picchi sempri trova la via pittata
n'tà li trami di lu tempu.
Si po' riturnari di la morti,
s'accumpari in forma di sognu o di pinseru
ma li nassi di lu fatu sempri m'pustati sunnu,
e cu è fattu di scorcìa umana,
gira e firria ma sempri si cci va n'fila.
Daccusì iù a finiri puru stà vota». ¹¹⁵⁷

Riguardo al *'U Ciclopu* già la traduzione di Pirandello evidenzia «un vero e proprio piano di personalizzazione e *pirandellizzazione* dell'opera finalizzato allo scadimento del dramma a farsa campestre». ¹¹⁵⁸ C'è anche da sottolineare il fatto che nella sua traduzione l'autore sembrerebbe essersi appoggiato più alla traduzione effettuata dal grecista Ettore Romagnoli che al testo greco di Euripide. ¹¹⁵⁹ Fin dal prologo emerge chiara la portata innovativa del testo pirandelliano: condurre il dramma verso un colorito più popolareggiante.

L'incipit espunge da subito l'attacco quasi tragico del testo euripideo caratterizzato dall'invocazione alla divinità ed espresso per mezzo di un lessico tecnico, con un tono linguisticamente elevato e una formularità riconducibile alla preghiera, e non presenta nessun elemento sacrale che anche Romagnoli conserva. Ciò che caratterizza lo stile pirandelliano è il ricorso alla trivialità, ad esempio le baccanti di Ettore Romagnoli diventano «fimini / foddi»; un particolare uso di pause, intercalari, esclamazioni e interrogative retoriche; l'utilizzo diffuso di

¹¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 83.

¹¹⁵⁷ *Idem*.

¹¹⁵⁸ Peppe Gallato, *Tradurre è tradire? U Ciclopu di Pirandello. Lo scadimento del dramma satiresco mediante i registri del dialetto siciliano*, Polygraphia 2020, n. 2.

¹¹⁵⁹ *Ibidem*.

termini dispregiativi; l'uso del passato remoto tipico delle manifestazioni linguistiche poco controllate e molto utilizzato dai sicilianofoni.

Pirrotta sulla scia di Pirandello esalta la sfrenatezza dei satiri, non solo da un punto di vista linguistico ma anche e soprattutto da un punto di vista sonoro, vocale e ritmico. Si tratta di una performatività linguistica ed erotica di grande impatto che conferma il suo stile altamente ibridato e intessuto di voci e suoni che colpiscono l'immaginazione dello spettatore. Riti tribali ed elementi sacri ancora una volta coesistono e si intrecciano; il disegno della *vara* su cui viene poggiato Polifemo ne è il massimo emblema e come riporta Stefania Rimini ricorda la lezione antropologica di Antonino Buttitta che faceva corrispondere la celebrazione del vero Carnevale siciliano durante la Settimana Santa.¹¹⁶⁰ Oppure quando sul finale della rappresentazione «Polifemo assume le sembianze di un Cristo miserabile e reietto, che a stento si trascina in scena, nudo, coperto solo da un panno bianco, come nell'iconografia del Crocifisso».¹¹⁶¹

Siamo dunque di fronte non solo ad una contaminazione linguistica e stilistica ma anche ad una contaminazione dei segni.

Attraverso il teatro Pirrotta analizza norme eterne dell'umano sentire, riporta sulla scena gli abissi più profondi della nostra esistenza e li fa agire attraverso ritmi incalzanti, danza, musica e corpo. Sulla scena, al fine di ottenere una potenza evocativa di grandissimo effetto, ancora una volta ricorre all'uso del cuntu, della diatonalità, delle sonorità tipiche dell'area mediterranea e per ultimo, di certo non per importanza, ricorre alla tecnica dell'opera dei pupi. Ancora una volta è la lezione di stampo cuticchiano ad orientare una delle scene di maggior originalità presente nel *'U Ciclopu*; si tratta del frangente in cui Pirrotta nelle vesti di Ulisse manovra il Ciclope alla stregua di un burattino. «La scrittura scenica di Pirrotta trasforma, dunque, Polifemo in una marionetta disarticolata e apatica, tenuta in scacco dall'intelligenza eroica del puparo».¹¹⁶²

Pirrotta, anche nelle opere di maggiore tensione drammatica scivola spesso in soluzioni grottesche. Peter Brook parla di estremi, di opposti complementari, in cui il serio non è mai molto serio e in cui riti di amore e morte si imbevono di vita

¹¹⁶⁰ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, *op.cit.*, p. 140.

¹¹⁶¹ *Ibidem*, p. 141

¹¹⁶² *Idem*.

vissuta. Il teatro è metamorfosi di questi opposti.¹¹⁶³ Di certo questa propensione è maggiore nel *'U Ciclopu* in cui la componente dionisiaca e grottesca occupa un posto di primaria importanza, trattandosi di un dramma satiresco. A tal proposito Michele Sciancalepore, in un'intervista effettuata per *Retrosцена*, muove al nostro drammaturgo una critica e cioè che l'aspetto grottesco sia stato in alcuni tratti predominante con l'effetto di soffocare, oscurare a tratti le emozioni.

5.6.2 Recupero delle sonorità del mondo arcaico siciliano e processi di ibridazione tra linguaggi e culture diverse: danze orgiastiche, canti rituali e processioni liturgiche sulla scena.

Per Aristotele il più importante degli “abbellimenti” esterni di una tragedia era la musica¹¹⁶⁴, purtroppo completamente perduta, al contrario della poesia. «Il coro, come l'intera tragedia, non è “letteratura”, ma uno spettacolo multimediale che si rivolge a tutti i sensi. Si canta, si recita e si danza con accompagnamento musicale».¹¹⁶⁵

Questa premessa è assolutamente indispensabile e spiega in maniera chiara l'idea che muove la meticolosa ricerca che Pirrotta compie in seno alle credenze, alle tradizioni, alle espressioni popolari tipiche dell'area mediterranea. Scava nella tradizione per ricercare voci, echi, ritmi, musicalità. Anzi, riguardo ad *Eumenidi*, l'attore afferma che il testo viene pensato proprio in virtù di valorizzare questo scavo nelle viscere della tradizione, da cui vengono fuori ritmi particolari in grado di rappresentare la violenza e la colpa.

Nelle sue opere troviamo i canti dei contadini di Partinico, le lamentazioni della Settimana Santa delle Madonie, i canti dei tonnaroti di Favignana, i canti della Vicaria, il vecchio carcere di Palermo. Nell'ultimo caso si tratta di canti strazianti e malinconici cantati dai carcerati, nella notte, in ricordo delle persone care. Nel *'U Ciclopu* si trasformano nel canto dei satiri costretti in schiavitù.

Anche i canti dei contadini partenicesi rivelano una certa malinconica, ma presentano ritmi e vocalità più aspre, affondando le radici più sulla tradizione “marinara”. La ricerca antropologica gli consente di innestare pratiche arcaiche in

¹¹⁶³ Peter Brook, *Il punto in movimento...*, op. cit., p. 51.

¹¹⁶⁴ Aristotele, *Poetica*, traduzioni e note Manara Valgimigli, Laterza, Bari, 2019, p. 51.

¹¹⁶⁵ Anton Bierl, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna...*, op. cit., p. 164.

un teatro che può assolutamente essere definito di sperimentazione e gli consente di ottenere particolarissimi effetti non solo da un punto di vista linguistico, ma anche e principalmente da un punto di vista musicale: «Mi stupivo a scoprirmi musicista, io che non conosco la musica. Lo studio di alcuni ritmi li innestavo alla traduzione di Pirandello e veniva fuori di fatto un canto».¹¹⁶⁶

La continua ricerca antropologica e le straordinarie doti vocali consentono all'attore di creare in scena un vero e proprio miracolo. «Le variazioni dialettali, i continui cambi di tono, le gradazioni melodiche si incarnano nel corpo dell'attore, producendo una frizione potentissima: il ricorso alle tecniche del cuntù e l'impiego della voce diatonale determinano una combinazione inedita di colori e di stili recitativi, che fanno letteralmente scoppiare le parole».¹¹⁶⁷

Francesca Gasparini nel definire le modalità attraverso cui costruire il vero rapporto tra poesia e teatro utilizza la seguente espressione:

«[detto rapporto] si costruisce sul piano dello scavo della lingua, della lotta con la lingua, della fascinazione/dissacrazione della parola, della ricerca di stati alterati di coscienza, della disarticolazione delle forme teatrali convenzionali, della ridefinizione dei concetti di teatro e poesia, della sperimentazione e decostruzione sul corpo e sulla voce, del tentativo di fondazione di una ritualità straniata, del miraggio di un'azione corporea e scritturale che parli un linguaggio ex-quotidiano, plurale, sacrificale».¹¹⁶⁸

Si tratta dunque di una costruzione particolare, in cui la voce e il corpo sfidando l'ordinario approdano ad una dimensione altra, profonda, non usuale. Siamo dinanzi ad un uso della lingua incantatorio, magico, che Pirrotta usa e sfida fino all'ultimo fiato e che perfeziona grazie allo studio delle sonorità del mondo arcaico dell'area mediterranea.

In varie interviste, tra cui quella curata dal Centro Teatrale Bresciano, spiega di aver cercato dei ritmi che posseggono un battito violento e potente come quelli

¹¹⁶⁶ Stefania Rimini, *Come una Magaria. Il teatro di Vincenzo Pirrotta*, Rivista Arabeschi, YouTube [video online] tratto da <https://youtu.be/3hdUhkI-3JM>, [consultato il 3 gennaio 2023].

¹¹⁶⁷ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁶⁸ Francesca Gasparini, *Poesia come corpo-voce...*, *op. cit.*, p. 27.

della taranta e delle tammuriate.¹¹⁶⁹ Parlando di tarantismo non facciamo altro che riferirci ad un orizzonte mitico-rituale arcaico, già presente nel pensiero filosofico ellenico e importante ancor oggi presso i ceti popolari maggiormente legati alla tradizione. Si tratta di una concezione particolare della malattia come risultato di una disarmonia.¹¹⁷⁰ Bonanzinga riporta le notizie di Tommaso Campailla circa la terapia musicale attuata nel territorio siciliano di Modica. Si riporta la descrizione, al fine di evidenziare la portata rituale e magica e la natura furiosa e forsennata del ballo:

«I tarantati, o morsicati dalle nostre tarantole, che pure nella Sicilia son velenose molto, vediamo noi, che involontariamente e quando stan maggiormente querelandosi d'una estrema languidezza, giacendo quasi esammati, all'udir che fanno un speciale suono d'appropriato stromento, adattato alla specie della tarantola che li punse, sbalzano improvvisi dal suolo, ed imprendono un ballo da forsennati, saltando furiosamente per più ore continue, e soltanto per poco fermandosi quanto si richiede a temprar lo sconcertato e lasso strumento, dal lungo esercitarsi reso alquanto dissonante: il che anche i più rustici campagnuoli san minutamente distinguere. Al fine non lassì eglino, ma stanco il sonatore, mandano fuori con un copioso sudore il veleno».¹¹⁷¹

Nelle *Eumendi* è il coro che la utilizza:

«E nuavutri
cuminciammu stà taranta
comu muzzicati di l'armalu.
griramulu, iccamu vuci
spirtusammuni lu pettu
facemu sentiri
a li mortali
la nostra raggia
comu spartemu li carti
di lu mazzu di la sorti.
La giustizia
pigghia

¹¹⁶⁹ CTB, Centro Teatrale Bresciano, *Intervista a Vincenzo Pirrotta – Eumenidi*, YouTube [video online], <https://youtu.be/EMxcAZPKPoQ>, [consultato il 24 marzo 2023].

¹¹⁷⁰ Sergio Bonanzinga, *Il tarantismo in Sicilia. Declinazioni locali di un fenomeno culturale euro mediterraneo*, AM Rivista della Società italiana di antropologia medica / 41-42, ottobre 2016, pp. 61-115.

¹¹⁷¹ *Idem*.

la nostra parti».¹¹⁷²

Accanto all'utilizzo della taranta, uno dei momenti più dirompenti delle tragedie è quello della danza orgiastica, presente nel *'U Ciclopu*. La struttura è quella dettata dalle percussioni che determinano ritmi e scansioni, volte a direzionare la coreografia degli attori. C'è una forte componente rituale nel lavoro condotto da Vincenzo Pirrotta che affonda le radici non solo in un'accurata ricerca antropologica ma anche in una profonda spiritualità. Racconta lo stesso:

«[...] l'inno a Bacco, che i satiri cantano subito dopo il loro ingresso in scena, parte da una rielaborazione che ho eseguito sulle lamentazioni della Settimana Santa che si sentono nei riti delle Madonie, l'urlo lacerante dei satiri è quindi espressione del dolore che si prova al ricordo di una vita perduta e che nasce dalla lamentazione come forma di espressione esteriorizzata e canonizzata della sofferenza. C'è ancora molto delle forme di partecipazione spirituale siciliane, 'U Ciclopu arriva portato a spalla dai satiri come fosse un santo patrono, e il canto che l'accompagna in scena sarà quello delle congregazioni che inneggiano, in un virtuosismo della voce che lascia senza fiato, al santo che portano in processione. Lo spettacolo parte da un lavoro fatto per l'INDA di Siracusa ma c'è molto di nuovo, soprattutto nell'impiego della diatonalità che il coro utilizza nei canti che precedono e seguono l'accecamento, così come trova la via della scena la ricerca da me fatta sui canti dei carcerati della Vicaria di Palermo, e quelli di lavoro dei contadini della zona di Partinico, nella provincia palermitana».¹¹⁷³

Nei canti e nelle espressioni artistiche della tradizione popolare Pirrotta ricerca principalmente ciò che c'è di urlato e sofferto poiché è proprio il dolore e l'urlo ciò che vuole portare in scena. È l'urlo del popolo che guida la sua scrittura drammaturgica: può essere urlo di liberazione, può essere urlo di aiuto, può essere urlo degli oppressi. Si tratta di un aspetto molto importante che conferisce alle sue opere una forte connotazione civile e anche politica. È lo stesso Pirrotta ad affermarlo, in un'intervista effettuata per Arabeschi: «Io non faccio niente se non è provocatorio perché credo che il teatro abbia questo come compito, quello di provocare, quello di aprire le coscienze, in fin dei conti quello di creare una

¹¹⁷² Vincenzo Pirrotta, *Eumenidi...*, op. cit., p. 30.

¹¹⁷³ *U Ciclopu*, teatro di Roma, [online], tratto da <https://www.teatrodiroma.net/doc/241/u-ciclopu>, [consultata l'8/12/2022].

rivoluzione».¹¹⁷⁴ Si tratta, utilizzando le parole di Stefania Rimini, di «una preistoria di suoni»,¹¹⁷⁵ in grado di creare un'atmosfera surreale.

Principalmente nel *'U Ciclopu*, Pirrotta, attraverso un processo di ibridazione di temi religiosi e leggende popolari, opera un continuo sconfinamento tra sacro e profano, dove un posto particolare è assunto certamente dall'eccitamento dei sensi, legato alla sfera dionisiaca. Interessante a tal proposito risulta la scelta di utilizzare le lamentazioni della Settimana Santa delle Madonie per rappresentare la nostalgia dei satiri e la loro voglia di ritorno al dionisiaco.¹¹⁷⁶ Alcune feste tradizionali siciliane hanno ispirato, inoltre, una falloforia, peraltro non presente in Euripide, inserita nel momento in cui Odisseo offre a Sileno il vino dei ciconi. I satiri danno, così, vita ad una vera esplosione di energia e muniti di bastoni sodomizzano Sileno.

Roland Barthes afferma: «[...] la parola poetica può essere erotica a due condizioni opposte, tutti e due eccessive: se è ripetuta a oltranza o al contrario se è inaspettata, succulenta per la sua novità [...] In entrambi i casi è la stessa fisica del godimento, il solco, l'iscrizione, la sincope: qualcosa è scavato, pestato, oppure scoppia, esplode».¹¹⁷⁷

5.6.3 Asprezza tonale e metaforica del linguaggio di Pirrotta

Pirrotta, nelle sue performance, adatta il registro linguistico, da un punto di vista musicale e anche metaforico, al personaggio, cosicché lo stesso lo accompagna in ogni gesto, in ogni frenesia, come un leitmotiv, per tutto il corso dello spettacolo. L'ossessiva ricerca della "parola efficace" gli consente di creare, in *Eumenidi*, anche da un punto di vista linguistico, due piani differenti: uno celeste in cui si collocano Apollo e Atena, che mantengono la lingua pasoliniana e uno terreno in cui si collocano tutte le altre *dramatis personae*, caratterizzate dalla forza di una dizione arcaica e "brutale".

La variazione diastatica, la stilizzazione gestuale e linguistico-musicale, che si inserisce all'interno di una vera e propria voragine sonora, contribuisce da un lato a creare dei riferimenti, delle saldature, dei fenomeni di rinforzamento percettivi

¹¹⁷⁴ Stefania Rimini, *Come una Magaria...*, *op. cit.*

¹¹⁷⁵ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, *op. cit.*, p. 140.

¹¹⁷⁶ Stefania Rimini, *Come una Magaria...*, *op. cit.*

¹¹⁷⁷ Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura...*, *op. cit.*, pp. 106 e 107.

finalizzati a consegnare una chiave immediata di elaborazione e fruizione dello spettacolo, istituendo una relazione immediata tra ciò che si vede e ciò che si sente; dall'altro istituisce in un crescendo, oscuro e misterioso, denso di un parossismo espressivo fervido e passionale, un clima inquietante e carico di sciagure.

In generale Pirrotta tramite la lingua caratterizza le sue maschere conferendo loro caratteristiche umane ben delineate. Rincorre, inoltre, moduli tipici del siciliano parlato, cosicché, davanti alle sue performance abbiamo l'impressione che riecheggi la voce più profonda dell'anima isolana. Provando ad effettuare un parallelismo, forse un po' audace, ma alquanto interessante ai fini del presente ragionamento, tra la caratterizzazione ritmico-sonora dei vari personaggi e il *leitmotiv* wagneriano, è possibile affermare che dal punto di vista espressivo «ogni personaggio chiave o ogni idea-forza del racconto è dotato di un tema che li caratterizza e costituisce il suo angelo custode musicale.»¹¹⁷⁸

A tal fine Pirrotta utilizza, quindi, la componente ritmica e sonora del gergo per attuare un sistema di simbolizzazione espressiva che gli consente, nonostante l'utilizzo di una lingua arcaica e per molti versi incomprensibile, di suggestionare, impressionare e coinvolgere il pubblico. Ne risulta che ogni interprete sulla scena diventa corpo sonoro dotato di una propria identità musicale.

Tale tesi può trovare conferma nelle parole dello stesso drammaturgo. In merito ai cori inseriti in *Clitennestra Millennium* si esprime nei seguenti termini:

«drammaturgicamente ho rispettato la struttura e gli elementi della tragedia greca, il prologo, il coro, la catarsi, ma è una tragedia pop: i cori si sono risolti in chiave blues con accenti rap, in alcuni momenti il coro delle Erinni sembra una vera e propria jam session, dove ogni interprete può considerarsi uno strumento dell'orchestra».¹¹⁷⁹

In tutta l'opera predomina l'utilizzo di suoni cupi, che sconfinano in una «lingua nerissima».¹¹⁸⁰ Si tratta di quell'uso della lingua estremo espresso dalla Gasperini. «Il rincorrersi sulla pagina di catene di vocali chiuse, di consonanti alveolari,

¹¹⁷⁸ Michel Chion, *L'audiovisione...*, op. cit., p. 67.

¹¹⁷⁹ Vincenzo Pirrotta, *Clitennestra...*, op. cit., p. 88.

¹¹⁸⁰ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, op. cit., p. 124.

spesso raddoppiate produce un effetto terrifico, capace di trasformare sul piano dell'espressione la degradazione dei personaggi, la tensione prodotta dal loro contendere». ¹¹⁸¹ Per le Erinni delle *Eumenidi*, Pirrotta lavora con attori maschi poiché reputa il corpo della donna troppo aggraziato. La lingua utilizzata per loro è quella del *baccagghiu*:

«Ho voluto rappresentare le Erinni, queste cagne selvagge e ho volute farle parlare con una lingua che è quella del baccagghiu cioè l'argot della malavita palermitana per rendere tutta la loro violenza. Cercavo una lingua molto aspra, una lingua che arrivasse come pugno allo spettatore». ¹¹⁸²

Si tratta, anche, come abbiamo già visto nella sezione relativa all'uso del dialetto, di una lingua piena di metafore, oserei dire una sorta di messaggio in codice, sfruttato dagli ambienti malavitosi e che forse ricalca uno spirito isolano, un modo di essere, esprimersi e vivere, in cui l'interpretazione del messaggio non è mai semplice e scontata, ma racchiude una profondità non sempre facile da scoprire, principalmente se si tratta di occhi inesperti e lontani dal mondo che ancor oggi si nasconde e vibra in ogni singola espressione.

Ad esempio "asciucalu" viene utilizzato nell'accezione mafiosa di "uccidilo", "a tagghia ri facci" viene utilizzata secondo l'accezione mafiosa, come offesa che va punita con la morte, e infine "isari lu piruzzu" indica chi vuole scavalcare la gerarchia e mostra di non voler sottostare ai comandi stabiliti dall'alto; nel caso di *Eumenidi*, di non voler sottostare alla giustizia. ¹¹⁸³

Si tratta di un lessico studiato che accresce la potenza evocativa del mito, tematizza l'orrore e rende vivido, in ogni istante, l'immagine del sangue, della vendetta e della colpa. Si tratta di temi e immagini che attraversano tutta l'opera pirrottiana e che ricalcano sentimenti sempre presenti nel popolo siciliano.

L'utilizzo di una lingua densa di immagini consente al drammaturgo di adattare il registro tragico e la forza atavica del mito al modo di sentire contemporaneo: siamo di fronte, ancora una volta, ad una modalità nuova di coniugare vecchio e

¹¹⁸¹ *Ibidem*.

¹¹⁸² CTB, Centro Teatrale Bresciano, *Intervista a Vincenzo Pirrotta – Eumenidi...*, *op. cit.*

¹¹⁸³ Vincenzo Pirrotta, *Eumenidi...*, *op. cit.*, p. 46. È possibile consultare il significato preciso di alcune particolari voci dialettali alla fine del testo. Pirrotta le traduce con grande precisione.

nuovo, passato e presente. Pirrotta con la sua lingua “ghisa lu n’fernu”, è l’Ombra di Clitennestra a palesarlo, rivolgendosi alle Furie.¹¹⁸⁴ Grazie alla metrica epica dei pupi a alla tecnica, quasi ipnotica, appresa da Cuticchio, Pirrotta esprime in maniera vivida l’ordine orrendo della tragedia, in un crescendo ritmo e vocale di impareggiabile resa.¹¹⁸⁵

«Nell'atroce e vertiginoso oratorio da cuntista cui dà vita Vincenzo Pirrotta nelle sue Eumenidi scorgete una pratica che si richiama all'opera dei pupi (Pirrotta è allievo di Mimmo Cuticchio) ma anche uno scatenarsi di canoni primordiali, una rabbia oscura di corpi in lotta, un'infida asprezza di toni del sud, una tradizione terragna, quasi una formalità da duello e da pose di armi marziali. Con in più certe risorse che sconfinano dal lessico e dalle brutalità di epiche primitive: Apollo può venire in aiuto come un mago senza tempo sorretto da trampoli da deus ex machina, e Atena è un contralto che usa la voce flautata e conciliante per risolvere le schermaglie. Il resto è concertazione fosca, è mistero che deflagra. Ed è giusto che dopo i greci nostri contemporanei di ieri delle Coefore si chiuda l'Oresteia con queste Eumenidi d'affresco siciliano, maghrebino, antico-giapponese, epico, tenebroso come un buco nero dell'universo».¹¹⁸⁶

5.7 Il cuntù di Pirrotta e il cuntù del maestro Cuticchio: *discours* o *histoire*?

Quest’ultimo ragionamento tenterà di mettere in evidenza i punti di connessione, ma anche le variazioni, presenti tra il cuntù di Cuticchio e il cuntù di Vincenzo Pirrotta, principalmente sotto il profilo linguistico e testuale ma anche performativo.

Se nei capitoli precedenti tanto si è detto relativamente ai moduli ritmici e verbali utilizzati sia da Cuticchio sia da Pirrotta, nonché alle variazioni apportate da entrambi ai registri tipici del cuntù, poco si è detto rispetto all’aspetto squisitamente testuale.

L’unico limite dell’analisi che mi accingerò a compiere è relativo alla frammentarietà dei video di cui sono in possesso e al fatto che si tratta di una manifestazione prettamente orale che ha una sua originalità e una sua specificità legata all’evento e non soggetta a possibili categorizzazioni. Nonostante i limiti di

¹¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 17.

¹¹⁸⁵ Vincenzo Pirrotta, *Euminidi...*, *op. cit.*, p. 59.

¹¹⁸⁶ Rodolfo Di Gianmarco, *Il dramma antico ora si tinge di Novecento*, la Repubblica [online], <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/10/20/il-dramma-antico-ora-si-tinge-di.html>, [consultata il 3 gennaio 2023].

cui sopra è possibile comunque rilevare aspetti interessanti che meritano di certo ulteriori e specifici approfondimenti.

Vincenzo Pirrotta conosce Mimmo Cuticchio, in maniera più profonda, a Siracusa durante gli stage effettuati presso l'INDA. L'apprendistato con Cuticchio, come afferma lo stesso Pirrotta, è stato di fondamentale importanza, poiché gli ha consentito di coltivare l'arte del racconto, di apprendere varie modalità di espressione, tra queste quella relativa al cuntù, e di approdare ad un'idea precisa di teatro che si muove su una continua ricerca tra ciò che è atavico e primordiale e la contemporaneità.

L'urlo del Mostro rappresenta per Pirrotta uno dei momenti più importanti dal punto di vista apprenditivo, come lo stesso racconta, la preparazione dello spettacolo avviene durante lunghe settimane, in cui gli artisti chiusi in un convento a Carini vivono momenti di dura preparazione e in cui Mimmo dà al lavoro un'impostazione rigida, quasi, come Pirrotta stesso la definisce, monastica.¹¹⁸⁷

Lo spettacolo *La fuga di Enea*, che debutta nel 2000 al festival "Per antiche vie", successivamente unito a *La morte di Giufà*, rappresenta la performance in cui si coglie maggiormente la presenza dei tratti caratteristici del cuntù e l'eredità raccolta abilmente dal maestro, pur evidenziandosi già elementi di variazione rispetto al cuntù tradizionale. È comunque doveroso sottolineare che, come è stato già rilevato, non esiste un modello definito e stabile nelle pratiche performative dei cuntisti, poiché nell'evoluzione delle stesse è entrato in gioco il potenziale creativo insito in ciascun narratore.

Da come si evince dalla didascalia iniziale presente nel copione inedito, riportata da Stefania Rimini, Pirrotta si serve del mito per trattare il tema dei profughi, confermando una scelta precisa e cioè quella di attuare una riscrittura moderna dello stesso e utilizzarlo come lente attraverso cui narrare i mali profondi dell'umanità. È ciò che compie successivamente, come abbiamo già visto, con *Eumenidi e Clitennestra Millennium*.

¹¹⁸⁷ Rimini Stefania, *Come una Magaria. Il teatro di Vincenzo Pirrotta*, op. cit.

«S'illumina in assolverenza una barchettina di carta mentre si sentono registrazioni di articoli di cronaca delle traversate verso l'Italia di profughi dell'est. Mentre la luce si fa più forte comincia la preghiera di Venere al figlio Enea».¹¹⁸⁸

Dagli stralci dello spettacolo presente su YouTube e risalenti all'estate del 2010 è possibile rilevare aspetti molto interessanti, ci soffermeremo sull'analisi dei primi frammenti. Il video inizia dal momento in cui la regina Didone chiede a Enea chi è, a ciò segue la risposta del valoroso guerriero.¹¹⁸⁹

È Pirrotta, come cuntista, che interpreta tutti i personaggi e dà vita ad una narrazione che è più agita che narrata. Non è il cuntista che cunta la guerra e la distruzione di Troia ma è Enea che rivolgendosi direttamente a Didone ne narra la crudeltà e la disperazione. È un'operazione drammaturgica che evidenzia un maggiore coinvolgimento emotivo e una predominanza dei processi di immedesimazione.

Anche Mimmo Cuticchio utilizza questo espediente nello spettacolo *L'approdo di Ulisse*, spettacolo tra l'altro incentrato sul tema degli immigrati, in questo caso è l'eroe greco che narra i rischi, i pericoli e le sofferenze del viaggio, è l'eroe che dopo essere approdato a Linosa, in seguito ad un naufragio, estremamente provato e in preda al più assoluto smarrimento, chiede agli uomini del luogo chi fosse e dove si trovasse.

Ritornando alla fuga di Enea, ecco l'incipit presente su YouTube:

«E tu chi sei?

Cu sugnu? Cu sugnu? Io mia regina Didone io sugnu Enea. Io viu stampati, io viu stampati sti disegni, viu pittati sti cristiani 'nta sti mura, tu ca stu tempju dedicatu alla dea Giunone, facissi campari sta storia, ma chista unne pi mia storia, chista, chista è la me vita».¹¹⁹⁰

La sequenza in questione inizia con enunciati interrogativi, si registra inoltre una ripetizione del secondo enunciato. Enea all'interrogativo "Tu chi sei?" risponde con un ulteriore interrogativo ripetuto due volte: Cu sugnu? Cu sugnu?

¹¹⁸⁸ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, op. cit., p. 65, (corsivo dell'autrice).

¹¹⁸⁹ Curcuruto Mauro, *La fuga di Enea di e con Vincenzo Pirrotta Extramoenia estate 2010...*, op. cit., [dal minuto 0'10" al minuto 0'43"]

¹¹⁹⁰ *Ibidem*, [dal minuto 0'10" al minuto 0'43"]

Si tratta di un interrogativo che non fornisce risposta e non mira a dare un'informazione, ma ha funzione di interrogazione retorica; intonazione, durata e qualità della voce ne rendono percettivamente riconoscibile la funzione e ne esaltano la forza illocutoria.

Attraverso la domanda Enea afferma con veemenza la propria identità di personaggio e uomo, afferma la sua soggettività, il suo essere coinvolto in prima persona negli aspetti più tristi e dolorosi della narrazione, conferendo, in tal modo, autenticità e verità al racconto.

Relativamente al discorso drammatico, Elam Keir si sofferma sull'importanza di assegnare ai personaggi i ruoli specifici di parlante e ascoltatore e attribuire loro qualità e capacità, al fine di garantire agli stessi «[...] lo statuto di agenti (e pazienti) degli eventi linguistici»;¹¹⁹¹ siamo in presenza di qualità e forme di competenza in grado di agevolare lo scambio comunicativo e influenzare notevolmente la comprensione del dramma. Si tratta dunque di analizzare il singolo personaggio non solo «come un insieme unificato, più o meno complesso, di tratti psicologici e sociali»,¹¹⁹² ma di trattarlo anche in virtù delle funzioni d'azione che ricopre.

Sempre Elam Keir fornisce, inoltre, gli elementi essenziali del contesto dell'enunciazione drammatica che comprende inevitabilmente il rapporto esistente tra parlante, ascoltatore e il discorso immediato che avviene nel “qui”, che rappresenta la collocazione dell'enunciazione, nell’“ora” che rappresenta il tempo dell'enunciazione e l'enunciato.¹¹⁹³

Tra le qualità da evidenziare annovera lo statuto sociale, esplicito o implicito che conferisce al parlante l'autorità di produrre determinati enunciati, in modo appropriato; tale autorità determina inoltre «il dovere o il diritto dell'ascoltatore a ricevere tali enunciati».¹¹⁹⁴ Attraverso l'affermazione della propria identità Enea acquista, dunque, lo statuto sociale, l'autorità di produrre i successivi atti linguistici, in virtù della quale gli stessi acquisiranno maggiore forza.

¹¹⁹¹ *Ibidem*, p. 141.

¹¹⁹² Elam Keir, *Semiotica del teatro...*, *op. cit.* p. 135.

¹¹⁹³ *Ibidem*.

¹¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 140.

La sequenza in questione è inoltre caratterizzata dalla presenza di riferimenti deittici, considerati da Euripide, Sofocle e Eschilo come dispositivo drammaturgico di base.¹¹⁹⁵ L'iterazione del pronome personale "io" presente per ben quattro volte, insieme al pronome personale "tu" riferito a Didone e al possessivo "mio" e "me" appartengono alla deissi personale; "sti", "stu", "sta" "chista" corrispondenti a questi, questo, questa appartengono alla deissi spaziale.

La deissi permette al dialogo di creare una dialettica interpersonale, di fornire le coordinate spazio temporali dell'enunciato stesso e di regolare, come afferma il Serpieri, le articolazioni degli atti del discorso.¹¹⁹⁶ Il grado di indicialità è inoltre verificabile sia in termini funzionali che in termini statistici. Fermandoci sul primo segmento, su un totale di 54 parole, tra cui molte iterate, 17 sono esplicitamente deittiche.

Nel discorso drammatico, inoltre, i «[...] deittici "prossimali", marcati semanticamente, relativi al contesto attuale e alla situazione enunciazione del parlante (qui, questo, questi, ora, il tempo verbale al presente, etc.) [...]»¹¹⁹⁷ hanno una funzione molto più pregnante rispetto a quelli afferenti alla varietà "distale" non marcata, che riguarda oggetti, tempi e luoghi lontani, espressi con tempi verbali al passato, e che caratterizza il linguaggio narrativo.

Se, come fa notare Elam Keir, il dramma consiste primariamente in un "io" che si rivolge ad un "tu" nel "qui" e in un'"ora", Pirrotta, attraverso un'articolazione deittica del linguaggio, anche quando si tratta di cuntù, utilizza una modalità di discorso drammatico, in cui l'agire prevale nettamente sul narrare.

La deissi coinvolge, inoltre, il corpo del parlante nell'atto linguistico, che procede alla contestualizzazione fisica del discorso in maniera maggiore rispetto a quanto avviene nel linguaggio propriamente narrativo.

Anche quest'ultimo aspetto diventa dunque caratteristica pregnante del discorso drammatico; a tal proposito nella performance in questione si evidenzia un notevole coinvolgimento corporeo, le relazioni gestuali e prossemiche forniscono una definizione indicale dell'identità e della collocazione dei diversi referenti; nonostante sulla scena il cuntista sia da solo, attraverso continui cambi

¹¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 143.

¹¹⁹⁷ *Ibidem*, 147.

di direzione, effettuati con spostamenti da un lato all'altro della scena, segna la distanza tra l'io parlante e il tu destinatario, rafforzando l'illusione di una reciprocità nello scambio dialogico e in cui le istanze del discorso vengono calate nel "qui ed ora" tipico del linguaggio drammatico.

A tal proposito Benveniste opera una distinzione tra "*histoire*" e "*discours*", "*l'histoire*" rappresenta una modalità di enunciazione oggettiva, rivolta ad avvenimenti avvenuti nel passato e in cui scarseggiano le indicazioni relative ad una situazione concreta di enunciato e il "*discours*" che rappresenta una modalità di enunciazione soggettiva, espressa al presente e caratterizzata da riferimenti relativi al contesto, alla situazione in cui si colloca il discorso e agli interlocutori.¹¹⁹⁸ Secondo Elam Keir, seguendo la distinzione operata dal linguista francese, l'"*histoire*" è la modalità di enunciazione che appartiene alla narrativa, almeno quella classica, mentre il "*discours*" è la modalità che appartiene al dramma.¹¹⁹⁹

Da un punto di vista metodologico detta distinzione ha ai fini della nostra analisi ricadute importanti poiché ci permette di identificare quali aspetti inerenti al discorso drammatico consentono al cuntu di elevarsi ad un livello pragmatico e di essere agito prima che narrato, quali componenti permettono all'"*histoire*" di divenire "*discours*".

In seno a questa prima sequenza evidenziamo, inoltre, in aderenza a quanto detto per il discorso drammatico, l'utilizzo dei verbi al tempo presente, troviamo: sei, sugnu (sono), viu stampati (vedo stampati), viu pittati (vedo dipinti), dedicatu (dedicato), è; solo facissi (verbo fare) è espresso al tempo passato. È interessante notare che i verbi espressi al presente sono tutti riferiti ad Enea, mentre l'unico verbo espresso al passato si riferisce a Didone.

Siamo dinanzi ad una doppia articolazione della temporalità in cui vi è un presente legato all'adesso che è relativo alla posizione temporale del soggetto dell'enunciazione e un prima con natura durativa che si manifesta sempre in rapporto alla posizione dell'enunciatore. I termini di questa articolazione non corrispondono ad una temporalità reale, ragion per cui ci troviamo dinanzi,

¹¹⁹⁸ Émile Benveniste, *Problemi di linguistica generale...*, op. cit.

¹¹⁹⁹ Elam Keir, *Semiotica del teatro...*, op. cit.

utilizzando le parole di Greimas, a «[...] posizioni temporali di una categoria di relazioni logiche».¹²⁰⁰

Con l'utilizzo dei verbi al tempo presente Pirrotta non fa altro che soggettivare il racconto, invece con "facissi campari sta storia", che può essere reso in lingua italiana con "hai mantenuto in vita questa storia", in cui il tempo passato acquista carattere durativo, non fa altro che instaurare una serie di opposizioni: /duratività/ vs /presente ("qui e ora"); /apparire/ vs /essere/; /collettivo/ vs /individuale/; /storia/ vs /vita/; è interessante, inoltre, notare che possiamo operare un interessante raggruppamento: /duratività/, /apparire/, /collettivo/ e /storia/ in opposizione a /presente (qui e ora)/, /essere/, /individuale/, /vita/.

Per analizzare queste opposizioni dobbiamo tornare indietro e partire dal momento in cui il tempio dedicato alla dea Giunone, viene trasformato, per volontà di Didone, in attore agente, poiché portatore di un messaggio che è quello di mantenere in vita la storia. Con "Io viu stampati sti disegni, viu pittati sti cristiani", che rappresenta una percezione di carattere visivo, il soggetto si appresta ad effettuare un giudizio di non esistenza o di esistenza ingannevole di ciò che viene visto; la successiva negazione "ma chista unnè pi mia storia" rappresenta il completamento di questa formulazione, destinata ad operare il riconoscimento del carattere ingannevole della storia o forse a contestarne le modalità interpretative, con cui viene mantenuta in vita, e al contempo a conferire verità solo a ciò che è legato al "qui e ora" e all'"io" del discorso drammatico.

Tutta la sequenza viene quindi strutturata sulla negazione della rappresentazione storica e sull'affermazione dell' "io" .

Quest'ultima considerazione ci permette di focalizzare l'attenzione sull'egocentricità del discorso drammatico in cui «[...] il soggetto parlante definisce tutto (incluso il tu-destinatario) nei termini della propria collocazione nel mondo drammatico».¹²⁰¹

Per concludere Pirrotta in tutta la sequenza, attraverso l'utilizzo dei deittici personali, mira ad ottenere la massima focalizzazione sull'attore/narratore che è soggetto dell'enunciazione; attraverso l'utilizzo dei deittici spaziali mira a

¹²⁰⁰ Algirdas J. Greimas, *Maupassant...*, *op.cit.*, p. 107.

¹²⁰¹ Elam Keir, *Semiotica del teatro...*, *op. cit.*, p. 147.

contestualizzare il qui dell'enunciazione e attraverso la doppia articolazione temporale mira ad approdare ad una serie di opposizioni che tendono ad affermare l'egocentricità del discorso drammatico e in cui la verità è legata all'espressione dell'io e non a rappresentazioni collettive. Possiamo dunque affermare che siamo in presenza di un linguaggio caratterizzato da una densità deittica tale da poterlo definire aderente alle forme del *discours*, piuttosto che alle forme dell'*histoire*.

Prima di concludere è necessario, inoltre, rilevare un altro dato molto significativo ed è relativo alla presenza e alla modalità in cui i dialoghi vengono presentati, introducendo una distinzione in base al numero di locutori presenti in sede di performance e ponendo una distinzione tra riproduzione e imitazione.

Si parla di riproduzione nel caso in cui un solo performer esegua tutti gli interventi di dialogo sia quelli relativi al locutore, sia quelli relativi all'interlocutore, siamo dunque nell'alveo delle modalità esecutive aediche e rapsodiche caratterizzanti l'epos; si parla invece di imitazione, quando il dialogo si realizzerà nelle sue modalità reali, attraverso uno scambio di interventi alternati tra due o più locutori, così come avviene nelle rappresentazioni drammatiche. Nel primo caso si avrà una resa del dialogo antinaturalistica, nel secondo caso la presenza di più voci creerà un dialogo nella sua forma piena, non mediata, in aderenza alle logiche di un dialogo reale tra due o più locutori.¹²⁰²

Relativamente all'epos Andrea Ercolani, afferma che:

«Scorrendo Iliade e Odissea, l'observatio suggerisce che il compositore/esecutore ha mantenuto l'impianto dialogico reale e nel corso della performance ripropone sistematicamente gli ipsissima verba dei personaggi in oratio recta, avendo sempre cura di definire i locutori e i turni di parola (turn-taking) utilizzando una fraseologia formulare che li isola e scandisce. Il dialogo è eseguito come dialogo, è un vero scambio tra locutori (ovvero non viene presentato in forma riassunta o di resoconto, in oratio obliqua), ma l'oratio recta è sempre mediata dal narratore, che la introduce dichiarando chi sta parlando e ne indica la conclusione segnalando che il personaggio ha terminato di dire, secondo uno schema pressoché invariante. Resta il fatto – ed è una oggettiva caratteristica tecnica – che a eseguire i diversi interventi è sempre un medesimo locutore, il performer».¹²⁰³

¹²⁰² Andrea Ercolani, *Dialoghi in dialogo: dall'epos alla tragedia*, METra 2 Epica e tragedia greca: una mappatura, a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco, Margherita Nimis, Giacomo Scavello, Lexis Supplementi | Supplements 14, Edizioni Ca'Foscari, 21/12/2023, pp. 179/198.

¹²⁰³ *Ibidem*, p. 183.

La performance pirrottiana pur evidenziando modalità esecutive tipiche dell'epos, nella misura in cui è il performer che esegue tutti gli interventi, se ne distanzia per il fatto che l'oratio recta non viene mediata dal narratore che di fatto non introduce i dialoghi e non indica quando il personaggio termina di parlare.

Neanche quando Enea successivamente si trasforma in narratore, è presente l'introduzione ai dialoghi, nessuna introduzione anticipa o conclude il dialogo tra Achille e Patroclo o il dialogo tra Achille e il capitano che giunge nella tenda per annunciare la morte dell'amico. Mediazione che invece è presente nelle performance dei cuntisti, in questo caso il narratore introduce i dialoghi dei personaggi con un ampio uso del verbo dire, non è solito invece indicarne la conclusione.

Riguardo alla performance pirrottiana, nei frammenti di cui siamo in possesso, il verbo dire non figura neanche una volta, così come non troviamo la presenza di altri verbi dichiarativi quali affermare, dichiarare, chiedere e così via, che svolgono la funzione di introdurre le parole del personaggio.

L'alternanza dei locutori viene, quindi, resa sulla scena attraverso la voce e il corpo del performer: tono della voce, mimica facciale, gesto diventano strumenti drammaturgici fondamentali.

I tratti paralinguistici, quali tono, sonorità, tempo e timbro forniscono informazioni importanti relativi alle intenzioni e agli atteggiamenti del locutore e sciolgono le ambiguità dell'atto linguistico. In particolar modo il tempo e il controllo ritmico uniti a estensione e pause svolgono la funzione di interpunzione del linguaggio, segnano l'inizio e la fine di un enunciato e conferiscono enfasi al discorso, aiutando l'uditorio a seguirlo e riceverlo.¹²⁰⁴

Vi sono inoltre modalità di marcatura cinesica volte ad accentuare o definire il tipo di atto linguistico che viene prodotto e marcatori di atteggiamento «[...] che permettono a una data relazione interpersonale all'interno del dramma [...] di essere cinesicamente incorporata dagli attori».¹²⁰⁵ Il movimento che Pirrotta compie da un lato all'altro della scena non fa altro che evidenziare l'alternanza dei locutori quando prendono la parola e ha lo scopo di riprodurre le fattezze del

¹²⁰⁴ Elam Keir, *Semiotica del teatro...*, op. cit.

¹²⁰⁵ *Ibidem*, p. 81.

dialogo reale; la caratterizzazione vocale dei personaggi amplifica, invece, la resa drammatica della performance.

Anche se rischioso, per la maggiore frammentarietà che il video presenta, possiamo provare ad effettuare un confronto tra il linguaggio pirrottiano e quello utilizzato dal maestro Cuticchio, prendendo come riferimento i frammenti iniziali del video presente su YouTube relativo allo spettacolo *L'approdo di Ulisse*. La scelta è ricaduta sulla suddetta performance proprio perché si tratta di due spettacoli strutturati sulla medesima strategia che, come si è già visto, è quella di soggettivare la narrazione.

Il video inizia sempre con lo stesso enunciato interrogativo: «Cu sugnu? Cu sugnu?»,¹²⁰⁶ ripetuto come in Pirrotta due volte; la differenza risiede però nella funzione che lo stesso assolve, poichè in questo caso non si tratta di una domanda retorica, ma corrisponde ad uno stato di confusione totale dell'eroe che chiede aiuto e attende risposte dagli abitanti del luogo; gli stessi si inseriscono a pieno titolo in seno allo spettacolo. È uno di loro a fornire risposta: «Un ti canusciu».

Ulisse continua: «Unni sugnu ca, quali isola è?».

«Siti a Linosa, bonomu, vui cu siti, dunni viniti, chi vi succidiu, cuntati cuntati», risponde con tono interrogativo sempre uno del luogo.

Purtroppo la scena si interrompe, lasciando poche possibilità di analisi, ciò che comunque è degno di nota, anche se con funzione diversa, è la presenza della medesima domanda «Cu sugnu?», ripetuta un ugual numero di volte in entrambe le performance.

Ciò riporta inevitabilmente il nostro pensiero all'importanza che il riconoscimento riveste nella teoria narrativa di Aristotele, in essa il riconoscimento gioca «il ruolo di perno del racconto, trasformando uno stato di /non sapere/ (sugli esseri, le cose o gli eventi) in uno stato di /sapere/ e permettendo con le sue conseguenze, spiacevoli o felici, il seguito del racconto stesso». ¹²⁰⁷ Ciò ci induce a trarre la conclusione che l'affermazione o la rivelazione della vera identità, identità in cui apparire ed essere coincidono,

¹²⁰⁶ Aethus Linosa, *Linosa, L'approdo di Ulisse, La macchina dei sogni 2011*, YouTube [video on line], tratto da <https://youtu.be/YP5tX3J7P-Q?si=EGc2ejkKTzUbXmwU>, [consultato il 2 gennaio 2024].

¹²⁰⁷ Algirdas J. Greimas, *Maupassant...*, *op. cit.*, pp. 112 e 113.

diventi la struttura portante su cui costruire l'intera narrazione. Se ciò è possibile affermarlo senza margine di errore nel caso di Pirrotta, non è altrettanto semplice verificarlo nel caso di Cuticchio, proprio per l'interruzione della sequenza.

È importante, inoltre, sottolineare che Cuticchio, in questo caso, contrariamente a quanto accade nelle performance dei cuntisti, affida le risposte alla voce di altri personaggi; ciò rappresenta un elemento decisivo che spinge verso un'ulteriore drammatizzazione, ad un più accentuato mimetismo e ad un maggiore coinvolgimento emotivo.

È ovvio che il ragionamento effettuato sulla presenza e sulla modalità di resa del dialogo nei cunti non tende a generalizzare o a voler approdare a conclusioni univoche sul cuntù, che risulterebbero di certo parziali e prive di fondamento, ma è indice di una spiccata inclinazione drammatica del cuntù, inclinazione che si amplifica nella sperimentazione drammaturgica in atto, già a partire dalla ricerca operata da Mimmo Cuticchio.

«Ah miei compagni, io li volevo aiutare i miei compagni, ma iddi si ni ieru o funnu, Cristo! O Cristo! Chi demoniu è mai chistu? Io ti tagghiu la vacca, u pizzu, li denti, a nomu di Dio patri, onnipotenti. Sta chiuenu a vacca da grotta, (Urlo). Ammucciamuni, siammu surci dintra a gaggia. Un vi scantati picciotti, stativi fermi e un vi muviti. Chi siete straniero? Che siete entrati nella mia casa a mangiare le mie capre, i miei montoni».¹²⁰⁸

È difficile per la frammentarietà con cui le scene sono state montate, come è già stato rilevato in precedenza, approdare ad un'analisi puntuale del segmento. È comunque possibile rilevare due elementi significativi, il primo è da ricondurre alle parti dialogiche: Cuticchio sulla scena è solo e ritorna, secondo le modalità esecutive proprie dell'epos, a interpretare tutti i personaggi; il secondo è relativo all'uso dei deittici.

Relativamente alla prima questione è interessante sottolineare che si registra una notevole variazione di resa del dialogo tra il maestro e il suo allievo, mentre, come abbiamo già visto, Pirrotta segna l'alternanza degli interlocutori sulla scena attraverso continui spostamenti, Cuticchio opera una diversificazione attraverso una maggiore coloritura da un punto di vista vocale, non si serve comunque, al

¹²⁰⁸ Aethus Linosa, *Linosa, L'approdo di Ulisse...*, op. cit.

pari di Pirrotta, di frasi o verbi che svolgono la funzione di introdurre e concludere i dialoghi.

Sulla scena si mantiene quasi sempre fermo, si registra solo la presenza di qualche passo indietro o avanti, si evidenzia inoltre un maggiore utilizzo degli arti superiori rispetto a quelli inferiori. Le gambe risultano lievemente divaricate e le ginocchia leggermente flesse, le braccia alternano movimenti gestuali, non sempre simmetrici, si protendono verso l'alto, aprendosi anche all'esterno e svolgendo diverse funzioni: attribuiscono una direzione al messaggio, indirizzano l'attenzione dell'ascoltatore e infine rappresentano un atteggiamento di apertura e inclusione nei confronti del pubblico.

Anche Pirrotta evidenzia una spiccata gestualità delle braccia, a differenza del maestro le apre, ma non le protende verso l'alto, le tiene aperte quasi all'altezza delle spalle, le chiude e le batte sul petto quando si riferisce a se stesso.

Nel momento in cui Cuticchio urla «ammucciammuni siammu surci dintra a gaggia», si registra un cambio di posizione, il cuntista non si ritrova più in posizione eretta, ma in ginocchio; non è però possibile evidenziare il punto esatto in cui avviene il cambio, poiché il video nel frattempo si concentra sugli sguardi attenti del pubblico. Intensa risulta nei due performer la mimica facciale, lo sguardo viene utilizzato da entrambi per indirizzare l'attenzione dell'ascoltatore, per evidenziare lo scambio dialogico e per facilitare la comprensione dello spettacolo.

Relativamente a questa prima questione si può concludere affermando che mentre Pirrotta evidenzia l'alternanza dei locutori attraverso un maggiore utilizzo del corpo, Cuticchio la evidenzia attraverso una maggiore variazione nella vocalità, modificandola per adattarla ai diversi personaggi. Qui entra in gioco la sua preparazione come puparo, poiché come è già stato sottolineato in precedenza, le qualità vocali nel teatro dei pupi risultano di estrema rilevanza.

Relativamente all'uso dei deittici è possibile evidenziarne un uso prevalente in Pirrotta, quest'ultimo tende inoltre a iterarli, imprimendo, da un punto di vista linguistico, un maggiore orientamento deittico all'enunciato e ottenendo la massima focalizzazione sull'attore/narratore che è soggetto dell'enunciazione.

Dall'analisi di questi primi frammenti è possibile evidenziare che entrambi i cuntisti utilizzano un linguaggio, utilizzando la distinzione e la terminologia adoperata da Benveniste, aderente alle forme del *discours*, piuttosto che alle forme dell'*histoire*. Entambi i cuntisti, nelle performance in esame, pur con le dovute differenze, presentano un linguaggio legato a modalità soggettive di narrazione e il racconto risulta più agito che narrato.

CONCLUSIONI

La narrazione orale in Sicilia: terra di canti e cunti

Che poesia, canti, cunti e epica cavalleresca siano direttamente interrelati lo dimostra lo studio effettuato da Giuseppe Pitrè¹²⁰⁹ su una storia molto lunga sui Paladini di Francia cantata dai poveri ciechi in tutta la Sicilia per procurarsi da vivere. Proprio detta interrelazione mi ha spinto, principalmente nella prima parte, ad approfondire il tema delle manifestazioni poetiche popolari e del canto, inquadrato sia nella sua funzione specifica di alleviare la fatica e regolare il preciso ritmo del lavoro, sia come prodotto estetico.

Riguardo allo studio in questione, il Pitrè afferma di aver trovato lunghi frammenti in ottave, legate nelle interruzioni da parole in prosa che molto probabilmente sostituivano dei versi dimenticati: la parte prosastica era narrativa, la parte poetica drammatica.

Lo studioso cita tre versioni: una raccolta dal prof. Corrado Avolio di Noto di cinquanta versi, una dallo stesso Pitrè a Palermo composta di ottantatré ed infine una di novanta versi raccolta da Salomone Marino a Borgetto.

È interessante sottolineare che quella raccolta dal prof. Corrado Avolio a Noto era narrata da un cuntastorie del posto, secondo una modalità molto particolare: il contastorie alternava la declamazione al canto delle ottave. Il Pitrè riporta di aver udito lo stesso racconto da un cieco palermitano “cumpari Vannettu” in cui i versi però non erano cantati ma declamati con solennità e accompagnati da agili movimenti che faceva tenendo in mano una canna americana che non lasciava mai.

Da ciò è possibile dedurre che non tutti i cuntastorie, nelle varie parti della Sicilia, cuntavano utilizzando le medesime tecniche narrative e dimostra la tendenza alla completa trasformazione delle parti cantate in chiave recitativa.

¹²⁰⁹ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, *op. cit.*

Il Pasqualino definisce inoltre il sistema dei contastorie metrico e musicale, costituito da procedimenti formali di intonazione di frasi, ritmo e segmentazione; prodotto ai fini di una valutazione estetica da parte del pubblico.¹²¹⁰

Il popolo siciliano ha manifestato e manifesta una particolare inclinazione verso la poesia, riguardo alle principali manifestazioni poetiche, come si evince dagli studi effettuati dal Toschi, dal Vigo, dal D'antona e dal Pitrè, accompagnano le principali circostanze della vita, per questa ragione il popolo ne dispone, creandoselo o appropriandosene, per qualunque situazione o condizione che si presenti. Ciò spiega la particolare attitudine poetica che la classe popolare mostra, la stessa è, inoltre, legata all'improvvisazione, alla facilità compositiva estemporanea e alla capacità di ritenere a memoria i testi.

Nell'ambito della poesia siciliana un ruolo particolare viene assunto dai canti narrativi che possono avere una matrice sacra (*nuveni, miràculi, raziuni, parti*) o profana (*storii, liggenni*), si articolano in terzine, quartine, sestine oppure in ottave di endecasillabi, ottonari o novenari.¹²¹¹

Il filologo Alessandro D'Antona a tal proposito attesta che la raccolta effettuata da Salomone Marino sui canti siciliani, in aggiunta a quelle già edite dal Vigo, dimostra l'importanza che il canto narrativo assume in Sicilia.

All'interno della raccolta del Marino troviamo infatti canti più o meno lunghi, alcuni dei quali presentano il metro e il genere delle ballate e delle romanze, altri invece presentano le caratteristiche di piccoli poemi in ottava rima che il raccoglitore comprende sotto la denominazione di *leggende* assimilabili, presso il popolo siciliano, alle storie.

Il D'antona relativamente ai compositori siciliani di canti narrativi riporta un contadino di Mussomeli Pietro Puntrello del quale è stato pubblicato un poema in volgare siciliano: *l'Incredulo Convertito*; un ortolano trapanese Leonardo Calvino che rifece *S. Cristofalu*; Antonino Oliveri, povero campagnolo di Partinico; un villico analfabeta dell'Etna, Mario La Fata che compose nel 1866 *La Battaglia di Milazzu*; Giovanni Geraci, altro contadino di Partinico che compose *Lu setti-e-menzu* cioè la rivolta palermitana del '66; un bracciante illetterato di Montelepre

¹²¹⁰ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., p. 229.

¹²¹¹ Bonanzinga Sergio, *Narrazioni e Narratori...*, op. cit.

Giovanni Troia che compose, invece, *La morti di lu Re e di lu Papa*.¹²¹² E così ne registra la presenza di tanti altri. Ciò che li accomuna è lo stato di poeti improvvisatori illetterati che sentendo recitare o leggere le cose altrui hanno affinato l'estro poetico.

Nell'ambito dei canti narrativi un ruolo particolare viene assunto dai *cuntrasti*, si tratta di sfide poetiche fra due contendenti a sfondo comico-satirico o erotico.

Nella tradizione orale siciliana sono documentati diversi contrasti tanto che l'isola viene definita la culla di detti componimenti poetici dialogati.

Dalle composizioni poetiche di Cammarata e San Giovanni Gemini, è possibile rilevare la forte carica drammatica-affabulatoria tipica del contrasto; l'uso di particolari strategie mnemoniche, come l'incatenamento delle ottave, la cui diffusione in Sicilia viene attestata dal Pitrè, nel volume *Canti popolari siciliani*, nella parte relativa alla metrica;¹²¹³ l'utilizzo di figure retoriche presente in alcune varianti di canzoni erotiche, sempre, raccolte dal Pitrè; una ricorrente formularità nei versi iniziali e finali, si tratta dell'invocazione iniziale e del congedo che rappresentano senz'altro uno tra gli aspetti più ricorrenti delle composizioni orali e il cui utilizzo viene attestato dagli studi del Toschi, del Pitrè e del Pasqualino; la visione comunitaria che lega le manifestazioni poetiche relative al popolo, che viene confermata dal frequente utilizzo dell'appellativo "amici", utilizzato dal poeta per richiamare l'attenzione dei suoi interlocutori. In quest'ultima evidenza emerge quella visione dell'io di cui parla Victor Turner, in cui un io diventa gli io di una comunità, e in cui la creazione e la fruizione poetica diventano manifestazioni del processo sociale umano.¹²¹⁴

Dagli studi effettuati dal Toschi emerge che pur non essendo tutta la poesia popolare sempre accompagnata dal canto, considerato che determinate composizioni come preghiere, scongiuri, filastrocche, sono rimaste sempre solamente nel loro testo poetico, la stessa sorge insieme con la musica: «è canto vero e proprio in cui le parole e la melodia formano un tutto unico: spesso anche nascono nello stesso istante poesia, musica e danza».¹²¹⁵

¹²¹² Alessandro D'Antona, *Canti narrativi del popolo siciliano...*, *op. cit.*

¹²¹³ Giuseppe Pitrè, *Canti popolari siciliani*, vol. I..., *op. cit.*, p. 36.

¹²¹⁴ Victor Turner, *Antropologia della performance...*, *op. cit.*

¹²¹⁵ Paolo Toschi, *Fenomenologia del canto popolare...*, *op. cit.*, p. 37.

Anche Zumthor, rispetto alla differenza tra poesia e canto, in accordo con una visione etnografica, è propenso a credere che in ogni forma di poesia orale esista una presunzione di canto e che ogni genere poetico è anche genere musicale a prescindere da come lo riconoscano gli utenti.¹²¹⁶

Le principali testimonianze sulle modalità esecutive dei canti siciliani sono state raccolte da Elsa Guggino,¹²¹⁷ la stessa opera una distinzione non di poca importanza relativamente ai canti che vengono eseguiti durante il lavoro o nelle pause ma che potrebbero anche adattarsi ad altri contesti e a quelli invece che scandiscono il lavoro, sono funzionali ad esso e non trovano nessun'altra connotazione al di fuori del contesto di appartenenza. Mentre i primi sono destinati a sopravvivere, come ad esempio i canti dei carrettieri, le cui modalità esecutive sopravvivono nelle tradizioni della Settimana Santa, i secondi sono stati interessati da uno sfaldamento della tradizione. È però doveroso sottolineare che, grazie alle nuove esperienze narrative e drammaturgiche, gli stessi sono stati trasformati in prodotto artistico ed estetico.

Da una disamina degli aspetti principali del primo capitolo emerge l'importanza che la narrazione ha assunto nel vissuto quotidiano del popolo, rappresentando parte integrante della vita domestica o dei contesti lavorativi di pescatori, contadini, operai.

Nel repertorio orale siciliano un ruolo particolare viene assunto dalla posizione geografica dell'isola: posta al centro del Mar Mediterraneo ha da sempre svolto un ruolo di cerniera tra Occidente e Oriente, fra la civiltà cristiana e quella musulmana; non possiamo, inoltre, sottovalutare la forte influenza che le varie dominazioni, succedutesi nel tempo, ha esercitato nell'animo del popolo siciliano e nella sicilianità in generale. La ricchezza della cultura siciliana, nei temi e nelle manifestazioni artistiche in generale, si deve, infatti, senza ombra di dubbio al processo di commistione tra le culture del Mediterraneo e di parte dell'Europa, iniziato millenni fa e ancora in fieri.

Antonio Pasqualino afferma che le tecniche degli artisti orali siciliani, e in particolare proprio quelli dei cuntastorie, presentano caratteristiche strane ed

¹²¹⁶ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit.

¹²¹⁷ Elsa Guggino, *I canti e la magia...*, op. cit.

esotiche, che rendono le narrazioni sostanzialmente differenti rispetto alle altre del panorama europeo moderno e contemporaneo; per questa ragione per comprenderne i valori fondanti è necessario collocarle in seno alle diverse forme di racconto e rappresentazione narrativa.¹²¹⁸

In merito alla rappresentazione narrativa è necessario inoltre aggiungere che l'improvvisazione è legata a rigide regole che si trasmettono da maestro ad allievo ed è proprio nell'apprendimento di queste tecniche che si inserisce il riconoscimento sociale del ruolo di narratore. Per quanto riguarda gli aspetti performativi il Pasqualino aggiunge inoltre che «dal punto di vista pragmatico la rappresentazione narrativa somiglia alla rappresentazione teatrale»,¹²¹⁹ ciò che li distingue è la proporzione esistente tra mimesi e diegesi. Nelle rappresentazioni narrative, infatti, rispetto alla rappresentazione teatrale, la sequenza di azioni e eventi è generalmente più narrata che agita; a tal proposito è comunque necessario sottolineare che la strutturazione poetica nelle manifestazioni orali, come afferma Zumthor, opera, maggiormente nell'ambito della drammatizzazione del discorso, rispetto ai processi di grammaticalizzazione propri della poesia scritta, tanto che «la norma orale è definibile più in termini sociologici che linguistici».¹²²⁰ Proprio per tale ragione, la poesia orale presenta un maggior numero di regole e di complessità rispetto a quella scritta, venendosi a configurare come un'arte molto elaborata, lontana dalla semplicità, che a primo impatto potrebbe suggerire.

La rappresentazione narrativa ha rivestito un ruolo molto importante nelle società senza scrittura ed ha rappresentato il supporto privilegiato della memoria collettiva.¹²²¹ Si tratta di un'arte che ha carattere estemporaneo e orale e che si mostra in grado di coinvolgere direttamente l'ascoltatore, grazie alla manipolazione di voci e linguaggi già sentiti, appartenenti ad una tradizione consolidata. Si tratta di un complesso narrativo che si stratifica, si rigenera e viene continuamente rinsaldato dall'inconscio che restituisce in maniera inconsapevole. Si tratta di materiali, temi, formule, che fanno parte di una tradizione chiaramente identificabile, ma mai due performance, anche dello stesso narratore, saranno

¹²¹⁸ Antonio Pasqualino, *Le vie del Cavaliere...*, *op. cit.*, p. 220.

¹²¹⁹ *Ibidem*, p. 221.

¹²²⁰ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, *op. cit.*, p. 95.

¹²²¹ *Idem*.

identiche, poiché l'enunciazione narrativa sarà inevitabilmente influenzata dall'occasione, dalla reazione del pubblico, dall'umore del cuntista, dal contesto performativo, da fattori sociali e psicologici, che mai si ripeteranno in maniera identica. Ci sono comunque determinati particolari delle storie che non possono essere variati. Ciò è tipico della trazione tramandata oralmente. Secondo Ong è quel meccanismo omeostatico che permette al sapere di conservarsi eliminando ciò che risulta obsoleto per la collettività e mantenendo ciò che invece è collettivamente condiviso e in grado di strutturare l'impalcatura normativa del sapere stesso, come patrimonio della collettività.

Tra i narratori professionisti che si occupano di narrazione rappresentativa un posto di primaria importanza viene assunto da cuntastorie e cantastorie. Relativamente ai cantastorie, Roberto Leydi accanto a Ciccio Busacca e Orazio Strano, in assoluto i più accreditati, cita Francesco Paparo, Ciccio Rinzino, Vito Strano (figlio di Orazio), Giuseppe Busacca (fratello di Ciccio), Pietro Parisi, Salvatore Bella, Vito Santangelo, e Ciccio Platania.¹²²²

Relativamente ai cuntastorie le fonti più accreditate sono rappresentate dagli scritti del Rajna che descrive l'attività dei rinaldi napoletani; del Fusinato che descrive un narratore di Chioggia; del Pitrè, del Li Gotti e del Pasqualino che si occupano prevalentemente dei cuntisti siciliani; del Leydi che riporta notizie sui cunti di Roberto Genovese; del Giudici che si occupa della narrazione di un gentiluomo di Mussomeli e di Achille Mazzoleni che si occupa invece dei cuntisti catanesi.

La presenza dei cuntastorie, in Sicilia, era notevole già nell'Ottocento sia a Palermo che a Catania. Le fonti attestano la presenza di pratiche performative differenti, ad esempio dalla descrizione di Achille Mazzoleni, sul catanese Giovanni Cifalioto, si evince la presenza di una voce cadenzata e monotona, la cui uniformità viene rotta semplicemente da qualche grido di dolore, minaccia o bestemmia, non emerge la presenza dell'alterazione dei ritmi respiratori che caratterizza il cuntù nel momento della concitazione della battaglia, rappresentata da una cantilena sincopata, si evidenzia invece un uso molto

¹²²² Roberto Leydi, *I cantastorie siciliani...*, *op. cit.*

intenso della gestualità e della mimica, principalmente nei passaggi caratterizzati da una maggiore tensione recitativa.¹²²³

Dalla testimonianza del Linares¹²²⁴ sul cuntista Maestro Pasquale non c'è nessun riferimento specifico alla parte sincopata del cuntù, il passaggio da un modulo espressivo a un altro è indicato nella parte in cui descrive l'atto di alzarsi dalla sedia e imbrandire l'asta di legno nel momento del duello. La concitazione è quindi sottintesa e sottolineata dalla frase «[...] e quando l'estro lo trasporta si alza dalla sedia, imbrandisce un'asta di legno e figura i duelli dei suoi personaggi[...]».¹²²⁵

Per quanto riguarda il cuntù di Roberto Genovese sia dalla descrizione fornita dal Leydi sia dalle valutazioni fornite dal Di Palma, si evince una particolare abilità nella resa sonora delle parole ed in base alle caratteristiche vocali si possono distinguere due parti: «le battaglie, dove prevale una cantilena regolare che tende a stabilire un ritmo incalzante basato sull'alterazione del respiro. La narrazione, dove non ci sono alterazione ritmiche e la voce tende ad assumere un andamento declamatorio, accentuato da un'amplificazione del volume di emissione e da un'enfaticizzazione delle pause».¹²²⁶ Per quanto riguarda i toni presentano una variazione nell'altezza e seguono un processo regolare: «la frase comincia con un tono alto che si abbassa fino a spegnersi nella pausa. Questa emissione discendente costituisce l'elemento più caratteristico della declamazione, e si produce anche quando i personaggi del racconto vengono fatti parlare in prima persona».¹²²⁷ Dalla descrizione riportata dal Leydi si evince inoltre la fatica del narratore che dopo quasi due ore di fatica inumana, distrutto e sudato, «[...] s'abbatte quasi di schianto su uno sgabello, beve da una bottiglia alcune golate d'acqua e s'asciuga la fronte con un vecchio, sporco fazzoletto».¹²²⁸ Il Genovese narra inoltre utilizzando l'ottava.

¹²²³ Achille Mazzoleni, *Gli ultimi echi della leggenda cavalleresca in Sicilia...*, op. cit.

¹²²⁴ Vincenzo Linares, *Il contastorie...*, op. cit.

¹²²⁵ Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano...*, op. cit., pp. 190 e 191.

¹²²⁶ Diedo Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., p. 94.

¹²²⁷ *Idem*.

¹²²⁸ Roberto Leydi, *I canta storie siciliani...*, op. cit., p. 385.

Anche tra il cuntù del maestro Peppino Celano e il cuntù di Mimmo Cuticchio si registrano delle variazioni: le performance di Peppino Celano si snodano lungo quattro differenti moduli espressivi corrispondenti a precisi momenti narrativi: «[...]l'impostazione di base corrisponde al livello descrittivo del racconto, l'interpretazione ai dialoghi, la cantilena ritmata, corrispondente al momento della scansione, ai momenti di climax come, ad esempio, le battaglie e i duelli. Solo la cantilena lenta rappresenta un espediente recitativo senza una definita localizzazione drammaturgica»;¹²²⁹ rispetto al maestro Celano, Cuticchio nell'impostazione di base utilizza toni più colloquiali, ricorrendo semplicemente all'amplificazione del volume di emissione, anche se in determinate circostanze, utilizza specifiche coloriture riconducibili alla declamazione del maestro; nell'interpretazione non vi sono particolari differenze, entrambi i cuntisti ricorrono a una particolare caratterizzazione dei personaggi tipica dell'Opera dei Pupi e le voci risultano pressoché identiche; la cantilena lenta viene abbandonata perché ritenuta superflua; la cantilena ritmata amplifica il ruolo giocato dal ritmo fonatorio, proiettandosi verso una vera e propria spettacolarizzazione del cuntù.

Infine è interessante sottolineare che dalla testimonianza riportata da Sebastiano Burgaretta sulla seduta di cuntù di Puglisi,¹²³⁰ cuntista catanese, si evidenzia l'uso di un tono solenne e un ritmo cadenzato, che lo avvicina alla descrizione di Giovanni Cifalioto, anch'egli catanese; dalle fonti del Pitrè e del Leydi emerge invece l'utilizzo del registro della scansione come comune denominatore dei cuntisti dell'area palermitana, ad esempio Genovese, Celano e Cuticchio. Si tratta di una questione significativa che induce a credere, che così come per l'opra, ci fossero delle modalità performative che distinguevano l'area catanese dall'area palermitana. Dalle fonti analizzate sembrerebbero emergere almeno due differenze sostanziali: il momento della scansione predominante nell'area palermitana, in cui i toni e i ritmi della narrazione si mostrano più accesi e l'utilizzo del libro, come sostegno al cuntù, presente solo nell'area catanese. Quindi, anche se non è possibile approdare a categorizzazioni ampie relative alle

¹²²⁹Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., p. 115, (corsivo dell'autore).

¹²³⁰ Sebastiano Burgaretta, *La Memoria e la parola...*, op. cit.

tecniche in uso, le fonti ci permettono, comunque, di operare delle prime distinzioni per aree geografiche.

Con Mimmo Cuticchio, si registra una prima, interessante, sperimentazione drammaturgica, il cuntù si sposta dalla piazza al teatro e il cuntista assume una diversa funzione sociale, assistiamo infatti alla scomparsa del cuntù a puntate, in grado di coinvolgere in maniera abitudinaria gli spettatori, lasciandoli di volta in volta con il fiato sospeso; si verifica, infine, un cambiamento culturale di contesto in cui il fabulatore non condivide più con il suo pubblico la conoscenza del materiale narrativo. Da ciò un adeguamento del corpus tecnico da parte del grande Cuticchio, che lasciando inalterata la suggestione dei mezzi espressivi del cuntù lo mantiene in vita, operando una vera spettacolarizzazione della narrazione, in cui l'emissione sonora «si prolunga il più possibile nascondendo le prese di fiato per ottenere l'effetto illusorio di una durata condotta oltre i limiti consentiti. Questo crea una situazione di attesa nella percezione del pubblico (“quando prenderà fiato?”) molto efficace».¹²³¹

Con Mimmo Cuticchio «la scansione del respiro si svincola dalla materia narrativa e tende a raggiungere un'efficacia che prescinde da un accordo con le azioni della battaglia. Non è più importante la successione degli eventi e la precisione del duello, bensì la spettacolarizzazione messa in scena dall'alterazione del respiro».¹²³² Vincenzo Pirrotta ne indica la formula: «Il cuntista non fa altro che utilizzare certi tipi di ritmo utilizzando questa tecnica qua: tutto il fiato in una parola».¹²³³

Con Pirrotta assistiamo ad un'ulteriore evoluzione, il cuntù entra nel dramma antico viene scomposto a più voci e punta ad una maggiore spettacolarizzazione già avviata da Mimmo.

Da ciò risulta evidente che l'arte del narrare ha sempre assunto e assume ancor oggi caratteristiche dinamiche e sempre in evoluzione. «Non è mai esistito un modello definito della fabulazione; ciascun cuntista a partire da un'eredità

¹²³¹ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., p. 146.

¹²³² *Idem.*

¹²³³ *Retrosцена (TV 2000), N'Gnanzou ½ Vincenzo Pirrotta...*, op. cit.

reinterpreta le tecniche apprese, plasmandole in funzione del contesto di fruizione».¹²³⁴

Mimmo Cuticchio pone l'accento sull'importanza dell'estro creativo nella narrazione, come dote non assimilabile da altri ma propria dell'individuo: «[...]nell'arte del cunto si può imparare la tecnica, con tutta la volontà e il sacrificio che questo comporta, ma non si può imparare la parte creativa, che appartiene a ciascuno di noi».¹²³⁵

Da ciò consegue che, pur in presenza di caratteristiche tecniche comuni, nessun cuntista narrerà come il suo maestro, ma ogni performance verbale avrà una propria identità, riferibile al contesto di riferimento, alla creatività del narratore, alle esigenze narrative emergenti del performer.

Ne deriva per dette ragioni un quadro dinamico in continua trasformazione.

Pratiche festive e teatro urbano

Giovanni Isgrò, nei suoi studi, sottolinea l'importanza del particolare rapporto che si è creato tra città e scena, nel secondo '500, nel Mediterraneo ispanico, in particolar modo a Palermo.

Il teatro dell'Hispanidad si contraddistingue per una forte connotazione liturgica, sia in senso religioso che laico; per un ampio popolarismo; per il giuoco come elemento organizzatore della nuova tradizione scenico-antropologica; per la nascita di un fiorente artigianato; per la *plaza mayor regular* legata allo spirito della spettacolarità *en plein air* e ad una visione collettiva e celebrativa delle festa che diviene evento spettacolare. Si tratta di elementi che contribuiscono alla nascita di particolari forme di spettacolo innestate nelle pratiche festive e che segnerà inevitabilmente la nascita di una logica interna e popolare dell'economia della festa, che favorirà la nascita di un fiorente artigianato e di una ritualità collettiva, entrambi determinanti per lo sviluppo della teatralità siciliana.

A tal proposito, poco dopo la metà del '500, Palermo ebbe modo di presentare un evento spettacolare, emblema dell'avvio della rifondazione dello spazio scenico urbano e della regolarizzazione degli impianti e delle tecniche di messa in

¹²³⁴ Guido Di Palma, *La Fascinazione della parola...*, op. cit., p. 135.

¹²³⁵ Mimmo Cuticchio, *La nuova vita di un mestiere antico...*, op. cit., p. 64.

scena di grandi spettacoli all'aperto. Si tratta della traduzione della messa in scena dell'*Atto della Pinta*, sacra rappresentazione sulla creazione del mondo, di Teofilo Folengo del 1538, da spettacolo al chiuso a rappresentazione in spazi aperti. Quest'ultima si inscenò nel 1562 nel piano del palazzo reale, con un numero di personaggi largamente superiore rispetto a quello effettuato al chiuso e con una struttura che presentava forti analogie con quelle utilizzate per gli *autos sacramentales* della tradizione spagnola. La rappresentazione *en plain air* dell'*Atto della Pinta*, «[...] assunse le caratteristiche di espressione archetipica della forma siciliana del teatro»,¹²³⁶ di un teatro urbano destinato a durare a lungo. Con la rappresentazione di cui sopra si conquistò la dimensione aerea del movimento della corte celeste, *la calata di l'ancilu*, che rappresenta una tecnica ripresa ancor oggi in molte feste di quartiere e che porta in germe i segnali del teatro di figura che riscuoterà enorme successo nell'Ottocento, con la nascita e la diffusione dell'*opra*. Le performance soliste e una forte componente rituale combinata ad una pratica mimico-gestuale diventerà, invece, segno distintivo del teatro dialettale siciliano dell'Ottocento e del Novecento.¹²³⁷

Molti elementi del teatro urbano approderanno quindi al teatro dell'opera dei pupi: le parate dei paladini in scena, ad esempio, ripropongono in piccolo l'assetto del cerimoniale del corteo su scala urbana: i pupi si mostrano in parata come i cavalieri dei cortei paratattici e mostrano le loro armature come da secoli facevano gli artigiani della festa con le macchine e gli addobbi.¹²³⁸

Si afferma dunque la forma siciliana del teatro nella sua dimensione di teatro materiale e para-teatro che da lì a poco avrebbe condotto all'avvento del libero attore ex artigiano, un po' marionetta e un po' buffone, e alla nascita di intere compagnie di artigiani animatrici delle vastasate, che troveranno massima espressioni nei casotti.

L'esperienza dei casotti, secondo quanto riportato non solo da Giovanni Isgrò, ma anche da Carmelo Alberti e Giuseppe Cocchiara, assume un ruolo significativo in seno alla nascita del teatro popolare, assistiamo al passaggio dalla città intesa come scena, al teatro strutturato in un luogo a misura del popolo,

¹²³⁶Giovanni Isgrò, *La forma siciliana del teatro*, p. 67.

¹²³⁷*Idem*.

¹²³⁸*Ibidem*, p. 118.

organizzato da un punto di vista artistico e logistico, in grado di contenere spettacoli e spettatori e caratterizzato da un repertorio stabile. Assistiamo dunque al passaggio dagli spettacoli della festa «al teatro venduto nell'ambito della società artigiana»,¹²³⁹ in cui nasce la figura dell'artigiano impresario.

La nascita di una struttura teatrale gioca un ruolo fondamentale se non determinante, come suggerisce il Li Gotti, per la nascita e lo sviluppo dell'*opra* poiché altro non è che la forma teatralizzata del racconto orale dei cuntastorie.¹²⁴⁰

Negli ultimi trent'anni del Settecento, dentro alcuni casotti, furono rappresentate un'infinità di commedie, o meglio di farse, volgarmente chiamate vastasate poiché la classe del popolo, rappresentata con vivezza sulla scena, era quella dei "vastasi". La motivazione storica di tale successo è da individuare, secondo Isgrò, nella fine della dominazione diretta della corona di Spagna e al declino della ritualità antica; oltre che nella soppressione dell'ordine dei Gesuiti, molto attivo fin dalla metà del '500. Secondo lo studioso, ciò contribuì ad allentare le regole ed agevolare la nascita di un nuovo teatro, comunque memore dei fasti del teatro urbano e dell'abilità artigiana, capaci di coinvolgere il sistema sociale nella sua interezza.¹²⁴¹

I soggetti delle farse approderanno, come sottolinea Antonio Pasqualino, all'opera dei pupi, principalmente dell'area palermitana. Nelle vastasate, così come nelle farse, gli attori sul palco rappresentano il teatro della vita e accentuando l'esaltazione enfatica degli aspetti più inconsueti e ridicoli, non solo inerenti la figura fisica ma anche la sfera degli atteggiamenti, dei comportamenti, della mentalità, celebrano le infinite sfaccettature dell'animo umano e trasformano al contempo la realtà in satira, per denunciare avidità e ingiustizie.

Per concludere perché la trasformazione della città in scena si è rivelata di estrema importanza ai fini della nostra ricerca?

In primo luogo perché in questo contesto nasce un particolare rapporto tra festa e teatro, che influisce nella definizione stessa dello spettacolo siciliano, in secondo luogo perché diviene testimonianza esemplare della nascita di una logica interna e popolare dell'economia della festa che segnerà la nascita di un fiorente

¹²³⁹ *Ibidem*, p. 98.

¹²⁴⁰ Ettore Li Gotti, *Il teatro dei pupi...*, *op. cit.*

¹²⁴¹ Giovanni Isgrò, *Il teatro degli artigiani a Palermo fra sette e ottocento...*, *op. cit.*, p. 321.

artigianato e di una ritualità collettiva, entrambi determinanti per lo sviluppo della teatralità siciliana, infine perché il punto di contiguità tra la festa urbana e la nascita dell'opera, sempre secondo Isgrò, si incardina proprio nella narrazione, una narrazione caratterizzata da una logica cinetica del racconto che procede per immagini e anima l'affermarsi dell'opera.

Pupi e cuntù: le origini

Stabilire con certezza una data di nascita precisa del cuntù risulta impossibile a causa della frammentarietà delle notizie giunte fino a noi e dei sistematici vuoti documentari che nel tempo si sono creati. Un primo accenno all'esistenza della diffusione della materia epico cavalleresca nella cultura popolare siciliana è fornito da Antonino Alfano in una prefazione del 1568. Non ci sono notizie certe precedenti all'incipit di Alfano, infatti anche se molte sono le testimonianze relative a joculariores, istriones e mimi del Medioevo siciliano, le stesse non risultano sufficienti e idonee a tracciare le tecniche performative allora in uso.

Nel Settecento le notizie relative ai fabulatori siciliani registrano semplicemente l'attività dei "poeti orbi" che si guadagnano da mangiare grazie a recite di canzoni e orazioni, ma nessun accenno si legge relativamente alle pratiche fabulatorie vicine al fenomeno dei cuntisti; bisogna attendere l'Ottocento affinché emerga questo particolare interesse verso la materia cavalleresca e l'affermazione degli stessi.

Questi vuoti documentari non ci permettono, dunque, di tracciare una linea di continuità con le pratiche fabulatorie precedenti, comprese quelle medioevali o addirittura greche.

La questione si complica per la sovrapposizione, così come riportato dal Pitrè e già trattato nel primo capitolo, tra la figura dei cantastorie e quella dei cuntastorie, per il labile confine presente tra canto e prosa, ma anche come faceva notare Zumthor tra poesia e canto.

A tal proposito Antonio Pasqualino sottopone alla nostra attenzione la difficoltà degli studiosi di metrica letteraria nel definire con precisione se il testo verbale dei cuntastorie fosse in prosa o in poesia. Per gli stessi prosa e poesia non esistono infatti come mondi autonomi, perfettamente distinti e opposti. Nella

nostra tradizione poetica si sono succeduti: «[...] la metrica quantitativa classica, la metrica ritmica del latino medioevale e delle lingue europee volgari, il verso libero moderno con differenti metri e ritmi»;¹²⁴² si tratta di sistemi eterogenei che non sono mai approdati ad una precisa definizione della questione.

È, inoltre, fuor di dubbio, secondo gli studi condotti da Carlo Leardi, che anche la prosa ha un suo ritmo e una sua musicalità, e la sensibilità verso il ritmo è variata nel corso del tempo. Infatti, i ritmi, anche se fondati sulla natura fisica e proprio per tale motivo universalmente riconoscibili, vengono percepiti in maniera differente da cultura a cultura, tanto che «il condizionamento culturale può atrofizzare certe percezioni o esasperarne altre».¹²⁴³

La situazione filogenetica si complica anche per l'impossibilità di tracciare con precisione ed in maniera completa i tratti peculiari delle pratiche performative utilizzate dai cuntisti poiché non esiste, come fa notare il Pasqualino, un sistema di notazione specifico dell'intonazione, del ritmo, degli aspetti acustici non linguistici e degli aspetti visuali. Delle sedute dei cuntisti (rinaldi a Napoli e cupidi a Chioggia) dell'Ottocento e dei primi del Novecento non abbiamo altro che le descrizioni fornite da studiosi quali il Pitre, il Rajna e il Fusinato. Pur trattandosi di descrizioni molto dettagliate, attente agli aspetti linguistici, alle intonazioni, alla gestualità, le stesse non risultano adeguate ad analizzare la narrazione in tutti i suoi aspetti.

Tali strumenti di notazione e di analisi, continua lo studioso «sarebbero di grande rilievo per comprendere le strutture poetiche che, fino ad oggi, sfuggono alla descrizione nella rappresentazione narrativa e in quella drammatica».¹²⁴⁴

Mauro Geraci¹²⁴⁵ in merito alla questione filogenetica dei cantastorie, pone inoltre un punto di riflessione notevole circa la supervalutazione di documentazioni precarie e incomplete, al fine di imporre punti di connessione con un passato lontano; la stessa a parere dello studioso, parere da me ampiamente condiviso, farebbe perdere di vista non solo l'importanza e il ruolo sociale del cantastorie/cuntastorie all'interno del contesto in cui vive ma anche a svilire il

¹²⁴² Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., p. 228.

¹²⁴³ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, op. cit., p. 204.

¹²⁴⁴ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., 229.

¹²⁴⁵ Mauro Geraci, *Le ragioni dei cantastorie...*, op.cit.

processo dinamico che sta alla base della professione e l'eterogeneità delle esperienze di vita. Per comprendere bene le ragioni di tale arte dobbiamo svincolarci da una visione statica e cristallizzata e dobbiamo trattarla come materia viva e in movimento. Le istanze culturali che animavano gli aedi nell'antica Grecia, la poesia dei giullari e dei trovatori, così come la Commedia dell'Arte, erano di certo differenti da quelle che interessano i nostri cuntisti, così come diverse sono le istanze che animavano i cuntisti ottocenteschi e anche dei primi del Novecento rispetto a quelli attuali.

Anche il Toschi in *Fenomenologia del Canto popolare*¹²⁴⁶ ribadisce che il problema delle origini della poesia dei cantastorie è legato alla molteplicità di esperienze con cui la cultura popolare viene a contatto, lo stesso evidenzia nella loro produzione la presenza di appropriazioni indebite, raffazzonamenti o manomissioni. La produzione di ogni cuntista, continua il Toschi, è frutto della propria originalità e capacità creativa, frutto dell'abilità e della cultura formatasi nel periodo di apprendistato a bottega da un maestro da cui deriva il suo repertorio e un formulario pronto a cui attingere; dalle mille strade aperte dalla cultura orale e infine, non per importanza, dall'esperienza di vita che ogni cuntista si trova a fare.

Sergio Bonanzinga dai rilevamenti effettuati sulle varianti siciliane delle fiabe riesce ad isolare alcuni tratti che qualificano l'abilità dei narratori:

«la capacità di impiegare il discorso diretto, dando voce ai diversi personaggi implicati nella narrazione (anche attraverso sapienti scarti d'intonazione); il ricorso a registri espressivi caratterizzanti certi personaggi e/o situazioni (dall'inflessione "gridata" dei richiami di strada alle sommesse cantilene dei lamenti funebri); l'uso di mimiche facciali e di gesti funzionali a vivacizzare la narrazione; l'impiego delle tradizionali formule di apertura e chiusura dei racconti; l'intonazione melodica di eventuali strofe poetiche intercalate nel racconto e l'impiego più o meno ampio di altre espressioni linguistiche formalizzate (rime, proverbi, aforismi ecc.)».¹²⁴⁷

Da ciò risulta evidente che analoghe risorse espressive accomunano in generale i narratori ai cuntisti anche se quest'ultimi hanno nel tempo mantenuto una

¹²⁴⁶ Toschi Paolo, *Fenomenologia del canto popolare*..., *op. cit.*

¹²⁴⁷ Sergio Bonanzinga, *Narrazione e narratori in Sicilia*..., *op. cit.*, pp 67 e 68.

dimensione autonoma, legata, probabilmente alla professionalizzazione del mestiere.

Seppur il Rajna individui nei cuntastorie i tardi rampolli di una schiatta, che un tempo vagava numerosissima per tutta quanta l'Europa civile e verso la quale noi abbiam pure qualche obbligo, considerato che se prima non fossero stati i cantori di piazza, il Bojardo non avrebbe composto l'*Innamorato* e l'Ariosto il *Furioso*,¹²⁴⁸ e così anche il Toschi rubricò sotto il nome di cantastorie una sfilza di artisti quali giullare e cantore di gesta sulle piazze, o ancora il Pasqualino li definisca i continuatori degli histriones e dei mimi dell'antichità classica, dei vagantes, circulatores e jongleurs medioevali, in mancanza di indicazioni precise sulla tecnica performativa utilizzata, non possiamo da un punto di vista filogenetico, tracciare una linea di continuità tra gli stessi. Ciò che è certo è che gli artisti orali hanno avuto un'importanza notevole nella cultura europea e la loro era una professione affermata. Ad esempio riporta il Pasqualino «dal commento dantesco di Francesco da Buti risulta che il tradimento di Gano era divulgato in “cantari e croniche dei franceschi” e che si leggeva e si contava per le piazze di Carlomagno e dei paladini».¹²⁴⁹

Per quanto riguarda il momento della scansione, interessanti sono inoltre le conclusioni a cui approda Nico Staiti,¹²⁵⁰ lo stesso tentando di definire i punti di connessione presenti tra il concitato di Monteverdi e la tecnica adoperata dai cuntisti, afferma che la “scansione” dei contastorie si iscrive in una koiné dell'epica orale di ampia diffusione. A tal proposito riporta che i profili ritmico-melodici utilizzati in tutto il canto epico dei Balcani, sono tre: uno interessa i versi d'apertura e di chiusura, in uno si intona la recitazione dell'intero canto e l'ultimo impiegato durante le scene di battaglia, rende conto della concitazione attraverso la suddivisione delle durate, così come avviene nel concitato di Monteverdi e nella scansione tipica del cuntù.

Si tratta dunque di elaborazioni vocali molto affini tra loro, presenti in aree geografiche diverse e maturati in ambiti culturali differenti, ciò che rimane

¹²⁴⁸ Pio Rajna, *I Rinaldi o Cantastorie di Napoli...*, *op. cit.*, pp. 558 e 559.

¹²⁴⁹ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, *op. cit.*, p. 219.

¹²⁵⁰ Nico Staiti, *Toccata variazione aria concitato...*, *op. cit.*

interessante da chiarire è la natura dei rapporti esistenti tra gli stessi e se ed eventualmente con quale modalità siano avvenuti. Un esempio direttamente noto allo Staiti e da lui riportato viene dal Kosovo, si tratta di un'area maggiormente soggetta all'influenza turca. Qui il canto epico, contrariamente a quanto accade più a nord nell'area presa in esame da Parry e Lord non è a voce sola e accompagnato dal gusle, ma viene accompagnato dal cifteli, un liuto di derivazione turca, o, da un insieme strumentale, o ancora da violino, da una fisarmonica e a volte da un tamburello. È certo, continua lo Staiti, che i cantori dell'odierno Kosovo non conoscono i Madrigali guerrieri e amorosi, così come Monteverdi, è da ritenersi, non conoscesse direttamente il canto epico dei Balcani centrali. Conosceva però la musica turca e le performance dei contastorie, quest'ultimi sentiti sulle pubbliche piazze. Prendendo per buono questo assunto si conclude che il legame debba ritenersi probabilmente presente tra il canto epico dei Balcani e la tecnica esecutiva dei contastorie. A tal proposito mi viene in mente che in una delle tante interviste che ho ascoltato di Mimmo Cuticchio, il cuntista afferma di aver sentito un contastorie libanese narrare utilizzando modalità esecutive molto affini alle sue.

Di certo si tratta di un aspetto molto interessante da indagare e che possiamo con molta probabilità ricondurre al fenomeno della dispersione della poesia orale di cui parla Zumthor; accade, infatti, che forme molto simili associate a temi spesso identici vivano in tradizioni di popoli geograficamente lontani anche in assenza di contatti storicamente accertati. È possibile parlare, secondo Zumthor o di «[...] interferenze culturali fortuite[...]»¹²⁵¹ a opera di individui solitari o a percorsi di migrazioni, commercio o pellegrinaggi.

Ritornando al registro della scansione non vi è prova, come abbiamo già visto, che tutti i cuntisti lo utilizzassero, ad esempio, dalla descrizione realizzata da Achille Mazzoleni¹²⁵² sul cuntista catanese Giovanni Cifalioto non solo non emerge la presenza dell'alterazione dei ritmi respiratori che la caratterizzano ma si evidenzia una monotonia narrativa a cui risponde un uso molto intenso della

¹²⁵¹ Paul Zumthor, *La presenza della voce...*, *op. cit.*, p. 310.

¹²⁵² Achille Mazzoleni, *Gli ultimi echi della leggenda cavalleresca in Sicilia...*, *op. cit.*

gestualità e della mimica, principalmente nei passaggi caratterizzati da una maggiore tensione recitativa.

Per quanto riguarda il momento della scansione, né dalla descrizione del cantastorie Chioggiotto operata da Guido Fusinato,¹²⁵³ né dalla descrizione relativa ai rinaldi napoletani redatta da Pio Rajna,¹²⁵⁴ riportate nel primo capitolo, si individuano i tratti caratteristici della scansione operata dai cuntisti dell'area palermitana. In entrambi i casi si fa, infatti, semplice riferimento all'utilizzo della cantilena e alla vivacità dei toni, ma nulla di simile allo stile concitato della scansione si ritrova nei loro resoconti.

Pur non potendo tracciare da un punto di vista filogenetico una linea di continuità tra i cuntisti e i cantori di piazza è inconfutabile che l'importanza del ruolo giocato dagli artisti orali in tutta Europa, aggiunto all'interesse e alla proliferazione della materia cavalleresca, anche in Sicilia, abbia giocato un ruolo fondamentale nell'evoluzione e nella diffusione della pratica dei cuntisti.

Non dobbiamo inoltre sottovalutare, anche per il cuntù, così come per l'Opera dei Pupi, conformemente a quanto affermato da Giovanni Isgrò, del fatto che se ci si concentra su misteriose origini, si rinuncia alla comprensione di una realtà artistico-sociale ricca e in movimento in cui le arti si intrecciano fino alla definizione di un genere particolare.¹²⁵⁵ E in questa genesi, è impossibile escludere il fenomeno degli attori artigiani, l'esperienza artistica dello spettacolo festivo urbano, che cerca e trova nuova linfa in un teatro capace di rispondere ad un nuovo bisogno di ritualità richiesta dal pubblico popolare.

Il punto di contiguità tra la festa urbana e la nascita dell'opra secondo Isgrò si incardina proprio nella logica della narrazione e nella figura del cantastorie, presenza di antica memoria nella quotidianità e nelle consuetudini della classe popolare. È il narrare per immagini secondo una logica cinetica del racconto che anima l'affermarsi dell'opra e induce Isgrò ad affermare che tra l'arte di rappresentare il cuntù e il movimento in scena dei pupi ci sia una stretta connessione, al punto che uno si mostri perfettamente speculare all'altro. Che opéra e cuntù siano strettamente correlati da un punto di vista performativo oltre

¹²⁵³ Diego Fusinato, *Un cantastorie Chioggiotto...*, *op. cit.*

¹²⁵⁴ Pio Rajna, *I cantastorie di Napoli...*, *op. cit.*

¹²⁵⁵ Giovanni Isgrò, *La forma siciliana del teatro...*, *op. cit.*, p. 111.

che nella materia è dimostrato dal fatto che molti pupari erano anche cuntisti, e che i cuntisti che dimostrano maggiori capacità nella modulazione della voce sono anche pupari: Peppino Celano e Mimmo Cuticchio ne sono un chiaro esempio.

Il Pasqualino fa inoltre notare che narrare i combattimenti secondo uno stile che trasmette emozione, piuttosto che soffermarsi su ampie descrizioni, è un procedimento analogo a quello del combattimento a teatro con le danze, o come avviene nell'opera dei pupi e nei Maggi toscani.¹²⁵⁶

La fluidità e l'intrecciarsi delle arti di cui parla Isgrò è un aspetto da non sottovalutare poiché rende conto della complessità del fenomeno trattato. Il filo che lega pupari e cuntisti, lega anche cantastorie e cuntastorie, naturalmente con incidenza diversa da narratore a narratore, in base all'esperienza vissuta da ognuno. A testimonianza di ciò, in seno alla trasmissione *La Spada di Celano*,¹²⁵⁷ è possibile notare che il maestro Celano a volte cuntava servendosi, al pari dei cantastorie, di un cartello dipinto, sul quale veniva illustrata, grazie ad una serie di quadri, la storia. Celano si serviva della spada per attirare l'attenzione del pubblico sul cartello, indicando con la stessa luoghi o personaggi, mentre le parole descrivevano verbalmente la scena. La rappresentazione iconico visuale, come fa notare Pasqualino,¹²⁵⁸ si divide così tra un testo parziale gestuale e un testo parziale pittorico. Celano ha dunque, in tal modo, intrecciato modalità rappresentative differenti, mantenendosi a metà strada tra contastorie e cuntastorie.

Relativamente, invece, all'incidenza che ha l'esperienza vissuta da ciascun cuntista nella capacità di elaborare tecniche performative sempre più precise va sottolineato che Peppino Celano era un'abile maneggiatore di coltelli, mostrava quindi una certa destrezza nell'uso della spada, aveva anche maturato esperienze come manovratore e costruttore di *pupi* nei teatri dell'*opra*, facendo quindi sue le tecniche espositive dei *pupari*, e aveva anche svolto per diversi anni il mestiere di venditore ambulante, che implicava un uso sapiente della voce per l'esecuzione delle tradizionali abbanniate. Egli poteva così vantare di un'ampia competenza

¹²⁵⁶ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit.

¹²⁵⁷ Rai Regione Sicilia, *La spada di Celano...*, op. cit.

¹²⁵⁸ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op.cit.

vocale e gestuale da utilizzare per imprimere al suo cuntù una particolare caratterizzazione.¹²⁵⁹

Da ciò deriva, come fa notare il Di Palma, che ogni performance assume una propria identità, tanto che anche tra maestro e allievo si possono registrare sensibili differenze.

Se da un punto di vista storico e filogenetico, per le su esposte motivazioni, è impossibile porre un ponte tra le varie esperienze fabularie, ciò non ha ostacolato la possibilità, di osservarle, studiarle e tracciare connessioni, secondo la caratteristica principale che le accomuna: il carattere dell'oralità.

Il cuntù dalla piazza al teatro: le nuove sperimentazioni

Nella diffusione del cuntù un ruolo determinante è stato giocato dalla piazza, posto deputato ad accogliere le sedute dei cuntisti prima che il cuntù approdasse a teatro.

La piazza promuove l'ampio coinvolgimento, l'aggregazione, il dialogo, la moltiplicazione degli sguardi e dei punti di vista e al contempo consente al cuntista di cogliere velocemente le reazioni e i commenti del pubblico che viene sempre reso partecipe «[...] di una rivisitazione critica della storia»,¹²⁶⁰ gli consente di esprimere un proprio giudizio morale, di partecipare agli accadimenti.

Questa specifica relazione è pressoché assente a teatro, in cui viene meno la possibilità di dialogo e l'instaurarsi di un intimo legame tra cuntista e pubblico.

Il legame era inoltre rafforzato dal cuntù a puntate che aggregava tutte le sere, nello stesso luogo, le medesime persone che condividevano fatti, speranze e ideologie; veniva così a rafforzarsi il legame con la storia, con il cuntista, con gli altri spettatori che divenivano parte integrante di un vissuto.

Tale partecipazione appassionata era un tratto caratteristico anche dell'opra, il Pasqualino sottolinea che «il discutere se Orlando sia più forte di Rinaldo o viceversa, il pagare il puparo per indurlo a mettere in libertà un eroe prigioniero, il mostrare un grande dolore per la morte di un eroe, l'esibire il proprio odio per i traditori cercando di distruggere le marionette che li impersonavano, non erano

¹²⁵⁹ Sergio Bonanzinga, *Narrazioni e narratori in Sicilia...*, op. cit.

¹²⁶⁰ Mauro Geraci, *Le ragioni dei cantastorie...*, op. cit., p. 198.

atti di follia, ma modi di partecipare coscientemente alla rappresentazione, all'illusione, al gioco dello spettacolo».¹²⁶¹

In merito a questo processo identificativo Marcella Croce riporta le affermazioni, molto interessanti di Buttitta: «Il teatro dei pupi non è più uno spettacolo nel senso comune che noi diamo a queste parole, ma una cerimonia liturgica, dove il pubblico ritrova e rimedita la propria concezione del mondo».¹²⁶²

Il pubblico dei cuntisti ascoltava il cuntù tutte le sere e nonostante si trattasse di storie che conosceva perfettamente provava sempre la stessa passione, si accendeva, parteggiava per l'uno e per l'altro paladino, si commuoveva.

Umberto Eco nell'analizzare la serie compie delle valutazioni molto interessanti che abbiamo potuto utilizzare ai fini del nostro ragionamento: «La serie [...] risponde al bisogno infantile, ma non per questo morboso, di riudire sempre la stessa storia, di trovarsi consolati dal ritorno dell'identico, superficialmente mascherato».¹²⁶³ Il pubblico è, dunque, soddisfatto non solo per il ricorrere dello stesso schema narrativo e ritmico, ma anche per il ritrovamento del personaggio noto, con pregi e difetti, con le proprie inflessioni e i propri tic, per il ricorrere delle medesime frasi fatte, che magari proverà ad anticipare, «[...] perché gusta il ritorno dell'atteso».¹²⁶⁴

Eco compie inoltre un ragionamento, di grande utilità, rispetto all'importanza assunta dalla performance come prodotto estetico. In questo caso lo spettatore riconosce e valuta l'alto valore delle strategie esecutive messe in atto. Per far ciò riporta l'esempio classico delle variazioni musicali: «[...] esse possono essere intese (e di fatto talora sono usate) come musica di fondo che gratifica l'utente con il ritorno dell'identico, appena appena mascherato. Tuttavia il compositore è interessato fondamentalmente al patto con l'utente critico, di cui vuole il plauso proprio per la fantasia dispiegata nell'innovare sopra la trama del già noto».¹²⁶⁵ Solo seguendo quest'ultimo filo conduttore possiamo spiegarci del perché un'arte antica, come l'opera, non solo è riuscita a sopravvivere con il modificarsi delle

¹²⁶¹ Antonio Pasqualino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit., pp. 270, 271.

¹²⁶² Marcella Croce, *Pupi, carretti, cantastorie...*, op. cit., p. 62.

¹²⁶³ Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi, ..., op. cit.*, p. 129.

¹²⁶⁴ *Idem.*

¹²⁶⁵ *Ibidem*, p. 136.

condizioni sociali, ma anche a farsi apprezzare in tutto il mondo e sopravvivere anche con il cambio di contesto.

Nonostante questo rapporto tra spettatore e puparo-cuntista si sia nel tempo rinnovato, perdendo la forte valenza sociale e acquistando maggiore interesse da un punto di vista performativo e spettacolare, Cuticchio ancor oggi ne amplifica l'importanza, definendo la performance come prodotto dell'interazione continua tra i due mondi.

Con Mimmo Cuticchio, si registra una prima e interessante sperimentazione drammaturgica, il cuntù si sposta dalla piazza al teatro, il cuntista assume una diversa funzione sociale, non condivide più con il suo pubblico la conoscenza del materiale narrativo ed è quindi costretto ad operare un adeguamento della materia narrativa, che risulta condensata, e delle tecniche performative che tendono a svilupparsi sul versante della spettacolarizzazione.

Nella ricerca di un pubblico diverso, più sofisticato, fatto di giovani, studenti e intellettuali Cuticchio intuisce che non solo è possibile salvare la tradizione orale ma addirittura è fattibile allargarne gli approdi, riscattarla sul piano dell'arte e consegnarla alla grande scena, senza mai rinunciare alle caratteristiche intrinseche del teatro povero, poetico, suggestivo, di piazza, senza mai tradire le radici del repertorio classico. La tradizione si adatta così ai tempi, ai contesti, alle nuove esigenze sociali e estetiche. Questo concetto viene spesso richiamato dallo stesso cuntista, che indica la sperimentazione come un viaggio continuo su cui far traghettare la sua arte, per salvarla dal processo di museificazione a cui era destinata. In questa continua ricerca acquistano notevole influenza non solo Salvo Licata, Carlo Quartucci, Carla Tatò e il danzatore Virgilio Sieni, ma anche e soprattutto il figlio Giacomo: musicista, compositore, figlio d'arte con i pupi nel sangue e nel cuore. È grazie a lui che nascono spettacoli sperimentali di notevole importanza.

Vincenzo Pirrotta vive personalmente questo importante passaggio, poiché conosce Mimmo Cuticchio, in maniera più profonda, a Siracusa durante gli stage effettuati presso l'INDA. L'apprendistato con Cuticchio, come afferma lo stesso Pirrotta, è stato di fondamentale importanza poiché gli ha consentito di coltivare l'arte del racconto e di apprendere varie modalità di espressione, tra queste quella

relativa al cuntù e di approdare ad un'idea precisa di teatro che si muove su una continua ricerca tra ciò che è atavico e primordiale e la contemporaneità.

L'urlo del Mostro rappresenta per Pirrotta uno dei momenti più importanti dal punto di vista apprenditivo; come lo stesso racconta, la preparazione dello spettacolo avviene durante lunghe settimane, in cui gli artisti chiusi in un convento a Carini vivono momenti di dura preparazione e in cui Mimmo dà al lavoro un'impostazione rigida, quasi, come Pirrotta stesso la definisce, monastica.¹²⁶⁶

L'approdo dalla piazza al teatro impone inoltre una riflessione accurata sul rapporto tra testo drammatico e scena, si tratta, infatti, di spettacoli che pur imperniandosi sulle logiche del racconto tendono verso una maggiore drammatizzazione della parola tanto che, contrariamente a quanto affermato dal Pasqualino, la rappresentazione risulta più agita che narrata. Gli spettacoli di sperimentazione nascono inoltre, a differenza delle sedute di cuntù vero e proprio, su testi che pur essendo soggetti a continui rimaneggiamenti, presentano di certo una maggiore fissità rispetto ai canovacci.

Durante il lavoro si è scelto volutamente di non perseguire nessuna strada volta a stabilire la predominanza del testo drammatico sulla messa in scena o viceversa ma si è voluto dimostrare che è indispensabile attribuire valore ad ogni specifico linguaggio, grazie al quale la letteratura si fa vita. Sbilanciare, infatti, l'asse del ragionamento poteva portarci ad incorrere nel rischio di sottovalutare o al contrario sopravvalutare il ruolo della parola, ricercata, voluta, studiata; ipotizzare di poterne fare a meno o al contrario di poterla dichiarare bastevole nella creazione di senso.

Sulla scena, sia che si tratti di narrazione pura sia che si tratti di sperimentazione drammaturgica, convivono una parte oscura, legata indissolubilmente all'inconscio e un'altra altamente formalizzata; ciò che forse risulta poco comprensibile è la modalità in cui le due sfere, sulla scena, agiscono, dialogano e s'intersecano e che cosa determina la costruzione dell'asse di

¹²⁶⁶Rimini Stefania, *Come una Magaria. Il teatro di Vincenzo Pirrotta*, op. cit.

equilibrio attorno a cui le stesse ruotano o quali forze determinano il prevalere dell'una sull'altra.

L'orizzonte di riferimento è, dunque, l'assunzione di una dimensione spettacolare che non rinunci all'organicità dell'opera e in cui i vari elementi, sulla scena, siano in grado di fondersi per dar vita ad un testo unitario e non all'illustrazione o alla trasposizione di un testo scritto preordinato.

Il cuntù e l'indagine semiotica

La parte di certo più interessante e nuova della presente ricerca è proprio quella relativa all'indagine semiotica anche da un punto di vista testuale, non si trovano infatti, o almeno non ne sono venuta a contatto, precedenti in tal senso. La stessa si è sviluppata su più versanti ed ha condotto a risultati molto interessanti.

La prima analisi si è effettuata a partire dalla trascrizione di uno dei cuntù più rappresentativi e struggenti delle performance di cuntisti e pupari di tutti i tempi: quello sulla *Morte di Orlando a Roncisvalle*, Cuticchio lo inserisce nelle performance emotivamente più rappresentative della sua carriera. Ne sono state analizzate, da un punto di vista della semiotica del testo, le caratteristiche principali all'interno di tre differenti performance, al fine di porre in evidenza ciò che accomuna e ciò che rende sostanzialmente differenti narrazioni che, a primo impatto, possono apparire quasi identiche. Si è tentato, altresì, di indagare in maniera più precisa il funzionamento della memoria e l'influenza che la relazione tra narratore e pubblico esercita sulla performance: in che modo il pubblico può orientare e orientare l'energia che trasforma l'immagine in parola e la parola in testo? Qual è il punto limite su cui interviene affinché il bios naturale si trasformi in bios scenico, affinché l'invisibile si renda visibile?

Si è altresì effettuata l'analisi dello spettacolo *Visita Guidata all'opera dei pupi* di Mimmo Cuticchio; in detto spettacolo si conferma lo scontro tra due modi totalmente differenti di concepire la scrittura: da un lato il testo nato e concepito per la scena, dall'altro il testo che nasce e si scrive in scena, in maniera mai definitiva. Si è tentato, a tal fine, di effettuare un confronto tra il testo pubblicato

in *Visita Guidata*¹²⁶⁷ e lo spettacolo visionabile su RaiPlay¹²⁶⁸ con lo scopo di circoscrivere quali e in che misura gli aspetti performativi e linguistici variano, nella trasposizione scenica, vissuta come risultato di un'operatività creativa e di una grande abilità artigiana innestata in ciò che Mango definisce fattura materiale dello spettacolo.¹²⁶⁹

Mentre con Cuticchio ho tentato di definire i tratti essenziali dell'oralità secondo una dinamica che procede dalla performance al testo, in Pirrotta, in particolar modo nell'analisi inerente a *Malaluna*, ho condotto il viaggio inverso: partire dal testo per evidenziare i tratti caratteristici dell'oralità.

Il teatro pirrottiano è un teatro degli opposti, “scuru” e “lustru”, vita e morte, sacro e profano, tragedia e commedia. Ma come è stato dimostrato non sempre si tratta di pura contrapposizione. *Malaluna* (prima rappresentazione 12 novembre 2005, Palermo Teatro Festival, Complesso di Santa Maria di Montevergini) ne è l'emblema e si è prestata ad esplorazioni molto interessanti che hanno mostrato come il nostro drammaturgo pur sfruttando una lingua che strega e incanta con giochi di parole e suggestioni, marchio distintivo della sua oralità, non ha mai rinunciato a farsi carico di messaggi profondi e non sempre scontati. L'analisi in questione è stata inoltre condotta al fine di scavare e mettere in evidenza il processo di intertestualità sempre in fieri che caratterizza la sua scrittura che accumula e al contempo rinnova: ritmi, “abbanniate”, canti, cunti, scongiuri e formule litaniche si spostano da un testo all'altro, incastrandosi perfettamente nel flusso narrativo. Si tratta di un materiale sonoro che taglia, assembla, sposta, varia e utilizza in stretto rapporto all'immagine che vuole creare.

Infine l'ultima analisi effettuata risponde all'esigenza di mettere in evidenza i punti di connessione, ma anche le variazioni, presenti tra il cuntù di Cuticchio e il cuntù di Vincenzo Pirrotta, principalmente sotto il profilo linguistico e testuale ma anche performativo. L'analisi in questione si è soffermata sulle caratteristiche del discorso drammatico, sull'uso dei deittici, sul processo di soggettivazione della narrazione in cui l'agire, contrariamente a quanto indicato dal Pasqualino per i cuntisti ottocenteschi e del primo Novecento, prevale sul narrare.

¹²⁶⁷Roberto Giambrone, *Visita guidata...*, *op. cit.*

¹²⁶⁸Mimmo Cuticchio-l'opera dei pupi, *Visita Guidata all'Opera dei Pupi*, Rai Play..., *op. cit.*

¹²⁶⁹Lorenzo Mango, *La scrittura scenica...*, *op. cit.*

L'analisi sulla *Morte di Orlando a Roncisvalle* ha preso avvio dalle ultime due trascrizioni legate allo spettacolo: *A Singolar Tenzone!*, la prima è quella relativa allo spettacolo di domenica 1 ottobre 2017, Palazzo del Quirinale, Roma, la seconda del 3 ottobre 2017, Università Roma Tre, Teatro Palladium.

La performance si è realizzata nello stesso arco temporale, seppur in un contesto diverso e con finalità presumibilmente differenti. Si è tentata l'analisi delle prime sequenze poiché la registrazione del secondo spettacolo risultava parziale. La suddivisione in micro sequenze, si è basata sulla presenza di differenti sfere di azione a cui corrispondono coordinate spazio temporali e soggetti discorsivi diversi: nella prima Orlando si rivolge a Durlindana e a zio Carlo, nella seconda intervengono in aiuto le figure angeliche, nella terza si odono le voci dei saraceni.

Il programma narrativo della prima micro sequenza, in entrambe le narrazioni, è quello condotto da Orlando che vuole custodire la spada per assicurarla alle mani di Carlo. Relativamente alla prima micro sequenza la prima narrazione, inversamente alla seconda, si muove su uno stato di incertezza e dubbio, la congiunzione “se” nella frase: “Quando giungerai se troverai il mio corpo”, ne è l'esempio. Al contrario, la seconda narrazione instaura sin dall'inizio la certezza della realizzazione del programma: “Mio zio Carlo quando mi troverà si riprenderà la spada”. La dimensione probabilistica, legata al primo cuntu, potrebbe lasciar intravedere, ad un pubblico nuovo, in mancanza di condivisione della materia narrativa, la possibilità dello sviluppo di un programma narrativo inverso in cui si potrebbe verificare che un anti-soggetto, i saraceni, potrebbero congiungersi con l'Ov, la spada, prospettando un capovolgimento nella realizzazione del programma principale, che ha lo scopo di esaltare la vittoria dei valori della fede cristiana. Detta realizzazione è comunque legata a due condizioni, una di natura spaziale espressa dal verbo “giungere”, appartenente al sistema deittico spaziale e l'altra di natura temporale, espressa dall'avverbio “quando”, che ha lo scopo di indicare il tempo e il momento in cui si potrà realizzare il programma.

Relativamente alla seconda micro sequenza, quella relativa all'intervento delle figure angeliche, in entrambe le narrazioni è stato possibile individuare una

categoria figurativa spaziale a connotazioni foriche: in basso sulla terra, verte il giudizio di “morte” con connotazione disforica, in alto nel cielo si realizza la salvezza delle anime con alta connotazione euforica.

La connotazione euforica è apparsa maggiore nella seconda narrazione, nella prima Cuticchio non fa, in un primo momento, espresso riferimento alla salvezza dell’anima del paladino, ma introduce la figura angelica che lo aiuta a poggiare il corpo sull’erba. Solo alla fine, nella sequenza non presa in esame, Cuticchio fa salire l’anima del paladino al cielo. Nel primo cuntu è emersa, inoltre, la solitudine di Orlando, sottolineata dall’inserimento di una sola figura angelica e non di tanti angeli, in corrispondenza di tante anime, come nel secondo caso.

Sempre nella seconda narrazione Orlando viene affidato all’Arcangelo Gabriele, uno degli angeli più potenti al servizio di Dio. Nella presenza dell’arcangelo si innesta un riferimento alla collettività e alla pluralità dei soggetti. Infatti, «mentre gli angeli normali si prendono cura dell’individuo, gli arcangeli come Gabriele portano decisioni di Dio di vasta portata per interi popoli o comunità».¹²⁷⁰ Al dramma e alla salvezza del singolo nella prima narrazione si oppone il dramma e la salvezza collettiva nella seconda.

Anche la gestualità varia: nel primo cuntu, Mimmo narra la solitudine di Orlando muovendo le braccia dall’alto verso il basso tenendole sostanzialmente lungo il corpo; nel secondo cuntu tende le braccia al cielo e le apre sempre di più, le allarga, ingloba lo spazio circostante, apre i palmi delle mani e il racconto al sentimento umano della salvezza come valore universale. Possiamo concludere affermando che il valore originale della storia si mantiene nei due cunti ma risulta più profondo nella seconda narrazione.

Relativamente all’ultima micro sequenza presa in esame, quella relativa alle voci dei saraceni, in entrambi i casi il narratore ripristina uno stato di felice congiuntura a favore dell’esercito cristiano, ma ancora una volta alla visione probabilistica del primo cuntu affianca la certezza del secondo: “I morti possono resuscitare” diviene “I cristiani risuscitano”.

¹²⁷⁰*L’Arcangelo Gabriele: tutto ciò che vale la pena sapere su questo angelo..., op. cit.*

Da un punto di vista degli investimenti assiologici, all'interno del quadrato semiotico Vita/Morte di Greimas,¹²⁷¹ entrambe le narrazioni nella prima sequenza si collocano indiscutibilmente sul vertice /morte/, nella seconda l'introduzione delle figure angeliche creano una tensione e uno spostamento verso la sua negazione, per passare nella terza sequenza all'affermazione del valore della vita eterna, grazie alla resurrezione.

Tenuto conto delle riflessioni effettuate possiamo di certo concludere che la prima narrazione si muove sin dall'inizio su una serie di ipotesi mentre la seconda afferma sin da subito un alto grado di certezza e convinzione nella realizzazione del progetto narrativo, evidenziato anche da una predominanza di spazi euforici già discussi e non presenti in ugual intensità nella prima narrazione. Ciò che risulta eccezionale è la forte coerenza testuale che emerge dalle sequenze in esame.

La successiva analisi ha messo a confronto il cuntu inserito nello spettacolo *A Singolare Tenzzone!* dell'1 ottobre e il cuntu inserito nello spettacolo *La Spada di Celano*. In questo caso si evidenzia, invece, come prevedibile, per l'ampio lasso temporale che li separa e per finalità e contesti performativi diversi, notevoli differenze. Il cuntu narrato in seno allo spettacolo *La Spada di Celano* risulta meno ricco di dettagli, forse per questioni legate a tempi più ridotti: manca la parte in cui rivela la santità della spada, così come manca l'arrivo dell'arcivescovo Turpino, di Rinaldo e Ricciardetto e la confessione dei peccati di Orlando prima della morte. Non compare neanche l'esercito saraceno in preda alle urla e al terrore di fronte al fenomeno mistico della resurrezione. Il finale è lo stesso, è presente solo qualche semplice variazione, in cui l'elemento più interessante risulta l'utilizzo di una differente voce verbale. "Si ci iti" (se voi andate) di quest'ultimo lascia il posto a "Si nuautri ancora oggi andiamo" (se noi ancora oggi andiamo) dell'altro. La variazione è molto significativa poiché l'utilizzo del "voi" crea una disgiunzione tra narratore e spettatore, l'utilizzo del pronome personale noi unisce e annulla la distanza tra gli stessi.

¹²⁷¹A. J. Greimas, *Del senso 2 Narrativa Modalità Passioni...*, *op.cit.*

Anche la dinamica della comunicazione non verbale presenta notevoli differenze. Ad esempio al minuto 30'36" dello spettacolo *La spada di Celano* Cuticchio conclude con tono squillante e severo, i tratti del volto risultano duri e rabbiosi, lo sguardo si mantiene fisso sul pubblico, mentre con la spada attraversa la scena, traccia l'immagine complessiva e conclusiva del cuntu, conferisce austerità e solennità al finale, restituisce la visione del massacro.

Totalmente diversa è la rappresentazione del medesimo punto di cuntu nello spettacolo *A Singolar Tenzone!* Narrato al Quirinale. Dal minuto 53'32" i toni diventano pacati, i tratti del viso rilassati e il registro quasi colloquiale. La spada si trasferisce in secondo piano, il cuntista si limita a passarla da una mano all'altra, con tranquillità, tenendola rivolta verso terra. Risulta invece più accentuata la gestualità delle mani. Si serve del gesto quotidiano, non ne modifica la struttura, non lo esaspera, né lo forza portandolo all'eccesso. Alza l'indice, lo punta in aria per indicare i luoghi, lo muove per tracciare un semicerchio in senso orario e restituire l'immagine visiva di "tutti", lo punta verso il pubblico e se ne serve per sottolineare le parole, lo muove indirizzandolo verso l'alto per indicare "non", lo utilizza come segno condiviso con l'uditorio, come conclusivo atto di amore nei confronti del suo pubblico che coinvolge fino all'ultimo secondo dello spettacolo.

È necessario comunque evidenziare una evoluzione nelle modalità esecutive di Cuticchio dell'età matura. Si coglie, infatti, nei primi spettacoli una maggiore vivacità nei movimenti e nella gestualità. Lo spettacolo *La spada di Celano* corrisponde a questa prima fase, in cui la cantilena ritmata si prolunga maggiormente e traspare la fatica del cuntista: i tratti del volto risultano contratti, le prese di fiato ridotte al minimo e il ritmo sempre più incalzante. Nel cuntu di *A Singolar Tenzone! Duelli tra musiche e parole sul paladino Orlando*, traspare, invece, una maggiore naturalezza, corrispondente evidentemente alla stratificazione dell'esperienza e a una maggiore padronanza degli strumenti drammaturgici, del corpo e in particolare della respirazione. La bravura di Cuticchio risiede proprio nella semplicità e nella normalità che traspare nella costruzione e nella narrazione delle sue storie.

In seno agli innumerevoli racconti relativi alla morte di Orlando, si è infine preso in esame sia per il forte impatto emotivo, sia come testimonianza della grande teatralità di Cuticchio cuntista, al di là dello spazio fisico in cui la performance si attiva, il cunto realizzato a Roncisvalle. Per celebrare i suoi settant'anni Cuticchio sceglie di portare i suoi pupi nella terra spagnola, proprio davanti alla lapide che ricorda la morte di Orlando.

Nel cuntu di Roncisvalle sembrano coesistere elementi delle tre precedenti narrazioni. Cuticchio similmente a quanto narrato negli spettacoli, *A Singolar Tenzone! Duelli tra musiche e parole sul paladino Orlando*, enfatizza l'essenza sacra della spada inserendo una minima variazione: "le reliquie dei santi" lasciano il posto alle "reliquie di San Dionigi". Nella parte finale risulta, invece, più vicino a quello inserito all'interno dello spettacolo *A Singolar Tenzone! Duelli tra musiche e parole sul paladino Orlando* dell'1 ottobre, poiché emerge nuovamente una visione probabilistica nella realizzazione del programma. Narra infatti: "i morti possono resuscitare" e non "i cristiani risuscitano" così come nella performance del 3 ottobre.

I cunti presentano, invece, differenze significative nella parte in cui Orlando in punto di morte volge il suo sguardo verso la Spagna, poiché si registra l'esistenza di due differenti relazioni tra Orlando e Dio e Orlando e la terra spagnola. Solo nel primo caso relativo allo spettacolo *La Spada di Celano*, infatti, il paladino volge lo sguardo verso la Spagna e il pugno verso Dio; negli altri due cunti, il primo relativo allo spettacolo *A singolar Tenzone dell'1 ottobre* e il secondo relativo a *Roncisvalle*, la relazione si inverte: volge lo sguardo verso Dio o al cielo e il guanto (o pugno) verso la Spagna. Ciò comporta un'evidente variazione, poiché il guanto, nella simbologia feudale del Medioevo, rimanda all'atto di investitura da parte del signore e richiama l'idea del duello; Orlando, come è possibile verificare dai testi scritti giunti a noi, lo porge a Dio come segno di sottomissione alla Sua volontà, come simbolo di obbedienza. Relativamente al pugno non sono in possesso di elementi validi atti a supportare la tesi di una possibile corrispondenza al guanto ma rimane certo questo atteggiamento di sottomissione alla terra spagnola almeno nel secondo cuntu. Si crea dunque una contraddizione con l'affermazione successiva: "Quando mio zio Carlo mi troverà saprà che sono

morto da eroe non da vigliacco”. Questa relazione di subordinazione alla Spagna metterebbe anche in discussione alcuni valori che caratterizzano l’intero poema: l’onore da preservare con ogni mezzo e ad ogni costo e l’eroismo.

Totalmente differente è l’ultima parte: Orlando vede la luce, ma non gli angeli, sente soltanto un coro mentre pensa alla cara sposa, allo zio Carlo e alla Francia. Rispetto al cuntu inserito nello spettacolo *La spada di Celano* quando giungono Rinaldo e Ricciardetto Orlando è già morto. Ciò consegna alla narrazione una prevalenza di spazi disforici, venendo a mancare due elementi religiosi molto importanti: la confessione dei peccati per la redenzione dell’anima e l’ascesa al cielo con l’aiuto delle figure angeliche.

Dalla precedente analisi si può subito notare che in questo cuntu, così come nei segmenti non presi in esame dei cunti precedenti, la coerenza testuale è risulta più debole. Ciò naturalmente ha posto ulteriori interrogativi circa le attività cognitive che impegnano il narratore durante il processo di creazione della performance. Se la precedente analisi non ha aggiunto nulla relativamente alla performance intesa come incontro e sintesi di vari codici, è risulta, invece, molto interessante e ha fornito svariati punti di domanda sul funzionamento della mente del narratore: cosa porta il cuntista a scegliere una dimensione narrativa probabilistica o certa? Cosa lo induce a cantare il dramma individuale o il dramma collettivo? E principalmente quali elementi assicurano al cuntu una coerenza testuale molto forte in alcuni casi e assente in altri? Si tratta di un atto meccanico o cognitivo? O l’unione di entrambi? Nasce tutto nella mente del cuntista o in relazione al pubblico?

Relativamente all’analisi condotta sullo spettacolo *Visita guidata all’opera dei pupi* è emerso in maniera chiara che Mimmo sulla scena improvvisa, aggiunge, toglie, anticipa o posticipa determinati dialoghi, portando avanti un’opera di regia profondamente autonoma. È lui sulla scena a dettare tempi, ritmi, a portare avanti lo spettacolo mostrando grande abilità in quella che Mango definisce fattura materiale dello spettacolo,¹²⁷² visto non come semplice trasposizione scenica di un testo ma come risultato di un’operatività creativa che investe tutti gli aspetti performativi e non solo linguistici. Già dalle prime battute è evidente che Mimmo

¹²⁷²Lorenzo Mango, *La scrittura scenica...*, *op. cit.*

tiene fermi solo i temi principali dello spettacolo ma mostra una netta indipendenza dal testo. Nonostante l'alto grado di improvvisazione è emersa una forte coerenza testuale. In entrambi i casi il linguaggio utilizzato è ridondante, il narratore tiene ferme le componenti tematiche, e dentro le stesse apporta variazioni, che sembrerebbero inoltre procedere dentro uno schema preciso in cui si inseriscono personaggi differenti ma si mantiene una struttura simile della frase. Ad esempio: “Quannu Malagigi si nni v`a rintra a grutta pi chiamari `u riavulu, chidda è scena lenta e tu soni araciu”, diventa “Quannu Ruggiero finiu di mangiari e si iu a curcari chidda è una scena lenta e allura dda si sona araciu”. L'inizio e la fine risultano uguali ciò che varia è il personaggio, lo spazio in cui agisce e le azioni che compie.

Degna di nota è inoltre la presenza di frasi stereotipate, ad esempio la seguente si presenta quasi identica nei due testi: «Ruggiero, Ruggiero morto tu sei per il volere di Dio. Ti spargo i fiori e faccio un sorriso sul tuo pallido viso e l'anima tua la porteremo lassù, nel celeste paradiso».¹²⁷³ Nello spettacolo su RaiPaly vi è la semplice omissione di “ti spargo i fiori”, ciò dimostra la presenza di una composizione, in cui si mantiene anche in presenza di un testo scritto, il linguaggio formulare tipico delle creazioni orali.

Si tratta di frasi stereotipate presenti sia nel registro eroico sia nel registro comico, di cui il puparo si serve per improvvisare. Ci troviamo in presenza di un formulario che varia in base alle diverse scuole di opraanti e che si rivela analogo a quello utilizzato dai cantastorie serbo-croati studiati dal Lord, e a quello presente in tutta la letteratura orale, in cui il linguaggio formulare assume la duplice funzione mnemotecnica e esornativa.¹²⁷⁴

È emerso infine un aspetto rilevante relativo alla capacità performativa del linguaggio utilizzato. Elam Keir, riportando la teoria degli atti linguistici di Austin e di Searle, si sofferma proprio sulla capacità performativa del linguaggio drammatico, che, attraverso una serie di atti linguistici, capaci di assumere vari livelli di costituzione pragmatica dell'enunciato e attraverso strategie illocutorie e perlocutorie, crea un reticolo di forze in cui si rende manifesto proprio il potere

¹²⁷³Roberto Giambrone, *Visita guidata...*, op. cit., p. 66.

¹²⁷⁴Antonio Pasquino, *Le vie del cavaliere...*, op. cit.

esecutivo del linguaggio.¹²⁷⁵ Si tratta quindi di un'interazione linguistica non descrittiva ma performativa. Ciò che è emerso dal testo *Visita Guidata* è l'utilizzo di questo potere esecutivo del linguaggio, in cui il conflitto viene reso manifesto e attuato attraverso i dialoghi. In fondo è proprio sul dialogo immaginario tra Don Paolo e Paletta che si costruisce lo spettacolo.

Il dialogo rappresenta un'azione parlata, in cui tutte le «[...]» opposizioni centrali, personali, politiche e morali che strutturano il dramma vengono visivamente o linguisticamente messe in atto nello scambio comunicativo, e non descritte con un distacco di tipo narrativo[...],¹²⁷⁶ si tratta dunque di un conflitto agito linguisticamente e visivamente e non di un conflitto narrato come scontro idealizzato di idee e credenze.

Austin e i successivi teorici degli atti linguistici sollevano inoltre un problema di non poco conto sulle condizioni di “felicità” e quindi sulla buona riuscita dell'atto linguistico stesso. Affinché un atto linguistico non risulti difettoso¹²⁷⁷ devono essere soddisfatte, secondo Searle, tre condizioni essenziali, le prime sono di natura preparatoria, in essa il parlante deve essere autorizzato e legittimato a compiere l'atto, le seconde devono rispondere a criteri di sincerità secondo cui il parlante quando parla deve credere che ciò che sta dicendo sia vero e le terze vengono definite come essenziali e quindi l'azione intrapresa deve nascere da una promessa, da un particolare impegno o compito sociale.¹²⁷⁸

Seguendo il ragionamento di Searle siamo arrivati alla conclusione che il testo *Visita Guidata*, come è possibile dedurre da quanto detto, soddisfa i criteri stabiliti, ad esempio nel dialogo immaginario tra Don Paolo e Paletta le condizioni preparatorie vengono soddisfatte dalle informazioni che Don Paolo fornisce al pubblico, le condizioni di sincerità vengono soddisfatte dal fatto che realmente l'esatta osservanza di codici e regole è condizione essenziale per la piena comprensione dello spettacolo dei pupi, le condizioni essenziali vengono invece soddisfatte dall'impegno e dal compito sociale che svolge Don Paolo, il cui ruolo

¹²⁷⁵Keir Elam, *Semiotica del teatro...*, op. cit.

¹²⁷⁶*Ibidem*, p. 166.

¹²⁷⁷*Ibidem*, si utilizza la terminologia di Austin.

¹²⁷⁸*Ibidem*.

è quello di salvare con impegno e costante dedizione il suo teatro, che rappresenta “arte, morale e diletto”.

La continua opera di informazione che Don Paolo realizza nei confronti del suo pubblico tende ad allontanare una particolare forma di “infelicità” che si manifesta quando il parlante non fa riconoscere all’ascoltatore le sue intenzioni illocutorie e non lo prepara con la giusta efficacia alla piena comprensione dello spettacolo. Nonostante la preparazione che Don Paolo fornisce al suo pubblico, tramite il dialogo con Paletta, tramite la manovra dei pupi a vista e la visibilità di tutti gli artifici che concorrono alla creazione dello spettacolo, rimane insito il rischio di “infelicità”, per quegli spettatori che non conoscono pienamente le convenzioni del sistema comunicativo dell’opra e che possono scambiare per comici gesti che invece corrispondono ad un registro serio.

Rispetto all’unità e alla coerenza del testo non sono emersi dubbi, poiché al di là del corretto funzionamento delle regole e dei codici, è possibile affermare che i singoli contenuti, individuati nell’analisi, come si è visto, si integrano efficacemente dando vita a sistemi sintattici collegati a corrispondenti sistemi semantici. È rimasto comunque da chiarire quali siano le operazioni mentali e sensoriali che compie il narratore e in virtù delle quali assicura allo spettacolo una spiccata coerenza testuale, anche in presenza di performance basate sull’improvvisazione.

L’analisi testuale relativa a Malaluna si è concentrata su due termini che sembrerebbero opposti “scuro” e “lustru”, ma che, come è stato dimostrato di fatto non lo sono. Da una prima lettura i due momenti “scuro” e “lustru” sembravano procedere secondo un sistema di opposizioni; che potevano essere rappresentate, secondo una categoria figurativa spaziale, con connotazione forica, disposta sull’asse della verticalità: secondo un movimento che procedeva dal basso, le tenebre da cui dobbiamo sottrarci, verso l’alto, la luce a cui tendere per accedere alla conoscenza. Secondo tale lettura da un punto di vista dei valori assiologici, se avessimo voluto operare una prima rappresentazione sul quadrato semiotico di Greimas, la prima parte si sarebbe collocata indubbiamente sui vertici /morte/ e /non vita/, la seconda sui vertici /vita/ e /non morte/. Infatti, secondo il libro della Genesi, Dio crea la vita separando la luce dalle tenebre: non c’era, quindi, vita

quando le tenebre coprivano l'abisso.¹²⁷⁹ Detta lettura viene però sconvolta dalla presenza del termine “ummira” (ombra), anzi è la prima parola in assoluto su cui il drammaturgo pone l'attenzione. Avremmo potuto considerarlo come termine intermedio tra “scuru” e “lustru” qualora fosse stato inserito in mezzo ai due lessemi e non all'inizio.

L'ombra può infatti essere considerata come luogo in cui non arriva luce diretta e quindi porla in opposizione alla luce o provare a interpretarla secondo il pensiero di Leonardo da Vinci: «l'ombra è diminuzione di luce; tenebre è privazione di luce».¹²⁸⁰

L'idea dell'indissociabilità del corpo e della sua ombra è, inoltre, alla base delle molte credenze a essa connesse, come quella che ne siano prive le realtà in qualche modo legate al mondo degli inferi, o che l'ombra sia l'unica parte della persona a sopravvivere dopo la morte.¹²⁸¹ Le precedenti definizioni hanno condotto alla conclusione che l'ombra rappresenta una diminuzione di luce, ma non presuppone assenza, implica, anzi, la presenza di un corpo e anche se associata al mondo degli inferi sopravvive dopo la morte.

“U scuru”, che rappresenta senza ombra di dubbio le tenebre, viene inoltre investito dall'autore, dal punto di vista dei valori modali, dalla “capacità di fare”: «scuru, n'ca vinnigni disiu di luci»,¹²⁸² e «scuru avvampa stà notti nivura».¹²⁸³ Non siamo, dunque, davanti a rappresentazioni figurative dei termini /morte/ e /non vita/, poichè la capacità di fare rende il soggetto antropomorfo e competente. L'esistenza è, dunque, confermata da “vinnigni” (vendemmi) predicato attivo, “avvampa” nel doppio ruolo di predicato attivo e di funzione evocatrice del concetto di luce.

Alla luce delle precedenti valutazioni si è deciso di instaurare una nuova opposizione: /buio/ /interiorità/ /essere/ vs /luce/ /esteriorità/ /apparire/. Il punto essenziale su cui la precedente conclusione ha trovato la sua ragion d'essere si individua in: «lustru chi cummogghi munnizza»; la luce copre la “munnizza”

¹²⁷⁹Genesi, [online]..., *op. cit.*

¹²⁸⁰Trattato della pittura: II° Vol. parte V, [online]..., *op. cit.*

¹²⁸¹ Concetto Gullotta, *Ombra- Universo del Corpo ...*, *op. cit.*

¹²⁸²Vincenzo Pirrotta, *Teatro. All'ombra della collina...*, *op. cit.*, p. 41.

¹²⁸³*Idem.*

(immondizia) che indica il marcio presente negli anfratti della sua Palermo, non la annulla, non la combatte, semplicemente la copre irradiando nuova luce.

Segue infatti un simbolico gioco di parole, che Pirrotta porta anche in *Clitennestra Millennium*: «lustru chiù lustru du lustru c'allustra», che non assolve semplicemente ad una funzione musicale e incantatoria tipica dell'oralità ma esprime una luminosità estrema, illusoria che opera questo mascheramento della realtà, che copre la verità delle cose. L'autore attribuisce inoltre alla parte scura, che rappresenta uno scavo interiore o una discesa nelle viscere di Palermo, la capacità di innescare un desiderio, un cambiamento che parte da dentro e non da fuori. Pertanto il buio viene vissuto non come elemento privativo, ma come luogo di possibili visioni. Possibilità che, il narratore, non attribuisce al giorno e alla luce.

Non avendo video o registrazioni a supporto è stato impossibile verificare il salto che Pirrotta compie dalla scrittura alla messa in scena ma di certo ci ha fornito validi indizi sulla sua testualità: il nostro drammaturgo pur sfruttando una lingua che strega e incanta con giochi di parole e suggestioni, marchio distintivo della sua oralità, non rinuncia a farsi carico di messaggi profondi e non sempre scontati.

Stefania Rimini parlando della scrittura pirrottiana, la definisce molto simile alla “scrittura ad alta voce” che Barthes presenta nel *Il piacere del testo*, riportando la seguente parte: «tale processo di invenzione creativa cerca: “il linguaggio tappezzato di pelle, un testo in cui si possa sentire la grana della gola, la patina delle consonanti, la voluttà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda”».¹²⁸⁴ Andando a rivedere il testo di Barthes e riportando il concetto per intero, abbiamo però appurato che le posizioni risultano molto distanti. Nella scrittura ad alta voce di cui ci parla Barthes, la sfera del senso e del linguaggio sembrerebbe non trovare posto o trovarne uno residuale, poiché esplicitamente relegata ad una posizione subalterna rispetto alla dimensione carnale e viscerale, maggiormente legata alle pulsioni corporee.

Perché le parole della Rimini sono state, dunque, definite come forzatura? Si tratta di una forzatura perché ogni opera pirrottiana, anche quando, a primo

¹²⁸⁴ Stefania Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso...*, op. cit., p. 75.

impatto, potrebbe apparire frammentaria per la pluralità di voci che presenta, non rinuncia mai ad una forte coerenza interna da un punto di vista tematico e valoriale; addirittura c'è un filo rosso che lega tra loro opere nate in contesti totalmente differenti e apparentemente lontane tra loro. Con Pirrotta ci troviamo, quindi, dinanzi a performance caratterizzate da una lingua che ubbidisce al contempo al suono e al senso; si tratta di testi costruiti e modulati dalla bocca e nati in sintonia con il corpo nella sua totalità.

Le valutazioni relative all'ultima indagine semiotica verranno trattate nel capitolo successivo.

Evoluzione del cuntù in Mimmo Cuticchio e Vincenzo Pirrotta: *discours o histoire?*

Quest'ultima questione è stata affrontata sulla base dell'analisi operata mettendo a confronto *La fuga di Enea* di Vincenzo Pirrotta e *L'approdo di Ulisse* di Mimmo Cuticchio. L'analisi si è posta come finalità la rilevazione degli aspetti insiti nel discorso drammatico e presenti nelle due narrazioni

Relativamente al discorso drammatico, Elam Keir si sofferma sull'importanza di assegnare ai personaggi i ruoli specifici di parlante e ascoltatore e attribuire loro qualità e capacità, al fine di garantire agli stessi «[...] lo statuto di agenti (e pazienti) degli eventi linguistici»;¹²⁸⁵ siamo in presenza di qualità e forme di competenza in grado di agevolare lo scambio comunicativo e influenzare notevolmente la comprensione del dramma. Si tratta dunque di analizzare il singolo personaggio non solo «come un insieme unificato, più o meno complesso, di tratti psicologici e sociali»,¹²⁸⁶ ma di trattarlo anche in virtù delle funzioni d'azione che ricopre.

Sempre Elam Keir fornisce, inoltre, gli elementi essenziali del contesto dell'enunciazione drammatica che comprende inevitabilmente il rapporto esistente tra parlante, ascoltatore e il discorso immediato che avviene nel “qui”, che

¹²⁸⁵Elam Keir, *Semiotica del teatro...*, op. cit. p. 141.

¹²⁸⁶*Ibidem*, 135.

rappresenta la collocazione dell'enunciazione, nell'"ora" che rappresenta il tempo dell'enunciazione e l'enunciato.¹²⁸⁷

La deissi permette, inoltre, al dialogo di creare una dialettica interpersonale, di fornire le coordinate spazio temporali dell'enunciato stesso e di regolare, come afferma il Serpieri, le articolazioni degli atti del discorso.¹²⁸⁸ Il grado di indicialità è inoltre verificabile sia in termini funzionali che in termini statistici. A tal proposito l'opera pirrottiana, solo nel primo segmento, su un totale di 54 parole, tra cui molte iterate, ne presenta 17 esplicitamente deittiche.

Nel discorso drammatico, inoltre, i «[...] deittici "prossimali", marcati semanticamente, relativi al contesto attuale e alla situazione enunciazionale del parlante (qui, questo, questi, ora, il tempo verbale al presente, etc.) [...]»¹²⁸⁹ hanno una funzione molto più pregnante rispetto a quelli afferenti alla varietà "distale" non marcata, che riguarda oggetti, tempi e luoghi lontani, espressi con tempi verbali al passato, e che caratterizza il linguaggio narrativo.

Se, come fa notare Elam Keir, il dramma consiste primariamente in un "io" che si rivolge ad un "tu" nel "qui" e in un'"ora", Pirrotta, attraverso un'articolazione deittica del linguaggio, anche quando si tratta di cuntu, utilizza una modalità di discorso drammatico, in cui l'agire prevale nettamente sul narrare.

La deissi coinvolge, inoltre, il corpo del parlante nell'atto linguistico, che procede alla contestualizzazione fisica del discorso in maniera maggiore rispetto a quanto avviene nel linguaggio propriamente narrativo.

Anche quest'ultimo aspetto diventa dunque caratteristica pregnante del discorso drammatico; a tal proposito nella performance in questione si evidenzia un notevole coinvolgimento corporeo, le relazioni gestuali e prossemiche forniscono una definizione indicale dell'identità e della collocazione dei diversi referenti; nonostante sulla scena il cuntista sia da solo, attraverso continui cambi di direzione, effettuati con spostamenti da un lato all'altro della scena, segna la distanza tra l'io parlante e il tu destinatario, rafforzando l'illusione di una reciprocità nello scambio dialogico e in cui le istanze del discorso vengono calate nel "qui ed ora" tipico del linguaggio drammatico.

¹²⁸⁷ *Ibidem.*

¹²⁸⁸ *Ibidem*, p. 143.

¹²⁸⁹ *Ibidem*, 147.

A tal proposito Benveniste opera una distinzione tra “*histoire*” e “*discours*”, “*l’histoire*” rappresenta una modalità di enunciazione oggettiva rivolta ad avvenimenti avvenuti nel passato e in cui scarseggiano le indicazioni relative ad una situazione concreta di enunciato e il “*discours*” che rappresenta una modalità di enunciazione soggettiva, espressa al presente e caratterizzata da riferimenti relativi al contesto, alla situazione in cui si colloca il discorso e agli interlocutori.¹²⁹⁰ Come riporta Elam Keir, seguendo la distinzione operata dal linguista francese, l’“*histoire*” è la modalità di enunciazione che appartiene alla narrativa, almeno quella classica, mentre il “*discours*” è la modalità che appartiene al dramma.¹²⁹¹

Da un punto di vista metodologico detta distinzione ha avuto, ai fini della nostra analisi, ricadute importanti poiché ci ha permesso di identificare quali aspetti inerenti al discorso drammatico consentono al cuntu di elevarsi ad un livello pragmatico e di essere agito prima che narrato, quali componenti permettono all’“*histoire*” di divenire “*discours*”.

La prima sequenza dell’opera pirrottiana ha evidenziato, in aderenza a quanto detto per il discorso drammatico, l’utilizzo dei verbi al tempo presente, troviamo: sei, sugnu (sono), viu stampati (vedo stampati), viu pittati (vedo dipinti), dedicatu (dedicato), è; solo facissi (verbo fare) è espresso al tempo passato. È interessante notare che i verbi espressi al presente sono tutti riferiti ad Enea, mentre l’unico verbo espresso al passato si riferisce a Didone.

Tutta la sequenza viene inoltre strutturata sulla negazione della rappresentazione storica e sull’affermazione dell’ “io” .

Quest’ultima considerazione ci ha permesso di focalizzare l’attenzione sull’egocentricità del discorso drammatico in cui «[...] il soggetto parlante definisce tutto (incluso il tu-destinatario) nei termini della propria collocazione nel mondo drammatico».¹²⁹²

Per concludere Pirrotta in tutta la sequenza, attraverso l’utilizzo dei deittici personali, mira ad ottenere la massima focalizzazione sull’attore/narratore che è soggetto dell’enunciazione; attraverso l’utilizzo dei deittici spaziali mira a

¹²⁹⁰Émile Benveniste, *Problemi di linguistica generale...*, op. cit.

¹²⁹¹ Elam Keir, *Semiotica del teatro...*, op. cit.

¹²⁹² Elam Keir, *Semiotica del teatro...*, op. cit., p. 147.

contestualizzare il qui dell'enunciazione e attraverso la doppia articolazione temporale mira ad approdare ad una serie di opposizioni che tendono ad affermare l'egocentricità del discorso drammatico e in cui la verità è legata all'espressione dell'io e non a rappresentazioni collettive. Si è, dunque, arrivati alla conclusione che siamo in presenza di un linguaggio caratterizzato da una densità deittica tale da poterlo definire aderente alle forme del *discours*, piuttosto che alle forme dell'*histoire*.

Si è, inoltre, rilevato un altro dato molto significativo ed è relativo alla presenza e alla modalità in cui i dialoghi vengono presentati, introducendo una distinzione in base al numero di locutori presenti in sede di performance e ponendo una distinzione tra riproduzione e imitazione.

Si parla di riproduzione nel caso in cui un solo performer esegua tutti gli interventi di dialogo sia quelli relativi al locutore, sia quelli relativi all'interlocutore, siamo dunque nell'alveo delle modalità esecutive aediche e rapsodiche caratterizzanti l'epos; si parla invece di imitazione, quando il dialogo si realizzerà nelle sue modalità reali, attraverso uno scambio di interventi alternati tra due o più locutori, così come avviene nelle rappresentazioni drammatiche. Nel primo caso si avrà una resa del dialogo antinaturalistica, nel secondo caso la presenza di più voci creerà un dialogo nella sua forma piena, non mediata, in aderenza alle logiche di un dialogo reale tra due o più locutori.¹²⁹³

La performance pirrottiana pur evidenziando modalità esecutive tipiche dell'epos, nella misura in cui è il performer che esegue tutti gli interventi, se ne distanzia per il fatto che l'oratio recta non viene mediata dal narratore che di fatto non introduce i dialoghi e non indica quando il personaggio termina di parlare.

A tal proposito, sempre relativamente alla performance pirrottiana, nei frammenti di cui siamo in possesso, il verbo dire non figura neanche una volta, così come non troviamo la presenza di altri verbi dichiarativi quali affermare, dichiarare, chiedere e così via che svolgono la funzione di introdurre le parole del personaggio. L'alternanza dei locutori viene, quindi, resa sulla scena attraverso la voce e il corpo del performer: tono della voce, mimica facciale, gesto diventano strumenti drammaturgici fondamentali.

¹²⁹³ Andrea Ercolani, *Dialoghi in dialogo: dall'epos alla tragedia...*, op. cit. pp. 179/198.

I tratti paralinguistici, quali tono, sonorità, tempo e timbro forniscono informazioni importanti relative alle intenzioni e agli atteggiamenti del locutore e sciogliono le ambiguità dell'atto linguistico. In particolar modo il tempo e il controllo ritmico uniti a estensione e pause svolgono la funzione di interpunzione del linguaggio, segnano l'inizio e la fine di un enunciato e conferiscono enfasi al discorso, aiutando l'uditorio a seguirlo e recepirlo.¹²⁹⁴

Anche se rischioso, per la maggiore frammentarietà che il video presenta, ho tentato di effettuare un confronto tra la performance pirrottiana e quella del maestro Cuticchio, prendendo come riferimento i frammenti iniziali del video presente su YouTube relativo allo spettacolo *L'approdo di Ulisse*. La scelta è ricaduta sulla suddetta performance proprio perché si tratta di due spettacoli strutturati sulla medesima strategia che, come si è già visto, è quella di soggettivare la narrazione.

Entrambi gli spettacoli si aprono con la domanda «Cu sugnu?», ripetuta un ugual numero di volte in entrambe le performance.

Ciò ha riportato inevitabilmente il mio pensiero all'importanza che il riconoscimento riveste nella teoria narrativa di Aristotele, in essa il riconoscimento gioca «il ruolo di perno del racconto, trasformando uno stato di /non sapere/ (sugli esseri, le cose o gli eventi) in uno stato di /sapere/ e permettendo con le sue conseguenze, spiacevoli o felici, il seguito del racconto stesso».¹²⁹⁵ Ciò mi ha indotto a trarre la conclusione che l'affermazione o la rivelazione della vera identità, identità in cui apparire ed essere coincidono, sia la struttura portante su cui costruire l'intera narrazione. Se ciò è stato possibile affermarlo senza margine di errore nel caso di Pirrotta, non si è rivelato altrettanto semplice verificarlo nel caso di Cuticchio, proprio per l'interruzione della sequenza.

È importante, inoltre, sottolineare che Cuticchio, in questo caso, contrariamente a quanto accade nelle performance dei cuntisti, affida le risposte alla voce di altri personaggi; ciò rappresenta un elemento decisivo che spinge

¹²⁹⁴ Elam Keir, *Semiotica del teatro...*, op. cit.

¹²⁹⁵ Algirdas J. Greimas, *Maupassant...*, op. cit., pp. 112 e 113.

verso un'ulteriore drammatizzazione, ad un più accentuato mimetismo e ad un maggiore coinvolgimento emotivo.

È ovvio che il ragionamento effettuato sulla modalità di resa del dialogo nei cunti in questione non aveva lo scopo di categorizzare o approdare a conclusioni univoche sul cuntù, che sarebbero risultate di certo parziali e prive di fondamento, ma è indice di una spiccata inclinazione drammatica del cuntù, inclinazione che si amplifica nella sperimentazione drammaturgica in atto, già a partire dalla ricerca operata da Mimmo Cuticchio.

Relativamente a detta questione è inoltre interessante sottolineare che è emersa una notevole variazione di resa del dialogo tra il maestro e il suo allievo: mentre, come abbiamo già visto, Pirrotta segna l'alternanza degli interlocutori sulla scena attraverso continui spostamenti, Cuticchio opera una diversificazione attraverso una maggiore coloritura da un punto di vista vocale, non si serve comunque, al pari di Pirrotta, di frasi o verbi che svolgono la funzione di introdurre e concludere i dialoghi. Sulla scena si mantiene, inoltre, quasi sempre fermo, si registra solo la presenza di qualche passo indietro o avanti, si evidenzia inoltre un maggiore utilizzo degli arti superiori rispetto a quelli inferiori. Le gambe risultano lievemente divaricate e le ginocchia leggermente flesse, le braccia alternano movimenti gestuali, non sempre simmetrici, si protendono verso l'alto, aprendosi anche all'esterno e svolgendo diverse funzioni: attribuiscono una direzione al messaggio, indirizzano l'attenzione dell'ascoltatore e infine rappresentano un atteggiamento di apertura e inclusione nei confronti del pubblico.

Anche Pirrotta evidenzia una spiccata gestualità delle braccia, a differenza del maestro le apre, ma non le protende verso l'alto, le tiene aperte quasi all'altezza delle spalle, le chiude e le batte sul petto quando si riferisce a se stesso. Intensa risulta nei due performer la mimica facciale, lo sguardo viene utilizzato da entrambi per indirizzare l'attenzione dell'ascoltatore, per evidenziare lo scambio dialogico e per facilitare la comprensione dello spettacolo.

Da quanto detto è evidente che il cuntù ha subito nel tempo un'evoluzione, assumendo tutti i tratti caratteristici del discorso drammatico, pur conservando da un punto di vista tecnico ed espressivo la forte carica affabulatoria, ritmica e musicale.

APPENDICE

Intervista telefonica effettuata il 27 giugno 2019 a Vincenzo Pirrotta

Nell'intervista telefonica effettuata il 27 giugno 2019 sono emersi tratti interessanti relativi alla sperimentazione drammaturgica portata avanti dal cuntista. L'intervista si è principalmente concentrata sul cuntù e sull'utilizzo delle tradizioni popolari dell'area mediterranea. Il cuntista parte direttamente dal lavoro svolto su *Eumenidi*.

Vincenzo Pirrotta: partirei da *Eumenidi* che è stato un lavoro che mi è stato commissionato dalla Biennale di Venezia, dove l'argomento di cui si sta occupando lei è centrale. Mi sono chiesto in particolar modo come venivano recitati i cori. Noi effettivamente non lo sappiamo, per cui mi sono posto la domanda e, dopo essermi consultato, ho fatto una mia proposta, effettuando soprattutto nelle parti corali delle Erinni una scomposizione del cuntù. Io avevo lavorato, sono stato a bottega, di Mimmo Cuticchio che come lei sa è l'ultimo cuntista.

Ho ascoltato sia il cuntù effettuato da Cuticchio sia il suo e vedo che in molte cose si discostano.

Lei ha perfettamente ragione, ho fatto un mio percorso del tutto personale di sperimentazione. Nel caso di *Eumenidi* ho lavorato sulla scomposizione del cuntù, che viene recitato da questo aedo, cuntista, che in origine raccontava la storia della tradizione dell'epoca carolingia e quindi del ciclo dell'opera dei pupi. Io, invece, per la prima volta ho scomposto i ritmi del cuntù per più voci. Le tre Erinni delle mie *Eumenidi*, recitano gli stasimi della tragedia dell'ultima parte dell'*Oresteia*, proprio partendo dai ritmi del cuntù tradizionale, ma evolvendosi in una coralità di voci. I ritmi del cuntù sono stati, infatti, recitati da tre attori. In questo caso, abbiamo lavorato ad una musicalità particolare in cui in alcuni momenti le tre voci cantano e recitano in coro, altre volte invece dentro un coro c'è una voce solista che esce fuori, come ad esempio nel terzo stasimo. Sempre per restare nell'ambito

della ricerca, nel secondo stasimo delle *Eumenidi*, faccio un lavoro di sperimentazione, partendo da un'altra tradizione mediterranea, non siciliana, sempre tramandata oralmente, che è quella della *tammuriata*. Anche in questo caso, mi sono accostato al lavoro di ricerca sulle tradizioni popolari campane di un grande maestro, antropologo musicale, Roberto De Simone. Ho anche effettuato un particolare lavoro sul dialetto, ho tradotto in siciliano tutte le *Eumenidi* ed ho utilizzato una particolare lingua che è quella del *baccagghiu*, una sorta di argot della malavita palermitana di fine '800. Per rappresentare la ferocia delle Erinni a livello verbale, sembrava più adatta questa forma di lingua che è piena di metafore, è piena anche di vocaboli aspri in grado appunto di descrivere la ferocia delle Erinni. Da un punto di vista musicale, le parti cantate sono state sviluppate a livello corale, invece nella *tammuriata* c'è una sola voce che canta. Quindi anche in questo caso ho utilizzato una tradizione popolare, rivisitandola, sperimentandola e adattandola al teatro greco.

In una tradizione orale, nella trasposizione scenica, cosa c'è di improvvisato?

Nel caso di *Eumenidi* o del *U Ciclopu*, noi siamo legati ad un testo, ovviamente classico, per cui non ci può essere un'improvvisazione totale come avviene nel caso di un racconto. Ad es. nella *Fuga di Enea*, c'è una grande dose di improvvisazione, come nella tradizione del cuntù. In questo caso no, perché siamo legati ad una scrittura che è una scrittura antica, tuttavia ci sono dei momenti sia nell'uno che nell'altro spettacolo in cui io come interprete, io come autore, io come regista (in questo caso le cose convergono), lascio spazio all'improvvisazione, soprattutto nelle parti in cui il protagonista introduce gli spettatori dentro la storia. *Eumenidi* comincia proprio come se fosse un cuntù: "Signuri mei chi vulissivu sentiri". Quindi nel prologo e nell'epilogo, nel pieno rispetto della tradizione orale, siamo in presenza di parti improvvisate che non si ripeteranno mai allo stesso modo. Infatti nella pubblicazione delle *Eumenidi*, queste parti, non sono scritte, ma si trovano in una griglia, come avviene nel cuntù tradizionale. Nel caso del *'U Ciclopu*, Ulisse, nel racconto dell'uccisione dei suoi marinari, utilizza delle "cose", in questo caso molto sperimentali che si discostano dal cuntù tradizionale. Certamente Odisseo racconta utilizzando quella tecnica in

maniera personale e anche in questo caso di volta in volta siamo in presenza di un racconto diverso.

Molto interessanti risultano anche i canti. La tecnica mi incuriosisce, perché a sentirli è come se non prendesse mai fiato.

Ci sono due tecniche: una è la diatonalità e quindi l'utilizzo contemporaneo di tutte le corde vocali e poi c'è una respirazione circolare che è una tecnica che mi consente di prendere fiato mentre sto emettendo fiato. Anche nei canti del *'U Ciclopu* parto da una tradizione popolare e la sviluppo a mio modo. Si tratta di una tradizione popolare anch'essa tramandata oralmente. La troviamo nei canti dei satiri, che hanno questa nostalgia e vivono questo dolore di trovarsi lontano dal mondo dove sono nati. In questo caso mi sono ispirato alle lamentazioni della settimana santa delle zone delle Madonie. Ci troviamo sempre in presenza di una tradizione popolare che viene sviluppata e reinventata.

Ho letto che viene anche ripresa la tradizione dei canti dei carcerati.

I canti dei carcerati sono stati inseriti principalmente nello spettacolo *La Ballata delle Balate*, anche un po' nel *'U Ciclopu*, nel lamento che Sileno fa ricordando il tempo in cui vivevano tra le braccia di Bacco. Si tratta di un canto di ricordo dedicato a Dionisio, ispirato proprio a quello dei carcerati, per rappresentare il dolore della distanza, dell'essere carcerati, prigionieri di questo gigante e di questo mostro.

Ritmo e metro in una tradizione orale quanto possono essere utili? E come si utilizzano?

Sono fondamentali, a volte per scrivere un personaggio parto proprio da un ritmo, attorno al quale costruisco la parola e il personaggio stesso. Ad esempio per restare in *Eumenidi* il personaggio della Pizia che è da me interpretato, parte proprio da un ritmo battente in tre in cui ho inserito le parole ed è venuto fuori questo personaggio. Vengo da un teatro "antropologico", in cui le tradizioni popolari sono il nucleo della ricerca. Ho sempre un'alta considerazione del ritmo e della musicalità all'interno della costruzione di un personaggio. Anche nella *Ballata delle Balate*, in tutta la prima parte del rosario, ritmo e musicalità sono stati fondamentali nella costruzione del personaggio che non sarebbe lo stesso se non fosse legato a questo ritmo e a questa musicalità che sono fondamentali. Per

me e per il mio teatro, il ritmo e la musicalità sono fondamentali, a volte prima che nasca la parola nasce un ritmo.

Quanto c'è in comune tra il rimo utilizzato da lei e i ritmi greci?

Il problema è che noi non lo sappiamo, noi sappiamo che cos'è il tetragiambico, però per esempio non sappiamo cos'è l'anapesto. Tutte le mie proposte, e non solo mie, rimangono delle proposte. Certamente il fatto di lavorare sulle tradizioni popolari reinventandole, modulandole, forse riproponendole in una zona che è quella del Mediterraneo, la Magna Grecia, probabilmente ci riporta forse a quei ritmi lì. Molto probabilmente, molti ritmi del cuntù, così come molti ritmi di canti tradizionali sono molto vicini a quelli che potevano essere i canti e i ritmi della tragedia greca antica, però non lo possiamo dire con certezza. Certo che se fai una ricerca sulla mattanza e scopri che molti canti, le *cialome*, che scandiscono i lavori dei tonnaroti, sono uguali nel ritmo a quelli africani è certo che ti poni una domanda. Allora veniamo tutti da un nucleo e poi ognuno ha un percorso una strada. Però il nucleo è quello dell'antica Grecia. Naturalmente sono tutte supposizioni, non possiamo averne certezza.

Quanto interagiscono gli organi tra di loro, in un racconto? Tipo l'organo vocale con gli altri?

Interagiscono perfettamente, ma non solo quando si muovono.

Ma sono atti volontari o involontari?

Quando costruisco un personaggio e sono da solo ci sono alcuni movimenti involontari, vengono quasi d'istinto, sono legati a certe cose ancestrali, che non so neanche io come vengono fuori, quello è un caso in cui c'è fortemente la tradizione che in qualche modo mi guarda. Nel caso della messa in scena, delle *Eumenidi* e del *'U Ciclopu* e di lavori successivi c'è uno studio preciso sul corpo e sul movimento del corpo. Per ritornare alla Pizia, parte più da un ritmo vocale, ma parte anche da un movimento che è un movimento semplicissimo. Lì dovevo rappresentare una sacerdotessa, dovevo rappresentare un movimento liturgico, quasi di celebrazione, stiamo dentro un tempio, stiamo dentro qualcosa che ha a che fare molto con la ritualità e con la liturgia. Allora ho creato un solo movimento, che è un movimento molto controllato, un movimento di polso e di braccio che si leva verso l'alto in una specie di teatro/danza. Non è legato ad un

istinto e quindi anche in questo caso dobbiamo fare una differenza tra quando si fa tradizione e quando invece si fa una ricerca su una messa in scena e sui personaggi, che sono molto ricercati e codificati. Si tratta di una vera e propria danza dove la musica è la musica della propria voce.

Ogni formula ha una missione abbastanza specifica all'interno dello spettacolo. Corrisponde solo all'esigenza scenica e di rappresentazione oppure ha un significato diverso?

Si parte sempre da un'esigenza scenica, però in alcuni casi, certi movimenti descrivono uno stato d'animo e hanno un messaggio preciso, una missione specifica.

Intervista a Luigi Di Pino

Da dove è nata questa passione? Perché hai deciso di intraprendere proprio questa professione?

Io fondamentalmente sono un musicista quindi nasco dalla musica e ovviamente nasco con un altro genere: prima facevo rock psichedelico poi sono passato a un rock più soft. Quando ho cominciato a scrivere le mie canzoni, siamo intorno al '94, già le stesse contenevano il seme dei cantastorie, perchè comunque mi piaceva molto il simbolismo, cominciavo ad usare il siciliano, scrivevo sia in italiano che in siciliano, e più che altro raccontavo pure delle storie però su melodie quasi classiche, infatti il genere è stato definito “poesia e musica d’atmosfera”. Avevo creato un gruppo che si chiamava “Pani schittu”, avevamo inserito un violino e facevamo dei concerti in localini, in quel tempo non lo facevo per professione perché contemporaneamente studiavo all’Università, poi abbiamo fatto anche dei concerti nelle piazze e in una serata che abbiamo fatto a Riposto (il mio paese) era presente tra il pubblico il figlio del grande cantastorie Orazio Strano che fu forse il più grande cantastorie siciliano di tutti i tempi ed era proprio di Riposto. Io da piccolo avevo sempre sentito parlare di Orazio Strano però non avevo mai potuto toccare con mano la sua arte. Dopo questo concerto, il figlio di Orazio, che era appena rientrato dall’Australia, mi inviò per posta un sonetto con la coda, quindi con 3 versi in più, a casa di mia mamma dove io abitavo ancora. Questo sonetto era battuto a macchina con intestazione in rosso, l’intestazione diceva “dedico cu tanta simpatia stu sonettu cudatu a lu carissimu Luigi Di Pinu e cumpagni, augurannuci tanta fama nta tutta la Sicilia e fora”. Poi cominciava in nero: “Eru assittatu in centru di la chiazza/ d’arrerri a centinara di persuni/ e tu cu la chitarra ntra li vrazza/ cantavi li to siculi canzoni/ lu dialetto nostru a tutti abbrazza/ lu sangu circulia comu un cicluni/ la gioventù moderna nesci pazza/ ca voli spassu e sordi a biviruni/ Lu nomi a lu complessu “pani schittu”/ è pure essenza di lu dialettu/ in autri linguì nun existi scrittu/ Bravu Luigi, picciuttazzu schettu/ lu pani fu di Cristu binidittu/e cu li manu lu scrucchilau perfettu/ e già avia dittu manciatilu ca cala rittu rittu/”; poi c’era la coda: “tuttu lu pani sacrusantu e schittu/ pi campari truvati chiu diletto/ e vi calma la fami e lu pitittu/ firmato Vito Strano”.

(Orazio Strano ebbe 5 figli di cui uno non c'è più, 3 uomini e due donne quindi adesso sono 2 uomini e 2 donne, due di questi sono ancora in Australia, invece Vito il grande e Maria la piccola sono ancora a Riposto). Dopo un certo periodo io rimasi strabiliato di questo fatto perché mai nessuno mi aveva dedicato una poesia, tantomeno una ragazza, quindi dopo tanti giorni risposi, sempre per posta, sempre col francobollo, e gli scrissi: “Aveva un pezzu ca aspittava l'occasioni/ pi scriviriti quaccosa nta sti fogli/ ma tu lu sai ca senza ispirazioni/ mancu la megliu manu si sciogghi/ grazie Vitu, lu sentu e lu dicu/, cu tuttu lu sciatu ca ancora m'arresta/ fimmina ca m'ha fattu accussi cuntentu/ mancu una mi ni veni n testa”.

Lui mi rispose di nuovo quindi nacque una corrispondenza per posta, con buste gialle che ho tutte conservate naturalmente.

Mi rispose sempre battuto a macchina con intestazione in rosso “Risposta puetica cu la stissa simmetria di versi e li stissi soni di rima” mentre io dicevo *aveva un pezzu ca sspittava l'occasioni*, lui mi diceva: *canta Luigi li canzoni boni, pi scriviriti qualcosa ntra sti fogli si su d'amori applausi mi cogghi* e poi il finale quando io gli dicevo *grazie Vitu, lu sentu e lu dicu...* lui mi rispose *pi tia lu sulì è stralucanti e picu... cu tuttu lu sciatu ca ancora m'arresta* lui mi diceva *pi mia nveci a cuddrari s'appresta*, perchè il sole per lui s'apprestava a *cuddrari*. Continuò questo scambio epistolare finché in una busta un giorno trovai anche una cassetta audio. Questa cassetta audio cominciò a girare giorno e notte nella mia macchina perché da un lato c'erano le canzoni sue, di Vito cantante siciliano, e dall'altro lato c'era il padre quindi Orazio Strano, quindi con queste cassette io ebbi modo di ascoltare le opere di Orazio Strano per come si deve e sono rimasto stupefatto e mi sono detto: “Ma possibile che tutto questo ben di Dio è sepolto e nessuno si ricorda di Orazio Strano a Riposto?” Era completamente dimenticato. C'era una bella differenza tra il figlio e il padre: il padre era un vero e proprio cantastorie, con lo stile del cantastorie. Io imparai a memoria molte di queste canzoni, di queste storie, tra cui *Pani e rispettu a li travagghiaturi*, un capolavoro che dura tantissimo. Un giorno decisi di fare una serata dedicata ad Orazio Strano, era il 28 dicembre del 1998, in quella serata mi venne la febbre e venne spostata al 4 gennaio del 99 (l'inizio della mia carriera come cantastorie). Quindi il 4 gennaio del 99 faccio questa serata in un locale di Giarre dove divido tra la gente un

volantino con la storia di Orazio Strano e ho invitato anche il figlio Vito e una serie di musicisti, amici miei tra cui anche un violinista, quindi abbiamo fatto una bella serata con tutti i suoi brani e poi ho fatto anche un duetto, quasi una sfida poetica, con il figlio (io che duetto sulla donna con il figlio Vito). Questa serata fu un successo tanto che il gestore del locale mi propose un'altra serata a febbraio. Facciamo quest'altra serata a febbraio e il locale 15 giorni prima era tutto prenotato e la serata va a bomba nuovamente. Il gestore mi propose un'altra serata a marzo e anche in quel caso il locale 15 giorni prima era tutto prenotato. Me ne propose un'altra ad aprile e anche qui tutto prenotato ... e così siamo arrivati all'estate. In estate mi trovo a "Castagne dei 100 cavalli" dove suonava un amico mio e così per gioco mi passa la chitarra quindi canto alcuni brani di Orazio Strano, era un ristorante avviato, molto grande, con gli alberi fuori, con centinaia di posti. In estate Sant'Alfio si riempie perché c'è fresco, è una località di residenza estiva. C'era un sacco di gente, io avevo la voce allenata quindi ho strappato applausi da tutte le parti. Arriva il gestore e mi propone di fare la stagione lì: «Io licenzio l'amico tuo e mi prendo a te», dice. Io gli rispondo «Guarda io te la faccio se tu mantieni anche l'amico mio», anche perché questo amico mio è quello che mi ha indirizzato alla musica, ha portato la musica dall'America e siamo cresciuti insieme, quindi se non fosse per lui io non suonerei nemmeno la chitarra, quindi figurati se potevo fargli una parte del genere; per me è un genio musicale, anche se sconosciuto. Lui ha accettato e io da una serata al mese sono passato a fare una serata la settimana.... mi faccio tutta la stagione al Castagno dei 100 cavalli anche se guadagnavo pochi soldi ovviamente. Alla fine dell'estate venne una troupe della Rai per girare un servizio per Geo e Geo di Rai 3. Prima di scendere in Sicilia questa troupe della Rai si è informata con delle persone del luogo e cercavano un cantastorie e allora chiunque ha fatto il mio nome (perché c'ero solo io), mi hanno contattato e mi hanno fatto un contratto quindi il mio primo contratto con la Rai. Lo dissi a mia mamma e lei mi rideva in faccia. Abbiamo fatto queste riprese (e mia mamma che è televisiva mi ha seguito), mi hanno dato i soldi e lì ho capito che dovevo lasciare tutto e prendere questo treno perché i treni passano una volta. Ho lasciato l'Università e quando lo dissi a mio padre mi prese per pazzo (mi mancavano 3 materie e la tesi) ma io ero

sicuro di salire su questo treno e concentrarmi solo su questo. Nel frattempo era arrivato il telefonino, era arrivato internet e mi sono fatto due calcoli: se tu hai un'idea che gli altri non hanno con internet la puoi divulgare. Questa è un'arte completa, è la mia via, non c'è nient'altro da fare e così ho imboccato questa via e da lì ad oggi non ho avuto più tregua. Non ho mai avuto il tempo di fermarmi e respirare, era la forza opposta a quella della globalizzazione che cercava di uniformare quindi nasceva la forza opposta che è quella di aggrapparsi alle radici e io ho abbracciato questo tipo di missione. Vado nelle scuole con i bambini, poi le feste private, poi le piazze poi i corsi PON... il lavoro è molto vario. Tra poco faccio 25 anni di carriera, sono stato anche oggetto di 4 tesi di laurea: è una bella sensazione. Ho girato il mondo: America, Germania, Francia, Australia (4 volte), non ho mai rinunciato a niente, mi sono impegnato. Mi sono anche laureato quindi ho chiuso anche l'altro percorso (purtroppo mio papà non c'era più però c'era mia mamma, non ho detto a nessuno che stavo ricominciando a studiare e ho fatto una sorpresa alla mia famiglia. Quando cantavo con i "Pani Schittu" avevamo inciso una cassetta, prima dell'inizio della mia carriera e questa cassetta l'avevamo fatta ascoltare a Franco Battiato (che io conoscevo perché è del mio paese) e lui mi aveva detto di scegliere se fare il cantastorie oppure il cantante quindi lui già lo aveva intuito. Io poi ho scelto di fare il cantastorie ma c'è stato anche il suo zampino.

Cosa ti lega oggi ai vecchi cantastorie?

Io ho iniziato recuperando le storie dei vecchi cantastorie ma poi ho anche innovato. In alcune situazioni intime e particolari mi è capitato anche di raccontare storie di Orazio S. che durano 1 ora, tutte a memoria, però queste situazioni oggi è difficile che si vengano a creare, sono situazioni molto rare quindi diciamo che io ho mantenuto i canoni fondamentali dell'arte cantastoriale siciliana perché qui in Sicilia ci sono delle regole ben precise, quindi se tu ti vuoi definire cantastorie siciliano devi seguire delle regole precise come per esempio l'uso del cartello che è esclusivamente siciliano. In Sicilia ci sono stati due grandi capiscuola e si sono imposti come modelli da emulare quindi lo stile siciliano si distingue da tutti gli altri cantastorie del mondo perché poi c'è lo stacco tra il cantato e il declamato che è un modo per mantenere l'attenzione

dell'ascoltatore viva (che è pure esclusivamente siciliano). Secondo me bisogna mantenere questi due canoni del passato, poi ovviamente quando io scrivo le storie inserisco la tecnica perché l'ho studiata da me e ho capito che le regole per tenere le persone incollate, i cantastorie del passato le utilizzavano quasi tutte (quasi perché non le avevano studiate però istintivamente loro capivano come tenere la gente perché le avevano sperimentate sul campo, quindi l'istinto di sopravvivenza ti fa capire come fare quel mestiere). Io ho analizzato quello che facevano loro e ho capito che utilizzavano queste tecniche ma non sempre, ho capito anche che lo facevano istintivamente e non perché avevano studiato. Invece io oggi le conosco e le utilizzo, le mie storie sono tecnicamente più complete rispetto a quelle di allora, poi magari mancheranno altre cose che sono proprie di quel periodo ma non di ora; ovviamente io non sono Orazio S., lui era un Omero e aveva un'altra voce rispetto alla mia, cantava di gola e non aveva nemmeno la voce impostata. La sua voce era potentissima, era anche un dono di natura, aveva una vibrazione unica, frutto della sua sofferenza perché era sulla sedia a rotelle dai 18 anni.

Quali sono le regole metriche che agevolano la composizione e anche la memorizzazione dei testi?

La metrica classica è l'endecasillabo e la rima che agevola la memorizzazione è la rima assonante che poi bacia negli ultimi due versi perché la strofa prediletta è la sestina. Poi ci sono anche cose in ottave e anche quelle sono facilmente memorizzabili sempre se usi la rima assonante e poi baciata. Quando si passa alla strofa successiva ci vuole la cosiddetta "ncruccata" cioè baciare ancora una volta, per la terza volta e poi continuare sempre con lo stesso schema/assonanza (per i successivi 4 versi). In questo modo la memorizzazione viene aiutata ma poi ci sono anche altre tecniche di memoria.

Quanto c'è di improvvisato nei tuoi spettacoli?

L'improvvisato c'è sempre però all'interno di schemi già ben collaudati anche perché con l'esperienza tu già bene o male sai cosa può accadere, cosa ti possono dire, cosa ti possono non dire; hai le rime specifiche per i vari argomenti e poi sei allenato anche a comporne seduta stante e io per esempio capisco immediatamente se il finale di una parola mi dà una rima o no perché ci sono parole siciliane che ti

danno immediatamente la rima, o te ne danno tante oppure non te ne danno proprio.

Quindi fai anche ricorso a formule fisse?

Diciamo che può capitare. Di solito la gente mi ascolta però l'esibizione del cantastorie si caratterizza per lo sguardo degli occhi, questo è quello che non puoi fare con la televisione, c'è un rapporto con il pubblico quindi se manca questo manca la particolarità del cantastorie. Io rispondo e non per forza devo rispondere in rima, posso rispondere anche con una battuta, posso rispondere con una canzone però rispondo. Io non incido proprio per questo, mi sono sempre esibito dal vivo e non ho mai inciso niente per scelta.

Quindi segui un i canoni dell'oralità"

Sì, esatto e poi mi diverto. Se non avessi la passione non potrei farlo, sarebbe come cuocere un pane amaro che poi sfama solo a metà.

Quando componi nasce prima la musica o la poesia?

Nasce prima la poesia. Una volta che tu vai con l'endecasillabo poi hai già la metrica che ti consente di crearci sopra la musica, a differenza del mio modo di comporre da cantautore, in quel caso facevo prima la musica anche se tanti partono dalle parole, invece, compresa Carmen Consoli. I canti del carrettiere e tutti questi canti popolari partono esclusivamente dalla melodia, fanno melodie strane sotto le quali non ci stanno nemmeno accordi; con il cantastorie lo puoi fare perché una volta che vai a comporre l'endecasillabo poi non hai la necessità di enfatizzare il momento musicale, anzi questo deve essere più semplice possibile perché il cantastorie deve veicolare la parola quindi portare l'ascoltatore in uno stadio intermedio tra il sonno e la veglia che è lo stato di trance. Gli devi far vedere le immagini e sentire le parole di quello che sta raccontando. Quindi più semplice è il momento musicale, meglio è. Deve essere quasi una cantilena. Poi questi accordi semplici accompagnano le immagini che stanno dietro le parole e quindi tu ti lasci trasportare senza che il cervello faccia più attenzione alla melodia, va ad introdursi nell'immagine visiva.

9. Novena dei Defunti

Esecuzione: Angelo Cangelosi (voce e chitarra), Rosario Salerno (voce e violino).
Rilevamento: Palermo, 24/10/1970. *Edizione:* Garofalo-Guggino d.1987 (brano A/6).

The musical score is arranged in four systems. The first system features a violin part with a tempo marking of $\text{♩} = 104$ and a guitar part. The second system introduces the vocal line for the first singer (*1° cantore*) with a tempo marking of $\text{♩} = 144$. The lyrics are: "Già so- na- n'a mar- tò- riu li cam- pa- pi, l'ar- ta- ri su di ni- va- ru vi- stu- ti,". The third system continues the vocal line with the lyrics: "fa- ci- ti ri- fri- gge- ri cri- sti- a- ni' a li pa- ren- ti mor- ti se- ppe- llu- ti." The final system shows the violin and guitar parts concluding the piece.

2° cantore

Nna chi-d-di par-ti'o scu-r'a ssa lun-ta-ni, ar-si di fo-cu'edidu-lu-ri'a-cu-ti,

nni ri-ci-na chian-ce-nn'a tu-tti quan-ti: «Smu-vi-ti- v'a pic-tà di st'ar-mi san-ti!»

violino $\text{♩} = 152$

chitarra

BIBLIOGRAFIA

Anonimo, *Il Teatro Bradamante di Anna Cuticchio. I Tre Moschettieri e la Mostra Omaggio ai pupari*, in *Il Cantastorie. Rivista di tradizioni popolari*, Terza Serie, n. 12 (63), ottobre-dicembre 1983.

Aristotele, *Poetica*, traduzioni e note Manara Valgimigli, Laterza, Bari, 2019.

Agamben Giorgio, *Nudità*, edizioni Nottetempo, Milano, 2009.

Alberti Carmelo, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, Mursia, Milano, 1977.

Allegri Luigi, *Teatro e Spettacolo nel Medioevo*, Editori La Terza, Urbino, 2019.

Artaud Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, Dino Audino editore, Roma, marzo 2019, traduzione e cura di Giuseppe Rocca.

Barba Eugenio, *La canoa di carta, Trattato di Antropologia Teatrale*, il Mulino, Bologna, 1993.

Barthes Roland, *L'impero dei segni*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1984, [*L'empire des signes*, Éditions d'Art Albert Skira s.a., Genève, 1970].

Barthes Roland, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, A cura di Carlo Ossola, Biblioteca Einaudi, Torino, 1999.

Bella Turiddu, *Cantastorie, artista completo*, Il Cantastorie, rivista di tradizioni popolari, Terza serie, n. 10/11 (61/62), Anno 21°, aprile/settembre 1983.

Bignami Ernesto, *La poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Felice Le Monnier, Firenze, 1932.

Chion Michel, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, 2017, [*L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Editions Nathan, Paris, 2017].

Émile Benveniste, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971.

Bierl Anton, *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, traduzione di Luca Zenobi, Bulzoni, Roma, 2004.

Bogatyrev Petr, *Semiotica della cultura popolare*, a cura di Maria Solimini, Bertani Editore, Verona, 1983.

Bonanzinga Sergio, *Narrazioni e Narratori*, in *Lingue e culture in Sicilia*, Centro di studi filologici e linguistici siciliani Vol. 2, a cura di Giovanni Ruffino, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Palermo, anno X, n. 5., 2013.

Bonanzinga Sergio, *La musica di tradizione orale*, in *Lingue e culture in Sicilia*, a cura di Giovanni Ruffino, Centro di Studi filologici e linguistici Siciliani, Volume II, Opera finanziata nell'ambito delle iniziative direttamente promosse dall'Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Palermo, anno X, n. 9., 2013.

Bonanzinga Sergio, *Riti musicali del Cordoglio in Sicilia*, Archivio Antropologico Mediterraneo, anno XVII (2014), N. 16 (1), [on line] http://www.archivioantropologicomediterraneo.it/riviste/estratti_16-1/08.pdf, p. 122.

Bonanzinga Sergio, *Il tarantismo in Sicilia. Declinazioni locali di un fenomeno culturale euro mediterraneo*, AM Rivista della Società italiana di antropologia medica / 41-42, ottobre 2016.

Bonanzinga Sergio, Giuseppe Giordano (a cura di), *Figure dell'etnografia musicale europea. Materiali Persistenze Trasformazioni*, in Suoni & Culture, edizioni Museo Pasqualino, Palermo, 2016.

Bignami Ernesto, *La poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Felice Le Monnier, Firenze, 1932.

Brook Peter, *Il punto in movimento. Un classico del pensiero teatrale del Novecento*, Dino Audino Editore, Roma 2016, [*The Shifting Point*, London, by Methuen Drama A & C Black Publishers Ltd, 1988].

Brunetti Simona, Pasqualicchio Nicola (a cura di), *Teatri di figura. La poesia dei burattini e marionette fra tradizione e sperimentazione*, Edizioni di pagina, Bari, 2014.

Burgaretta Sebastiano, *Il teatro dei pupi di Siracusa. I fratelli Vaccaro, Il Cantastorie*. Rivista di tradizioni popolari, terza serie, n. 9 (60), gennaio-marzo 1983.

Burgaretta Sebastiano, *La memoria e la parola. Pupari, cuntisti, cantastorie e poeti popolari di Sicilia*, Armando Siciliano Editore, Messina, 2008.

Cammarata Felice, *Pupi e Mafia. L'eroe carolingio nella demopsicologia siciliana*, Renzo Mazzone editore, Palermo, 1969.

Carocci Anna, *Il destino di Angelica Il destabilizzante femminile nei poemi di primo Cinquecento*, in I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti, Padova, 10-13 settembre 2014, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Adi editore, Roma, 2016.

Cassirer Ernst, *Linguaggio e mito*, SE, Milano, 2006.

Catarella Antonella, Giovanna Licata Caruso (a cura di), *Poesie siciliane di Cammarata e San Giovanni Gemini*, Liceo Calssico Statale Umberto I Palermo edizioni, Palemo 2022.

Cavarero Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Castelvechi, Roma, 2022.

Ceriani Giulia, *Il senso del ritmo. gravidanza e regolazione di un dispositivo fondamentale*, Meltemi, Roma, 2003.

Cocchiara Giuseppe, *Le vastasate*, Il Vespro, Palermo 1979.

Codignola Luciano, Gassman Vittorio, Lucignani Luciano (diretti da), *Quaderni del Teatro popolare italiano Orestide Eschilo*, Einaudi, Torino, 1960.

Croce Marcella, *Pupi, carretti, cantastorie*, Flaccovio Dario, Palermo, 1999.

Cuticchio Mimmo, Salvo Licata, *Visita guidata all'opera dei pupi*, Associazione figli d'arte Cuticchio, Palermo, 1989.

Cuticchio Mimmo, *Dal cunto al teatro* in "Dioniso", annale della Fondazione Inda, n. 1, Palumbo editore, Palermo, 2002 (nuova serie).

Cuticchio Mimmo, *La nuova vita di un mestiere antico. In viaggio con l'opera dei pupi e il cunto*, Liguori editore, Napoli, 2010.

D'Antona Alessandro, *Canti narrativi del popolo siciliano*, Nuove Effemeridi siciliane, Serie III, Vol. X, Luigi Pedone Lauriel, Palermo, 1880.

De Lima Emirto, *La Guitarra. Instrumento Romancero, Vista Através Del Pueblo Dela Costa Atlántica*, Hispanidad. Revista Quincenal Hispano-Americana De Ciencias, Artes, Literatura, Política, Historia y Economía, Madrid, Año II - Núm. 9- 1 marzo 1936.

De Marinis Marco, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Bompiani, Milano, 1987.

De Marinis Marco, *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano, 1992.

De Marinis Marco, *Geroglifici del Soffio Poesia - Attore - Voce fra Artaud e Decroux nel Novecento Teatrale*, Teatri di voce, Culture Teatrali Studi, Interventi e Scritture sullo Spettacolo, 20 annuario 2010, a cura di Lucia Amara e Piersandra Di Matteo, giugno 2011.

De Marinis Marco, *Ripensare il Novecento Teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni editore, Roma, 2018.

Di Benedetto Vincenzo, Medda Enrico, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1997 e 2002.

Di Bernardi Vito, *Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionetta e danza in Nudità*, Bulzoni Editore, Città di Castello, aprile 2020.

Di Palma Guido, *La Fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Bulzoni editore, Roma, 1991.

Dodds Eric, *I greci e l'irrazionale*, La Nuova Italia, Firenze, 1978.

Eco Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975 [edizione riveduta *La nave di Teseo*, Milano, marzo 2016].

Eco Umberto, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979.

Eco Umberto, *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985.

Eco Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 2011; [ed. originale: Eco Umberto, *SixWalks in the Fictional Woods*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1994].

Elam Keir D., *Semiotica del teatro*, (trad. di Cioni F.), Il Mulino, Bologna, 1988; [ed. originale: Elam K., *The semiotics of theatre and drama*, Methuen, New York, 1980].

Ercolani Andrea, *Dialoghi in dialogo: dall'epos alla tragedia*, METra 2 Epica e tragedia greca: una mappatura, a cura di Andrea Rodighiero, Anna Maganuco, Margherita Nimis, Giacomo Scavello, Lexis Supplementi | Supplements 14, Edizioni Ca'Foscari, 21/12/2023.

Festing Jones Henry, *Un inglese all'opera dei pupi*, a cura di Attilio Carapezza e Antonio Pasqualino, Sellerio, Palermo, 1987.

Fusillo Massimo, *Lo smontaggio del mito. Funzioni espressive dell'oralità in scena, L'oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro*. Atti della Graduate Conference Università degli studi di Napoli L'orientale 3-4 ottobre 2013", a cura di Maria Arpaia, Angela Albanese, Carla Russo, Università degli studi di Napoli "L'orientale", Napoli 2015.

Fusinato G., *Un cantastorie Chioggiotto*, Giornale di Filologia Romanza, Volume IV, fascicolo 3-4, Ermanno Loescher, Roma, giugno 1881.

Gallato Peppe, *Tradurre è tradire? U Ciclopu di Pirandello. Lo scadimento del dramma satiresco mediante i registri del dialetto siciliano*, Polygraphia 2020, n. 2.

Gasparini Francesca, *Poesia come corpo-voce. Ipotesi teoriche e esempi novecenteschi* (Yeats, Lorca, Artaud, Bene), Bulzoni Editore, Roma, 2009.

Genette Gérard, *Nuovo discorso del racconto*, (trad. di Zecchi L.), Einaudi, Torino, 1976 e 2006; [ed. originale: Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, Éditions du Seuil, Paris, 1972].

Gentili Bruno, *Lo Spettacolo nel mondo antico*, Laterza, Bari-Roma, 1977 [II ed. Bulzoni, Roma, 2006].

Gentili Bruno, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Feltrinelli, Milano, 2006.

Geraci Mauro, *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*, Il Trovatore, Roma, 1996.

Giambrone Roberto, *Visita guidata. Viaggio per parole e immagini nel teatro di Mimmo Cuticchio e Salvo Licata*, Associazione “Figli d’arte Cuticchio”, Palermo, 2001.

Giudici Emiliano, *Storia della letteratura italiana*, vol I, Le Monnier, Firenze, 1844.

Greimas Algirdas J., *Maupassant, La semiotica del testo in esercizio*, a cura di Stefano Bartezzaghi e Giuditta Bassano, Bompiani, Torino, 2019; [*La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Editions du Seuil, 1976].

Greimas Algirdas J., *Del senso 2 Narrativa Modalità Passioni*, Bompiani, Milano, gennaio 1985, traduzione a cura di Patrizia Magli e Maria Pia Pozzato, [*Du Sens II Essais sémiotiques*, Editions du Seuil, Paris, 1983].

Guccini Gerardo, *Il teatro di narrazione: fra “scrittura oralizzante” e oralità che si fa testo* in “Prove di Drammaturgia”, anno X, n. 1, luglio 2004.

Guccini Gerardo, *Recitare la nuova performance epica* in “Acting Archives Review”, anno I, n. 2, novembre 2011.

Guggino Elsa, *Uno sguardo da Monte Pellegrino*, in Folkstudio venticinque anni, Archivio delle tradizioni popolari, Palermo 1994.

Guggino Elsa, *I canti e la magia*. Percorsi di una ricerca, Sellerio editore, Palermo, 2004.

Havelock, Eric A., *Cultura orale e civiltà della scrittura da Omero a Platone*, Laterza, Bari, 1983; [edizione originale *Prefaceto Plato*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1963].

Isgrò Giovanni, *La forma siciliana del teatro. Lo spettacolo dell'hispanidad fra '500 e '600. Le vastasate, l'opera dei pupi e l'avvento del grande attore*, ila Palma, Palermo, 2000.

Isgrò Giovanni, *Il teatro degli artigiani a Palermo fra sette e ottocento. Le vastasate*, Teatro e Storia, nuova serie 2-2010, a. XXIV, vol. 31.

Jousse Marcel, *L'antropologia del gesto*, a cura di Antonello Colimberti, Mimesis/ Kaliki I viandanti ciechi, Fano, 2022.

Leardi Carlo, *I tempi della pronunzia italiana saggio postumo*, pubblicato a cura di R. Fornaciari, Le Monnier, Firenze, 1884.

Leydi Roberto, *Monteverdi, il Tasso e il Contastorie*, in I Quaderni della Civica Scuola di Musica, Anno I, numero 4-5, ottobre 1981, Stampa Arti Grafiche C. Fermo, Milano.

Leydi Roberto, *La canzone narrativa lo spettacolo popolare*, Albatros Collection, documenti originali del Folklore musicale europeo, cd vol. 2.

Li Gotti Ettore, *Il teatro dei pupi*, Flaccovio editore, Palermo, 1978.

Linares Vincenzo, *Il contastorie*, in *Racconti popolari*, Pedone & Lauriel, Palermo, 1840.

Lorca Federico García, *Poema del cante jondo*, a cura di Enrico Di Pastena e Valerio Nardoni, Passigli Editori, Firenze, 2019.

Mango Achille, *Il teatro siciliano*, ESA, Palermo, 1961.

Mango Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del novecento*, Bulzoni, Roma, 2003.

Mazzoleni Achille, *Gli ultimi echi della leggenda cavalleresca in Sicilia*, Acireale, Tipografia Micale, 1892.

Mariani Laura, Anna Sica, *Figli e figlie d'arte di antico e nuovo conio, in particolare i Cuticchio*, in *Unici Le famiglie d'arte nel teatro italiano del Novecento*, a cura di Simonetta Brunetti, edizioni pagina, Bari, 2019.

Mejerchol'd Vsevolod, a cura di Fausto Malcovati, *1918: lezioni di teatro*, Cuepress, Bologna, 2016.

Ong, Walter J., *Oralità e Scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna, ottobre 2017; [*Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen, 1982].

Pagliaro Antonio (a cura di), *U Ciclopu dramma satiresco di Euripide ridotto in siciliano da Luigi Pirandello*, Le Monnier, Firenze, 1967.

Palumbo Giovanni, *La Chanson de Roland in Italia nel Medioevo*, Salerno Editrice, Roma, 2013, prefazione a cura di Cesare Segre.

Pasqualicchio Nicola (a cura di), *L'attore solista nel teatro italiano*, Bulzoni, Roma, 2006.

Pasqualino Antonino, *I pupi siciliani*, Studi e materiali per la storia della cultura popolare, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari.

Pasqualino Antonino, *Le vie del Cavaliere. Epica Medioevale e memoria popolare*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, giugno 2021.

Pemán José María, *El concepto ispanista de la producción Lopianá*, Hispanidad. Revista Quincenal Hispano-Americana *De Ciencias, Artes, Literatura, Política, Historia y Economía*, Madrid, Año I - Núm. 4- 1 diciembre 1935.

Pier Giorgio Nosari, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in "Prove di Drammaturgia", anno XIV, n. 2, dicembre 2009.

Pirrotta Vincenzo, *N'gnanzou'storie di mari e di pescatori*, Plectica, Salerno, 2005.

Pirrotta Vincenzo, *Proseguire fuggendo la via della tradizione*, in "Prove di Drammaturgia", anno XIV, n. 2, dicembre 2009.

Pirrotta Vincenzo, *Euminidi. Riscrittura della tragedia di Eschilo*, Bonanno, Acireale, 2010.

Pirrotta Vincenzo, *Teatro. All'ombra della collina, Malaluna, La ballata delle balate, La grazia dell'angelo, Sacre-Stie*, Editoria & Spettacolo, Spoleto, 2011.

Pirrotta Vincenzo, *Clitennestra Millennium. La caduta degli dei*, Glifo, Palermo, 2015.

Pitrè Giuseppe, *Biblioteca della Tradizioni popolari siciliane. Fiabe Novelle e Racconti*, Volume I, Luigi Pedone Lauriel Editore, Palermo, 1875.

Pitrè Giuseppe, *Usi, costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, vol. 1, Casa Editrice del Libro Italiano, Roma, pubblicato con decreto del 22 giugno 1939.

Pitrè Giuseppe, *Usi e costumi. Credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Volume secondo, G. Barbera editore, Firenze, pubblicato con decreto del 22 giugno 1939.

Pitrè Giuseppe, *Studi di poesia popolare*, Arnaldo Forni editore, ristampa dell'edizione di Palermo 1870- 1913, Sala Bolognese, 1987.

Pitrè Giuseppe, *Canti popolari siciliani*, vol. I, Edizioni Clio, San Giovanni La Punta (CT), 1993.

Pozzato Anna Maria, *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Carocci editore, Roma, 2021.

Rajna Pio, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni Editore, Firenze, 1876

Rajna Pio, *I Rinaldi o Cantastorie di Napoli*, Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti, A. XIII, Ser. 2, Vol. XII, Fascicolo XXI, Tipografia del Senato, Roma, 1878.

Rimini Stefania, *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*, Titivillus, Bongi di San Miniato, 2015.

Ruffino Giovanni, Ignazio Buttitta e i cantastorie, in *Discorsi di lingua e letteratura italiana per Teresa Poggi Salani*, a cura di A. Nesi e N. Maraschio, Pacini Ed., Pisa, 2008.

Ruffino Giovanni, *Parlare del dialetto. Sette conversazioni radiofoniche tra Giuseppe (Pippo) Fava e Giovanni Ruffino*, Lingue e Culture in Sicilia. Piccola Biblioteca per la Scuola Centro di studi filologici e linguistici siciliani, a cura di Luisa Amenta, Marina Castiglione e Iride Valenti, Palermo, 2018.

Russo Carla, *Costruzione dell'oralità e costruzione della scena*, in “ L'oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro. Atti della Graduate Conference Università degli studi di Napoli L'orientale 3-4 ottobre 2013” a cura di Maria Arpaia, Angela Albanese, Carla Russo, Università degli studi di Napoli “L'orientale”, Napoli, 2015.

Russo Paolo, *Modelli Performativi Intorno al Combattimento di Monteverdi*, Culture Teatrali, X, 2004.

Sabatini Desiree, *Ipotesi di ricerca nel campo del 'teatro filmato*, Biblioteca teatrale, rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo, 2008, n. 81-82, gennaio-giugno, 2008.

Salomone Marino Salvatore, *Canti popolari Siciliani, in aggiunta a quelli del Vigo raccolti e annotati da Salvatore Salomone Marino*, Francesco Giliberti editore, Palermo, 1867.

Salomone Marino Salvatore, *La Baronessa di Carini. Leggenda storica popolare del secolo XVI in poesia siciliana*, II edizione, Luigi Pedone Lauriel editore, Palermo, 1873.

Severi Carlo, *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Einaudi, Torino, 2004.

Sica Anna, *Il salto sillabico. Dalle ottave del Meli al cunto di Mimmo Cuticchio*, in Unici Le famiglie d'arte nel teatro italiano del Novecento, a cura di Simonetta Brunetti, edizioni pagina, Bari, 2019.

Smith Mack, *Storia della Sicilia medioevale e moderna*, Biblioteca Universale La Terza, Bari, 1983.

Spiazzi Anna, *Per un'analisi dell'oralità nei cantari*, Carte Romanze, 4/2 (2016): 145-74- ISSN 2282-7447.

Toschi Paolo, *Fenomenologia del canto popolare*, Pubblicazioni della facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Roma, Roma, 1947.

Turner Victor, *Antropologia della performance*, Società editrice Il Mulino, Imola, 1993; [*The Anthropology of Performance*, New York, Paj Publications, 1986], Edizione italiana a cura di Stefano De Matteis, traduzione di Stefano Mosetti.

Vandelli Giuseppe (a cura di), *I Reali di Francia di Andrea da Barberino*, volume II, parte I, Libraio editore della R. Commissione pe' Testi di lingua, Bologna, 1892.

Ventrone Paola, *Gli araldi della Commedia. Teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pacini Editore, Pisa, 1993.

Venturini Valentina, *Di padre in figlio. Le ali della tradizione, dal Cunto all'Opera dei pupi*, il teatro di Cuticchio, Dino Audino editore, Roma, 2003.

Venturini Valentina, *Dal cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, Dino Audino, Roma, 2003.

Vescovo Piermario, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Marsilio, Venezia, 2015.

Vigo Lionardo, *De' ciechi trovatori e rapsodi*, Canti popolari siciliani, Tipografia Galatola, Catania, 1870-74.

Vigo Lionardo, *Musica, Metri Errori e Tenzoni de' poeti popolari*, Canti popolari siciliani, seconda edizione, Tipografia Galatola, Catania 1870-74.

Zumthor Paul, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, il Mulino, Bologna, 1984.

SITOGRAFIA

Aliverti Maria Ines, *La formazione dell'attore*, Treccani [online], https://www.treccani.it/enciclopedia/la-formazione-dell-attore_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/, [consultata il 30 settembre 2022].

Anonimo, *Cielo d'Alcamo. Rosa fresca aulentissima*, in Letteratura italiana, [online], <https://letteritaliana.weebly.com/rosa-fresca-aulentissima.html>, [consultata il 26 giugno 2023].

Anonimo, Mitologia e dintorni, *Eumenidi*, [online], <https://www.miti3000.eu/eventi/505-eumenidi>, [consultato il 27 dicembre 2023].

Arena Alessio, *Mimmo Cuticchio: la parola, il significante e il significato – 2*, Treccani [online], https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_245.html, [consultata il 29 dicembre 2020].

Arimatea Giusi, *Mimmo Cuticchio, I pupi non muoiono sono immortali*, Notizie di Spettacolo, 7 aprile 2021, [online], <https://notiziedispettacolo.it/mimmo-cuticchio-ed-i-pupi/>, [consultata il 17 settembre 2021].

Associazione Figli D'Arte Cuticchio [online],
"<https://www.figlidartecuticchio.com/repertorio-introduzione/il-cunto/>",
[consultata il 15 settembre 2021].

Blues, Wikipedia, [online], <https://it.wikipedia.org/wiki/Blues>, [consultata l'8 febbraio 2023].

Cicala Marco, *Mimmo Cuticchio: la mia vita con Orlando (il paladino)*, la Repubblica, 18 ottobre 2017, [online],
https://www.repubblica.it/venerdi/articoli/2017/10/18/news/puparo_cuticchio-178646364/?__vfz=medium%3Dsharebar, [consultata il 25 settembre 2021].

Cuticchio Mimmo, *Orlando, Morte e Resurrezione*, [online],
<http://www.virgilioieni.it/schede/orlando-morte-resurrezione-vangelo-prima-parte/>, [consultata l'1 ottobre 2021].

Da Vinci Leonardo, *Trattato della pittura: II° Vol. parte V*, [online],
<https://www.leonardodavinci-italy.it/pittura/trattato-della-pittura-ii-vol-parte-v>, [consultata l'8 gennaio 2023].

Di Gianmarco Rodolfo, *Il dramma antico ora si tinge di Novecento*, la Repubblica [online]
<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/10/20/il-dramma-antico-ora-si-tinge-di.html>, [consultata il 3 gennaio 2023].

Cuticchio Giacomo, *Quaderno di danze e battaglie dell'opera dei pupi*, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, [online],
<https://www.figlidartecuticchio.com/eventi/quaderno-di-danze-e-battaglie-dellopera-dei-pupi/> [consultato il 26 giugno 2023].

Folkstudio, Catalogo delle raccolte 1966/1970, [online]
<https://www.cricd.it/pages.php?idpagina=13&idContenuto=1439>,
[consultata l'8 ottobre 2023].

Genesi, [online],
https://www.vatican.va/archive/bible/genesis/documents/bible_genesis_it.html,
[consultata l'8 gennaio 2023].

Gullotta Concetto, *Ombra- Universo del Corpo (2000)*, Treccani [online],
https://www.treccani.it/enciclopedia/ombra_%28Universo-del-Corpo%29/,
[consultata l'8 gennaio 2023]

Hanne Jansen, *fraseologici, verbi*, Treccani, 2010, [online]
https://www.treccani.it/enciclopedia/verbi-fraseologici_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/, [consultata l'8/7/2022].

Ilardo Filippa, *Terra matta regia di Vincenzo Pirrotta*, Sipario, 6 aprile 2009,
[online], <https://www.sipario.it/recensioniprosat/item/2623-sipario-recensioni-terra-matta.html>, [consultata il 9 febbraio 2023].

Mariani Giorgio, Luigi Trenti, *Decostruzionismo*, Treccani [online],
[https://www.treccani.it/enciclopedia/decostruzionismo_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/decostruzionismo_(Enciclopedia-Italiana))" [consultata il 28/11/2022].

Rosalia Passamonte, *R.I.P. Italia Chiesa Napoli la signora dell'opera dei pupi catanese*, in Globus Magazin Web Daily, 17 gennaio 2018, [online],
<https://www.globusmagazine.it/126513-2/>, [consultata il 25 giugno 2023].

Staiti Nico, *Toccata variazione aria concitato*, Archivio Antropologico Mediterraneo, Anno XVIII (2015), n. 17 (2), [online], http://www.archivioantropologicomediterraneo.it/riviste/estratti_17-2/estratti_17-2_09.pdf, [consultato il 12 novembre 2023].

Porcheddu Andrea, *A Messina vibra ancora il canto di Pirrotta*, Linkiesta, Milano [online], <https://www.linkiesta.it/it/blog-post/2013/11/27/a-messina-vibra-ancora-il-cunto-di-pirrotta/19672/>, [consultata il 27 novembre 2022].

Sales Pandolfini Gian Mauro, *Una prima tutta siciliana: la tragedia in musica per pupi e orchestra dedicata a Medusa*, Balarm, 6 febbraio 2021, [online], <https://www.balarm.it/news/una-prima-tutta-siciliana-la-tragedia-in-musica-per-pupi-e-orchestra-dedicata-a-medusa-122299#>, [consultata il 25 settembre 2021].

Spiazzi Anna, *Per l'analisi dell'oralità nei cantari*, Carte Romanze 4/2 (2016): 145-74, [online], <http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index>, [consultato il 14 luglio 2023].

Treccani, [online], https://www.treccani.it/vocabolario/parola_res-b3fbf30f-e3ae-11eb-94e0-00271042e8d9/, [consultata il 22 gennaio 2023].

U Ciclopu, teatro di Roma, [online], <https://www.teatrodiroma.net/doc/241/u-ciclopu>, [consultata l'8/12/2022].

VIDEO

Aethus Linosa, *Linosa, L'approdo di Ulisse, La macchina dei sogni 2011*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/YP5tX3J7P-Q?si=EGc2ejkKTzUbXmwU>, [consultato il 2 gennaio 2024].

Centro Regionale Inventario, Catalogazione e Documentazione, (25 febbraio 2019), *La morte di Orlando*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/RsIlcbZnQE4>, [consultato il 25 settembre 2021].

Cinà Elisabetta, *La ballata delle balate di e con Vincenzo Pirrotta*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/d6OmTKeJmm0>, [consultato il 13 febbraio 2023].

Curcuruto Mauro, *La fuga di Enea di e con Vincenzo Pirrotta Extramoenia estate 2010*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/IjdjRIBTm6o>, [consultato il 29 dicembre 2020].

CuticchioMimmo-l'opera dei pupi *A singolar tenzone!*, Rai Play, [video online], tratto da <https://www.raipley.it/programmi/asingolartenzione>, [consultato il 7 settembre 2021].

CuticchioMimmo-l'opera dei pupi *Visita Guidata all'Opera dei Pupi*, Rai Play, [video online], tratto da <https://www.raipley.it/ricerca.html?q=visita+guidata+all%27opera+dei+pupi+cuticchio>, [consultato il 14 ottobre 2021].

Festival della mente Sarzana, (19 settembre 2018), *Festival della Mente 2018 Mimmo Cuticchio*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/IxNmfndevH8>, [consultato il 29 dicembre 2020].

Fondamenta scuola di teatro, (25 maggio 2015), *Stage di recitazione di Vincenzo Pirrotta alla scuola Fondamenta*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/vlRnSrvIgFY>, [consultato il 29 dicembre 2020].

La spada di Celano, (10 maggio 1984), Rai Regione Sicilia, [video online], tratto da <http://www.regionesicilia.rai.it/dl/sicilia/video/ContentItem-d17b14ad-c5c7-498c-8626-d3aca424e588.html>, [consultato il 20 giugno 2021].

Luna Filippo, *La ballata delle balate*, You Tube [video online], tratto da <https://youtu.be/aHUzyNta0Mw>, [consultato il 20 febbraio 2023].

Mito Settembre Musica, (13 settembre 2012), *Carlo Magno. Musiche per una leggenda con Mimmo Cuticchio la Reverdie*, YouTube [video online], tratto da https://youtu.be/rfnWf7LJA_A, [consultato il 29 dicembre 2020].

Nosrat Panahi Nejad, *Mimmo Cuticchio La morte di Patroclo di Nosrat Panahi Nejad un brano*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/gLxwnZLBOBY>, [consultato il 29 dicembre 2020].

Nulli Franco Videoproduzioni, (8 maggio 2009), *Opinion L: Mimmo Cuticchio*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/vAdwEB5G2HQ>, [consultato il 25 settembre 2021].

Piccolo teatro di Milano, *Oltre la scena Festival/Incontro con Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/cZIZPDdm8bY>, [consultato il 25 settembre 2022].

Pirrotta Vincenzo, (3 gennaio 2008), "*Contrasti epici nei cunti siciliani*" a *Castelnuovo Berardenga, piazza Marconi, il 12 maggio 2007*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/41J78QmmAtg>, [consultato il 29 dicembre 2020].

Retrosцена (TV 2000), *N'Gnanzou 1/2 Vincenzo Pirrotta*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/BdW3R7Nc4jk>, [consultato il 30 dicembre 2020].

Retrosцена (TV2000), *Vincenzo Pirrotta 1/5*, You Tube [video online], tratto da <https://youtu.be/-oE24cHy6fo>, [consultato il 22 febbraio 2023].

Retrosцена (TV2000), *Vincenzo Pirrotta 4/5*, You Tube [video online], tratto da https://youtu.be/c0_kvn9386U, [consultato il 22 febbraio 2023].

Rimini Stefania, *Come una Magaria. Il teatro di Vincenzo Pirrotta*, Rivista Arabeschi, YouTube [video online] tratto da <https://youtu.be/3hdUhkI-3JM>, [consultato il 2 gennaio 2022].

Teatro enigma, *dialoghi sui pupi e il cunto*, 9 giugno 2018, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/cAN5jBCUy2Y>, [consultato il 21 giugno 2021].

Vergaro Federica, *100 giorni a Palermo monologo finale del cantastorie*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/0SL6ZKIYI14>, [consultato il 22 settembre 2021].

Zammù multimedia Università di Catania, (22 luglio 2019), *Mimmo Cuticchio il cunto @ porte aperte Unict 2019*, YouTube [video online], tratto da <https://youtu.be/NYyuPAhTy70>, [consultato il 29 dicembre 2020].