Valentina Venturini
A OCCHI CHIUSI:
LA DOPPIA VISIONE DEL «CUNTO»

Un momento prima che il *cunto* raggiunga l'acme, Mimmo Cuticchio, grande erede della tradizione ottocentesca dei cuntastorie siciliani, chiude gli occhi. Il racconto incalza e gli occhi restano chiusi: solo la voce potente proietta all'esterno le azioni che il narratore vede svilupparsi nella mente. Con gli occhi retroflessi, appena socchiusi, Cuticchio fissa il vuoto e cattura il suo pubblico accendendo l'udito: e tuttavia anche il solo mondo sonoro sembra addirittura raddoppiare le visioni degli spettatori. Eppure Cuticchio in scena non chiude gli occhi facilmente, né come *cuntista*, né come manipolatore dei suoi pupi: come artefice unico dello spettacolo – drammaturgo, attore, regista – appare anzi concentrato nel tenere sempre gli occhi ben aperti. Ma sembra che questo particolare di chiudere gli occhi fosse una caratteristica anche del suo maestro, il *cuntista* Pepino Celano¹. Pertanto viene istintivo interrogarlo intorno a questa volontaria «cecità» del performer. Sappiamo infatti che, a eccezione di alcuni attori naturalisti, quella di chiudere gli occhi, anche solo per concentrarsi, è una pratica rara: gli occhi servono agli attori per rendersi conto istante per istante del proprio essere in scena e sono un punto di riferimento fondamentale per il pubblico, un segnale forte e insostituibile della presenza scenica dell'attore.

La domanda si complica davvero se la risposta di Cuticchio mette in campo, tra letture e ricordi personali, la storia degli *orvi-cicati*, ossia di personaggi la cui cecità totale – sottolineata dal dialetto nel raddoppio del sostantivo – individuava un mestiere in cui la mancanza della vista era la *conditio sine qua non* della professione. Quando Mimmo Cuticchio racconta la storia degli *orvi-cicati*, si resta senza

¹ Su questo particolare rimando a una dichiarazione di Cuticchio in *Dal cunto al teatro*, in Valentina Venturini, *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*, Roma, Dino Audino editore, 2003, pp. 80-93.

parole. Chi si aspetta un excursus storico o una dotta spiegazione confidando in un tema all'apparenza marginale, finisce per divenire vittima delle proprie aspettative. Cuticchio è parco, ma ogni volta che sta per mettere fine alla storia ha l'impulso a continuare infilando un episodio dietro l'altro. Dunque non contenti, finito il racconto, passiamo a interrogare i libri, alla ricerca di altre notizie su quella che si scopre essere stata una vera e propria casta il cui sapere si tramandava esclusivamente di cieco in cieco²: una specializzazione, tutta siciliana, della confraternita degli «orbi canterini», narratori di storie sacre, presente a Perugia già nel XV secolo³.

² Il nesso cecità (sapienziale)/narrazione fa venire in mente subito Omero, e poi alcuni passi dell'*Odissea*: l'«orbo» Demodoco ma anche Femio che col suo canto allietava i banchetti dei Proci. E ancora il cieco sapiente Tiresia al cui racconto-rivelazione è affidato il procedere dell'azione nell'*Edipo re* di Sofocle. In epoca moderna troviamo però una traccia più confinante con le vicende del *cunto* e dei *cuntisti*: un poeta romanzesco autore di un celebre poema cavalleresco, *Il Mambriano* (1509), fu detto il «Cieco da Ferrara Francesco» (sic) e conosciuto anche come l'«Orbo da Firenze». Secondo la *Nuova Enciclopedia Popolare* [V edizione, Torino, Società l'Unione Tipografica editrice, 1865, vol. V, voce «Cieco da Ferrara Francesco», p. 136] era un «poeta romanzesco non indegno di essere posto in compagnia del Bojardo e del Pulci, di cui fu contemporaneo. Secondo il Quadrio fu della famiglia Bello di Ferrara e venne soprannominato cieco per esser stato veramente tale. Contraddiconsi gli storici intorno ai fatti della sua vita; non si sa l'anno in cui nacque ed è probabile che sia morto sul finire del XV secolo. È celebre come autore del poema romanzesco intitolato *Il Mambriano* che il Tiraboschi mette a paro con l'*Orlando innamorato* del Bojardo e con il *Morgante* di Luigi Pulci. L'argomento è tolto, come quelli di quasi tutti i poemi romanzeschi di quei tempi, dalla famosa opera conosciuta sotto il nome di *Libro di Turpino* e questo Mambriano era, secondo la leggenda, un re d'Asia potentissimo, vissuto ai tempi di Carlomagno, signore di tutta la Bitinia e di gran parte della Samotracia, di bello aspetto e di giovane età, nemico di Rinaldo, onde si mette in capo di voler distruggere Montalbano. Ma alla fine del giuoco, sconfitto dai paladini di Francia, «il superbo Mambriano / fu fatto tributario a Carlo Magno». Questo poema, comecché lodato a quel tempo, non ebbe la sorte di ritrovare chi lo continuasse o lo rifacesse, ond'è che rimase meno famoso del *Morgante* e dell'*Orlando innamorato*. Se ne fecero tuttavia parecchie edizioni di cui nove nel solo secolo XVI, e la prima a Ferrara nel 1509, in quarto».

³ Su questa tradizione, che sembra corrispondere a quella degli «orbi canterini», ha scritto Elsa Guggino: *I canti degli orbi*. 1. *I cantastorie ciechi a Palermo*, Folkstudio (Archivio delle tradizioni popolari siciliane, 4), Palermo 1980; *I canti degli orbi*. 2. *I quaderni di Zu Rusulimu*, Folkstudio (Archivio delle tradizioni popolari siciliane, 6), Palermo 1981; *I canti degli orbi*. 3. *I cantastorie ciechi a Palermo*, Folkstudio (Archivio delle tradizioni popolari siciliane, 20-21), Palermo 1988. Sullo stesso tema cfr., da ultimo, l'antropologo Sergio Bonanzinga, *Le forme del racconto*, in *I sentieri dei narratori*, a cura di Roberto Giambone, Palermo, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, 2004, pp. 13-43.

1. «Orvi-cicati»

Negli scritti settecenteschi del Marchese di Villabianca, al capitolo *Poeti orbi* si legge:

Li poveri orbi e ciechi di tutti e due gli occhi [...] soglion [...] cantare e recitare per le strade orazioni sacre e profane e sopra tutto improvisar poesie nelle feste plebee in onor de' Santi, che fuori de' tempi nelle piazze e contrade espongono della città. [...] Per lo più sono queste orazioni di orbi e recite di canzoni, ridicole e prodotte in poesia sicola bernesca, e fra esse son date alla luce delle pubbliche stampe, riescon pregevoli *Lu Calaciuni a tri cordi*, che è lo stesso di *Lu Curnutu cuntenti*, la *Storia del Meschino*, il *Mercante fallito*, e *Demonio tentatore*, la *Storia di Orlando*, *Aromatario* e altri⁴.

Pare che in Sicilia (e non solo) quasi tutti quelli che nascevano (o che diventavano) ciechi si dessero al mestiere del canto e della musica, fonte certa di quel tanto necessario per «campare la vita»⁵.

Figura tradizionale oggi completamente scomparsa⁶, la specializzazione del *cantastorie orbu* è nata intorno alla metà del Cinquecento quando la Chiesa, e precisamente i Gesuiti, notata la straordinaria comunicativa dei cantori ciechi, decise di servirsene per diffondere storie sacre e liturgie facendone degli strumenti per avvicinare il popolo a Dio. Riuniti in congregazione intestata all'Immacolata Concezione, a Palermo sotto la guida dei Gesuiti dal 1661⁷, agli *orbi* fu dunque affidato il compito di addottrinare il popolo attraverso il canto. Il loro repertorio, scritto in prevalenza dai sacerdoti⁸, era

⁴ Francesco Maria Emanuele e Gaetani (sic) Marchese di Villabianca, *Miscellanea erudite, Opuscoli palermitani*, tomo XIV, manoscritto conservato presso la Biblioteca Comunale di Palermo.

⁵ Il rapporto diretto tra cecità e mestiere del cantore ritorna anche nei proverbi: Piemonte: «A l'è cum'l borgnu d'Milan c'a i vòl un sold a felo canté e dui a felo ste chet» (È come il cieco di Milano che ci vuole un soldo per farlo cantare e due perché la smetta); Toscana: «Il quattrino fa cantare il cieco»; Lazio: «Senza cudrini gnisùn ceco canta» (Senza soldi l'orbo non canta); Campania: «'E denare fanno venì 'a vista a 'e cecate» (Con i soldi torna la vista ai ciechi).

⁶ I cantori orbi furono attivi in Sicilia sino alla fine degli anni Ottanta del Novecento. Fra gli ultimi cantastorie orbi di Palermo Rosario Salerno, Angelo Cangelosi, Paolo Arriscato, Salvatore Rizzo e Fortunato Giordano.

⁷ Seguendo le sorti della Compagnia del Gesù, la congregazione degli orbi fu sciolta nel 1767 ma ricostituita nel 1806.

⁸ Uno dei quali fu Giovanni Carollo, fondatore (e direttore) di una scuola per ciechi a Palermo nel 1871, maestro di musica e compositore di canti religiosi in siciliano specificamente destinati agli allievi propensi a intraprendere il mestiere di «cantore orbu». Fra gli autori del repertorio degli orbi troviamo, oltre a uomini di

strettamente vincolato ai dettami della curia: storie di santi, canti della Natività, della Passione... nulla (e non solo a livello di testo ma anche di musica) che si allontanasse dal repertorio sacro, nulla che si avvicinasse a storie e melodie profane.

Come racconta Mimmo Cuticchio, che ne conobbe più d'uno, gli *orvi-cicati* erano cantori (e suonatori) di testi sacri specializzati nelle storie di tutti i santi del calendario, dal primo gennaio al 31 dicembre. Di ogni santo cantavano, a richiesta – e a pagamento – novene, miracoli, trionfi e ringraziamenti. Non facevano spettacoli ma giravano per la città (o per il paese) e si fermavano davanti alle edicole votive, su richiesta di coloro che le avevano fatte erigere, per cantare la storia, la novena, il trionfo o il ringraziamento al santo lì venerato. All'evento assistevano gli abitanti del quartiere: tutti i *parrucciani* della zona accorrevano per partecipare alla preghiera. Alla fine della cantata la famiglia «padrona» del santo (o della santa) offriva ai convenuti dolci e spesso anche un *festinu*. Il cantore, che accompagnava il suo canto suonando il violoncello (in siciliano *citarruni*), era condotto sul posto e assistito da un aiutante che accompagnava la cantata con la chitarra o il mandolino. Il cieco era il titolare dell'impresa, era lui che deteneva il sapere delle storie, un patrimonio che si tramandava, all'interno della congregazione, di cieco in cieco. Ogni cantata aveva un prezzo fisso, stabilito dal cantastorie d'accordo con il «cliente» (tanto per le novene, tanto per i ringraziamenti, tanto per i miracoli, un po' di più per i trionfi...), che variava anche in base al santo di cui si doveva cantare: santa Rosalia, la santuzza, costava di più che san Giuseppe...

Fra gli *orvi-cicati* si distinguevano poi i «trionfisti» ossia i cantori dei trionfi dei santi. La specializzazione *ad hoc* per il trionfo era motivata dal fatto che serviva una cantata particolare in occasione della quale il *maestro-orvo*, cantore-capo, usava farsi accompagnare non solo dalla chitarra dell'aiutante, ma anche da un mandolinista che di solito reclutava fra i «posteggiatori». Nel *Trionfo di S. Rosalia*, per esempio, il mandolino venne sostituito dal violino e col tempo il violino divenne il suono indispensabile del trionfo della santuzza, tanto che il pubblico degli affezionati riteneva che senza il violino non fosse il trionfo...

chiesa – fra i quali, insieme a Carollo va ricordato anche il canonico Antonio Diliberto che visse e operò a Monreale nel XVIII secolo –, anche laici come i siciliani Pietro Fullone (Palermo, XVII secolo) e Antonio La Fata (Catania, prima metà del XVIII secolo).

Nell'Ottocento anche gli *orvi-cicati* inserirono nel loro repertorio storie «profane». I santi non bastavano più e la «vita si doveva pur campare». Si narra di un narratore cieco di Rosolini, nella provincia di Siracusa, morto intorno agli anni Ottanta dell'Ottocento, il cui cavallo di battaglia era la storia di Cala farina, scritta dal notaio del paese, Faustino Maltese:

In Sicilia, anche quel del cantastorie è un mestiere, col quale, specie i ciechi, trovano modo, quantunque assai sottilmente, a reggere la vita. Tra il corredo dei loro racconti, oltre quelli del Meschino Guerrino, dei Reali di Francia, dei Beati Paoli, v'ha pure quel di Cala Farina, che, sebbene svisato dalla tradizione, e dalle lascivie della immaginazione, ricorda un tratto di storia siciliana, e le simpatie del nostro popolo per Maniace, capitano greco mandato alla corte di Costantinopoli a scacciare i Saraceni, non per liberare la Sicilia e prosperarla; ma per averne il dominio e tornare a cavarne tanto grano, quanto un tempo da tutta Italia⁹.

Il cantore era «un vecchierello cieco che stava di casa sotto la sagrestia della Chiesa Nuova, e viveva, quantunque a stecchetto, dei suoi racconti, di lavori manuali e di limosina»¹⁰.

2. Cantastorie

Il racconto di Cuticchio ha dilatato la vicenda pressoché sconosciuta e «minore» dei «poeti orbi». Le sue parole hanno funzionato come un teleobiettivo che lavora per ingrandire un particolare dell'insieme. Rendere però visibile quello che è (e resta) piccolo attraverso un ingrandimento¹¹ è come lanciare una sfida a chi guarda: basta un'«apertura di sguardo» per allargarsi a comprendere l'universo di cui gli *orvi-cicati* sono parte, senza considerare che avere contezza dell'insieme significa anche riuscire a penetrare il particolare.

Il mestiere di *poeta orbo* è una specializzazione di quello del cantastorie che, a sua volta, ha molte affinità con quello del cuntastorie

⁹ Faustino Maltese, *Cala farina*, racconto popolare, Firenze 1873, in Giuseppe Pitrè, *Usi, costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Clausen, 1889, pp. 211-212.

¹⁰ Giuseppe Pitrè, *Ivi*, p. 212.

¹¹ Prendo a prestito questa nozione di «ingrandimento» da due scritti di Franco Ruffini: *Teatro e fame. Ingrandimenti*, «Primafila», n. 108, luglio 2004, pp. 36-38; *Il racconto sommerso. Sulle orme del maggiordomo di Stanislavskij*, in *I sentieri dei narratori*, a cura di Roberto Giambrone, cit., pp. 45-51.

o *cuntista*. Mestiere che, nonostante quella che al primo impatto potrebbe sembrare una falsa partenza, dovrebbe restare il centro del nostro scritto. Nella metafora dell'ingrandimento di cui sopra – e nella prospettiva che qui si intende inquadrare –, l'universo, la stella, è il *cunto*, il pianeta i cantastorie, il satellite gli *orvi-cicati*. Per arrivare però a un ritratto, almeno sbalzato, del cuntastorie, è necessario passare, oltre che per i *poeti orbi*, per i cantastorie loro «superiori».

Figura antichissima le cui origini affonderebbero nel mondo antico d'Occidente e d'Oriente, il cantastorie era, soprattutto prima dell'avvento della stampa, un cantore popolare che diffondeva, solitamente durante le sagre e le fiere di paese, storie in versi ispirate a vicende reali o leggendarie, preferibilmente di contenuto drammatico o passionale. In Italia è intorno al XIV secolo che la figura assume caratteristiche proprie, diversificandosi da quelle della letteratura dotta: grazie all'influenza dell'epica francese, presto ramificatasi in tutta la penisola (particolarmente al Sud), le gesta dei leggendari eroi del ciclo della *Chanson de Geste* diventano fonte di ispirazione, e personaggi quali Carlo Magno, Orlando, Rinaldo e Angelica entrano a far parte del mondo popolare. Tra i cantastorie di questo periodo i trovatori provenzali, i giullari di scuola siciliana come Cielo D'Alcamo e Jacopo da Lentini, rappresentanti dell'epica colta come Andrea Barberino, Ludovico Ariosto e Torquato Tasso, ma anche l'Anonimo che raccontava la storia (vera) della Baronessa di Carini da cui deriva il testo omonimo; o, infine, il cantastorie (anch'esso senza nome) che per primo ha cantato la storia che il Tasso scrisse nella sua ballata dedicata alla sventurata morte della principessa Maria d'Avalos, uccisa per salvare l'onore del marito, il madrigalista principe Carlo Gesualdo di Venosa¹².

Con l'avvento della stampa i cantastorie si allontanarono via via dal repertorio epico per acquisire sempre più un ruolo che in qualche modo si avvicina alla cronaca, diffondendo fatti e notizie e stampando su foglietti volanti le storie che vendevano al pubblico che li ascoltava¹³. Il cantastorie divenne così il cronista della storia, raccontatore di fatti realmente accaduti, recitati (o meglio cantati) al suono

¹² Torquato Tasso, *In morte di Fabrizio Carafa e di Maria d'Avalos. In morte di due nobilissimi amanti*, in Alberto Consiglio, *Gesualdo ovvero assassinio a cinque voci*, Napoli, Arturo Berisio Editore, 1967, pp. 57-58.

¹³ Si racconta che il cantastorie Ciccio Busacca usasse fermare la recita sul più bello, fin quando non fossero stati venduti tutti i foglietti, e che gli spettatori, pur di conoscere il finale di quella storia, li acquistassero e li facessero acquistare anche agli amici.

di una chitarra, seguendo i vari quadri della vicenda su un cartellone su cui puntava la sua bacchetta.

Virtuoso dell'arte del gesto e soprattutto della declamazione, il cantastorie, che a Napoli oltre che «Rinaldo» era detto anche «banchiere» (per le panche di fronte alle quali si esibiva), e in Sicilia «romanziere», era conosciuto anche come «il professore del Molo», ambulante di una libera cattedra di letteratura cavalleresca e poi di moderne mitologie. La sua narrazione poteva essere a braccio (sempre con riferimento a un testo scritto), o consistere in un «recitar leggendo» o «cantando». Alla prosa frammischiava i versi, spezzando le parole e distribuendo accenti secondo una tecnica assai rigorosa e precisa – perfezionata e sublimata dai cuntisti – sguazzando nelle ipermetrie¹⁴ e nel recitativo melismatico¹⁵.

La figura del cantastorie è arrivata sino a noi, tanto che fino agli anni Ottanta del Novecento era possibile (e facile) incontrarne qualcuno per le strade d'Italia. Agli strumenti di lavoro tradizionali (cartellone, bacchetta e chitarra al Sud d'Italia, fisarmonica o batteria al Nord) il cantastorie «moderno» aveva aggiunto un piccolo palcoscenico che veniva montato sul tetto della sua automobile (di solito una Seicento multipla, strumento indispensabile per spostarsi da un paese all'altro), comprensivo di pedana (a livello del tetto), cartellone e altoparlante e, in alcuni casi, anche di un proiettore per diapositive che sostituiva il tradizionale cartellone¹⁶. In Sicilia si ricorda soprattutto Ciccio Busacca (cantastorie dal 1951 appartenente alla libera scuola di canto in piazza che si era formata a Paternò, «centro» di

¹⁴ L'ipermetria è una caratteristica dei versi più lunghi del normale di una o più sillabe.

¹⁵ Nel canto liturgico monodico occidentale, il melisma – tipico del canto gregoriano – è un abbellimento melodico in cui si utilizzano più note su una sola sillaba del testo.

¹⁶ È il caso di Fortunato Sindoni di Barcellona (Messina), cantastorie dagli anni Settanta del Novecento, che per primo ha usato un proiettore di diapositive al posto del tradizionale cartellone per la narrazione delle storie, con il risultato – a suo dire – che i quadri si possono vedere da lontano, e le pitture risultano molto realistiche e avvolgenti. Come nota Bonanzinga, *op. cit.*, p. 25, se il cantastorie «tradizionale» scompare intorno al 1980, il mestiere continua adattandosi ai tempi aggiornando le proprie tematiche e modificando parzialmente (e ampliando) i luoghi di esibizione. Ne sono esempio i numerosi cantastorie emigrati al Nord come Franco Trincale di Militello Val di Catania che «esercita» soprattutto a Milano, Nonò Salomone di Sutura che «esercita» invece a Torino, e Fortunato Sindoni di Barcellona Pozzo di Gotto.

questo mestiere in provincia di Catania¹⁷), che metteva al servizio delle sue storie straordinarie qualità di cantante e attore. A lui il merito di aver saputo cogliere dalla realtà più viva e avanzata dell'isola i motivi per un profondo rinnovamento del mestiere, assegnandogli una missione nuova: il cantastorie si fa sempre più «cantacronaca», interprete di una popolare sete di giustizia facendo proprio il punto di vista del pubblico. Insieme alle storie del Brigante Musolino o del bandito Giuliano, Busacca ne cantava di «nuove» e bellissime. Erano le storie scritte per lui dal poeta Ignazio Buttitta¹⁸, quelle che hanno fatto anche fuori della Sicilia la fama di Busacca. La storia di Turiddu Carnevale, il sindacalista ucciso dalla mafia a Sciara nel maggio del 1955, o quella, immaginata ma non del tutto fantastica, di Turi Scordo, lo zolfataro di Mazzarino che va a morire nella miniera di Marcinelle.

Senza voler procurare all'arte del cantastorie (e dunque indirettamente al *cunto*) basi architettoniche che sommuovono continenti e secoli per parlare dei nostri anni mesi e «luoghi», vale la pena anche soffermarsi sui generi letterari e sulle figure che sembrano specchiarsi in essa: dalla *Chanson de Geste* in Francia, al *Romancero* in Spagna con i *Cantares de Gesta*, alle saghe nordiche finlandesi del *Kalevala*¹⁹, alle *Byline*²⁰ in Russia, ai *Bankelsänger* in Germania la cui eco si ri-

¹⁷ Paternò ha dato i natali a molti celebri cantastorie: Gaetano Grasso (attivo dal 1926 al 1955) che insieme a Paolo Garofalo, di S. Cataldo (CL), è considerato uno dei pionieri e caposcuola dei cantastorie siciliani; Luciano Palmeri, Ciccio Busacca (1925-1989) che grazie alle sue straordinarie qualità drammatiche ha preso parte a numerosi spettacoli teatrali e intessuto un'intensa collaborazione con Dario Fo, Francesco Paparo detto Ciccio Rinzinu, e Vito Santangelo.

¹⁸ Il poeta Ignazio Buttitta (1899-1997) di Bagheria, componeva anche testi specificamente destinati ai cantastorie. Fra questi ricordiamo almeno il *Lamentu pi la morti di Turiddu Carnivali*, 1956; *Lu trenu di lu soli*, 1963; e *La vera storia di Salvatore Giuliano*, 1963.

¹⁹ «*Kalevala*», letteralmente «terra di Kalevala», ossia terra del mitico progenitore degli eroi finnici, è il nome dato da Elias Lönnrot a una raccolta di canti popolari che, da lui pubblicata nel 1835, venne assunta come autentica epopea nazionale finlandese. Kalevala, in realtà, non compare nel poema che si apre con la creazione del mondo e la nascita dell'eroe principale, il poeta-mago Väinämöinen. Basato su un patrimonio di leggende in parte risalenti a una cultura arcaica precristiana e tramandatesi oralmente, il poema comprende 50 canti per un totale di 22.795 versi.

²⁰ Canti russi di tradizione orale. Il loro nome – introdotto da Sacharov nel 1840 nell'uso dotto, ma già diffuso nel '700 fra i contadini delle regioni settentrionali – deriva dal passato del verbo *byt'*, «essere», e sta a significare «ciò che è stato», «memorie», quindi «componimento storico». Protagonisti delle *Byline* sono i cosiddetti *bogatyri* (termine che significa «prode», «ardito»): eroi dotati di forza e destrezza sovrumana che compiono imprese prodigiose per difendere la «santa Rus-

trova in tanto teatro di Brecht; dalle novelle delle *Mille e una notte* nei paesi arabi, portate in giro dai cantastorie di bazar in bazar, alle storie del *Ramayana* e del *Mahabharata* in India, narrate cantate e danzate da artisti talvolta «specializzati» in un solo mito o in un solo episodio (in alcuni casi, i cantastorie indiani cantavano le storie di Rama mentre le disegnavano, considerando tale attività una forma di devozione); dai cantastorie finnici, balcanici e del Nord della Russia, che suonano il salterio²¹, ai vari cantori del Mediterraneo e del Medio Oriente che accompagnano le loro storie con un liuto a manico lungo o un piccolo violino verticale come gli *Ozan* e *Bahshi* turkmeni, gli *Sha'ir* uzbeki, gli *Ashughi* di area caucasica, i *Gurgulugu tagiki erteksbi* e *zhyrshi* del Kazahstan, i *Gusan* armeni, i *Mestvire* georgiani (suonatori di cornamusa), i *Guslari* serbi e macedoni, o i *Kobzari* ucraini. O, ancora, in area celtica (specie in Irlanda), ai *Beirdd* (Bardi), poeti-cantori che, accompagnandosi con l'arpa, cantavano avvenimenti storici o leggendari, inni religiosi e genealogie, e che, scomparsi in Gallia con la conquista romana, sopravvissero invece in Irlanda, in Scozia e nel Galles, dove rimasero i depositari delle tradizioni nazionali celtiche. La loro professione era ereditaria e basata su un complesso sistema gerarchico: i Bardi di livello superiore (*pen-cerdd*) si limitavano a dare lode a Dio e al loro signore; i *Bardd teulu* cantavano l'amore e la natura, mentre la satira realistica era appannaggio dei comuni menestrelli (*cerddorion*)²². O, infine, i *Griots* afri-

sia» e la fede cristiana, o, talvolta, per placare la loro sete di avventura, la brama di gloria e di potenza. Probabilmente all'origine delle *Byline* sono canti isolati di aedi destinati poi a svilupparsi in veri e propri cicli raggruppati intorno alla figura e alle gesta di un *bogatyri*. Quanto alla loro cronologia non ci sono notizie certe, se non che si è di fronte a una tradizione esclusivamente orale. Si può però verosimilmente ritenere che se le *Byline* più antiche risalgono anche al sec. XI, l'epoca in cui è stata composta la maggior parte del corpus e in cui questi canti sono stati ciclicizzati sia compresa tra il XIII e il XV secolo. Le *Byline* non furono mai fissate su carta, ma vennero raccolte dai folcloristi in quelle zone della Russia dove ancora si tramandavano, come il Nord o le regioni cosacche del Don, del Terek e degli Urali, dalla viva voce degli *skaziteli* (dal russo *skazat'*, «dire»): contadini dalla memoria stupefacente in grado di recitare migliaia e migliaia di versi, la cui tradizione è durata fino alla fine dell'Ottocento.

²¹ Appartenente alla classe dei cordofonici semplici (nei quali le corde sono tese su telai privi di cassa di risonanza o con risonante accessorio), il salterio è uno strumento a struttura triangolare o trapezoidale dotato di un certo numero di corde che vengono pizzicate con le dita o con un plettro, oppure percosse mediante lunghe e sottili bacchette ricurve.

²² I Bardi si riunivano periodicamente in un'assemblea (*eisteddfod*), dove, oltre a tenersi gare poetiche, si fissavano le norme metriche cui tutti avrebbero dovuto at-

cani, gli «uomini della parola» che dai tempi dell'impero Mandingo (XIII secolo) portano le storie di villaggio in villaggio accompagnandosi con tamburi o con strumenti simili alle nostre arpe, alternando alla narrazione danze straordinarie. Il *Griot*²³, termine coniato dai viaggiatori europei nel XVII secolo, è cantastorie, rapsodo, aedo, custode del sapere, guardiano delle tradizioni, degli antichi costumi, dei miti e delle leggende. È il detentore della memoria orale e vivente del continente africano cui, dalla notte dei tempi, è affidata la fondamentale funzione di tramandare questi saperi di generazione in generazione. Riuniti in una casta ancor oggi, i *Griots* sono dei veri e propri archivi viventi che, oltre a memorizzare liste e genealogie secolari, vasti cicli mitologici e cronache di eventi storici, sono anche maestri di cerimonie, mediatori, conciliatori e consiglieri dei sovrani (il presidente della Repubblica del Gambia ha ancor oggi i suoi *Griots*).

3. Cuntastorie

La differenza fra cantastorie e contastorie consiste tutta, secondo Giuseppe Pitrè che dei «due» si occupò diffusamente nel bellissimo *Usi, costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*²⁴, in quella tra «canto» e «recita»; fra chi «canta al popolo storie e leggende scritte in poesia» (cantastorie), e chi narra o meglio «recita a memoria accompagnando la recitazione con un vivace gestire»²⁵: il contastorie,

tenersi (come il complicatissimo *cyghanedd* o «armonia», che costituisce la caratteristica più originale della letteratura gallese). Le tradizioni dei Bardi parvero decadere con la conquista inglese del XIV secolo, ma la concezione preromantica del poeta-profeta stimolò un nuovo interesse nei loro confronti dalla metà del XVIII secolo, a partire dall'ode *The Bard* di Thomas Gray. Fu però James Macpherson a divulgarne la moda con i suoi *Canti* del ciclo di Ossian. La moda della poesia bardita si diffuse poi in Germania dove risentirono del suo influsso Gerstenberg, Denis, Kretschmann, e soprattutto Klopstock, e anche in Italia con la traduzione di *Ossian* da parte di Melchiorre Cesarotti, con l'*Arminio* di Ippolito Pindemonte e con *Il Bardo della selva nera* di Vincenzo Monti.

²³ Sui *Griots* rimando, in particolare, al volume di Paola Beltrame, *C'è un segreto tra noi. Sotigui Kouyaté: il racconto di un griot a contatto con l'Europa*, Pisa, Tivillus, 1997.

²⁴ Giuseppe Pitrè, *op. cit.*

²⁵ La distinzione si fa sensibile – come già accennato – fra cantastorie napoletane e contastorie siciliane, e, nella stessa Sicilia, fra il *cunto* e la «storia»: nello stesso *cunto*, poi, si differenzia il *cunto* letto o in versi da quello recitato a memoria o in prosa; al primo sono più fedeli i catanesi, al secondo i palermitani. «Tutte queste distinzioni e sottodistinzioni – scrive Ettore Li Gotti nel suo *Il teatro dei pupi*, Firenze,

che recitava a puntate il repertorio epico-cavalleresco detto *u' cuntu* con una declamazione tutta particolare. Repertorio che, a detta di Roberto Genovese, celebre *cuntista* palermitano della seconda metà del Novecento, contava trecentoquaranta puntate di due ore l'una per un totale di seicentottanta ore di narrazione.

Ai giorni nostri la differenza tra le due specializzazioni non sta più (ed evidentemente non può più stare) in quella fra canto e recita, quanto piuttosto – anche a detta di Mimmo Cuticchio, ultimo erede della tradizione ottocentesca – in quella fra *cronaca* e *storia*. Se nel cantastorie sono intatti la capacità e il desiderio di risalire l'evento rendendolo cronaca, nel cuntastorie preponderante è la necessità di radicarsi alla storia attraverso le fonti ma, insieme, usare la propria immaginazione per risvegliare quella del pubblico, trasformando la *storia* in *racconto* per i posteri, in *leggende* (nel suo senso etimologico e «primario», quando *Leggenda* era il libro contenente gli atti dei santi per tutto l'anno, da leggersi in giorni prestabiliti e in ben precise e determinate porzioni), allontanandola una volta per tutte dalla *favola*. Se il cantastorie è, come detto, il cronista della storia, il *cuntista* ne è il mago, il nano che, per usare una metafora cara a Cuticchio, sale sulle spalle del gigante e innalza il pubblico alla sua altezza.

Il racconto del cuntastorie trasforma la *storia* delle *gesta* di eroici personaggi in *mito*, «parola efficace» (dall'etimo greco), narrazione che non richiede dimostrazione e che si contrappone al *lógos* del cantastorie che è invece un'argomentazione razionale. Inoltre l'etimologia del termine «gesta» rimanda, oltre che al latino *gesta* usato per indicare, come in italiano, le azioni eroiche, anche al francese antico *geste*, «storia». È da qui che si deve partire per arrivare a cogliere la funzione (più che il senso) della narrazione del cuntastorie, dal-

Sansoni, 1957 – hanno però un valore relativo in quanto, come già notava il Salomone-Marino nel 1896 in una sua raccolta di storie popolari in poesia siciliana stampate dal sec. XV ai suoi giorni [*La storia dei canti popolari siciliani*, Palermo 1868], «storia» è il termine più antico e comprensivo, e vale per *leggenda*, *diri*, *dittu*, *cantrastu*, *lamentu*, *successu*, *casu*, *canzuni*, *ottavi*, *tirzini*; e, se mai, ha questo di caratteristico: che nasce d'ordinario con l'avvenimento, è raccolta (quando è raccolta) in libretti popolari o in fogli volanti e continuamente elaborata e adattata, sia pur di pochissimo, dai vari cantori popolari. La «storia», in sostanza, è il cantare trecentesco e quattrocentesco che si elabora popolarmente; laddove il *cuntu*, cioè quello cavalleresco e paladinesco, non è che un adattamento più moderno, settecentesco e ottocentesco (e questo già potrebbe spiegare la sua tendenza alla prosa e alla vivacità epico-lirica) di una particolare «storia» passata attraverso il filtro dei poemi di tipo bernesco, seguendo un particolare repertorio»: Ettore Li Gotti, *op. cit.*, p. 48.

la storia reale e dagli spostamenti necessari al cuntastorie per trasformare la materia in racconto.

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 prender parte al racconto; la mimica essendo parte essenziale del lavoro del narratore*. Sopra una specie di *predella*, che gli fa da bigoncia, o pergamo, o tribuna, o palcoscenico, come meglio gli piace, sulla quale si possa muovere, il contastorie coi *movimenti degli occhi*²⁶, *della bocca, delle braccia, de' piedi*, conduce i suoi personaggi, li presenta, li fa parlare come ragion vuole; ne ripete per punto e per virgola i discorsi, ne declama le arringhe; fa schierare in battaglia i soldati, li fa venire a zuffa agitando violentemente le mani e pestando coi piedi come se si trattasse di zuffa vera e reale. In tanta concitazione, egli dà un passo addietro, un altro in avanti, levando in alto, quanto più alto può, i pugni chiusi e slungando e piegando convulsamente le braccia. Il bollire 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 al suolo*, che pel vuoto che c'è sotto rintrona; alternansi i movimenti di va e vieni delle braccia, e, tra mozzate parole e tronchi accenti, muore chi ha da morire, e il racconto, monotono sempre, ritorna calmo come se nessuno fosse morto, come se duecento, quattrocento uditori non fossero stati sospesi, palpitanti, crudelmente incerti dell'esito della pugna, pendendo dalle labbra dell'infocato narratore²⁷.

Inquadrando poi il ritratto del *cuntista* tracciato dal Pitre nella prospettiva dell'antropologia teatrale²⁸, affiorano elementi che rimandano al problema delle tecniche dell'attore.

²⁶ Si pensi all'uso degli occhi degli attori del teatro Kathakali, dell'Opera di Pechino, e a quello delle danzatrici dell'Odissi dell'India, del Legong di Bali e della danza Buyo giapponese. Su questo argomento rimando alla voce *Occhi e Volto* del *Dizionario di antropologia teatrale* di Eugenio Barba e Nicola Savarese: «Nell'osservare i vari modi degli attori orientali di usare gli occhi e lo sguardo si rimane prontamente colpiti dal loro continuo roteare e fissarsi in direzioni precise: quando però si segue la linea del loro sguardo ci si accorge che l'attore fissa un punto che è... vuoto. Ciò non toglie concretezza allo sguardo ma anzi serve a costruire per lo spettatore una preziosa spazialità e a far vivere personaggi e animali presenti nella storia e nel dramma ma inesistenti *fisicamente* sulla scena»: Eugenio Barba e Nicola Savarese, *Lo sguardo concreto. Occhi e Volto in L'arte segreta dell'attore. Dizionario di antropologia teatrale*, Lecce, Argo, 1996, p. 132.

²⁷ Giuseppe Pitre, *op. cit.*, pp. 178-9. I corsivi sono miei.

²⁸ Sull'antropologia teatrale si rimanda, in particolare, a Barba-Savarese, *op. cit.*

Anzitutto la rigida codificazione delle tecniche narrative («il racconto di Rinaldo dev'esser recitato sempre a un modo») che possiamo leggere anche nell'ottica dell'«improvvisare nella forma data». Come nelle tradizioni teatrali asiatiche, è proprio dall'altissima codificazione di ogni singola azione fisica della performance che deriva la libertà dell'attore-danzatore e dunque del nostro narratore: il grande artista è colui che padroneggia la tecnica per dimenticarla, perché è solo avendola dimenticata che può improvvisare, e dunque essere vivo, nella rigida partitura di parole e azioni imposta dalla sua arte.

Altra indicazione è la grande presenza scenica di quello che possiamo definire attore-narratore-danzatore²⁹: «testa, braccia, gambe, tutto deve prender parte al racconto; la mimica essendo parte essenziale del lavoro del narratore [...] che coi movimenti degli occhi, della bocca, delle braccia, de' piedi, conduce i suoi personaggi» e tiene il suo «uditorio» – ma meglio sarebbe dire i suoi «spettatori» – afferrato e sospeso al suo mescolio di gesti, pause, parole, imposizione di accenti e volteggiare di espressioni facciali. Un uditorio il cui «umore» determina ritmi, toni, durate e tempi del racconto.

Soffermandosi ancora sulla «presenza» dell'attore-narratore, ossia sulla sua «energia», per usare il gergo dell'antropologia teatrale, si può rilevare come questa derivi da un minuzioso lavoro sugli equilibri (e disequilibri) tra forze opposte. Ascoltando il *cunto* ci si accorge che la voce del *cuntista* è agganciata e sospesa tra dire e non dire, che ogni espressione, frase o parola prima di esser pronunciata resta come in bilico, perché ognuna di esse è preceduta da tensioni emotive, fisiche e narrative contrapposte che la preparano infondendole senso e forza notevoli. Disequilibri che ritornano anche nella particolarissima tecnica espressiva basata su una sapiente commistione di parti recitate e parti «cantilenate», prosa e versi, dialetto e «italiano nobile».

Infine, proseguendo nella stessa ottica e frugando fra le righe della partitura drammaturgica dei racconti, ci si accorgerà della necessità costante del raccontatore di dare alla narrazione una drammaturgia efficace: non a caso troviamo nei *cunti* (ma anche nelle cantate dei cuntastorie e in quelle degli *orvi-cicati*) la reiterazione di frasi e/o di versi, il ricorso e la ripetizione di formule tradizionali per sal-

²⁹ Anche il *cuntista* danza: la sua danza avviene su una punta di spillo, nel suo agire sono presenti *anche* le tecniche della danza, condensate, però, nel microcosmo della narrazione.

tare da un periodo all'altro della storia, uno spiccato controllo dei tempi e una forte sensibilità per le atmosfere e per i ritmi.

In fondo per l'attore/narratore la storia da raccontare è poco più che un canovaccio su cui esercitare l'improvvisazione; un serbatoio da cui attingere intrecci, fatti e antefatti la cui fonte è un sapere mantenuto a memoria e trasmesso secondo le caratteristiche proprie dell'oralità e attraverso quelle che Cuticchio, in un'altra storia, chiamerebbe le «tecniche dell'immaginazione».

4. Tra canto e «conto»: il «cunto»

Le numerosissime affinità fra cantastorie e contastorie fanno sì che ancora oggi si faccia confusione fra le due specialità, anche se in Sicilia il cantastorie è ben diverso dal contastorie, e tra canto e *cuntu* c'è di mezzo tutta l'epopea dei paladini di Francia.

Cuntu, che nel dialetto siciliano indica sia la storia narrata che la seduta del contastorie o *cuntista*, è termine dialettale che non trova riscontro nella letteratura critica sui fabulatori siciliani, e che nell'uso è molto di più di un semplice sinonimo di contastorie, perché sottintende una particolare specializzazione del raccontatore e implica una competenza diversa dalle diffuse abitudini fabularie della cultura siciliana.

Stando alle fonti documentarie che si basano su pochi scritti³⁰ e su molte testimonianze e racconti, quando realmente nacque il *cunto* non è dato di sapere, ma il Pitrè nota che già nel 1568 il poeta siciliano Antonino Alfano nel suo poema *La battaglia celeste di Michele e Lucifero* accennava al seguito che avevano per le piazze i racconti «dell'arme d'Orlando e di Rinaldo». La prima testimonianza di quest'arte la dobbiamo a Paolo Emiliani Giudici che nella sua *Storia della letteratura italiana* (1844) racconta di come, nella sua giovinezza — tra il 1822 e il 1833 —, «nelle lunghe serate del verno» trascorresse il tempo «ad udire il racconto delle avventure de' Reali di Francia» in casa di un gentiluomo di Mussumeli, paesino dell'interno della Sicilia in provincia di Caltanissetta, nel quale il teatro, ove non rappresentasse «la passione di Cristo e i drammi sacri», era considerato «un

³⁰ Oltre a Pitrè, rimandiamo almeno a Ettore Li Gotti, *op. cit.*; a Carmelo Alberti, *Il teatro dei pupi e lo spettacolo popolare siciliano*, Milano, Mursia, 1977; a Guido Di Palma, *La fascinazione della parola*, Roma, Bulzoni, 1991. Sulla storia del *cunto*, anche per ulteriori indicazioni bibliografiche, cfr. altresì Valentina Venturini, *op. cit.* e *I sentieri dei narratori*, a cura di Roberto Giambrone, cit.

peccato capitale». Il consesso, «una brigata di elette persone d'ogni sesso ed età»,

stava per quattro o cinque ore pendendo dalle labbra di lui, abbandonavasi al tumulto delle varie passioni che il narratore, come fosse il tiranno de' cuori di tutti, sapeva destarvi. Riseppi poi che tal costume era comune a molte terre interne dell'isola, e anco mi venne fatto di vederlo in Palermo nel basso popolo³¹.

Ufficialmente, dunque, il *cuntu* nacque in Sicilia alle soglie dell'Ottocento e si sviluppò nel primo trentennio di quel secolo³². Il primo³³ cuntastorie di cui abbiamo testimonianza diretta e dettagliata è quello descritto da Vincenzo Linares nella novella *Il contastorie*: maestro Pasquale che nel 1837 recitava in prosa a Palermo al piano di S. Oliva³⁴ e che aveva appreso l'arte da mastro Giovanni che cuntava, prima di lui, a Porta S. Antonino.

³¹ Paolo Emiliani Giudici, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1844; Firenze, Le Monnier, 1855-1863, vol. I, p. 397.

³² Tra le prime testimonianze specifiche sul *cunto* la novella di Vincenzo Linares, *Maestro Pasquale*, del 1837, ripubblicata col titolo *Il contastorie*, e le notizie raccolte nello scritto di Giuseppe Pitrè, *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia*, apparso per la prima volta nella rivista «Romania», n. XIII, 1884 e poi ripubblicato nel 1889 in *Usi, costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, cit.

³³ Non il più antico come sostiene Ettore Li Gotti nel suo *Il teatro dei pupi* (p. 53), perché risulta allievo di mastro Giovanni, un vecchio calzolaio che agli inizi dell'Ottocento raccontava a Porta S. Antonino. Sui «cuntisti storici» cfr., da ultimo, il *Piccolo dizionario dei maestri. Testimonianze, materiali antologici e d'archivio per conoscere meglio i maestri che hanno fatto scuola e hanno passato il testimone alle nuove generazioni*, in *I sentieri dei narratori*, a cura di Roberto Giambrone, cit., pp. 139-171.

³⁴ «Maestro Pasquale è il narratore delle storie più piacevoli che si sieno mai udite, Orlando, Rinaldo, Fioravante, Rizzeri, le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori, le cortesie, le audaci imprese ei canta. Altro che Berni, altro che l'Arcivescovo Turpino. Gli esce di bocca un fiume di eloquenza, un diletto, un sapore che incanta e commuove i cuori niente teneri degli uditori. Ora li vedete silenziosi, immobili come a una melodia di Bellini, ora scoppiare in grandi scrosci di risa, in esclamazioni di sdegno e di meraviglia, e agitarsi come se scossi da un ardore febbrile. ... Prendono parte al racconto, inarcano le ciglia, battono le mani, e come viene in campo questo o quell'esercito, e si azzuffano cristiani e saraceni, così parteggiano o per gli uni o per gli altri, applaudiscono ai bei colpi, si dolgono delle disfatte. Il vecchio, impassibile quanto un usuraio, ispirato più di un poeta, ameno sempre e fecondo, infiora il racconto di facezie, si scalda, grida, schiuma, e dà colpi disperati sulla bigoncia; e quando l'estro lo trasporta, si alza dalla sedia, imbrandisce un'asta di legno, e figura i duelli dei suoi personaggi. Quel demonio di Mastro Pasquale, se non ha studiato il Walter Scott, ne ha certo l'estro e lo spirito: descrive i luoghi, le truppe, i paladini,

Quello del *cuntista* era in Sicilia un vero e proprio mestiere, appannaggio esclusivo, però, solo di quelli dotati di «vocazione» e «genio» perché, avvertiva il Pitre nel 1884, se generale era tra il popolo la passione per le imprese eroiche e romanzesche, e in particolare per le gesta epico-cavalleresche, non era, e non poteva essere comune, l'«*attitudine a ritenere il racconto, e quella di comunicarlo*».

Una professione disciplinata da regole ben precise: durata (la seduta era di due ore), luogo di esercizio (sempre lo stesso, magazzino o spazio all'aperto, con corredo di sedie o panche per gli uditori), orario (sempre lo stesso, o la sera o nel pomeriggio), prezzo (ogni «seduto» pagava agli inizi dell'Ottocento un granu [2 centesimi di lira]³⁵, alle soglie del Novecento un baiocco [5 centesimi di lira], e intorno alla metà del secolo il posto a sedere costava 25 lire e in piedi 15).

Un mestiere, infine, che basandosi imprescindibilmente su una particolare vocazione e su capacità mnemoniche di straordinaria rarità, non implicava una lunga e soprattutto quotidiana preparazione e, dunque, consentiva al *cuntista* di svolgere anche un altro lavoro. Condizione assai gradita visto che comunque il guadagno complessivo di una seduta di *cunto* non era poi così alto: basti pensare che nella seconda metà del Novecento Roberto Genovese, seguito *cuntista* di Villa Bonanno, in una seduta riusciva a raggranellare un massimo di quattrocento lire con le quali avrebbero dovuto tirare avanti lui e la sua famiglia. Tant'è vero che Genovese era in realtà un cuoco che nel tempo libero faceva il cuntastorie.

La prassi era infatti quella di affiancare un'altra professione a quella del *cuntista*, ed erano rari i casi di chi, abbracciata la carriera

dispone le fila del suo racconto meglio che non farebbe il romanziere scozzese. E quando ha eccitato il desiderio di udirne le fila, allora, punto e basta. Così commuove e tien sospesi gli uditori per impegnarli a tornare il giorno dopo con la piccola oblazione di un *grano* (2 cent) per essere ammessi allo spettacolo»: Vincenzo Linares, *Maestro Pasquale*, «Il Vapore», anno IV, vol. 4, Palermo, 30 gennaio 1937, pp. 17-19; pubblicato poi col titolo *Il cuntastorie in Racconti popolari*, Palermo, Pedone & Lauriel, 1840, p. 52, riediti a cura di Elio Giunti, Palermo, Il Vespro, 1980.

³⁵ Un prezzo basso se si pensa che a Palermo nel 1773 al piano della Marina si faceva pagare due grani per l'entrata in un casotto in cui erano rinchiusi nelle gabbie un dromedario «e con esso un gatto pardo, portatoci da due Tedeschi per servirci di spettacolo... E gli uomini, che portarono questi animali, fecero buoni quattrini, facendo pagare due grani a testa dai curiosi che andavano a vederli»: Francesco Maria Emanuele e Gaetani Villabianca (marchese di), *Diario palermitano di Francesco Maria Emanuele e Gaetani, marchese di Villabianca, da gennaio 1772 a settembre 1773*, in *Biblioteca Storica e Letteraria della Sicilia per cura di Gioacchino Di Marzo*, Palermo, Pedone & Lauriel, 1875, I serie, vol. XV, pp. 160-161.

del cuntastorie, lasciava ogni altro mestiere per dedicarsi esclusivamente al racconto. Non a caso uno dei più antichi fabulatori di cui si ha testimonianza, il mastro Giovanni di cui sopra, era un vecchio calzolaio³⁶; il suo allievo, mastro Antonino Manzella, era muratore; compare Camillo Camarda, altro grande *cuntista*, di mestiere faceva il battisego³⁷, suo figlio Nino di pomeriggio cuntava e di sera faceva spettacoli di pupi nel suo teatrino di via Castro; Raisi Turi, che dal 1845 al '70 raccontava, eccezione rarissima, la storia sacra al Foro Borbonico, era, come da «qualifica» dialettale, un *ràis*³⁸, ossia un capo-pescatore; mastro Raffaele che nell'anno 1844 «aveva il posto» alla cantoniera di S. Francesco Saverio, faceva il pastaio; Vito lo Scarparo, che raccontava a Porta Sant'Agata intorno al 1885, era, appunto, uno scarparo, un calzolaio; Peppino Celano, come Nino Camarda, di pomeriggio cuntava e di sera faceva il puparo, oltre a esercitare anche il mestiere di costruttore di pupi, e di «cantalanotte»³⁹; e infine Salvatore Ferreri, allievo di Manzella e maestro di Vito lo Scarparo e di Nino Camarda, era funaiolo⁴⁰. Di lui e del suo mestiere, resta impresso nella memoria il passo riportato da Pitre:

Io guadagnavo la grazia di Dio, perché oltre a contare il conto m'industriavo a fare il funaiuolo, che è il mio mestiere; e m'ero fatto un capitaluccio. Certi amici, che conosco e devo fingere di non conoscere, durante i fatti

³⁶ «I calzolari, avendo le mani impegnate ma la chiacchiera sciolta, costituiscono una sorta di ritrovo popolare dove ci si reca per ciarlare e per ascoltare i racconti più svariati. Anche le celebri e diffuse storie cavalleresche»: G. Di Palma, *op. cit.*, p. 81. Non a caso Mastro Ramunnu, grande *cuntista* dilettante attivo dagli anni Quaranta del Novecento, nel tempo libero era solito recarsi dai calzolari per partecipare alla loro conversazione e ascoltare (e apprendere) le «storie».

³⁷ «Battisego»: termine in disuso che veniva usato per designare l'operaio addetto all'ingrassaggio.

³⁸ Il «ràis», in Sicilia e in Sardegna, nelle tonnare, è, ancora oggi, colui che dirige le operazioni tecniche della pesca del tonno e comanda gli addetti alla pesca. *Ra'is* è un termine arabo che risale al 1865 e significa «capo».

³⁹ Il «cantalanotte» era un mestiere antico praticato a Palermo fino ai tempi di Celano. Come racconta Mimmo Cuticchio «il cantalanotte era una sveglia umana, il gallo cittadino: non essendoci in città i galli che alle prime luci dell'aurora col loro canto svegliavano solo chi ne aveva bisogno, i cittadini – in prevalenza gli artigiani e i panettieri – assoldavano un uomo che con un particolare canto li svegliasse all'ora convenuta. Il suo canto non doveva esser fatto di strilli o urli vigorosi, ma di un gridare sussurrato capace di svegliare solo chi doveva alzarsi e cullare, invece, chi poteva prolungare il sonno». Il «giro» del cantalanotte iniziava intorno alle tre e finiva verso le sette del mattino.

⁴⁰ Il termine «funaiolo» (o «funai»), che risale al XVIII secolo, era usato per indicare i fabbricatori e i venditori di funi.

del sette e mezzo (1866) mi rubarono, e mi lasciarono povero e pazzo. Adesso son mezzo cieco, e racconto per necessità⁴¹.

Sorvolando sugli strettissimi legami fra *cunto* e Opera dei pupi, ma limitandosi a ricordare che il *cunto* è stato una delle matrici fondamentali del teatro dei pupi, è interessante riflettere sul fatto che quello del cuntastorie era sentito, più che un mestiere per «campare la vita», come un lusso che, anche se retribuito, potevano permettersi in pochi, e non solo per questioni di vocazione. E in quell'«adesso... racconto per necessità» di Ferreri c'è tutto il rimpianto di chi si è visto costretto a ridurre quel lusso in bisogno estremo.

Nell'Ottocento il *cuntista* recitava sia d'inverno che d'estate, almeno a Palermo. D'inverno raccontava al coperto, nei magazzini vicino alla Cala, l'antico porto arabo, o nei pressi delle porte della città. Pare infatti che i cuntastorie avessero una certa predilezione per i siti vicini alle antiche porte, luoghi di passaggio obbligato per il loro pubblico abituale, fatto, in prevalenza, di marinai, scaricatori e venditori ambulanti. D'estate il cuntastorie spostava il proprio «mestiere» fuori della porta del locale o nel cortile del palazzo (*vanedda*). Il magazzino rappresenta per il *cuntista* un segno di prestigio, la consacrazione al professionismo: l'acquisizione di una sede stabile (e degna) in cui raccontare le proprie storie equivale alla conquista di un'identità forte e riconoscibile. Ancora oggi, quando si cerca di ricostruire la presenza e la storia di questi fabulatori, l'identificazione del *cuntista* avviene soprattutto attraverso il luogo di esercizio.

Nel corso del Novecento, invece, i cuntastorie finirono per abbandonare la pratica di raccontare stabilmente nel chiuso di un locale⁴² per recitare sempre più spesso all'aperto, e quindi secondo la stagione, nei giardini e vicino alle porte della città o nelle *vanedde* come Mastro Ramunnu, cuntastorie dilettante, collega e vicino di casa di don Peppino Celano.

Un tempo il *cunto* durava interi anni nel corso dei quali ogni giorno il *cuntista* si recava nello stesso luogo per raccontare una puntata del ciclo. Una tecnica, questa del racconto a puntate, che lasciava sospesa la vicenda per indurre gli spettatori a tornare a vedere

⁴¹ Giuseppe Pitrè, *op. cit.*, pp. 203-204.

⁴² Gli ultimi ad avere un locale furono Nino Camarda e Totò Palermo che si trasferì nei giardini di Villa Bonanno nella quale fece il *cunto* fino al 1940, anno della sua morte.

come sarebbe andata a finire, comune a molte tradizioni orali e oggi pressoché perduta data la necessità ineliminabile di adattare il *cunto*, laddove la sua tradizione è ancora viva, ai ritmi e alle abitudini del pubblico restringendo la storia nello spazio di un'unica puntata. Mastro Ramunnu è stato uno dei primi cuntisti a intervenire sulla composizione degli intrecci per condensare la storia in un unicum, seguito poi dal grande *cuntista* Peppino Celano, straordinario narratore della stirpe dei cuntisti della tradizione ottocentesca.

Se al ritratto del cuntastorie tracciato dal Pitrè alla fine dell'Ottocento si accosta quello di Celano sbalzato da Roberto Leydi nella seconda metà del Novecento, sembra che il tempo quasi non sia passato:

Nei momenti amorosi e teneri la voce di Don Peppino s'addolcisce sino a trasformarsi in un sussurro e in un sospiro, ma quando ... s'accende la lotta spietata, la gola si lacera in una progressiva distruzione dei nessi sintattici e della stessa parola. Ogni vocabolo si spezza in sillabe e ogni sillaba ha un proprio accento e un proprio colore e diventa suono e rumore, cioè cozzare di spade, frangersi di corazze, spezzarsi di aste, scalpitare di cavalli, rabbia e dolore.

Il racconto si sviluppa sempre fino al suo acme quando vive tutto fra «mozze parole e tronchi accenti», in perenne e cercato ingorgo di ritmi in disequilibrio, in bilico tra cantilene e pause, alternando a una declamazione concitata e affannosa una lenta e pacata, che si muta d'improvviso in discorso rapido e familiare.

A essere cambiate sono le modalità di fruizione del *cunto*, oggi non più appuntamento fisso dedicato *in primis* a un pubblico di habitué, ma evento costruito e fruito come accadimento straordinario, spettacolo proposto a un pubblico eterogeneo. Ancora oggi però, come alle soglie dell'Ottocento, quello che caratterizza l'arte del *cuntista* non è tanto la conoscenza della materia cavalleresca. La maestria sta nello strutturare il racconto secondo una strategia capace di regolare gli strumenti della recitazione sulle attese del pubblico, e, di conseguenza, accordare gli eventi narrati con lo svolgersi della performance narrativa. Ci si recava (e ci si reca) al *cunto*, come all'Opera di Pechino, per assistere ai virtuosismi che l'artista mette (e metteva) in atto per narrare la storia, non certo per seguirne la trama.

5. Le tradizioni di Mimmo Cuticchio

C'era una volta un giovane puparo in cerca di insegnamenti e di tradizione di nome Mimmo Cuticchio⁴³, che camminava per la strada «come quello che non sa cosa fare».

Nato e cresciuto con i pupi, aveva appreso il mestiere da suo padre, grande mago dell'*Opra*⁴⁴ che, dopo tutta una vita passata a combattere per non far morire la tradizione, decise di far fronte alla scomparsa del pubblico inventandosi uno spettacolo per turisti che si ripeteva ogni sera sempre uguale ma che riempiva il teatro a ogni replica. Era un'altra vita della tradizione, ma era sempre vita. L'unica, forse, possibile in quel particolare momento storico. Il giovane però conosceva e amava la vita della vera tradizione dell'Opera dei pupi che scorreva nel susseguirsi delle puntate e non riusciva a sopportare la decisione paterna di dedicarsi ai turisti. In quelle repliche leggeva una retrocessione, il tentativo di bloccare la tradizione in uno spazio inerte. Come gli eroi cavallereschi cui aveva imparato a dar vita sotto la guida del padre, compì anche lui la sua prima impresa rifiutando di fare sempre lo stesso spettacolo. Se le storie a puntate non poteva più sentirle al teatro dei pupi poteva invece ascoltarle al *cunto*.

Fu così che, tornando alla strada in cui il giovane puparo vagava immerso nei suoi pensieri, apparve Don Peppino Celano, lo straordinario cuntastorie di cui sopra. Era l'occasione per staccarsi dalla prassi inerte dello spettacolo sempre uguale a se stesso e procedere, invece, nel solco della continuità delle storie a puntate dei paladini di Francia.

Il giovane figlio d'arte lascia il teatro e la «scuola» paterna e sceglie il suo secondo *maestro*. Attraverso l'apprendistato con Celano, Cuticchio si «scopre» anche cuntastorie, divenendo l'ultimo depositario dell'antica tradizione del *cunto*, quella che il suo maestro d'elezione, in una lenta successione di tappe costruite su una strategia fatta di silenzi, occhiate di soppiatto e continui tentativi di allontanamento, ha saputo e voluto trasmettere al giovane che con perseveranza, passione, curiosità e determinazione ha saputo farsi suo allievo.

⁴³ Siamo nell'analisi di un quadro che tenta di mettere insieme le tante tessere del mosaico della grande tradizione di cui Mimmo Cuticchio è custode e continuatore. Si tratta di una tradizione che pesca le sue tecniche nelle arti del *cunto* e dell'Opera dei pupi ma anche, come si è cercato di mettere in evidenza, in altre tradizioni cosiddette minori come quella degli *orvi-cicati*.

⁴⁴ Abbreviazione usata dai pupari per «Opera dei pupi».

Il rapporto con il vecchio *cuntista* sarà la grande occasione del giovane perché attraverso le tecniche del *cunto* egli potrà distinguersi dal padre e creare la sua individualità artistica.

La storia della trasmissione del mestiere da Celano a Cuticchio assomiglia a una favola, sia per le tante volte che è stata raccontata, sia perché il mondo cui si riferisce si fa sempre più lontano da noi e noi tendiamo a vederlo attraverso il velatino della favola. Come tutte le favole, per di più, rischia di trovarsi in bilico fra ovvietà ed esoterismo. Malgrado questi rischi, però, conviene ripercorrere il racconto perché contiene elementi la cui importanza non va sprecata.

I processi di apprendimento del *cunto* – e non solo nel caso specifico del rapporto Celano/Cuticchio, ma evidentemente più in generale (almeno in tutti i «casi» di trasmissione di cui si ha notizia) – sono lontanissimi da quelli dell'apprendistato teatrale tradizionale. Come nelle tradizioni orientali, l'apprendere non è la conseguenza diretta d'un programma d'insegnamento. Soprattutto nell'Ottocento una delle principali abilità del *cuntista* era quella di non farsi rubare i segreti del mestiere. Le tecniche erano sempre, rigorosamente, le stesse, ma su quelle (la competenza del mestiere) il *cuntista* innestava poi la propria individualità. Attraverso una pratica minuziosa costruiva la propria identità professionale rendendo viva la tradizione, infondendole colori e accenti che dovevano restare inimitabili. Si trattava di una strategia di sopravvivenza, una lotta senza quartiere per rimanere vivi nell'agone affollato dei cuntisti che popolavano i vari quartieri delle città e dei paesini. Ogni cuntastorie aveva un particolare modo di narrare cui corrispondeva un altrettanto minuzioso modo di celare le specificità della propria arte (modo che scattava ogniqualvolta scorgeva tra il pubblico un altro raccontatore o un aspirante tale).

Eppure, nonostante queste articolate strategie di reticenza, allievi e maestri ce ne sono stati, sin dagli inizi. Come avveniva allora l'iniziazione all'arte?

Si assisteva, nel caso del *cunto*, a una forzatura del contesto tradizionale per cui i rapporti che governavano il sistema pedagogico si celavano invece di scoprirsi. Il *cuntista* non mostrava nessuna disponibilità a trasmettere attivamente le sue conoscenze, ma questo non precludeva un'attitudine passiva a mostrare i segreti del mestiere, cioè a lasciarselo «rubare» laddove avesse fiutato l'effettiva potenzialità dell'allievo e, prima di tutto, la fiducia nella persona dalla quale si sarebbe lasciato «scippare» i segreti dell'arte. Quell'allievo, del resto, un giorno non troppo lontano, acquisito il mestiere, gli avrebbe potuto portar via il

pubblico, non sapendo aspettare il momento in cui sarebbe stato invece il maestro a cedergli il posto. I rischi, allora come oggi, erano altissimi e casi di questo genere all'ordine del giorno.

Come in molte altre tradizioni teatrali, la specificità del rapporto maestro/allievo sta nella disponibilità sottintesa a insegnare. La sfiducia del maestro, perché di questo davvero si trattava e si tratta, non è altro che una sfida tacita lanciata all'aspirante allievo, un vero e proprio meccanismo di controllo della vocazione e del talento. Questo sistema di apprendimento implicito ricorda gli insegnamenti rituali delle iniziazioni, ovverosia l'impadronirsi di un sapere attraverso le astuzie del furto, garanzia della vocazione e dell'abilità, non solo tecnica, ma anche umana dell'allievo. L'altra faccia della reticenza è dunque il polso della scelta del *cuntista*, il metro per valutare se l'aspirante allievo potrà essere davvero tale, se sarà in grado non solo di comportarsi lealmente ma, *in primis*, di saper «rubare con gli occhi» i segreti dell'arte.

Come già accennato, l'apprendimento non avviene attraverso processi di insegnamento tradizionali. Passa sia per i sentieri della scelta consapevole che per quelli dell'*autodidattismo*. Anzitutto cominciamo col dire che non di *allievo* si deve parlare ma, agli inizi, di *osservatore/spettatore*, e che il processo di trasmissione del mestiere trasforma lo spettatore in *apprendista* per poi promuoverlo, alla fine di un lungo e lento percorso, ad allievo. Come nelle tradizioni asiatiche, l'apprendistato consiste in molto lavoro di routine pratica, di imitazione e identificazione con le norme professionali incarnate dal maestro. L'apprendimento non passa attraverso le parole, scorre negli occhi che l'allievo punta sul mestiere del maestro per passare, solo dopo un lungo periodo di tempo, attraverso le azioni. È una lenta successione di tappe che fornisce allo spettatore/apprendista le nozioni basilari per potersi appropriare del mestiere; un processo a conclusione del quale il maestro fa finalmente passare l'*apprendere attraverso l'agire*. Perché questo processo si compia è però necessario non solo che l'allievo sviluppi certe particolari abilità, ma che il suo DNA sia dotato, *ab origine*, di capacità per le quali non esistono regole. Attitudini che gli permettano l'assorbimento di un sapere scenico tutto particolare la cui trasmissione non passa attraverso le parole: una sorta di «apprendistato muto» in cui, appunto, la parola è considerata superflua. Un insegnamento reticente, a gocce, in cui l'apprendimento si realizza solo per prove ed errori, e si nutre passando anche per l'accidentato percorso dell'*autodidattismo*. Autodidattismo che in questo caso può definirsi come la capacità di dialo-

gare con un maestro che pur essendoci ama fingere di non esserci, non solo per trasformare l'apprendista in allievo, ma anche, probabilmente, per guidarlo alla scoperta della propria «solitudine creativa», quella che gli consentirà di volare con le proprie ali e di rendere il suo volo inimitabile.

Siamo di fronte a una sorta di *trasmissione tacita dell'arte*, una pratica che è data non solo dal rapporto tra quello che l'allievo apprende consciamente e quello che, invece, assorbe inconsapevolmente, ma anche tra ciò che il maestro *sceglie di trasmettere senza parole* e ciò che l'allievo *sceglie (o è in grado) di apprendere*. La trasmissione, in questo caso, è l'effetto secondario (diciamo così) o il riflesso di un rapporto che di per sé si presenta come un semplice rapporto di dipendenza, aiuto, collaborazione e assistenza.

Le abilità, le conoscenze e i valori che l'allievo viene via via incorporando non sono necessariamente traducibili in formule precise. Quando il processo di apprendimento ha successo e l'apprendista diviene allievo, egli sa molto più di quanto sappia di sapere, ma *quel di più* sarà in grado di scoprirlo solo a posteriori, quand'egli stesso sarà pronto per divenire maestro. È allora che inizierà a interrogarsi sui principi impliciti in ciò che ha incorporato.

Se nel rapporto maestro/allievo i processi di selezione sono personali (nel senso che come l'apprendista *sceglie* il maestro, così il maestro il suo apprendista), anche la tradizione che ad apprendistato concluso l'allievo è in grado di incarnare è frutto di una scelta. Una scelta che ha molto a che vedere con le (proprie) radici.

La tradizione non è (o almeno non dovrebbe essere) una gabbia immutabile nella quale imprigionare l'arte appresa dal maestro, ma ali per spingersi fino al sole senza tema di cadere giù, eredità preziosa, nutrimento spirituale. Radici. In questo senso la tradizione diviene un *ethos* che permette di spostarsi, rappresenta la forza che fa mutare orizzonte proprio perché radica a un centro: quello formato dalle (proprie) radici.

Nel momento in cui l'apprendista *sceglie* la tradizione del *cunto*, egli è ben consapevole che se prenderà su di sé la tradizione asetticamente, senza farla vivere e dunque non infondendole quegli impercettibili – ma evidentissimi e necessarissimi per il pubblico – tratti personali inconfondibili, avrà perso prima di iniziare. Di *cuntastorie* ce n'è mille, probabilmente moltissimi perfettamente padroni delle tecniche, e se non si ci si distingue non si arriva nemmeno ad alzare il piede dal suolo, o si soccombe dopo i primi passi. Insieme alla *forma* che preservano, le tradizioni non tramandano anche il *senso* che le

anima. Ma è quel senso che l'aspirante cuntastorie deve trovare e reinventare per realizzare la sua identità personale, culturale, professionale e leale verso le radici che lui stesso ha *scelto*.

È l'allievo a decidere a quale storia appartenere professionalmente; è lui a scegliere il maestro e i valori in cui riconoscersi. Possono appartenere a epoche e culture lontane, ma il senso che egli trova in essi è il senso del proprio lavoro, è l'eredità da tutelare e trasmettere.

Se il sentiero che conduce al proprio mestiere passa inevitabilmente per la tradizione o le tradizioni che si sono scelte, l'apprendimento di quella tradizione passa anche attraverso il Maestro, quello che ha trasmesso il mestiere e quello che scomparendo rende possibile la maturazione dell'allievo.

Perché maestro è *anche* vedere e vedersi attraverso gli occhi dei propri allievi nel momento in cui, quasi senza esserne coscienti, trascorso il tempo dal compimento dell'apprendistato, l'allievo si scopre maestro.

Giancarlo Sammartano

«MÈTIS» E PRESENZA DELL'ATTORE.
RACCONTI INCROCIATI PER L'ATTORE
«FIOR DI FARINA»

Nota di Franco Ruffini. *L'Antropologia Teatrale ha segnato una svolta negli studi teatrali, portando in evidenza il livello pre-espressivo dell'attore. Cardine di una tale svolta è la nozione di presenza. A dispetto del nome, la presenza non è una qualità spaziale. È una qualità temporale. Vuol dire: essere nel presente dell'azione. In tal senso, la presenza è l'anticorpo naturale della «recita»: la quale, in quanto ripete e basta, sta nel passato dell'azione.*

Della presenza – nelle diverse determinazioni storiche presso i maestri del Novecento, e nelle svariate dimensioni alle quali rimanda – si occupano in sostanza gli studiosi di Antropologia Teatrale che si ritrovano nel laboratorio permanente dell'International School of Theatre Anthropology (ISTA).

Da tutt'altro versante, anche la riflessione di Giancarlo Sammartano è da tempo orientata sulla presenza dell'attore. La «sua» presenza ha il nome di mètis: la figura – tra personaggio e allegoria – che nella mitologia dell'antica Grecia raccoglie in sé i modi plurali e il fine dell'essere nel presente.

Nelle pagine che seguono, Sammartano ha cercato di rintracciare la mètis nei molteplici contesti che essa abita; e da tali contesti ha cercato di guardare al teatro in quanto corpo vivente dell'attore.

Il medesimo
perdurando in se medesimo,
stando esso in se stesso,
stabilmente si perderà.
Anassimandro

Individuando un livello ulteriore – ma antecedente – a quello dell'espressione, l'Antropologia Teatrale ha restituito all'attore le sue due dimensioni assolute: quella del *bios* e quella del *mitos*. Nella prima, l'attore vale per il suo corpo e per le leggi che lo governano, a prescindere dalle determinazioni culturali. Nella seconda, vale come forma nella quale ordinare il racconto dell'esperienza umana, preventivamente scissa da altrettante determinazioni culturali e implicazioni ideologiche. Il *bios* e il *mitos* dell'attore sono due strumenti