



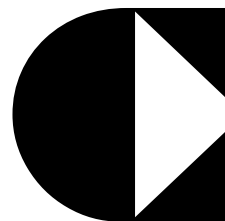
# DALLA SPADA DI CELANO AL BASTONE DI BALSAMO

*Maria Rita Chierchia*

**ABSTRACT.** This paper aims to examine the performative refunctionalization of ritual objects in the Cunto, with particular reference to the replacement of the traditional sword with the Sicilian stick in the contemporary interpretation of Gaspare Balsamo. Historically, the sword has played a fundamental symbolic role, as highlighted by Di Palma (1991) and Tomasello (2021), embodying the narrative and ritual authority of the performance. This study questions how the substitution of this symbolic object determines a reformulation of the performative semantics and a redefinition of the agency of the objects on stage, revealing new interpretative and functional dimensions. The analysis also explores how the re-semanticization of these objects influences the narrative and cultural fabric of the Cunto, highlighting the role of performative objects in the mediation of cultural memory and in the construction of shared meanings, in relation to the processes of continuity and transformation within the Sicilian oral tradition.

**PAROLE CHIAVE:** Cunto, Sword, Sicilian stick, Agency, Ritual object, Performance

La spada la portavano i veri cuntastorie, quelli che lo facevano per mestiere e che comunque avevano una forza da scaricare. La bacchetta è il sintomo della timidezza, credo che era portata da quelli che volevano fare il cunto e volevano imitare i maestri che portavano le spade. Allora un po' perché nessuno gliela aveva lasciata, un po' perché non volevano sembrare ridicoli allora non la portavano (Mimmo Cuticchio in Di Palma 1991: 138).



ome un Giano bifronte dallo sguardo equivoco, a cosa sta rivolgendo la sua attenzione Mimmo Cuticchio in questo brano?

Al passato e alle gerarchie alle quali egli sente di appartenere o al futuro in cui pretende di stabilire posizioni di privilegio e

subalternità? Nella riflessione di Mimmo Cuticchio, si manifesta una complessa ambivalenza tra la valorizzazione di un passato mitico e una proiezione verso un futuro delineato da nuove gerarchie artistiche. Da un lato, Cuticchio rivolge uno sguardo nostalgico al passato, celebrando l'epoca in cui il Cunto era dominato da figure carismatiche, autentici maestri dell'arte, per i quali la spada rappresentava un simbolo di autorità narrativa e performativa. In tale contesto, la spada non fungeva semplicemente da strumento scenico, ma si configurava come un emblema di un'élite di narratori in cui la forza, il coraggio e la presenza scenica costituivano gli elementi distintivi e irrinunciabili.

Dall'altro lato, Cuticchio si confronta con il presente e il futuro della tradizione, tracciando una linea di demarcazione tra coloro che, secondo la sua visione, meritano di impugnare la spada e coloro che sono relegati all'uso della bacchetta. Tale distinzione rivela una tensione sottile ma profonda: la resistenza a un cambiamento inevitabile e la difesa di una tradizione minacciata da processi di innovazione e reinterpretazione.

È essenziale, dunque, tornare a una questione critica che emerge con forza dal dibattito attorno alla trasmissione del sapere all'interno di questa tradizione performativa:

Il passaggio delle armi ha il sapore di un testamento [...]. L'addestramento di Cuticchio termina dunque ereditando la spada del maestro: bene materiale e nello stesso tempo simbolo concreto del mestiere (Di Palma 1991: 127)

Nell'analisi delle dinamiche di apprendistato tradizionale<sup>1</sup>, il rito della consegna della spada da Celano a Cuticchio assume un significato che va oltre il mero passaggio di un oggetto: si tratta di un trasferimento carico di valenze ontologiche e

simboliche, dove l'oggetto stesso diventa il vettore di un'eredità complessa che abbraccia tanto il *savoir-faire* artistico quanto l'interiorizzazione di un *ethos* narrativo profondamente radicato nella cultura siciliana (Cfr. Chierchia 2024: 11-23).

Nel suggestivo racconto di Mimmo Cuticchio sulla propria investitura con la spada da parte di Peppino Celano, emerge un episodio di grande rilevanza che problematizza la retorica delle gerarchie rigide e delle trasmissioni lineari di sapere che sembrano dominare la narrazione della tradizione del Cunto. Prima di narrare il proprio passaggio rituale, Cuticchio ricorda infatti l'*investitura* dello stesso Celano, la cui ricezione della spada avvenne in modo del tutto atipico: Celano, non essendo figlio d'arte, non riceve la spada da un maestro cuntista, come prescriverebbe la norma di un'iniziazione tradizionale, ma da un membro della comunità, un appassionato che, colpito dalla forza e dall'intensità delle sue narrazioni quotidiane, scelse di donargli quello strumento simbolico per eccellenza del cuntista<sup>2</sup>. Questo gesto, spontaneo e imprevisto e apparentemente marginale, destabilizza l'idea della trasmissione formale della spada, rischiarando una dimensione in cui il pubblico, o meglio, la comunità, lungi dall'essere un'entità passiva o marginale, si configura come parte integrante e interattiva del processo performativo: la comunità degli astanti non solo assiste, ma interviene, corregge, investe di autorità, e, in questo caso, attribuisce a Celano un riconoscimento diretto che trascende le consuete dinamiche maestro-allievo. Il dono della spada da parte di un "semplice spettatore" ridisegna i confini dell'autorità narrativa e apre una riflessione più ampia sulla natura stessa del Cunto e sulla validità del sapere performativo che esso veicola.

1 Per un approfondimento sui complessi processi di trasmissione dell'arte del Cunto e sulla sottile dialettica tra tradizione e innovazione, si rimanda all'articolo di Valentina Venturini (2004: 419-442). In questo studio, Venturini esplora con finezza l'apprendistato di Mimmo Cuticchio sotto la guida di Don Peppino Celano, evidenziando il peculiare processo di trasmissione "tacita" del sapere, attraverso il quale l'allievo assimila le tecniche del maestro e al contempo forgia la propria individualità artistica.

2 Questo episodio è narrato da Mimmo Cuticchio nel documentario *La spada di Celano* del 1984, diretto da Guido di Palma. Disponibile su RayPlay: <http://www.regionesicilia.rai.it/dl/sicilia/video/ContentItem-d17b14ad-c5c7-498c-8626-d3aca424e588.html>.

Se la legittimazione della spada non deriva esclusivamente dalla sua trasmissione ereditaria ma anche da un riconoscimento sociale e comunitario, allora si apre un interrogativo profondo: Celano, che ha ricevuto la spada fuori dal rituale istituzionalizzato, può essere considerato un vero cuntista? Il suo Cunto, privo di una consacrazione formale, può essere giudicato meno autentico o meno valido? L'affermazione di Cuticchio, letta in questo contesto, si configura come un paradosso che invita a riflettere sulle modalità di trasmissione dell'arte del Cunto, ma anche sulla complessità e sulla pluralità delle vie attraverso cui l'oggetto performativo acquista e rinnova la propria forza simbolica.

Nell'arte, gli oggetti non sono mai solo ciò che appaiono:

Con maggiore o minore consapevolezza, tutti noi conferiamo significato alle cose, ma solo gli artisti lo fanno metodicamente e secondo personali tecniche e percorsi di ricerca. Essi danno la propria voce alle cose mute e, talvolta, come accade frequentemente ai bambini, fingono perfino di farle parlare (Bodei 2011: 30).

Cuticchio, figlio di puparo e maestro del Cunto, incarna questa capacità di conferire voce a ciò che, altrimenti, rimarrebbe muto. Fin dalla giovane età è immerso nel mondo incantato dell'opera, tra armature scintillanti, duelli epici e voci che danno vita a eroi e paladini fatti di legno e metallo. Tuttavia, sebbene l'infanzia di Cuticchio sia permeata dal fascino di quel mondo fantastico, essa si articola anche attorno alle fasi di un percorso che sembrano predisporre un destino già scritto: quello di proseguire l'arte del padre. Ed è proprio il rigore della tradizione e la ripetizione di gesti codificati che trasformano il sogno infantile di Cuticchio in una prigione creativa. Cuticchio vive quegli anni come un periodo di stasi e di immobilismo, proprio come ammonisce il cartello che campeggia sopra il palco del teatrino del padre: «un posto per ogni cosa, ogni cosa al suo posto» (Di Palma 1984: 22-23); un mantra che diventa simbolo di un ordine statico e di un percorso senza possibilità di deviazione.

Queste imposizioni soffocano nuovi orizzonti di espressione ed è proprio in

questo contesto di immobilismo creativo che si fa urgente il bisogno di un distacco, di una rottura con la figura paterna, la quale incarna l'ortodossia della tradizione.

Ci troviamo, quindi, di fronte ad un'ermeneutica del distacco, che si riflette nell'«enigmatica allegoria del progressivo oblio a cui è sottoposta la figura del padre» (Bodei 2011: 31). Questo processo di superamento dell'autorità si configura come un atto necessario per liberarsi da vincoli opprimenti, un oblio che si rivela salvifico, consentendo, nel caso specifico di Cuticchio, di ripensare e ridefinire la propria identità artistica.

In questo scenario sorge spontanea la necessità di esplorare il modo in cui Cuticchio affronta il duplice lutto simbolico delle figure paterne. Il distacco dal padre puparo e la morte del maestro Celano rappresentano un momento importante in cui Cuticchio deve confrontarsi con l'assenza di due figure fondamentali della sua vita e della sua formazione artistica. È come se si attivasse un complesso meccanismo psichico, in cui il lutto viene sublimato attraverso un atto di trasferimento: il giovane Cuticchio riversa la propria energia affettiva su un oggetto sostitutivo, manifestando un «sovrainvestimento libidico» (Bodei 2011: 25) sulla spada che trascende la sua funzionalità pratica.

In parallelo, emerge un altro aneddoto di cruciale importanza che arricchisce la comprensione del complesso e dinamico percorso artistico di Mimmo Cuticchio: quello che potremmo definire come *collezionismo affettivo*, che egli avrebbe sviluppato nel corso degli anni. Il suo atto di conservare elementi apparentemente marginali - chiodi del palcoscenico, zoccoli e altri oggetti scenici minori - è intimamente connesso alla sua scelta volontaria di distanziarsi dalla figura paterna, generando implicazioni profonde nella sua sensibilità artistica e sul suo rapporto con gli oggetti teatrali.

L'auto-allontanamento di Cuticchio non fu l'esito di una cacciata o di un'imposizione esterna, ma una decisione autonoma, maturata a fronte di un crescente disagio verso l'inerzia creativa che dominava il teatro paterno, ormai prigioniero

della ripetizione ossessiva di un repertorio unico, concepito per compiacere un pubblico turistico. Tale routine, ridotta a una sterile reiterazione di forme codificate e sprovvista del vigore narrativo originario, era, agli occhi di Cuticchio, una ritualità spogliata della sua forza ontologica, ridotta a mero intrattenimento.

Tuttavia, pur segnando una rottura apparente, questa decisione porta con sé un inestricabile conflitto interiore, poiché l'allontanamento non significa la negazione delle radici, ma piuttosto un loro ripensamento. Di fronte a una crisi di senso, ciascun frammento raccolto - un chiodo ossidato, un pezzo di legno consunto, un costruito inanimato - rappresenta un brandello di quel cosmo teatrale che Cuticchio cerca di riconfigurare. In quegli oggetti si condensa l'essenza invisibile di una cultura che egli desidera preservare nella sua sostanza ontologica, pur imprimendole una nuova direzione.

Il collezionismo di Cuticchio, dunque, non deve essere interpretato come un banale accumulo di oggetti, bensì come un atto quasi rituale, un tentativo di ricomporre il mosaico frammentato di un'identità che rischia di smarrirsi. Pertanto, tale fenomeno può essere letto attraverso la lente di una ricerca di continuità e appartenenza a un mondo che gli è stato, almeno temporaneamente, negato. In quest'ottica, la raccolta di oggetti materiali apparentemente insignificanti assume i contorni di una strategia compensativa: la materialità stessa degli oggetti, con le loro tracce d'uso, diviene il supporto su cui proiettare la propria nostalgia per un passato familiare e artistico che rischiava di svanire. In altre parole, non si tratta semplicemente di conservare, ma di riaffermare, attraverso un gesto rituale e simbolico, il rispetto per il mestiere e per gli insegnamenti paterni. L'atto di raddrizzare e riutilizzare i chiodi, appreso in un contesto di privazioni durante un'epoca di guerra e ristrettezze economiche, non rappresenta solo un'espressione di parsimonia, ma incarna un'etica del lavoro e una profonda dedizione a un'arte che resta radicata nella memoria di quei sacrifici.

Attraversando la prospettiva dell'antropologia di Alfred Gell, è possibile inter-

pretare questo processo come una forma sofisticata di *agency* oggettuale. Gli oggetti non si configurano semplicemente come residui del passato, bensì come agenti dotati di una potenza intrinseca, strumenti capaci di esercitare un'influenza attiva sulle dinamiche creative e psichiche dell'artista. Analogamente, la dinamica di conservazione affettiva trova una corrispondenza nella relazione tra Cuticchio e la spada del suo maestro Celano. In questo contesto, la spada non è semplicemente un accessorio scenico, ma il fulcro di un sovrainvestimento emotivo e simbolico che trascende la sua funzione strumentale.

In conformità con la teoria di Gell, secondo la quale gli oggetti possono possedere un'*agency* capace di influenzare le relazioni sociali e culturali, la spada incarna, per Cuticchio, un potere performativo che va oltre l'atto narrativo. Essa rappresenta, quindi, un veicolo di legittimazione, uno strumento carico di agentività che articola e trasmette l'autorità del cuntista. All'interno del complesso universo simbolico di Cuticchio, la spada, emblema della tradizione ereditata, assume una funzione analoga: funge da perno attorno a cui si organizza una pratica di continua risemantizzazione. Essa simboleggia sia fedeltà che ribellione, manifestando una peculiare forma di *agency* in cui è l'oggetto stesso a comunicare e a guidare la mano e il corpo del cuntista. Questa risemantizzazione si configura come una risposta al trauma della frattura familiare e alla necessità di ricostruire un mondo artistico personale, indipendente, ma profondamente radicato nella tradizione. Ogni oggetto, attraverso la cura conservativa di Cuticchio, agisce come un «indice», per avvalersi della terminologia gelliana, di un passato che si intende mantenere vivo (Gell 1998).

Giunti a questo punto, è opportuno interrogarsi su una questione cruciale: se da un lato si può comprendere il tentativo inconscio di Mimmo Cuticchio di custodire la tradizione anche attraverso un gesto di trasferimento negli strumenti performativi, dall'altro emerge la necessità di considerare la natura intrinsecamente transitoria dell'arte del Cunto. Infatti, il compito dei cuntisti consiste nel confrontarsi con

l'impermanenza e l'irripetibilità dell'azione scenica, elementi che costituiscono l'essenza stessa di questa forma d'arte. In tale contesto, ci troviamo di fronte ad un interrogativo di rilevante importanza: sebbene oggetti come la spada e altri elementi scenici fungano da tracce materiali - un archivio di significati e memorie nel senso delineato da Diana Taylor (2003) - in che modo si può garantire la perpetuazione della tradizione soltanto attraverso tali materiali, sebbene significativi, ma intrinsecamente silenziosi? Gli oggetti, per quanto ricchi di significato e carichi di storia, rimangono pur sempre meri artefatti senza una mano che li utilizzi, senza un artista capace di infondervi vita. E allora in tal senso la fenomenologia di una performance rituale come il Cunto sembra mettere in fecondo cortocircuito la nozione di Archivio/Repertorio. Ciò che si conserva (archivia) a disposizione di un maestro come Cuticchio non necessariamente si repertorizza nel segno di una trasmissione di cui si sia potuto beneficiare (al netto dell'aneddotica leggendaria) o di cui possano beneficiare allievi più o meno volenterosi.

Tale è il caso di Gaspare Balsamo e della sua esperienza artistica che si pone come un caso emblematico di divergenza sia metodologica che generazionale. La scelta di Balsamo di utilizzare il bastone siciliano non dovrebbe essere vista come una concessione alla timidezza o una prova di inferiorità tecnica, ma piuttosto come una manifestazione di riverenza verso la tradizione magistrale e al contempo come una scelta che riflette una profonda rielaborazione del patrimonio narrativo. Piuttosto che considerare la mancata consegna della spada come una *deminutio* o un segno di rottura irreversibile, Balsamo trasforma questo momento critico in un'opportunità per reinventare la propria pratica performativa. Tale cambiamento riflette, dunque, una riformulazione consapevole della pratica e una rifunzionalizzazione performativa dell'oggetto stesso che viene investito di nuovi significati. Non si tratta quindi di una semplice imitazione o di un segno di subalternità, ma di una reinterpretazione che conserva e rinnova la sostanza e il significato del Cunto.

Se Cuticchio ha incarnato la figura del custode di una tradizione che trova nella spada di legno uno dei suoi più evidenti simboli di continuità e legame ancestrale, Balsamo si trova a confrontarsi con l'assenza di questo passaggio simbolico. Questa assenza, che non è solo una mancanza materiale, diventa emblematica di un vuoto nella trasmissione stessa, un vuoto che Balsamo ha colmato attraverso la riarticolazione delle pratiche performative e la reinterpretazione del repertorio:

La spada, con il suo fatidico simbolismo, non è mai stata trasmessa. Gaspare Balsamo, allora, è in scena con la tipica "paranza" siciliana che da un lato indica un processo di riappropriazione di una tecnica antica dislocata verso uno slittamento ulteriore o verso una sua riarticolazione in senso sorprendentemente ibrido, dall'altro denuncia anche il vuoto della regolarità specifica di una trasmissione. La paranza, appresa dal maestro Giuseppe Bonaccorsi e destinata a simulare la scherma corta siciliana (secondo il cosiddetto metodo Santa Maria), assume la funzione simbolica del vuoto lasciato da una spada di legno mai ricevuta in segno di una continuità tradizionale. Balsamo, consapevole di come il Cunto non fosse semplicemente una tecnica da assumere nel proprio eventuale bric-à-brac teatrale, ma un itinerario narrativo a ritroso alla scoperta delle origini dell'identità siciliana, nel tentativo di incarnare coscientemente una postura tradizionale per la propria prosodia gestuale, ha incontrato nell'antica arte marziale isolana un'opportunità preziosa di realizzazione (Tomasello 2021: 84).

La questione che si pone, dunque, non è soltanto quella della perpetuazione della tradizione attraverso l'uso degli oggetti, bensì quella della loro effettiva trasmissione in quanto veicoli di sapere e competenze rituali. La spada diviene una chiave d'accesso a un intero sistema simbolico e performativo che, in assenza di una trasmissione diretta, rischia di diventare sterile. È qui che la fenomenologia del Cunto si intreccia con le riflessioni sulla natura del repertorio: esso non è soltanto un archivio di gesti o pratiche cristallizzate nel tempo, ma è un sapere incarnato che richiede una rinnovata vitalità. Balsamo compie un atto di riappropriazione che va ben oltre la semplice imitazione gestuale, fondandosi su una consapevolezza più profonda: la necessità di *re-interpretare* il

Cunto su basi rinnovate, pur mantenendone intatta l'essenza. In questo senso, egli si configura come un vero "interprete" nel senso etimologico del termine *inter-pres*, colui che, mediando, stabilisce un valore e, nel caso di Balsamo, il valore da riconoscere e il prezzo da pagare per mantenere viva la tradizione. Pertanto, la maestria del cuntista trapanese dimostra che la competenza e l'arte non risiedono esclusivamente nel possesso di un oggetto simbolico, ma nella capacità di *cuntare* con autenticità e profondità, conferendo così una nuova dimensione al repertorio senza sacrificare l'ontologia della narrazione.

In occasione de *Il Cortile Festival*, curato da Roberto Bonaventura presso la Tenu-ta Capo Rasocolmo di Messina, il progetto artistico di Gaspare Balsamo, con il suo cunto *Periplo*, si configura come un'operazione di ricomposizione e integrazione delle diverse espressioni della tradizione orale siciliana. In un contesto che potremmo definire apocalittico, in cui molte forme d'arte e di narrazione sono minacciate, Balsamo sembra voler tessere un dialogo tra figure emblematiche come quelle di Peppino Celano, Ciccio Busacca, Mimmo Cuticchio e Ignazio Buttitta. La sua aspirazione è che nulla vada perduto e che ogni voce rivendichi il proprio diritto a esistere in un tempo così incerto.

Il termine *Periplo*, sapientemente scelto da Balsamo, non è solo un riferimento alla circumnavigazione geografica, ma anche alla capacità del cuntista di navigare tra diversi registri artistici e narrativi pur trattando un argomento centrale, in questo caso Colapesce o Pesce Cola. Balsamo si muove attorno al soggetto principale con una scansione che alterna momenti centrifughi e centripeti, avvalendosi di una cornice digressiva che rimanda alle avventure di Don Chisciotte e Sancio Panza. La misura digressiva è ulteriormente alimentata dal ricorso alla sapienza proverbiale e politica della poesia di Buttitta, chiamato in causa a partire dal ricordo cervantino del compagno siciliano di cella ad Algeri: Antonio Veneziano. Così, si forma una genealogia siciliana del periplo mediterraneo, in cui le storie, come i pesci nella mattanza, si intrecciano e si raccolgono.

Cervantes, attraverso Chisciotte, allude a Pesce Cola e alle ricchezze paesaggistiche dello Stretto, mentre Buttitta chiude il cerchio con il suo canto, esprimendo la resilienza e l'orgoglio del popolo siciliano. In *Periplo* la parola si fa azione scenica: Balsamo danza sulle parole di Buttitta, conferendo loro una nuova vita attraverso un'espressione di una narrazione corporea che si snoda in un movimento peristaltico.

L'epilogo di Balsamo, in cui Colapesce afferma "Ca semu e ca resistemu", si configura come un'apologia non retorica, ma necessaria per la sopravvivenza dell'antica arte del Cunto. Ed è qui che Balsamo non si limita a rappresentare; piuttosto, egli tenta di fondere varie modalità artistiche: il Cunto si trasforma in un canto, un atto performativo che raccoglie e rivendica le diverse tradizioni di cuntastorie e cantastorie. Questo desiderio di sintesi si alimenta di una consapevolezza della fine, sia in termini culturali che metafisici.

Pertanto, in tale processo di reinterpretazione e rielaborazione, il bastone utilizzato da Balsamo supera la sua funzione tradizionale di strumento narrativo e diventa un simbolo citazionistico, una sorta di omaggio dissimulato alla tradizione. Il passaggio dalla spada al bastone segnala un atto di rigenerazione in cui l'oggetto rituale viene risemantizzato e riattivato all'interno di un contesto performativo contemporaneo. Non più la spada tradizionale del cuntista, ma un oggetto che, grazie alla maestria dell'artista, produce nuove risonanze. La performance, così, si arricchisce di profondità ulteriori, dove il gesto non si limita a un atto di riverenza formale, ma diventa un tributo a una tradizione che, pur attraversando una fase di crisi, continua a pulsare e a resistere.

Riattraversando ancora le pagine di Tomaselto, si scopre un raffinato parallelismo tra due tradizioni culturali apparentemente distanti: quella del cuntista siciliano e quella dell'*imam* musulmano durante la *khutba*, il sermone del venerdì. Entrambi, in contesti diversi, impugnano una spada di legno che trascende la sua originaria funzione bellica. Tradizionalmente, nel rituale islamico, l'imam brandisce la spada come emblema dell'autorità

morale e veicolo performativo della parola divina. Analogamente, nel Cunto, la spada di legno, tramandata dai maestri, diventa parte integrante dell'azione narrativa: scandisce il ritmo della parola e ne accompagna la potenza evocativa simboleggiando la maestria del cuntista nel governare lo spazio e il tempo del racconto (Tomasello 2021: 70). Tuttavia, in entrambi i contesti si è assistito nel tempo alla scomparsa di questo oggetto rituale: né durante la *khutba*, né nel Cunto di ultima generazione, si impugna più la spada di legno. Nel «comportamento recuperato»<sup>3</sup> che misura necessariamente la durata e, perciò, anche la duttilità metamorfica di una tradizione, esiste quello che potremmo chiamare *coefficiente di perdita*, ovvero la possibilità che in ciò che si conserva molto debba perdersi. Così è persino per un oggetto agentivo e ritualizzato come la spada: dalla spada al bastone all'assenza che custodisce silenziosamente ciò che non c'è più.

Come si è rilevato nel caso di Celano, si riscontra già un'anomalia che, paradossalmente, diventa il vero elemento di salvezza del Cunto, preservandolo fino a Balsamo. Di Palma, a tal proposito, sottolinea con acutezza come, rispetto alla pratica rigorosamente fedele ma involutiva di Genovese, l'anomalia sia una risorsa piuttosto che una deviazione (Cfr. Di Palma 1991: 116). La fedeltà assoluta alla tradizione si rivela, dunque, una forma di *degenerazione*, e solo attraverso l'audacia dell'oltraggio si può davvero salvaguardare e rinnovare una tradizione destinata altrimenti a perdersi.

#### BIBLIOGRAFIA

- M. Arpaia, *L'epica orale dei giorni nostri. Tecnologia della voce e immagini mentali nell'esecuzione dell'aedocuntista Mimmo Cuticchio*, in A. Anastasi e V. Di Vita (a cura di), *La scena dell'oralità. Per una voce fuori luogo*, Roma-Messina, Corisco edizioni, 2015, pp. 190-207
- M. C. Assumma, *Il ritmo de lu cunttu*, in «Igitur», anno VII [nuova serie], gennaio-dicembre 2006, Roma, Nuova Arnica editrice, pp. 47-64
- G. Balsamo, *Sotto il segno del cunto*, Editoria & Spettacolo, Spoleto, 2021
- R. Bodei, *La vita delle cose*, Laterza, Bari-Roma, 2011
- S. Burgaretta, *Mimmo Cuticchio puparo e cuntastorie*, in «Il Cantastorie», III serie, n. 13 (64), 1984, pp. 3-7
- Id., *La spada di Celano. Intervista a Mimmo Cuticchio*, in «Il Cantastorie», III serie, n. 13 (64), 1984, pp. 8-14
- Id., «Cunttu» e cuntastorie nella Sicilia di oggi, in «La Ricerca Folklorica», n. 19, 1989, Grafo edizioni, pp. 121 - 126
- Id., *Mimmo Cuticchio, puparo e cuntastorie*, in Id., *La memoria e la parola: pupari, cuntisti, cuntastorie e poeti popolari di Sicilia*, Messina, Armando Siciliano, 2008, p. 130 sgg
- M.R. Chierchia, *La memoria come dispositivo privilegiato nel Cunto* in *Prospettive moniste nelle Scienze Cognitive. Esplorazioni interdisciplinari*, Corisco, Messina-Roma-Madrid, 2024
- M. Cuticchio, *Storia e testimonianze di una famiglia di pupari*, Palermo, S.T.ASS, 1978
- Id., *Per giocattoli il teatro, per casa il teatro, per teatro il teatro*, in «Quaderni di teatro», Firenze, Vallecchi, anno VIII, n. 31, febbraio 1986
- Id., *Il cuntista*, in *La macchina dell'Opra*, Palermo, 1995, pp. 113-115
- Id., *Dagli aedi ai cuntisti*, in Associazione Figli d'Arte Cuticchio, *Opera dei Pupi e teatro di figura* [catalogo della 19a edizione della Macchina dei Sogni], Palermo, 2002, pp. 104-113
- Id., *Lettere a voce, lettere scritte, racconti, viaggi*, in «Teatro e Storia», n. 23, a. XVI/2001, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 413-429
- Id., *Dal cunto al teatro*, in «Dioniso», annale della Fondazione Inda, n. 1 - 2002 (nuova serie), Palermo, Palumbo editore, pp. 112-123
- Id., *Il cunto del Cunto*, in Roberto Giambone (a cura di), *I sentieri dei narratori*, Palermo, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, 2004, pp. 77-99
- Id., *La nuova vita di un mestiere antico. In viaggio con l'Opera dei Pupi e il Cunto*, Napoli, Liguri, 2010
- Id., *Alle armi, cavalieri! Le storie dei paladini di Francia raccontate da Mimmo Cuticchio*, Roma, Donzelli, 2017
- G. Di Palma, *I figli d'arte. Intervista a Mimmo Cuticchio*, in *Album di Famiglia, cinquanta anni di attività di Giacomo Cuticchio*, Palermo, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, 1984

3 «Il comportamento recuperato può essere esaminato allo stesso modo in cui un regista tratta una sequenza cinematografica. Queste sequenze di comportamento, infatti, possono essere riorganizzate o ristrutturare: esse appaiono indipendenti dalle cause (personali, sociali, tecnologiche, eccetera) che li mettono in atto. Vivono di vita propria, in un certo senso. La fonte e l'autenticità originaria di un comportamento potrebbero rimanere ignote o essere smarrite, ignorate o contraddette, persino nel momento in cui quella autenticità e quella fonte siano celebrate come tali» (Schechner 2018: 81).

- Id., *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i Cuntastorie*, Bulzoni Editore, Roma, 1991
- A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1998.
- G. Pitrè, *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia in Usi e costumi, credenze e pregiudizi del Popolo Siciliano*, Vol. I, Edizioni Grifo, Lecce, 2024.
- R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, traduzione a cura di D. Tomasello, Imola, 2018
- D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, 2003
- D. Tomasello, «*La strada continua*». *Intervista a Mimmo Cuticchio*, Mantichora. Italian Journal of Performance Studies, 2016, 6:1.
- Id., *Gaspere Balsamo ovvero della necessità della Maestria in tempi di orfananza*, in G. Balsamo, *Sotto il segno del cunto*, Editoria & Spettacolo, Spoleto, 2021.
- Id., *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*, Marsilio, Padova, 2021
- V. Turner, *Dal rito al teatro*, a cura di S. De Matteis, Il Mulino, Bologna, 2013.
- Id., *La foresta dei simboli*, traduzione a cura di N. Greppi Collu, Morcelliana, Brescia, 2019.
- V. Venturini (a cura di), *Dal cunto all'Opera dei Pupi. Il teatro di Cuticchio*, Roma, Dino Audino, 2003
- Ead., *Dal Cunto all'Opera dei Pupi. Saggio introduttivo*, in Id. (a c. di), *Dal Cunto all'Opera dei Pupi. Il teatro di Cuticchio*, Roma, Dino Audino editore, 2003, pp. 5-31
- Ead., *A occhi chiusi: la doppia visione del «cunto»*, in «*Teatro e Storia*», n. 25, anno XVIII, Roma, Bulzoni Editore, 2004
- Ead., *Nato e cresciuto tra i pupi*, Editoriale Scientifica, Napoli, 2017.
- P. Vescovo, *La voce sola e lo "schermo antico"*, in A. Anastasi e V. Di Vita (a cura di), *La scena dell'oralità. Per una voce fuori luogo*, Messina, Corisco edizioni, 2015, pp. 177-189

#### SITOGRAFIA

<http://www.regioneticilia.rai.it/dl/sicilia/video/ContentItem-d17b14ad-c5c7-498c-8626-d3aca424e588.html>.