

la rivista di **en**gramma
2011

92-95

La Rivista di Engramma
92-95

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 92-95
anno 2011

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **92-95** anno **2011**

92 agosto 2011

93 settembre/ottobre 2011

94 novembre 2011

95 dicembre 2011

finito di stampare gennaio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-73-5
ISBN digitale 978-88-98260-80-5

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

6 | *92 agosto 2011*

124 | *93 settembre/ottobre 2011*

180 | *94 novembre 2011*

266 | *95 dicembre 2011*

94

novembre **2011**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 94

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, simona dolari, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE
lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

“Those Are Pearls That Were His Eyes”.

**STORIE DI NAUFRAGI E MIGRANTI, NELL'ANNIVERSARIO DI *THE TEMPEST*
DI WILLIAM SHAKESPEARE (1 NOVEMBRE 1611)**

SOMMARIO

- 4 BRUNO ROBERTI
Della stessa stoffa dei sogni. Morfologia e migrazioni di *The Tempest*
- 38 IVANO MISTRETTA
Cento anni di *Tempesta*
- 52 MONICA CENTANNI
L'isola come orizzonte e come sponda: *Terraferma* (Italia, 2011)
- 58 STEFANIA RIMINI
Terraferma: un film senza odori
- 62 Migranti tra cinema e teatro. Intervista a Mimmo Cuticchio
A CURA DI ANNA BANFI
- 67 ANDREA PORCHEDDU
Teatro 'bene comune'. A quattro mesi dall'occupazione del Teatro Valle di Roma
- 72 MARCO BARAVALLE
Calibano al Lido di Venezia: per una immaginazione selvaggia. Sull'occupazione del Teatro
Marinoni (Mostra del Cinema 2011)
- 78 DANIELA SACCO
La tempesta del pensiero: omaggio a James Hillman

STEFANIA RIMINI

Terraferma: un film senza odori

Già con *Respiro* (Italia, 2002) Crialese aveva dato prova di saper divaricare il proprio sguardo sopra e sotto la linea del mare, assegnando alle riprese subacquee tutto il fascino dell'indistinto, della libertà, di una incomprensibile purezza. Con *Nuovomondo* (Italia, 2006) il campo del visibile si allarga, tocca le vette dei Nebrodi per poi conficcarsi negli spazi angusti della nave-traghetto, quasi un sommergibile imbottito di carne umana, fino alla reclusione fisica e mentale della prigione-lager di Ellis Island. *Terraferma* torna a fare i conti con le ragioni di un'isola bloccata in mezzo al mare, un 'mondo perduto', aggrappato a leggi arcaiche eppure fatalmente toccato dalle ferite del presente. Le prime immagini del film ribadiscono l'attrazione fatale del regista per il mare, per quell'immenso grembo blu in perenne lotta con la terra, vigile sentinella di approdi e naufragi. Dopo aver precipitato il nostro sguardo sotto la superficie dell'acqua, la macchina da presa lentamente risale e si piazza sulla prua di una barca, dislocando la nostra attenzione tramite una serie di ambigui campi/controcampi, che lasciano intravedere l'orizzonte e le figure di un vecchio (Mimmo Cuticchio: vedi, in questo stesso numero di "Engramma", l'intervista con l'attore) e di un ragazzo (Filippo Pucillo), custodi di un passato eroico. Per un attimo sembra di rivedere sullo schermo il fascino dei documentari di De Seta, quella luce livida, impregnata di salsedine, quelle onde battute dal vento e dai gabbiani, quel tempo immobile speso dai *contadini del mare* ad aspettare che le reti si gonfino di pesce. L'incanto mitico del prologo però dura poco, si spezza bruscamente quando l'elica si rompe per via di alcuni relitti galleggianti, inquietante indizio di un'incrinatura, di una minaccia reale all'ordine naturale delle cose. Prima che l'Altro irrompa a turbare i fragili equilibri della terraferma, c'è ancora tempo per una sequenza dal sapore antico, capace di restituire il senso dell'appartenenza alla comunità, il valore della memoria e del lutto. Una processione commemorativa lungo la battigia è il quadro in movimento che racconta la devozione dei familiari verso il capofamiglia inghiottito dal mare, e con essa la necessità della sopravvivenza, l'orgoglio del paese di fronte al sacrificio della vita. La ritualità del dolore si appiccica al nero degli abiti, al passo cadenzato della gente: tutti si muovono all'unisono, trascinando con sé il peso di esistenze fuori dalla storia.

Fin qui il film aderisce perfettamente alla bellezza del paesaggio, disegna i contorni mitici della vicenda, tratteggia i visi e i corpi dei protagonisti, che emergono dalla geografia dell'isola. Ernesto è un vecchio lupo di mare, quasi una divinità per saggezza, tempra e vigore; Nino (Beppe Fiorello) è il figlio ribelle, smanioso di traghettare la famiglia verso orizzonti più concreti (il turismo al posto della pesca); Giulietta (Donatella Finocchiaro) è la nuora di Ernesto, rimasta vedova e pronta anche lei a nuovi approdi, a un destino finalmente lontano da ristrettezze e ricordi; Filippo è figlio premuroso (di Giulietta) e nipote fiero (di Ernesto), sembra deciso a rinnovare l'eredità paterna ma non riesce a schivare del tutto i miraggi della madre. La scontrosa densità di questo nucleo familiare viene destabilizzata dallo sbarco di un gruppo di migranti, di fronte ai quali Ernesto e Filippo non esitano a invocare la legge del mare (dell'ospitalità e dell'accoglienza) in scacco alla legge dello stato (del respingimento e dell'abbandono). Scegliendo di nascondere in casa Sara (Timnit T.) e i suoi figli (una bambina nascerà proprio tra le braccia di Giulietta), Ernesto rivendica il valore antico della *pietas* ma rischia di alterare per sempre i rapporti con i suoi consanguinei e con il resto degli isolani. A sentire Nino, infatti, che dà voce a un'altra ragione, la spiccata vocazione turistica del luogo mal si adatta all'emergenza dei clandestini: i suoi clienti vogliono solo stordirsi di sole e musica e gli indigeni non sono pronti a confrontarsi con la sofferenza di chi viene da lontano. La distanza incolmabile fra l'indifferenza di Nino e la compassione di Ernesto è dichiaratamente uno dei temi portanti del film, a cui si lega la lenta metamorfosi di Giulietta, prima scontrosa verso Sara e i bambini poi invece supplice e caritatevole nei riguardi dei suoi ospiti inattesi, mentre a Filippo tocca la scelta più eroica, quella di sfidare il mare e i controlli di polizia pur di portare in

salvo i clandestini, in un finale aperto, che lascia col fiato sospeso grazie anche alla monumentale ripresa in *plongée*.

Nonostante le intenzioni, però, il film non trova respiro, sfiora soltanto il nodo di sentimenti, frustrazioni e attese dei personaggi, mostrando i limiti di una sceneggiatura e di un montaggio spesso approssimativi. Manca la capacità di astrazione simbolica messa in campo nelle opere precedenti, il paesaggio non riesce – se non a tratti – a saturare lo schermo con quella potenza evocativa che pure il regista ha nelle sue corde. La dialettica fra stasi e movimento si riduce a una lenta deriva di corpi e sguardi, talvolta lancinanti nella loro bellezza (è il caso di Timnit T.) talvolta invece assuefatti a un'unica espressione (accade a Beppe Fiorello). Sembra non esserci il tempo perché le cose cambino, perché la solidarietà maturi, perché la famiglia trovi nuovi equilibri. Lo specchio dell'inconsistenza delle relazioni è incarnato poi dal trio di giovani turisti che affittano la casa di Giulietta e Filippo, rimessa a lucido per assecondare le smanie della villeggiatura; i tre continentali attraversano l'isola con svagato disincanto, in cerca di un esotismo avventuroso che non corrisponde al brivido selvaggio di una Sicilia arcaica, e poi fuggono via veloci appena intuiscono che la vacanza rischia di trasformarsi in qualcosa di serio. La ragazza del gruppo, Maura, tenta anche un approccio con l'acerbo Filippo, ma la loro gita in barca al chiaro di luna si trasforma in un incubo quando lo scafo viene assalito da clandestini-*zombie*, contro i quali Filippo si scaglia violentemente, lasciando intravedere tutta la rabbia e la fragilità dei suoi anni.

La ferocia simbolica di questa sequenza non vale però a compensare l'oleografica messa in scena dello sbarco di migranti sulla spiaggia, in cui l'enfasi del *rallenti* contribuisce ad accentuare l'incongruenza con la vita reale. Per eccesso di calligrafismo la tragedia del naufragio viene descritta in toni estatici, con piani e angoli di ripresa fortemente poetici, tesi a sublimare l'orrore: i corpi del reato sono infatti levigati, tonici, gli abiti lindi, i turisti caritatevoli, mentre il ruolo di cattivi spetta solo ai poliziotti, protetti dalle loro divise e da improbabili mascherine bianche. Non c'è spazio dentro questo rapito *tableau-vivant* per le cicatrici del viaggio, siamo di fronte a un'odissea senza odori, senza strappi, senza sangue. La scelta è quella di coprire lividi e sudore, di ricondurre la violenza (e qui con un sussulto pensiamo a Géricault) sotto il segno confortante della iconografia della Pietà, quasi che la verità della storia fosse stata contraffatta in ossequio alla bellezza. Crialesè esercita certo un perfetto controllo della forma, ma pare compiacersi di un indugio estetizzante che non graffia, non punge e non convince fino in fondo.



Quel che al contrario fa letteralmente bruciare lo schermo è lo sguardo di Sara. La luce nera delle sue pupille è capace di risucchiarci dentro la vertigine della sua esistenza, senza concederci una tregua. È dal lampo della sua bellezza violata che il film trae origine; Timnit T. è infatti una sopravvissuta, una delle tante donne migranti scaraventate sulle spiagge di Lampedusa, in cerca di un riparo, di un'occasione, di una sponda da cui riavviare il filo di una biografia tormentata. Il personaggio di Sara, a cui Timnit T. presta tutta l'intensità di una recitazione 'naturale', è insieme Madonna e Maddalena, il suo corpo è stato trasformato in campo di battaglia, è un'urna violata dalla guerra, per cui valgono forse le parole della protagonista del dramma di Matěj Visniec:

Dorra: [...] No, non dirmi che il tempo guarisce tutto... io non credo che il tempo possa guarire tutto. Il tempo non può che guarire le ferite guaribili. È tutto. Il tempo non può fare altro se non ciò che può fare, e nulla di più.

[...]

No, Signore, tu non puoi difenderci da colui che è cattivo.

No, Signore, tu non puoi darci il pane di ogni giorno.

No, Signore, tu non puoi perdonarci poiché non ti chiediamo perdono perché noi, non possiamo perdonarti.

No, Signore, la tua volontà non l'accettiamo poiché la tua volontà è il sangue e il fuoco e la follia.

No, Signore, tu non sei la nostra verità, poiché la verità, l'abbiamo uccisa, perché la verità, l'abbiamo sotterrata con il cielo che non esiste più, nemmeno lui, perché la tua casa, Signore, adesso è la casa dei morti, sì...

[...]

No, Signore, non posso raccontarti la mia sofferenza.

No, non credo che si possa raccontare tutto.

Non credo che si possa comprendere tutto.

Non credo che ci sia un senso in tutto ciò che si racconta.

M. Visniec, *La donna come campo di battaglia*, Titivillus, 2009, p. 134.

Deciso a non arrendersi a un analogo sentimento di impotenza e rassegnazione è Ernesto, personaggio carismatico, volitivo, epico come l'attore che lo impersona. Ernesto-Cuticchio è una sorta di Poseidone decaduto ma non domo, un Ulisse malinconico, un Vulcano ostinato – meravigliosa la scena in cui l'attore ripara l'elica della barca dentro il garage, mimando davvero l'operoso e scintillante artigianato del dio del fuoco. La sua presenza nel film è garanzia di autenticità e commozione: nonostante il suo mondo sia prossimo alla rovina il suo sguardo resta fiero, la sua figura emana una gravità marmorea ma mai fredda, distaccata, perché nelle sue vene scorre sangue caldo come lava. A confermare il valore assoluto del personaggio può bastare la sequenza in cui si reca in commissariato e si trova costretto a sopportare l'alterigia del comandante (un sardonico Claudio Santamaria); qualcuno ha provocatoriamente rovesciato casse di pesce intorno agli uffici della finanza e questo gesto chiude ogni possibilità di dialogo

con gli abitanti dell'isola. Ernesto viene ripreso mentre calpesta suo malgrado un tappeto di sardine, per la prima volta riusciamo a sentire l'odore del pesce fradicio, un odore acre, intenso, che racconta l'abisso che c'è tra un passato mitico (incarnato dal vecchio re del mare) e un presente senza memoria.



Se l'Italia di oggi è davvero un paese senza memoria, il cinema è uno straordinario palinsesto, un archivio di sogni e rovine, da cui estraiamo un fotogramma di *Citizen Kane* (*Quarto potere*, USA 1941) per creare un cortocircuito visivo e olfattivo. All'euforica avventura di Citizen Kane, all'ebbrezza del fresco di stampa fa da controcanto l'elegia epica di Ernesto, puzzolente (almeno in questa inquadratura) di stiva e di naufragi.

English abstract

After *Respiro* and *Golden Door*, Crialesi is back to tell Sicily on the screen. He chooses a fascinating point of view: the relationship between migrants and fishermen. The first shots show all the beauty of a wild and unspoiled landscape. The destiny of the film's main characters is determined by the sea, therefore water is the dominant image of the story. Although the director's style is very mature, the film suffers from quite an approximate script which in the end results in a rather unconvincing work. The essay focuses on the characters of Ernest (Mimmo Cuticchio) and Sarah (Timnit T.), and on stereotyped depictions of the landing of migrants.

Migranti tra cinema e teatro. Intervista a Mimmo Cuticchio.

a cura di Anna Banfi



Linosa, Mimmo Cuticchio ne *L'Approdo di Ulisse* (foto di Giulio Azzarello)

Dopo aver interpretato Ernesto nel film *Terraferma* di Emanuele Crialese, Mimmo Cuticchio è tornato quest'estate a raccontare il dramma dei migranti che ogni giorno dall'Africa arrivano sulle coste della Sicilia, per fuggire a guerre e carestie. Per il suo cunto *L'approdo di Ulisse*, ha scelto proprio un'isola del Mediterraneo, Linosa, lo stesso set del film di Crialese, punto nevralgico nella rotta che dal nord Africa conduce i migranti in Italia e spesso tragico scenario di naufragi. Dal mito di Ulisse alla tragedia contemporanea di Timnit, la donna etiope sopravvissuta al terribile naufragio del 2009 sulle coste di Lampedusa, Cuticchio ha dunque dedicato proprio alla figura del migrante alcuni dei suoi ultimi lavori. Lo abbiamo incontrato e gli abbiamo chiesto di raccontarci il suo percorso tra cinema e teatro e di spiegarci quale ruolo secondo lui può e deve avere un artista nella società contemporanea.

Come è iniziata la tua collaborazione con Emanuele Crialese?

Avevo appena visto i primi due film di Crialese, *Respiro* e *Nuovo Mondo*, quando Chiara Agnello, addetta ai casting, mi telefonò per informarmi che Crialese desiderava farmi un provino in vista del suo nuovo film. Le dissi che pur apprezzando molto il lavoro di Crialese, non ero interessato ai provini ma aggiunsi che sarei stato comunque felice di incontrarlo e di mostrargli i luoghi dove vivevo e lavoravo. Mi richiamarono per dirmi che Crialese sarebbe venuto a trovarmi nel mio teatro in via Bara all'Olivella, a Palermo.

Così una mattina ci incontrammo: Crialese era in compagnia di Emiliano Torres, suo aiuto regia. Feci visitare loro il mio teatro, il retro dove sono appesi i miei pupi, le scene, gli oggetti della scenotecnica e le macchine sceniche. Insieme ascoltammo il suono del piano a cilindro e io raccontai della mia nascita all'interno di un teatro di pupi a Gela nel 1948 e della mia vita con loro. Arrivati in laboratorio, mostrai loro come nascono i pupi e infine li portai nella sala espositiva dove di solito portiamo le scolaresche prima di uno spettacolo, nel tentativo di insegnare ai ragazzi che la tradizione non è una cosa ferma e inamovibile. Nel laboratorio ci sono più di quattrocento pupi che sono nati negli ultimi 40 anni: da Cagliostro alla Passione di Cristo, dai briganti come Peppe Musolino o Pasquale Bruno al Principe Carlo Gesualdo di

Venosa, dal *Moby Dick* al *Macbeth* e da *Don Giovanni* ad *Aladino della lampada magica*. Dopo avermi ascoltato con interesse, Crialese mi parlò del suo film. La sua storia mi sembrò altrettanto interessante, perché collegava i problemi che nascono dal cambiamento di un'epoca e dagli scontri generazionali alla questione attuale dei naufraghi e dei migranti, uomini e donne che noi ci ostiniamo a chiamare clandestini.

Qualche giorno dopo, mi invitò per un caffè nella sede della ex Camera di Commercio di via Montevergini a Palermo e mentre parlavamo di un incontro tra il personaggio Ernesto e la nuora Giulietta, mi chiese il permesso di filmare. Dopo meno di una settimana, mentre stavo preparando il materiale per una tournée in California, ricevetti una sua telefonata in cui mi diceva: "Sono giorni che mi torna la tua faccia davanti agli occhi. Ho deciso che sarai Ernesto nel mio film". Mi fece avere la sceneggiatura in anteprima: la lessi mentre ero in volo per San Francisco e me ne innamorai subito.

Quanto tempo siete rimasti a Linosa per le riprese? Questi mesi trascorsi a Linosa sono serviti anche per comprendere come gli abitanti di quell'isola vivono il problema dell'accoglienza?

Io, Filippo Pucillo e Donatella Finocchiaro siamo arrivati a Linosa il 2 maggio del 2010, tre settimane prima dell'inizio delle riprese. Crialese ci disse che in queste settimane dovevamo stare insieme per conoscerci, diventare una vera famiglia, e provare a integrarci nella vita della comunità locale. Ognuno di noi doveva entrare nel proprio ruolo. Donatella, ad esempio, cominciò a frequentare il ristorante-pizzeria per imparare a fare le pizze e preparare i panini; io e Filippo andavamo tutti i giorni a trovare Enzo Saltamacchia, un giovane pescatore che ci insegnava i nomi dei pesci che abitano quel mare e ci spiegava come distinguere cime e corde, come chiamare ogni singolo pezzo della barca da pesca, come avvolgere le cime sugli anelli o le bitte e come stendere o risarcire le reti sulla banchina. Poi da Lampedusa arrivò Enzo Miotti, proprietario del peschereccio 'Santuzza'. A proposito, piccola curiosità: nella sceneggiatura la barca aveva un nome diverso, ma si decise alla fine di lasciare quello originale, perché come è ben noto ai pescatori il nome dato alle barche non si cambia!



Una scena del film *Terraferma* di Emanuele Crialese

Miotti ci insegnò tutti i segreti della sua barca da pesca, dall'accensione del motore all'allacciamento della luce interna e di quella notturna in caso di pericolo; ci fece guidare il peschereccio e ci insegnò ad attraversare le onde, quando sono molto alte a causa del maestrale, di una tempesta o di una tromba d'aria. Frequentando la gente del luogo, imparammo i termini

dialettali utilizzati dai pescatori di Linosa. Riuscimmo a intergrarci tanto bene che sull'isola mi chiamavano Ernesto. Solo dopo tanto tempo alcuni seppero il mio vero nome.

Ci sono stati sbarchi durante il periodo della vostra permanenza sull'isola?

Durante il periodo di preparazione i costumisti e gli attrezzisti cominciarono a sistemare i locali del piccolo campo sportivo dove i ragazzi dell'isola vanno di solito a giocare a pallone. Appena fuori dal campo, vennero sistemate tre roulotte per il trucco e parruccho, proprio nello spazio che veniva abitualmente adibito a luogo di prima accoglienza per eventuali naufraghi. Durante la lavorazione del film, abbiamo assistito a diversi sbarchi di uomini, donne e bambini: incontrati lungo i sentieri o intravisti tra i rocciosi scogli dell'isola. Tutti i naufraghi venivano portati nella palestra dell'unica scuola che accorpa elementari e medie nello stesso edificio.

C'è una cosa che mi è rimasta particolarmente impressa di quel periodo: una mattina, proprio nei giorni in cui stavamo girando la scena in cui io, mio nipote Filippo e Giovanni Cintura, l'attore che interpreta il pescatore, salviamo dei naufraghi, vennero a trovarci al campo i carabinieri che presidiano l'isola. Volevano controllare i documenti di tutti i figuranti di colore che lavoravano al film per verificare se tra loro ci fossero degli infiltrati: la notte precedente erano infatti sbarcati degli immigrati poi scovati tra le vie dell'isola mentre domandavano la strada per la stazione dei treni.

Tu sei un grande narratore: come raccontano i linosiani il loro rapporto con gli immigrati?

Durante il tempo libero andavo dove si siedono di solito gli anziani di Linosa, proprio di fronte alla piazza del Comune, oppure mi recavo nella zona della curva a gomito che dalla strada del centro arriva al porto di Pozzolana di Ponente, dove invece si riuniscono le donne.

I vecchi raccontano per lo più di come vivevano sull'isola quando erano bambini tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta. Rammentano episodi di vita vissuta, spesso divertenti, ma spesso prima di lasciarsi andare, vogliono però capire chi sei e perché sei arrivato sulla loro isola. Di solito, quei pochi turisti che vanno a Linosa scelgono quel posto per il mare, l'aria buona e soprattutto per la tranquillità. Non hanno alcun reale interesse a conoscere gli abitanti e così anche gli anziani tendenzialmente amano ritirarsi nei loro luoghi appartati e protetti.

Le donne sono come le berte che vivono sull'isola, uccelli misteriosi che, dopo gli impegni del giorno, al calar del sole si riuniscono e intonano un canto che si tramandano da millenni. La tradizione vuole che il canto delle berte sia lo stesso canto delle sirene incontrate da Ulisse durante il suo travagliato viaggio di ritorno verso Itaca: le donne di Linosa sostituiscono il canto con il 'cunto'. Le donne di qui, se ti accettano, ti raccontano storie bellissime, in generale allegre e giocose, altre volte invece drammatiche, capaci di rivelare la bellezza e la solitudine dell'isola e in grado di mostrarti che spesso essere isolani significa essere isolati e, senza alcuna retorica, confinati.

Quest'estate hai presentato il tuo nuovo spettacolo *L'approdo di Ulisse* proprio a Linosa e a Lampedusa. Ulisse come metafora dei migranti di oggi. Credi sia importante che cinema e teatro contemporaneo affrontino il tema dell'immigrazione? Teatro e cinema devono avere un ruolo politico, nel senso più proprio del termine, cioè di riflessione della polis sulla polis?

A ogni nuova edizione de *La macchina dei sogni* presento uno spettacolo nuovo o un evento particolare, legato alla drammaturgia dei luoghi. I ragazzi di Linosa non sapevano distinguere un pupo da una marionetta o da un burattino e la maggior parte degli abitanti non aveva mai visto uno spettacolo di pupi, non sapeva cosa fosse il cunto e non conosceva le storie che in genere si raccontano. Così mi è venuta voglia di cuntare il travagliato ritorno di Ulisse in patria e in particolare la sua discesa nell'Ade, l'incontro con la madre morta e con i compagni caduti

in battaglia sotto le mura di Troia. Ho deciso però di fargli incontrare anche alcuni giovani, morti per i mancati soccorsi durante i naufragi nel mar Mediterraneo mentre erano in viaggio alla ricerca della libertà.

Il desiderio di raccontare le storie di questi sfortunati migranti mi è venuto dopo aver girato il film *Terraferma*. Il film affronta in forma poetica il delicato cambiamento epocale di tre generazioni, la difesa di un mestiere antico come quello del pescatore, il dramma delle donne di queste piccole isole, per le quali rimanere vedove molto giovani significa annullare il proprio futuro e, infine, il rapporto con l'altro, il diverso per colore della pelle e per cultura. Ci vogliono convincere che i migranti vengono per toglierci il lavoro, mentre in realtà cercano soltanto di conquistarsi un futuro migliore, mostrandosi disponibili anche a fare lavori pesanti e umili, a cui noi non siamo più abituati. Dovremmo considerare la loro presenza in maniera positiva dal momento che la nostra nazione diventa anno dopo anno un paese di anziani, e invece guardiamo a queste persone come a un ostacolo che mina la sicurezza e il futuro dei nostri figli.

Il cinema, il teatro, la musica, la radio, la televisione ma anche l'arte figurativa in generale, dalla fotografia alle opere grafiche e pittoriche, fanno bene ad affrontare questi temi perché, solo mettendo in evidenza quello che succede nel mondo, si può sensibilizzare sempre di più l'opinione pubblica che a sua volta deve sollecitare chi governa a prendere seri e urgenti provvedimenti.



Linosa, Mimmo Cuticchio ne *L'Approdo di Ulisse* (foto di Giulio Azzarello)

Ne *L'approdo di Ulisse* hai per la prima volta sperimentato il cunto in prima persona. Perché questa scelta e perché in questo spettacolo?

Di solito, quando cunto le mie storie, interpreto i personaggi in terza persona, utilizzando una sorta di straniamento che la gente di teatro chiama 'metodo brechtiano'. Ne *L'approdo di Ulisse* ho voluto sperimentare il racconto in prima persona, perché non volevo essere il cuntista che racconta cosa è successo ad Ulisse ma l'eroe acheo che riferisce agli astanti cosa gli è successo. Ho voluto sperimentare l'immedesimazione e coinvolgermi emotivamente. E poi, avendo tenuto proprio a Linosa un laboratorio con dodici giovani attori sulle tecniche del cunto, volevo sperimentare qualcosa di nuovo anche io, facendo un racconto diverso da quello che sono abituato a fare.

Nel tuo cunto su Ulisse hai inserito Timnit, la donna etiope protagonista anche del film di Crialese: che cosa ti ha trasmesso la storia di Timnit? Quanto è importante partire da una storia personale per raccontare le storie di tanti migranti?

Stanislavskij diceva che quando interpreti un personaggio, lo devi cercare prima in famiglia, poi tra gli amici, tra i conoscenti, fino a reinventarlo se a nessuno è successo quello che cerchi tu. Durante i quattro mesi passati a Linosa per le riprese del film, ho avuto modo una sera di ascoltare la drammatica storia di Timnit, il calvario che ha dovuto affrontare per arrivare 'viva' dall'Africa in Sicilia.



Una scena del film *Terraferma* di Emanuele Crialese

Ascoltare una testimonianza direttamente dalla voce di chi l'ha vissuta è l'esperienza più bella ma anche più crudele che possa accadere a un narratore. Avevo inciso questa storia nel cuore e, quindi, quando è giunto il momento, è venuta fuori spontaneamente. Un narratore deve guardare e vedere, ascoltare e sentire. La sua biblioteca è tra il cervello e il cuore e, quando è il momento di raccontare una storia, torna quello che diceva Stanislavskij: prima di cercare altrove cerca dentro di te e poi, se lo desideri, puoi usare anche il metodo brechtiano. Tanto, alla fine, i conti tornano.

English abstract

Terraferma by Emanuele Crialese (shot in Linosa) and author and actor in theatre of the play *L'approdo di Ulisse* (performed in Linosa and Lampedusa), Mimmo Cuticchio draws the attention to one of the trickiest problems which Europe is now reckoning with. We have asked Cuticchio to tell us his experience in Linosa and to think about the political role that cinema, theatre and also visual arts should have today in the attempt of shaping a new mentality, open to the others as a sign of democracy, freedom and liberality.



pdf realizzato da Associazione Engramma
a cura di Centro studi classicA luav
Venezia • novembre 2011

www.engramma.it



la rivista di **engramma**
anno **2011**
numeri **92-95**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.