

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 37, 2022

«RIFRAZIONI» – LETTURE, ESPERIENZE E INCONTRI

DARIO TOMASELLO, *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*, Marsilio, Venezia 2021.

Il volume propone, in maniera quasi provocatoria, la definizione di *playtelling* per indicare una narrazione che rivendica il primato di una presenza dal vivo, a differenza dello *storytelling* ormai applicato (spesso impropriamente) a qualsiasi tipo di narrazione di tipo statico. *Playtelling* può riferirsi, nell'accezione esposta nel testo, a una campionatura di esempi eterogenei che riformulano parametri fondamentali quali il tempo, lo spazio, la testualità e la dimensione orale. Il terreno sul quale tale nucleo tematico è inserito è quello dei Performance Studies che, come dimostrano precedenti studi (tra i quali occorre almeno ricordare la traduzione di Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, Cuepress, 2018), rappresentano uno degli orizzonti di ricerca privilegiati di Dario Tomasello.

La prima parte dello studio si impegna a sintetizzare le linee più attuali di questo particolare settore degli

studi confermando, al di là delle differenti angolazioni prospettive, l'esistenza di un campo teorico aperto sul piano degli argomenti e dei metodi di analisi, che ne fanno un complesso di ricerche interdisciplinari e interculturali. Tali caratteristiche pongono, com'è noto, una serie di problemi che molto spesso lasciano il posto a equivoci che tendono ad uniformare gli oggetti di indagine, quando non cedono a sterili generalizzazioni o a iper-specialismi altrettanto dannosi. Per districarsi da tali pericoli, Tomasello sceglie di partire dal concetto di Performance così come indicato da Schechner, ovvero, considerando quale unità di misura qualsiasi elemento esaminato come pratica, comportamento vitale e non come oggetto immobile. Tralasciando aspetti meramente antropologici, sul piano artistico-teatrale le arti performative sono individuate come categoria che universalmente ingloba qualsiasi evento di natura spettacolare riferito ad ogni epoca storica, ma con una più calzante pertinenza con le estetiche del Novecento. Tuttavia, le arti performative non sono qui individuate come un'invenzione, ma come

uno strumento per capire il '900 che tanto peso ha affidato alla percezione dell'evento, all'immaterialità della relazione, all'instabilità delle forme, alla negazione dei territori specifici dei generi artistici. Nella sintesi operata dall'autore, la particolare rottura dei canoni generatasi negli anni '60 stabilisce una sorta di trauma che scatena due esigenze: da un lato il recupero di una dimensione rituale e dall'altro una inevitabile apertura linguistica. L'attenzione specifica alla decostruzione dei linguaggi espressivi del Nuovo Teatro, con il carico di talune posizioni estreme per i tempi, conduce alla consapevolezza della dilatazione dei confini dell'arte e della necessità di un avvicinamento trasversale alle espressioni.

Con queste premesse si apre la seconda parte del libro di Tomasello che, con una precisa scelta di campo, sceglie la dimensione del *cunto* siciliano come esempio che sembra riassumere entrambi gli aspetti nella forma del *playtelling*, una cerimonialità strutturale e un codice specifico che si realizza nel suo accadere. Tale prospettiva, attraverso gli esempi che sono selezionati, incrociano tangenzialmente i Performance Studies con le scienze cognitive, delle quali Tomasello offre opportuni riferimenti bibliografici, indagando nelle reazioni e nelle funzioni che integrano il pubblico.

Del *cunto* siciliano, nell'accezione canonica del racconto di epopee

epico-cavalleresche di origine medievale in luoghi aperti, viene evidenziata la funzione comunicativa realizzata con tempi, ritmi, repertori e gestualità peculiari che lo distinguono da altre narrazioni orali riferite presenti nella cultura italiana. Giusta enfasi è dedicata alla vocazione rituale del genere che lo porta a riprodurre sistematicamente le sue caratteristiche con fedele intenzione e valore identitario. Un patrimonio antico, lontano, che appare perso e che si elabora, esattamente come un lutto, si dispiega in una macchina che diventa performativa nella commemorazione (e mai museificazione!) archetipica di storie che ribadiscono la loro sostanza comunitaria attraverso il codice che gli è proprio. Ma lo schema narrativo primario all'interno del quale il cuntista organizza la memoria sfocia, nella riflessione di Tomasello, naturalmente in un ambito performativo che riduce sensibilmente i confini tra oralità e scrittura. Tale relazione ha determinato la trasformazione sostanziale del *cunto*, pur lasciando inalterati alcuni parametri. Su questo aspetto l'autore si sofferma con maggiori dettagli, analizzando i casi di Mimmo Cuticchio e Gaspare Balsamo, cuntisti contemporanei con forti radici nella tradizione.

Tomasello parte dalla contraddizione di fondo (sebbene apparente) che problematizza la figura di Mimmo Cuticchio: da un lato egli si afferma come depositario di una forma arcaica che mantiene segni ancestrali,

dall'altra è l'artefice di un rinnovamento che modifica alla base la natura del *cunto*. Con lui, infatti, il luogo di esibizione diventa il teatro e il mestiere è lo spettacolo: ciò cambia totalmente la collocazione spazio-temporale del *cunto* che consente, però, una diffusione efficace al di fuori della Sicilia. Si tratta di un'arte antica consegnata al teatro, un'azione non nata strettamente per la scena ma che, in questa trasformazione che inevitabilmente poggia sul suo carattere performativo, trova il suo spazio di sopravvivenza. Tra i segni persistenti nella trasformazione storica, Tomasello si sofferma sull'elemento concreto della spada, segno riconoscibile che marca il potere della parola: il cuntista con la mano destra scandisce gli accenti sostenuti mediante il battito del piede corrispondente, indicando il ritmo del racconto. L'orizzonte simbolico nel quale si iscrive l'arma è quello del combattimento rituale che la postura di Cuticchio suggerisce nell'eleganza guerresca e antica recuperata, appunto, nel suo essere azione.

Gaspare Balsamo, invece, è collocato dall'autore tra i depositari più giovani dell'arte del *cunto*, ma distintive caratteristiche autoriali lo spostano sul versante dell'innovazione "a partire dal cunto". Molto interessante è la differenza tracciata da Tomasello nell'impostazione laboratoriale di Balsamo il quale, in diverse zone della Sicilia, porta avanti un progetto culturale che vivifica una pratica teatrale e

un mestiere antico con funzione sociale senza cedere alla formula del teatro di narrazione. Anche per Balsamo lo spazio allestito ad ogni incontro diventa territorio sacro, condizione che recupera un valore iniziatico nella dimensione partecipativa. Nella consapevolezza della impossibilità di ripristinare la funzione originaria del *cunto*, Balsamo ne preserva la memoria nell'illustrazione spesso didattica dei momenti. Il recupero di un'antica arte marziale, quale la scherma corta siciliana praticata nella formula collettiva della paranza (della quale vengono segnalate alcune peculiarità), riempie il vuoto simbolico lasciato da una mancata consegna del testimone e apre un orizzonte espressivo che si distingue da quello istintivo di Cuticchio, ma che arricchisce la ricerca consapevole delle origini. La dimensione che qui si schiude, e che Tomasello definisce con chiarezza, è quella di «performance testimoniale», ovvero un comportamento scenico che assume senso nella dichiarazione di una precisa appartenenza culturale. Si tratta di una generazione inevitabilmente sospesa tra oralità e scrittura (interstizio nel quale testualità e racconto non trovano alcuna separazione intransigente), dove la parola amplifica la sua forza visionaria donando nuova vita alla memoria di una tradizione.

Non poteva mancare l'esempio del teatro di narrazione, all'interno del quale Tomasello seleziona tre esponenti chiave (corrispondenti a tre

formule diverse): Marco Baliani, Davide Enia e Jolanda Insana. L'analisi tocca espressioni, almeno nei primi due casi, piuttosto note e al centro di un orizzonte critico ricco di contributi dove il ritorno all'oralità è negoziato mediante tecniche personali che rimodulano la relazione col presente in un impatto comunicativo ravvicinato, di grande immediatezza. Nonostante l'efficacia argomentativa articolata intorno alle figure di Baliani ed Enia, la scelta più interessante operata da Tomasello in tale ambito risulta quella della poetessa messinese Jolanda Insana. L'impegno artistico dell'autrice, per la quale la vocazione poetica assume quasi la natura di una maledizione, individua la componente verbale come luogo del suono imperioso che traduce l'insoddisfazione nei confronti del reale, ma solo dopo averne fatto esperienza immersiva e totale. La qualità concreta del lemma, la fisicità della sua poesia, si riferisce ad un ascoltatore e non tanto a un lettore. Ciò riconduce ad una vitalità lirica che diventa *performance*, soprattutto nella forma del *reading*, intervento che crea la dimensione condivisa della poesia come corpo. La suggestione diventa ancora più singolare, quando della poetessa viene evidenziata la tecnica compositiva: una struttura aperta, sempre *in progress*, che si oppone alla forma compiuta del componimento letterario e che attinge dall'azione sempre nuova della poesia che "accade" al cospetto degli ascoltatori. Una

metodologia che si riappropria di un'oralità che scaturisce dalla voce, dalla cadenza che attinge da un immaginario che spalanca la fantasia e diventa gioco teatrale che unisce l'intera persona del poeta e del suo ascoltatore in un unico prodigio. Tomasello definisce la relazione creativa della Insana un «corpo a corpo» nel quale la poesia è maschera nuda e cangiante, un'oscillazione tra partecipazione ed estraneità che utilizza il corpo/voce per materializzare e nutrire il verso. Una testualità, dunque, innegabile ma che si offre generosa all'evocazione in presenza indicando un orizzonte contemporaneo tra poesia e performance che scompagina, nel campo possibile del *playtelling*, qualsiasi gabbia di genere.

ANNAMARIA SAPIENZA