

Martina Bubba

Dario Tomasello

La Drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro

Roma

Carocci

2016

ISBN: 978-88-430-7969-8

La premessa con cui si apre questo saggio, ultima pubblicazione di Dario Tomasello, professore di Letteratura italiana contemporanea e Drammaturgia all'Università degli Studi di Messina, espone in maniera sistematica gli aspetti metodologici che fondano l'impianto dell'intera opera. L'intento dell'autore, la cui scrittura non è sempre di immediata comprensione, è quello di tracciare la storia della drammaturgia italiana puntando i riflettori sia sui classici conclamati, fautori di una nuova idea di teatro, sia sulla militanza degli autori ancora viventi degli ultimi anni. Il testo è costantemente attraversato da un *fil rouge* a cui l'autore affida una grande importanza, ovvero la diatriba tra il primato dell'autore, frutto del peso della tradizione letteraria italiana, e la supremazia della figura attoriale, figlia della Commedia dell'Arte. L'obiettivo è di tracciare i contorni di una «genealogia drammaturgica», all'interno della quale Luigi Pirandello ed Eduardo De Filippo vengono presentati come capostipiti di una nuova generazione dell'arte drammatica (p. 11).

Il 9 maggio del 1921 è una data fondamentale nella storia della drammaturgia perché dà piena concretezza all'aggettivo 'contemporaneo' applicato al teatro: dopo l'ondata dei vari manifesti futuristici, per la prima volta si rappresenta *Sei personaggi in cerca d'autore*, opera simbolo del dissidio interiore di Pirandello, che si manifesta nel rendere plastica un'incognita artistica. Nella contesa del primato tra la fantasia e la rappresentazione, pur riconoscendo la supremazia dell'autore, l'agrigentino ribadisce «l'insufficienza» ma al contempo «la necessità del teatro» (p. 37).

Il contesto storico entro il quale evolve il Novecento teatrale non viene tralasciato da Tomasello, perché quelli del regime fascista sono anni fecondi: egli descrive i tratti del «ghigno irridente» e della comicità anarchica di Petrolini, che non si piega al consenso fascista (p. 41), e giunge infine alla grandezza di Eduardo De Filippo, «un autore destinato a diventare una vera e propria forma drammaturgica, riproposta pedissequamente o rimossa, eppure eternamente ritornante nel corso del tempo» (p. 49). Se Pirandello pone al centro della sua scena la metateatralità, il gigante napoletano punta sull'«intra-teatralità», mezzo con cui accogliere ed escludere allo stesso tempo la realtà quotidiana sul palcoscenico (p. 61).

Il secondo dopoguerra, nella continua contesa tra autore e attore, assiste all'affermarsi della funzione registica che toglie spazio contemporaneamente ad entrambi, e nella cosiddetta «perdita di contatto tra scena e scrittura» (p. 58) si afferma l'irriverente personalità artistica di Carmelo Bene. Tomasello, allo stesso modo in cui tratteggia la figura di Pirandello, ha cura di sottolineare a più riprese non soltanto la drammaturgia dell'artista salentino, ma anche la sua posizione filosofica, che affonda le sue radici nella decostruzione e nella violenza di un linguaggio che tenta di osservare l'abisso dell'inconscio, l'Altro lacaniano (p. 71).

Nel percorrere diacronicamente la storia della drammaturgia italiana, l'autore presenta gli anni Sessanta come segnati da due importanti eventi. Il primo è costituito da un'inchiesta condotta da Marisa Rusconi per «Sipario» del maggio 1965, ovvero una lunga riflessione sull'evoluzione del teatro e sul testo drammaturgico (p. 77). Fra i molti interventi, Tomasello riflette maggiormente su quello di Pier Paolo Pasolini, per il quale il linguaggio del teatro non è soltanto il mero «testo teatrale d'autore», bensì l'intero sistema dei segni che compongono un'opera (p. 81). Puntando l'attenzione su questo punto, gli anni Sessanta vengono rappresentati come ricettori energici e mai passivi delle correnti teatrali d'oltralpe, soprattutto quelle del Living Theatre, di Peter Brook e di

Jerzy Grotowski. Il secondo momento importante è rappresentato dal Convegno di Ivrea tenutosi nel 1967, curato da Bartolucci, Quadri, Fadini e Capriolo, nel quale si delinea uno spartiacque, nato dal confronto acceso tra vari drammaturghi. Il primo gruppo riunisce Carlo Quartucci, Mario Ricci, Leo De Berardinis e Carmelo Bene e fonda la drammaturgia su una ricerca formale ed estetica; quello composto da Sandro Bajini ed Eugenio Barba, invece, pone in prima istanza la militanza politica di uno e l'esperienza laboratoriale dell'altro, del resto inizialmente bistrattata e derisa (pp. 84-85). Tomasello rintraccia proprio in questa seconda visione la vicinanza dell'Italia alle correnti artistiche estere, e l'affermarsi di figure magistrali come quella di Giuliano Scabia e dei suoi progetti a metà strada tra sperimentazione e ricerca individuale (p. 86). Inoltre, proprio su questo ramo teatrale si innesta la poliedrica figura di Dario Fo: la ricerca di un nuovo teatro lo spinge a immergersi tra le «radici del popolo» (p. 95), attraverso la sua vicinanza al contesto politico del Sessantotto, condividendo con Barba l'importanza di un percorso laboratoriale, che miri all'abbattimento della consueta divisione tra attore e spettatore.

Gli anni Settanta sono descritti come un continuo fermento che vede la nascita di diversi gruppi teatrali, in cui l'attore riscopre la propria autorevolezza. Tra tutti, trovano spazio i Magazzini Criminali di Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo e la loro creazione di un teatro di poesia, che fonda sul non detto e sull'ellissi i principi della propria ricerca (pp. 112-115). Nel percorso delineato dall'autore, compaiono inoltre il Teatro delle Albe di Marco Martinelli e la moglie Ermanna Montanari, attento al sostrato popolare romagnolo (p. 117), il Teatro Valdoca di Mariangela Gualtieri e Cesare Ronconi e il Laboratorio Teatro Settimo di Gabriele Vacis, intimamente connesso a Torino, inteso come luogo privilegiato d'appartenenza con cui costruire la memoria della città (pp. 121-123).

Napoli è una città che ritorna diverse volte nel mirino dell'attenzione di Tomasello, perché offre i natali a De Filippo e alla sua lunga discendenza, in cui spiccano Petroni Griffi e De Berardinis negli anni Settanta e Santarelli, Moscato e Ruccello negli anni Ottanta – vera *nouvelle vague* drammaturgica (p. 130). Ognuno dei drammaturghi cerca di mettersi alla prova nei confronti di una tradizione teatrale artisticamente molto elevata, cercando di superarla mentre la ripropone. Inoltre, si assiste continuamente alla presentazione di una città che ha quasi inscritta nella propria identità l'esperienza del teatro: Napoli è «un angolo di mondo, grande quanto il mondo, sufficiente a dire il mondo» (p. 104).

Il monologo solistico, invece, è un tratto distintivo del teatro di narrazione degli anni Novanta, le cui origini sono difficili da ricercare: secondo l'autore, a far scaturire questo fenomeno, conta sia il suo costo ridotto rispetto ad altri tipi di rappresentazione, sia la «fiducia nella capacità, che il racconto possiede, di organizzare una conoscenza plausibile della società (e magari delle sue storture) in un momento in cui nessuna conoscenza sembra più possibile» (p. 144). Ascanio Celestini è sicuramente l'artista che concretizza al meglio questa tendenza: teatro di narrazione non significa mai qualcosa di solitario, non è raccontato solo per sé stessi e non è espresso da una sola voce recitante (p. 152). Tuttavia, accanto all'inclinazione solistica, questo teatro vive un momento importate nel 1994 grazie alla parola data agli ultimi nel *Nunzio* di Scimone, il quale conferisce nuovamente autorevolezza all'arte drammaturgica rispetto a quella registica, per molto tempo osannata (p. 168).

Gli ultimi anni oggetto della trattazione di Tomasello sono segnati dalla presenza di due premi meritori che lanciano una nuova generazione di drammaturghi: il premio Tondelli, concentrato maggiormente sull'aspetto testuale dell'opera, e il premio Scenario, attento piuttosto all'organica composizione della scena vista nel suo insieme, e che comprende anche il testo (p. 199). Tra gli artisti che l'autore sapientemente analizza, spiccano sicuramente Fausto Paravidino, Mimmo Borrelli ed Emma Dante.

Tomasello a volte tralascia i grandi nomi – Pasolini e Testori, ad esempio, non compaiono nell'analisi drammaturgica – per concedere più spazio alle piccole realtà teatrali, non di certo meno importanti: questo, però, potrebbe in parte minare l'organicità dello sguardo d'insieme che si propone all'inizio dell'opera. Essa, in ogni caso, si chiude con la consapevolezza di una fioritura

teatrale importante che ha come protagonista soprattutto il Sud, sopravvissuto tra le macerie e sempre capace di grande arte. Davide Enia, Vincenzo Pirrotta, Dario De Luca, Saverio La Ruina, Enzo Moscato, Arturo Cirillo sono solo alcuni degli artisti ai quali l'autore dedica spazio: è proprio al Sud che si rintraccia quell'istinto a proteggere l'arte attoriale, nonostante un'economia martoriata e una disattenzione da parte dell'*establishment* (p. 210). Amara è la constatazione con cui Tomasello chiude il suo saggio: il teatro attuale incorre in problemi sempre più evidenti, a causa della «tragica assenza di un sistema nuovo che si accorga pienamente che qualcosa negli ultimi vent'anni è davvero cambiato o che, almeno, poteva davvero cambiare» (p. 228).