Dario Tomasello

Valentina Venturini
Raffaele Viviani. La Compagnia, Napoli e l'Europa
Roma
Bulzoni
2008
ISBN: 978-88-7870-332-2

Si staglia sullo sfondo di questa mirabile, esaustiva, monografia dedicata a Raffaele Viviani, il problema di una concreta genealogia della drammaturgia partenopea.
Annibale Ruccello era solito dire «non mi identifico con una drammaturgia nazionale. L'unica che esista, in questo momento, è napoletana. Qui c'è una tradizione, qui ci sono ben due padri spirituali tra i quali scegliere, Viviani ed Eduardo».
La partita con la tradizione, per l'ultima generazione di grandi drammaturghi, si gioca su un terreno insidioso, e perciò tanto più affascinante, in cui i padri nobili (Raffaele Viviani e Eduardo De Filippo) possono essere rimossi, ma, in una convulsa corsa alla posteriorità, mai dimenticati.
Due esempi apparentemente contrapposti (ma anche su questo ci sarebbe qualcosa da aggiungere), che concorrono, per superamento continuo del modello da essi rappresentato, alla formazione della coscienza teatrale. È stato giustamente rilevato come i due stiano, spesso, in un rapporto di continuità coerente persino: «Viviani costruisce pièces sempre più centrate su un unico personaggio, spesso "strano", bizzarro, un poco maniacale e preda di paradossi caratteriali, non immune dalle frequentazioni pirandelliane che da attore aveva avuto interpretando, ad esempio *La patente* e *Pensaci, Giacomino!* […] Su questo terreno, in realtà, stava collocandosi e man mano campeggiando Eduardo con i suoi fratelli, Peppino e Titina: di fatto, senza che i diretti interessati ed il pubblico quasi se ne accorgessero, stava avvenendo un passaggio di consegne, nel teatro napoletano, tra Viviani e i De Filippo»: Marco Ariani-Giorgio Taffon, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Carocci, Roma, 2001, p. 115.
Certo, sul terreno del mestiere dell'attore, la peculiare espressività di De Filippo era molto lontana dalle prerogative di Viviani, in cui, differentemente da una calibrata alternanza di momenti dinamici e istanti di fissità intensa, c'è il gesto ampio ed esagerato: «Ma Viviani, invece del filo conduttore, s'inventò una tecnica dell'impasto fra dramma personale e ambiente pittoresco, fra musica e parole, fra senso e colore. L'impasto era uno dei caratteri salienti della sua forma mentis artistica. Chi lo conobbe ricorda il particolarissimo gesto delle mani rigirate l'una nell'altra con cui accompagnava la sua convinzione basilare: che in teatro i diversi elementi non dovessero essere intrecciati, ma impastati, di modo che non fosse più possibile separare, neppure volendo, la musica dall'intonazione della battuta, la composizione della messinscena dall'invenzione degli attori; la premeditazione dall'improvvisazione»: Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 113.
La ricerca vivianea muove verso l'attuazione di un progetto drammaturgico compiuto, coerente ed esaustivo, sempre sensibile all'impasto di elementi stilistici diversi: «Viviani attore costruisce la sua presenza scenica lavorando lungo due linee parallele: quella della *lingua energica* basata su una sapiente composizione delle tensioni fisiche, e quella della *lingua elegante*, ai limiti della danza» (p. 461).
La vastità della tessitura dei fatti, l'eccezionalità delle situazioni, la complessità dei problemi morali assunti (sviluppati quasi all'umbratile riparo di un'enorme mappatura urbana e suburbana) potevano dare luogo ad un'ottica sfocata, a strappi stilistici, a disorganiche elusività, ma la nettezza della scrittura, scaltrita anche dalla contaminazione di raffinate esperienze europee riesce, pur tra qualche inevitabile dilacerazione, ad attuare un legame tra parole e cose, imprime elastica solidità al

procedere dell'intreccio, elude – ancorata com'è saldamente alla tecnica del controcanto espresso da un'intelligenza ordinatrice – qualsiasi addensamento ipertrofico, dischiudendosi per scorrimenti, talora un poco imposti ma graduali, a uno stadio di richiesta razionalizzazione.
Le cose rappresentate, le forme utilizzabili della vita, dei destini, sono spinte verso la nomenclatura che le definisce e interpreta, non scelgono la via di anonime e sfocate andature. In questo, un ruolo fondamentale lo giocano le scelte coraggiose del capocomico nella formazione della propria compagnia («gli scritturati della compagnia maggiore, gli "attori", non provenivano dalle tavole dei palcoscenici dei teatri di prosa ma dalle file del Varietà, e non per caso o per necessità, ma, ancora una volta, per scelta», p. 35).
Tutti i particolari dell'intreccio tipico di Viviani a poco a poco si qualificano e rivelano al completo come ingranaggi scaturiti essenzialmente dal lavoro di compagnia («La compagnia che Viviani formò […] era composta da elementi che lavorarono con lui per molti anni costruendo quell'affiatamento che permise al Vivani-autore di creare una drammaturgia fondata sulla matrice d'un ben preciso gruppo di attori da considerarsi come il suo laboratorio mentale»). In un'intensa sollecitazione orchestrale, ogni elemento dell'appassionata storia vivianea trova riscontro in esiti percorsi dall'agonismo tra coscienza critica e abbandono, coagulati in cangianti impasti associativi, disseminati di interferenti spinte, mentre i dettagli, ripresi e riattivati dall'indubbia perizia tecnica dell'autore stabiese, si espandono, sono ora macchia di passioni, ora violenza verbale, ora traccia di una distillata testimonianza problematica, ora semplice supporto o cassa di risonanza all'impasto del tema principale cui si aggrappano le strategie di una dissimulata difesa dei suoi motivi cardine, inalterabili: l'irrinunciabile vocazione all'affresco corale, innervato da un che di tenero o persino parodistico.
L'impianto delle *pièces* risulta sempre così sospinto dall'approfondimento dell'indagine intorno alla cruda sostenutezza della tematica principale e, insieme, dal dispiegarsi di tutti gli umori che hanno fatto lievitare la vicenda creativa di Viviani, a partire dal'inopinato battesimo, nel 1917, di *'O vico*.
La continuità e la moltiplicazioni degli stati emotivi, pur ramificandosi in momenti di sonora divergenza, reinseriscono le digressioni, le fasce collaterali, la cornice nel montaggio organizzato per far risaltare i dati esemplari dal magmatico flusso degli eventi, da quel turbinoso affollarsi di testimonianze sciorinate con il loro peso di violenza, di tormento.
Le storie si avvolgono, vertiginose, su se stesse, recando brandelli di menzogna e di dolore. La scoperta disincantata della verità, l'ostinato ritorno del disordine, la quiete apparente del finale consegnano quel poco di luce che le attraversa, e il molto di tenebra che le fascia, ad una sorta di comando crudele.
Il merito maggiore di questo densissimo studio sta nel tracciare con estrema perizia il travagliato passaggio di Viviani dalla dimensione del teatro fatto a «numeri» staccati all'articolazione di una drammaturgia di ampio respiro in cui (ed è solo un paradosso apparente) quella scaturigine pesa come un vizio mai dismesso e, insieme, una virtù ben riposta. Completano il volume, documentandone la sorvegliata gestazione, le interviste contenute nella sezione «Documenti in presa diretta» e un ricco apparato fotografico.