

FRANCESCA TOMASSINI

L'ambiguità del comico: storia, tradizione e teatro di varietà

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCA TOMASSINI

L'ambiguità del comico: storia, tradizione e teatro di varietà

L'intervento mira ad analizzare il rapporto che il teatro del varietà degli anni Trenta instaura con la Storia e con la tradizione teatrale e letteraria italiana. Saranno prese in esame alcune tra le esperienze più significative, come quelle di Petrolini a Roma e di Viviani a Napoli, per andare ad indagare come il fantasma della Storia e della cultura dominante faccia irruzione sulla scena, scevro però da ogni sentimentalismo nostalgico e caratterizzato da un totale disincanto che guida l'attore-autore verso un genere comico indipendente e graffiante. Sotto le trame di uno spettacolo apparentemente scanzonato si cela, infatti, una corrosiva critica sociale che si realizza tramite il dispiegamento di una nuova comicità, cinica e beffarda, che si trova a fare i conti con la tradizione e con le contemporanee sperimentazioni teatrali per poi tradirle e produrre inediti e originali adattamenti. Questo è un teatro in cui la materia rappresentata viene continuamente montata e smontata tramite un minuzioso lavoro di composizione capace di raccontare, attraverso macchiette, stornelli, canzoni e commedie, sentimenti nascosti nelle coscienze di una società in un momento di disorientamento storico.

In una lettera indirizzata ad Anacleto Francini¹, datata 1941, il prefetto Leopoldo Zurlo, capo dell'Ufficio della censura fascista dal 1931 sino al 31 dicembre 1943, scriveva di essere «del parere che, mentre si svolge una guerra, ogni riferimento ad essa sia stonato in una rivista»². Quando Zurlo scrive queste parole, l'Italia è effettivamente entrata nel conflitto³ e, al contrario di quanto si legge nella missiva, l'accento ad esso si è affermato come tema ricorrente, come una sorta di *cliché* ormai consolidato anche negli spettacoli di successo.

Rimane però da chiedersi qual è stata l'evoluzione artistica e sociale subita, o forse non subita passivamente ma messa a punto da un teatro, come quello del varietà, che nella prima metà del Novecento, in un'epoca di profonde trasformazioni strutturali, conosce un incredibile successo di pubblico. E ancora, dovremmo domandarci in che modo un genere teatrale che nasce e si riconosce come satirico, ironico e graffiante farà i conti con la Storia, con la censura, con tradizione teatrale e letteraria italiana e con le novità drammaturgiche più incisive. In sostanza: come cambia la comicità dispiegata nel teatro di varietà prima che questo sia investito dal clima di guerra degli anni Quaranta e tramonti definitivamente per finire «confinato nei limiti angusti del *divertissement d'antan*, per poi dissolversi in materiale da archivio tra cimeli, locandine e fotografie»⁴?

Nel tentativo di tracciare questa repentina metamorfosi del comico nel teatro di varietà, c'è poi da tener presente un ulteriore elemento destabilizzante e cioè l'ingombrante influenza esercitata dal teatro e dalle teorie drammaturgiche pirandelliane (soprattutto quelle relative all'Umorismo e alle varie sfumature del comico che ne conseguono) rispetto alle esperienze a lui contemporanee, poiché, come notato da Florinda Nardi, nel nostro Novecento «molti altri drammaturghi si sono

¹ Giornalista, commediografo e poeta toscano (1887-1961), noto anche con lo pseudonimo di "Bel Amì".

² Lettera di Zurlo a Francini del 18 novembre 1941 conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato, Ministero per la Cultura popolare, *cons. teatr* f. 170, citata in PIETRO CAVALLO, PASQUALE IACCIO, *Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà (1935-1943)*, Roma, IANUA, 1981, p. 83.

³ Come è noto, con la dichiarazione di guerra dell'Italia a Gran Bretagna e Francia, lunedì 10 giugno 1940, lo Stato Italiano sancì la sua entrata in guerra durante il secondo conflitto mondiale.

⁴ STEFANO DE MATTEIS, *Il teatro delle varietà. Lo spettacolo popolare in Italia dal caffè chantant a Totò*, Firenze, La Casa Usher, 2008, p. 8.

provati nel genere comico-umoristico, producendo risultati spesso anche molto lontani dalla concezione pirandelliana»⁵.

Per capire questa trasformazione dobbiamo fare qualche passo indietro e tornare alla fine dell'Ottocento quando la forma del cosiddetto *café chantant*⁶ (o *café-concerto*) porta sui palcoscenici italiani un universo recitativo inedito, composto da cantanti, attori, macchietti e comici, capace di garantire uno spettacolo che fosse artisticamente vario e completo ma allo stesso tempo riconoscibile anche come popolare (con l'intromissione per esempio dell'uso del dialetto e della contaminazione tra le più disparate forme di spettacolo: dalla canzone alla danza, fino alle pratiche circensi). La forma del «*Café chantant* [...] designa l'arte varia delle origini, il groviglio e il miscuglio delle forme, il debutto di un genere che diventa adulto e autonomo»⁷.

Il linguaggio del comico dispiegato nei *café-concerto* punta principalmente sul doppio senso, sfociando spesso anche nella scurrilità; come nota Trevisani non fu, certo, un linguaggio «casto ma nemmeno disonesto: si trattò solo di un compiacimento verbale dell'allusione "spinta"; e così lo troveremo ancora nelle prime produzioni varietistiche di Petrolini e Viviani»⁸. Sarà, infatti, proprio dalla costola di questa singolare tendenza teatrale, considerata "minore" ma che aveva al centro della messa in scena la categoria del comico inteso come strumento nelle mani di chi è contro e di chi intendere rompere gli schemi, che nascerà il teatro di varietà.

Al di là delle esatte definizioni difficilmente individuabili per un genere teatrale nato dal *café chantant* e confluito poi nel grande e variopinto contenitore del varietà, bisogna tener presente che ci troviamo davanti a un genere capace, nella travagliata prima metà del Novecento, di riciclarsi e reinventarsi continuamente mantenendo sempre una profonda sintonia con le trasformazioni, superando i confini dello spettacolo, nell'intento di stabilire uno scambio dialettico con il sociale, affermandosi così come raro spazio di invenzione e di libertà artistica.

Il primo elemento che differenzia il *café chantant* dal teatro di varietà dei primi anni del Novecento è l'inclinazione del primo a porsi come spettacolo di puro divertimento, trascurando qualsiasi implicazione morale o ideologica: nella formula del *café-concerto* il comico si fa gioco del teatro stesso, lo deride, lo sdrammatizza definitivamente, eliminando ogni attenzione alla psicologia per far spazio ad un'autentica forma di intrattenimento, finalizzata a suscitare un'immediata risata tra gli spettatori e realizzata da artisti con formazioni e provenienze diverse.

Con il teatro di varietà invece la metamorfosi del comico inizia proprio con il cambiamento che si realizza nel rapporto tra scena e platea: gli attori, figure centrali della rappresentazione, sono abili nell'usare le armi dell'arte e dello spettacolo in relazione a tematiche sociali e collettive; sono chiamati a diventare interpreti dei gusti e del volere di un pubblico chiososo, disomogeneo ed esigente e intendono mettere a frutto il loro sapere, la loro cultura di strada e la propria esperienza sociale: «si inizia così a parlare dei fatti del giorno, dei personaggi della strada, si ironizza sullo Stato

⁵ FLORINDA NARDI, *L'umorismo nel teatro italiano del primo Novecento. Peppino De Filippo e Achille Campanile*, Manziana (RM), Vecchiarelli, 2006, p. 10.

⁶ Si è soliti stabilire la data di nascita del *café chantant* al 1890, anno di apertura del Salone Margherita di Napoli, mentre il momento del tramonto definitivo del varietà è stabilito tra il 1956 e il 1958, anno dell'ultima messa in scena di Totò con la rivista *A prescindere* di Michele Galdieri anche se già tra la fine degli anni Trenta e l'inizio del decennio successivo si era registrato un considerevole esodo dei principali autori/attori del teatro di varietà dalla scena al cinema.

⁷ STEFANO DE MATTEIS, *Il teatro delle varietà*, cit., p. 13.

⁸ GIULIO TREVISANI, *Raffale Viviani*, Bologna, Cappelli, 1961, p. 28.

e sulle leggi, e politici e poeti diventano oggetto di caricatura; non manca inoltre la risata grassa sui vizi dell'alta società»⁹.

È un teatro che si afferma come concreto, in cui l'elemento comico è costantemente legato ad una realtà che il pubblico conosce e commenta e per questo comprende e applaude l'ironia dello spettacolo cui assiste. Il ruolo della platea è riconosciuto anche dagli stessi autori/attori, come spiega anche Raffaele Viviani, autore sul quale ci soffermeremo più avanti: «L'arte del Varietà era un'arte specialissima. Chi la insegnava? Il pubblico che in ogni genere di teatro è stato e sarà sempre il più grande dei maestri; e che è un giudice che ha sempre ragione»¹⁰.

Si comincia quindi ad intravedere una comicità capace di contenere anche un'eco tragica, quasi crudele (anche se non immediatamente avvertito dalla platea), dispiegata per rappresentare le due facce della vita che convivono nel quotidiano di un pubblico popolare o borghese; inclinazione drammaturgica che sarà poi ripresa e sviluppata, come è noto, dai fratelli De Filippo che di lì a poco conquisteranno i palcoscenici di tutto il mondo con la compagnia teatrale che porta il loro cognome. È quindi forse possibile intendere il varietà, al di là delle canzoni e delle allegre coreografie, come forma di spettacolo veritiera capace di rispecchiare quell'Italia povera e misera raccontata poi nel dopoguerra dal cinema?

L'elaborazione di una comicità più aggressiva e cinica si deve ad una ben precisa generazione di attori che inaugura questo cambiamento: quella dei nati tra il 1884 e il 1890, tra i quali si contano esponenti come Ettore Petrolini (1884-1936) e il già citato Raffaele Viviani (1888-1950), indimenticabili e indimenticabili geni della scena, cresciuti senza maestri seguendo la cosiddetta "esperienza della pratica", contrapposta alla "pratica delle esperienze", basata su una naturale estraneità alla tradizione teatrale che viene qui ironizzata e derisa. Dopo il tramonto del grande attore che aveva dominato la scena dell'Ottocento italiano, dopo i figli d'arte (Novelli, Zacconi, Duse), avviati al palcoscenico ancora giovanissimi e dopo le grandi compagnie teatrali e attoriali, i palcoscenici italiani vengono occupati da attori completamente estranei agli ambienti teatrali e per questo, originariamente, liberi di elaborare una comicità inedita e incisiva¹¹, che grazie alla sua «capacità di precorrere i tempi e infrangere i canoni [...] si lega alla modernità, meglio ancora, diviene veicolo di modernità»¹².

Come è noto, fu poi la Storia a determinare la più significativa battuta di arresto per l'esperienza del Varietà in Italia: il governo Salandra indicò proprio questo genere teatrale come uno dei principali "colpevoli" della disfatta di Caporetto del novembre 1917, sostenendo che avesse influito negativamente sulla condotta morale dei soldati in licenza. Non fu emanato un vero e proprio decreto governativo che sancisse la chiusura dei teatri, ma furono imposte talmente tante limitazioni da rendere impossibile la produzione e la promozione di spettacoli di varietà. Si poneva così un forte limite ad un genere artistico che aveva puntato tutto sulla libertà recitativa e che custodiva la sua ambiguità nella capacità di suscitare in platea riso e malinconia, nel suo sapere essere il trionfo della satira di costume e, insieme, di un'allegria spensieratezza.

⁹ STEFANO DE MATTEIS, *Il teatro delle varietà*, cit., p. 35.

¹⁰ RAFFAELE VIVIANI, *Dalla vita alle scene. L'altra Autobiografia (1888-1947)*, a cura di Maria Emilia Nardo, Napoli, Rogiosi, 2012, p. 107.

¹¹ Per un panorama della situazione attoriale italiana nel momento in cui esplose il successo del varietà cfr. SILVIO D'AMICO, *L'attore italiano tra Otto e Novecento*, in *Petrolini. La maschera e la storia*, a cura di Franca Angelini, Roma-Bari, Laterza, 1984, pp. 25-38.

¹² FLORINDA NARDI, *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*, Roma, Vecchiarelli, 2006, p. 11.

Ettore Petrolini è forse l'attore che più di tutti riuscì a sintetizzare nella sua parabola artistica la capacità del varietà di rappresentare «un'epoca, un costume, una moda, e assai più, una condizione generale, di attore e di uomo»¹³ attraverso una comicità che diventa rivelatrice. Soffermarci brevemente sull'esperienza teatrale petroliniana ci permette di estendere la nostra riflessione sull'ampio e sfumato concetto di genere comico poiché, come notato da Milli Graffi, la sua comicità è «un compatto agglomerato, una ben coordinata sovrapposizione di svariati e distinti elementi che vengono genericamente catalogati come comico, ma che si possono suddividere in umorismo, nelle varie forme proprio del comico: parodia, smascheramento, caricatura e qualche volta imitazione, e infine il motto di spirito e non senso»¹⁴.

Petrolini costruì una carriera miracolosa che dalla popolare Piazza Pepe a Roma, lo portò, nel 1933, alla Comédie Française di Parigi, vale a dire dalla strada di periferia al tempio del teatro di Molière, puntando tutto su una comicità stratificata, corporale, cinetica, anarchica, a tratti crudele, capace di arrivare a toccare spesso le corde del suo contrario, il tragico. Realizza così quella satira sferrata «al bell'attore fotogenico [...] pallido di cipria e di vizio, vuoto, senza orrore di se stesso» pronunciata dal suo celebre Gastone, «l'uomo rovinato dalla guerra. Sempre ricercato: ricercato nel parlare, ricercato nel vestire, ricercato dalla questura... il divo del varietà. [...] Autore, interprete del suo repertorio, creatore: creare significa mettere al mondo una cosa che prima non c'era». E così, proprio grazie a questa trovata che Petrolini entra di diritto in un nuovo tipo di teatro interamente riconoscibile come novecentesco, in quanto prevede una negazione creativa, un rovesciamento dei dogmi letterari e teatrali, sottoposti poi «alla critica di un'intelligenza scettica, che capovolge il buon senso e anche la morale comune»¹⁵.

Gli anni del primo conflitto mondiale sono quelli dei primi grandi successi petroliniani: nel 1912 fonda la sua prima compagnia teatrale dal nome di *Compagnia del varietà*; poco dopo, tra il 1914 e il 1915, viene rinominata *Compagnia dei grandi spettacoli di rivista e varietà*. Petrolini incrementa il suo repertorio e si dedica in particolare al teatro di rivista e ad alcune riduzioni di testi altrui¹⁶ che, però, «una volta da lui diretti e interpretati, finiscono in qualche misura per l'appartenergli»¹⁷.

Particolarmente interessante per riflettere sulla metamorfosi del comico in un autore come Petrolini, è analizzare la sua più famosa riduzione: *Agro de limone* (1923), ripresa dal celebre atto unico pirandelliano *Lumie di Sicilia* (1910, segna l'esordio scenico dell'autore siciliano)¹⁸, opera attraverso cui Petrolini si trova a fare i conti con «il più feroce nemico del comico, cioè il patetico»¹⁹.

¹³ FRANCA ANGELINI, *Introduzione*, in *Petrolini. La maschera e la storia*, cit., pp. 1-20: 1.

¹⁴ MILLI GRAFFI, *L'arguzia nonsensica nella struttura del comico*, ivi, pp. 147-158: 147.

¹⁵ FRANCA ANGELINI, *Petrolini e le perizie della macchietta*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 41.

¹⁶ Si ricordano alcune riduzioni petroliniane di questi anni: *47 morto che parla* di Salvatore D'Arborio; *Er castigamatti* di Giulio Svetoni; *Il cortile* di Fausto Maria Martini; *Un garofano* di Ugo Ojetti; *Una vignata da scarpone* di Filippo Tamburri; *Mustafà* di De Rosa e Discepolo.

¹⁷ CLAUDIO GIOVANARDI, «Io al teatro romanesco non ci tengo né... ci tesi mai!». *Ettore Petrolini, un teatrante senza confini*, in *Petrolini inedito. Commedie, macchiette, stornelli mai pubblicati*, a cura di Claudio Giovanardi e Ilde Consales, Roma, Gremese, 2010, pp. 9-25: 14.

¹⁸ Ricavato dall'omonima novella del 1900, viene rappresentato per la prima volta il 9 dicembre 1910 al Teatro Metastasio di Roma dalla compagnia del Teatro Minimo diretta da Nino Martoglio, assieme ad un altro atto unico, *La Morsa*. Entra poi nella raccolta *Maschere Nude* del 1920. Pirandello elaborò anche una versione in dialetto siciliano delle sole battute di Micuccio e Zia Marta; versione, questa, scritta nel 1915 e rappresentata il 1° luglio dello stesso anno all'Arena Pacini di Catania dalla compagnia di Angelo Musco, poi ripresa al Teatro Morgana di Roma nel febbraio 1916, senza essere però mai stampata.

¹⁹ FRANCA ANGELINI, *Petrolini e le perizie della macchietta*, cit., p. 42.

L'attore romano rielabora la commedia di Pirandello non nella sua struttura e neanche nella definizione del profilo psicologico dei singoli personaggi, ma rivede soprattutto la cifra comica, affidata qui principalmente alle trovate linguistiche e ai giochi di parole a lui care, che non provengono dal repertorio pirandelliano. La trama rimane in concreto invariata: nel testo di Petrolini il protagonista si chiama però Menicuccio (e non Micuccio) e non viene dalla Sicilia ma da Veroli, piccolo paese in provincia di Frosinone; campagnolo all'aspetto, anche lui come Micuccio ha affrontato un lungo viaggio verso il nord d'Italia per raggiungere l'amata Teresina (detta Sina), partita in cerca di fortuna come cantante. Come nel testo pirandelliano, la visita di Menicuccio non porterà i frutti sperati e al protagonista non resterà che tornarsene da solo al suo paese natale. Petrolini riprende il finale della versione pirandelliana del 1915 (quella in dialetto siciliano) in cui Micuccio, nonostante il dolore e la delusione, esce di scena umiliando la mancata fedeltà di Sina.

In Pirandello, Micuccio è il testimone di quella lacerante dicotomia tra cultura cittadina e cultura campestre: «i due mondi, città e campagna, vengono così subito a contrapporsi frontalmente. Questa antitesi varrà non solo per il contrasto sud/nord, ma anche per ulteriori messe in scena della commedia con diversa ambientazione»²⁰, come avviene, appunto, in *Agro de limone*.

Il personaggio pirandelliano presenta un'inconsapevole vena comica soprattutto nella prima scena dell'atto che vede l'arrivo di Micuccio colorirsi dei toni della beffa giocata dagli scaltri servitori cittadini (Dorina e Ferdinando) ai danni dell'ingenuo campagnolo.

Il racconto comico-patetico del protagonista che ripercorre davanti ai domestici la sua storia d'amore con Teresina è necessario all'effetto umoristico dell'intera opera. Il tono comico dato dal suo «suo essere fuori luogo si spezza [...] quando si comprende la distanza ormai incolmabile tra i due giovani e l'indifferenza di Sina all'amore del protagonista»²¹, sentimento desolante che muove lo spettatore a commozione, nonostante l'evidente riscatto emotivo che Micuccio tenta nei confronti della donna.

In *Agro de limone* invece il protagonista possiede precisi strumenti comici propri dell'arte petroliniana come la parlata cispadana e l'inclinazione al doppio senso proprio di questo dialetto, tutti elementi utili a rappresentare la sua umile condizione sociale e, allo stesso tempo, a conferire comicità alla sua ingenuità.

Il desiderio di confrontarsi con Pirandello, maestro drammaturgo che aveva in qualche modo aperto la strada alla rivolta del teatro novecentesco è uno dei tanti tasselli che determinano il cambiamento verso il quale il repertorio petroliniano sta volgendo negli anni Venti, sempre più propenso ad una recitazione che possa essere accolta come "umoristica" più che propriamente "comica", nel tentativo di lasciarsi alle spalle la macchietta per far spazio al Petrolini attore, intento a riconoscersi come artista a tutto tondo, in grado di affermarsi pienamente nella modernità letteraria affrontando una comicità legata «ancor più al sentire umano e alla sua tragicità»²².

Ma la costruzione del suo Menicuccio, ricalcato sul Micuccio pirandelliano, assume valenza metaforica e carattere solo se inteso come personaggio pienamente petroliniano in quanto capace di sintetizzare sofferenza, sarcasmo e solitudine. La cifra dell'ambiguità comica dell'opera sta quindi proprio nelle prerogative del protagonista: la sorpresa della parola, l'abilità nell'uso di una lingua

²⁰ SIMONA COSTA, *Lumie di Sicilia. Guida alla lettura*, in LUIGI PIRANDELLO, *L'uomo dal fiore in bocca e altri atti unici*, Milano, Mondadori, 1998, p. 26.

²¹ FLORINDA NARDI, *Percorsi e strategie del comico*, cit., p. 184.

²² Ivi, p. 13.

umoristica, fatta di doppi sensi e parole scorrette, in grado però di smascherare la menzogna degli altri.

Come notato da Angelini, tuttavia, l'adattamento è pensato e scritto con l'intenzione di mantenere un'adesione al modello pirandelliano poiché «ora il mondo petroliniano aderisce in tutto all'umorismo [...] della vicenda della fanciulla perduta nella grande città e dell'ingenuo campagnolo»²³ ed ecco quindi che, nei primi anni Venti, il pensiero pirandelliano sembra essere ormai penetrato nella comicità teatrale novecentesca destinata a sfociare nell'umorismo basato sul sentimento del contrario.

Ci si avvicina così all'ultima fase del teatro petroliniano, caratterizzato da un parziale riassorbimento a quei dettami del teatro tradizionale e dialettale romano (cfr. testi come *Benedetto tra le donne*, 1927; *Chicchignola*, 1931) spesso decostruito, sbeffeggiato e rifiutato da un autore che si è sempre dichiarato senza maestri. Sono questi gli anni della vicinanza con il regime fascista testimoniata anche dalle lettere scambiate con Galeazzo Ciano, Capo dell'Ufficio stampa del Governo e poi Sottosegretario di Stato per la Stampa e la propaganda, tra il 1934 e il 1935²⁴. Le epistole (due delle quali inviate da Petrolini e dieci invece mandate da Ciano all'attore romano) sono oggi conservate nel fondo Petrolini posseduto dalla Biblioteca teatrale del Burcardo a Roma. Argomento centrale e costante delle missive è la richiesta di Petrolini, accolta e sostenuta da Ciano, di promuovere i suoi spettacoli in Italia e, soprattutto, all'estero: si parla in particolare delle difficoltà di ricavare buoni guadagni da una *tournee* negli Stati Uniti²⁵ e nella Penisola Balcanica²⁶. Non mancano, anche se più rari, alcuni riferimenti rispetto al contenuto artistico degli spettacoli messi in scena da Petrolini e alle questioni politiche italiane. In una lettera datata 9 marzo 1935, Petrolini scrive a Ciano di aver inviato il seguente telegramma: «Domando di essere arruolato con grado centurione milizia destinato Africa orientale stop con devozione e disciplina fascista». Tu che mi conosci dalle origini del Fascismo non penserai che questa sia solamente una mossa di vanagloria. Cosa non farei io per il Duce?»²⁷.

Le epistole confermano la forte e consapevole adesione di Petrolini all'ideologia fascista ma svelano anche i reali motivi strumentali al lavoro teatrale e artistico che si celano dietro la sincera convinzione. Rimangono anche alcune testimonianze degli incontri tra l'attore e il Duce anche questi rispondevano in realtà ad un'esigenza politica pragmatica: manifestare l'attenzione personale

²³ FRANCA ANGELINI, *Petrolini: il comico e la morte*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e pratiche*, a cura di Silvana Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 391-398: 396-397.

²⁴ Il 16 luglio 1924 la compagnia di Petrolini mise in scena al teatro Quirino di Roma anche una delle due commedie scritte in età giovanile da Ciano *Er fondo d'oro*, riscuotendo un discreto successo. Il titolo dell'altro testo steso dal ministro è *La Felicità di Amleto*.

²⁵ Lettera di Galeazzo Ciano indirizzata a Ettore Petrolini datata 24 giugno 1934 e conservata nel Fondo Ettore Petrolini presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma: «Le esperienze nord-americane di compagnie e organizzazioni artistiche italiane negli ultimi quindici anni non sono state incoraggianti. [...] Tuttavia, la possibilità di un buon successo anche finanziario negli Stati Uniti per un artista del tuo valore c'è. Occorre soltanto, a scanso di delusioni, rinunciare all'idea dei grossi guadagni».

²⁶ Lettere di Galeazzo Ciano a Ettore Petrolini, datate 19 e 26 luglio; 9 agosto e 21 settembre 1934 e conservata nel Fondo Ettore Petrolini presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma.

²⁷ Lettera di Ettore Petrolini inviata a Galeazzo Ciano, Padova 9 marzo 1935 conservata nel Fondo Ettore Petrolini presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma.

del Capo del Governo verso il settore teatrale al fine avviare un ancor più ampia azione propagandistica²⁸.

In una delle due lettere di Petrolini a Ciano conservate al Burcardo, datata 20 giugno 1934 quindi risalente agli ultimi anni di vita e dell'attività dell'attore romano, si legge come Mussolini gli impartisse indicazioni riguardo alla linea drammaturgica da seguire:

Carissimo Ciano
la visita al Duce ha procurato all'animo mio una gioia indicibile; e perciò ieri stesso avrei voluto esprimerti la mia riconoscenza. Non ti dico poi quale sia la soddisfazione nel dover eseguire un programma tracciato dal Duce; e del quale naturalmente manterrò il dovuto riserbo. A questo proposito desidero subito assicurarti che ieri stesso ho concluso con la direzione del Quirino un corso di recite a cominciare dal 1° Ottobre, e che mi metto subito all'opera per concludere secondo le direttive datemi; il mio prossimo giro in Italia e all'estero²⁹.

Passiamo ora ad analizzare brevemente un'altra esemplare esperienza per riflettere sulle declinazioni del comico nel varietà: quella del napoletano Raffaele Viviani, grande amico di Ettore Petrolini³⁰.

Anche lui formatosi grazie alla sua forza di volontà, nei teatri scalcinati di Napoli, a sedici anni vide, al teatro Umberto, Peppino Villani, comico di grossa fama, nell'interpretazione della macchietta *O' scugnizzo* e ne rimase folgorato:

Capii che quella macchietta avrebbe potuto trovare nella mia interpretazione le corde necessarie perché vibrasse tutta di vita reale; pensai che io avrei potuto dare a quella creatura lacerata e scarna i palpiti esili del cuore, la dolcezza dell'anima, la mitezza monellesca del temperamento, perché quegli esseri mi erano vissuti accanto e ne avevo non studiate, ma immagazzinate – direi così – tutte le caratteristiche³¹.

Ma non è possibile penetrare nell'intima essenza dell'arte di Viviani senza fare i conti con la sua esperienza maturata nel teatro di varietà che definì l'inizio di una lunga attività drammaturgica: affermatosi giovanissimo come “macchiettista”, l'autore seppe cogliere il valore profondo di questo tipo di spettacolo quale «fenomeno culturale che modifica i costumi, il linguaggio, il significato stesso del fare teatro [e] tutta la sua produzione artistica a venire non potrà essere compresa se non alla luce delle novità introdotte dallo spettacolo del varietà»³².

A Napoli il varietà aveva conosciuto una florida stagione grazie all'attività del Salone Margherita (aperto nel 1890) e alle macchiette di Nicola Maldacea che furoreggiava nei teatri partenopei

²⁸ «Il Primo Ministro ha ricevuto oggi Ettore Petrolini. Il colloquio fra il Capo del Governo, appassionatissimo di ogni forma di arte e specie del teatro, e Petrolini si è protratto per oltre mezz'ora, improntato alla più squisita cordialità da parte del Presidente, che si è dettagliatamente informato dell'attività artistica dell'attore romano», *Petrolini ricevuto dal Duce*, in «Il Popolo d'Italia», 28 gennaio 1927, citato in EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, p. 102.

²⁹ Lettera di Ettore Petrolini a Galeazzo Ciano conservata nel Fondo Petrolini presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma.

³⁰ Sul rapporto tra Petrolini e Viviani cfr. ANTONIA LEZZA, PASQUALE SCIALÒ, *Viviani. L'autore-l'interprete, il cantastorie*, Napoli, Colonnese, 2000, pp. 31-32. Si veda anche il ricordo citato da Viviani stesso nella sua autobiografia: «Le cose al “Teatro Jovinelli” andavano a gonfie vele; gli amici non mancavano [...]. La notte, dopo lo spettacolo con Petrolini e Bambi, si scorrazzavano in lungo e largo le strade di Roma, per far “caciara”», RAFFAELE VIVIANI, *Dalla vita alle scene. L'altra Autobiografia*, cit., p. 93. Nel Fondo Ettore Petrolini presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma sono conservate anche diverse lettere inviate da Viviani all'attore romano in cui si legge la stima, l'affetto e il percorso condiviso dai due attori.

³¹ ID., *Dalla vita alle scene*, Bologna, Cappelli, 1928, citato in GIULIO TREVISANI, *Raffaele Viviani*, cit., pp. 14-15.

³² ANGELA MARIA RAO, *Raffaele Viviani o della miseria coatta*, Poggibonsi, Antonio Lalli, 1981, p. 14.

recitando i provocatori versi scritti da Ferdinando Russo, da tempo impegnato in una polemica antidigiacomiana³³: questa fu l'eredità turbolenta e scevra da ogni patetismo, raccolta da Viviani che ebbe però l'ulteriore merito di riuscire a mettere in scena una sua personale versione del varietà che facesse "ridere" e "pensare" come lui stesso ricorda nella sua autobiografia:

mi posi subito il problema di un contenuto da dare al mio "numero": ed in questo fui agevolato dalle mie esperienze dolorose dell'infanzia e dal fatto che essendo napoletano ed essendo vissuto ai margini della società costituita potevo portare sulle scene dei personaggi che erano necessariamente inediti. E fu attraverso la ricerca sempre più approfondita dallo studio e dall'osservazione della realtà, fu dalla ricerca, dicevo di un contenuto, che mi fu possibile attuare anche una mia forma espressiva originale³⁴.

Il teatro di Viviani del primo periodo (quello che va dagli esordi del 1906 fino alla svolta del 1917 in favore del teatro di prosa) propone una comicità veicolata da una recitazione capace di comprendere ogni aspetto dello spettacolo: dalla mimica al canto, dalla musica al dialetto, per dar vita ai suoi "scugnizzi": individui emarginati e antiretorici (come per esempio: *O' saponariello*, "il saponaro, raccogliitore di stracci"; *O' tamurraro*, "venditore di cembali") che esprimono il proprio sentimento di solitudine e di rabbia nei confronti del loro destino di povertà ma, nello stesso tempo, sono dotati di una spiccata autoironia, qualità che si afferma come «massima forma di drammaticità che tali personaggi possono assumere»³⁵.

Si viene definendo così l'esatta concezione di macchietta (petroliniana e vivianesca) che non coincide con la caricatura poiché, attraverso una recitazione comica, fulminea, ma anche lirica e drammatica³⁶, mette in scena un ritratto umano permeato da una vena fortemente realistica: è la realizzazione di «quel marionettismo istrionico [...] con cui [Viviani] crea un originale tipo di icastica comicità, connotata da una marcata espressività vocale-somatica, raggiunta mediante una partecipazione gestuale di tutto il corpo, esibendo un allucinato marionettismo che anticipa l'espressività di Totò»³⁷.

Il genere comico intriso di elementi innovativi ed inediti, che sia in dialetto o in lingua, nel varietà è quindi strettamente legato alle capacità attoriali dei più illustri esponenti di questo genere teatrale, capaci di accordare forma e contenuto attraverso un linguaggio nuovo e funzionale e in modo da conferire alle macchiette interpretate una personale impronta caratterizzante. Come spiega Viviani: «capii che, per differenziarmi dagli altri ed evitare i confronti, dovevo crearmi [...] tutto un genere a me [...]. Avrei potuto imprimere una mia personalità, dando ad ognuno di essi [dei "tipi"] la parlata, la bonaria spassosità, la melanconica e stoica sopportazione, la mimica, la plastica, il trucco, tutta l'essenza tormentosa e mite delle nostre creature»³⁸.

³³ Cfr. la rivista *Vela latina* (1913-1918) fondata e diretta da Ferdinando Russo in cui si leggono dure parole denigratorie contro lo stile paternalistico dispiegato da Di Giacomo, poeta e drammaturgo tanto elogiato, nel descrivere la povertà del popolo napoletano.

³⁴ RAFFAELE VIVIANI, *Dalla vita alle scene. L'altra autobiografia*, cit., p. 108.

³⁵ ANGELA MARIA RAO, *Raffaele Viviani o della miseria coatta*, cit., p. 21.

³⁶ Si legga la definizione di macchietta data da Viviani: «Come il pittore, come il disegnatore, come un artista figurativo, mi ripromettevo di dare al mio pubblico una impressione immediata, schizzando il tipo, segnandolo rapidamente, rendendone i tratti salienti. Da ciò l'origine della parola "macchietta", che è propria dell'arte figurativa: schizzo frettoloso, che renda con poche pennellate un luogo o una persona, in modo da darne una impressione efficace, con la massima spontaneità», citato in G. Trevisani, *Raffaele Viviani*, cit., 27.

³⁷ ANTONIA LEZZA, PASQUALE SCIALÒ, *Viviani. L'autore-l'interprete, il cantastorie*, cit., p. 20.

³⁸ RAFFAELE VIVIANI, *Dalla vita alle scene. L'altra Autobiografia*, cit., p. 89.

Il 1917, dopo le restrizioni ordinate da Salandra, come precedentemente accennato, è l'anno di svolta per il teatro vivianesco con il passaggio ad un nuovo genere che vede la prosa fondersi con la musica, il canto e la danza. Negli anni Venti Viviani è a capo di una Compagnia d'arte napoletana che lo porta in giro per tutta Italia per circa un decennio, avvalendosi di un repertorio numeroso e composito³⁹.

Viviani, nel ruolo di direttore, drammaturgo e attore è ormai amato e stimato dalla critica: il gusto del pubblico, plasmato dalla propaganda di regime, pretende un'arte rassicurante e consolatoria. Sul finire degli anni Trenta, però, il successo della compagnia inizia a scemare, soprattutto perché la realistica rappresentazione della miseria messa in scena da parte di un maestro della poesia della verità, non risulta più funzionale alla propaganda del regime che, inoltre, boicotta le compagnie dialettali. L'ultima stagione, quella del teatro sociale, culmina con la messa in scena delle opere *Muratori* (1942) e *I dieci comandamenti* (1947), ma il pubblico sembra non apprezzare più la rappresentazione del vero e inizia ad accusarlo di portare in giro le “vergogne d'Italia” e così negli anni che precedono l'entrata in guerra dell'Italia, Viviani si cimenta nel ruolo di interprete di opere di autori quali Molière, Scarpetta, lo stesso Petrolini (*Chicchignola*) e Luigi Pirandello (*Bellavita*).

Avviandomi alle conclusioni, è di primaria importanza rilevare l'arte, soprattutto attoriale, che seppe rendere il varietà un fenomeno di grande importanza per lo sviluppo del teatro italiano novecentesco, fortemente legato alla storia del costume del nostro Paese e basato su un'assoluta libertà artistica di cui poterono avvalersi soprattutto gli attori comici. Questa forma d'arte rappresentò il luogo delle più audaci sperimentazioni, messe in scena da incredibili interpreti che rivelarono, nelle forme efficaci della macchietta o attraverso il canto gaio e melodioso, i fermenti della crisi del costume e della cultura borghese che si preparava a vivere le difficoltà e le contraddizioni del Novecento italiano. Chiudo citando una battuta contenuta in una lettera del 6 gennaio 1932, inviata da Viviani a Petrolini, conservata nel Fondo Ettore Petrolini, in cui l'autore napoletano nel commentare *Modestia a parte* usa poche e semplici parole che racchiudono tutta l'essenza del varietà: «È una bella cosa. Quanta verità sotto la beffa»⁴⁰.

³⁹ Sono di questi anni opere quali: *Via Toledo di notte* (1918); *A morte e Carnevale* (1928); *Nullatenenti* (1929); *'O mastro 'e forgia* (1930); *Napoli tascabile* (1931); *'O guappo 'e cartone* (1932).

⁴⁰ Lettera di Raffaele Viviani a Ettore Petrolini datata 6 gennaio 1935, conservata nel Fondo Ettore Petrolini presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma.