

# Cultura

## All'asta gli Studios di Coppola

HOLLYWOOD — Gli studi cinematografici di Francis Ford Coppola dovrebbero essere messi all'asta l'11 febbraio prossimo perché il regista del «Padrino» e di altri film di successo non è in grado di far fronte alle scadenze bancarie. Dopo avere acquistato nel 1980 gli «Zetrop Studios», i quali finanziari non hanno mai finito di accumularsi per il regista italo-americano che tuttavia era sempre riuscito a salvarsi dalla bancarotta. Questa volta però, in «Security

Pacific National Bank» ha reclamato la restituzione di otto milioni di dollari e, dopo aver concesso un rinvio di 90 giorni, ha deciso di far sequestrare gli «studios», circostanza che comporterà necessariamente una loro vendita all'asta. Accusato da taluni di megalomania, Francis Ford Coppola aveva pagato oltre sei milioni di dollari per gli «studios», che aveva dotato degli equipaggiamenti più moderni e sofisticati, in particolare di materiale «video». Ma i film che Coppola ha prodotto dopo l'80, sono stati dei fallimenti negli Stati Uniti, in particolare «Un sogno lungo un giorno» («One from the heart»), la superproduzione costata 26 miliardi di dollari che ne ha incassati soltanto uno.



Qui sopra Totò; sotto un manifesto di Onorato; a destra una serie di immagini di Petrolini; in basso due caricature di Petrolini e Macario

Molti spettacoli ripropongono la tradizione della rivista. Viviani, Petrolini e Totò continuamente riscoperti: perché si parla tanto del vecchio «teatro leggero»? Eppure c'è chi lo definisce volgare. Di quale «costume italiano», allora, si sente la mancanza?

# Nostalgia di varietà

C'è chi dice che è stato solo teatro leggero, leggerissimo. C'è chi non si stanca di definirlo volgare. C'è chi giura sulla sua grandezza e sulla sua importanza storica. C'è chi gli imputa di aver generato rappresentazioni inuttili e incolte. Può essere. Ma oggi il teatro del varietà (quello che ha attraversato frontalmente la prima metà del nostro secolo) va rivisto completamente e, possibilmente, riletto con il cosiddetto «maggiore distacco critico». Lo impongono, tra l'altro, anche alcune coincidenze non del tutto casuali: uno spettacolo del gruppo Attori e Tecnici dedicato proprio al varietà che sta facendo il giro delle piazze italiane; la clamorosa riscoperta di Petrolini; il lento ma continuo ritorno a Viviani; l'interesse quotidiano che, nel bene e nel male, la televisione di Stato dedica al mondo della rivista (vale ricordare, solo per fare l'ultimo esempio, che Rodolfo Di Giannmarco per la Terza Rete Tv sta preparando una serie di servizi sulla tradizione del fine direttore). Cerchiamo, allora, di analizzare più da vicino questo fenomeno così complesso.

FAVOREVOLI — Il varietà rappresenta l'unica espressione puramente d'avanguardia del nostro Novecento teatrale. Non solo per i rapporti che artisti come Petrolini, Viviani o Fregoli ebbero con i futuristi nei primi decenni del secolo, ma soprattutto per ragioni interne al lavoro che quegli attori — e altri ancora, più tardi — svolsero prima parallelamente, poi all'interno della tradizione. Si tratta innanzitutto di ricerca d'avanguardia sul linguaggio («Stambul è un paese», fatto di sei kukul; per il teatro del varietà, si entra nel kukul; ci si va su d'un mul; e si entra nel kukul; recitava Petrolini), nel senso di una radicale riforma del linguaggio scenico e della sua capacità mimetica e simbolica. Si cercava di rendere più popolari delle metafore «colte» e nello stesso tempo di ironizzare su abitudini falsamente popolari. Ma si tratta anche di avanguardia tecnica: di lavoro meticoloso sulle espressioni, sui gesti, sul bagaglio complessivo dell'attore. Le mosse o i costumi di Petrolini e Viviani, (ma poi anche e soprattutto di Totò o di Tognazzi attore di rivista), per esempio, hanno generato non pochi doppi in nella comicità più recente; perfino la commedia all'italiana ha trascritto per il cinema molte vecchie — buone — abitudini del varietà. Eppoi, in fin dei conti, il teatro dell'assurdo (che resta ancora oggi la massima espressione complessiva di ricerca del teatro novecentesco) ha raccolto non pochi spunti tematici ed espressivi di quei nostri spettacoli: la consuetudine del «non senso»; il gusto per l'esagerazione grottesca, la capacità critica o addirittura «seriosa» di un lavoro «comico».

CONTRARI — A parte emozioni forse anche numerose, il varietà in molti casi si è sviluppato in basso: le macchiette trovavano sempre imitatori volgari. Inoltre, quando la sua migliore tradizione si è trasferita in luoghi più o meno tradizionali hanno preso a proliferare quelle che potremmo definire le «cantine» dell'avanspettacolo (del cabaret), certamente meno interessanti ed efficaci delle omonime cantine dell'avanguardia teatrale degli anni Sessanta. Infine il lavoro sul linguaggio fatto da grandi attori nei primi decenni del secolo, in alcuni casi ha condotto a «ere» e «proprie» mistificazioni o, nel migliore dei casi, a ripetizioni inutili, noiose. Ha condotto, in un certo senso, il teatro di varietà verso il peggior cabaretismo pseudopolitico.

ASTENUTI — Il varietà e la rivista sono i padri putativi dell'intrattenimento televisivo dei vari «Formichieri, Studi e Canzonissime o Fantastici». E ciò, in fondo, non è un bene né un male: solo un fatto, incontestabile per di più. Ma è una realtà che nel tempo è andata scedendo sempre più rapidamente per motivi propri, per assenze effettive di nuove idee televisive. O per mancanza di sviluppo di uno specifico linguaggio spettacolare per la tv. Ma su questa strada si andrebbe a finire troppo lontano: il varietà (per quanto si possa dire) è morto da tempo. Ma oggi qualcuno lo rimpiange. E allora cerchiamo di capire perché

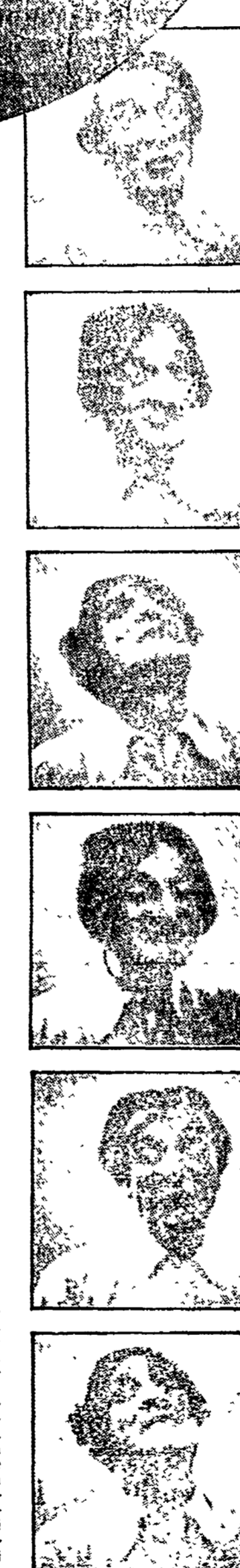


# Bei tempi, il fascismo era caduto e si rideva con Totò

di FURIO SCARPELLI  
esattezza di timbro, frasi corrispondenti a «mi scompiaccio e alla faccia del bicarbonato di sodio». Totò, fra l'altro, proponeva dalla ribalta una complessa gestualità che comportava caparbia applicazione da parte del giovanotto che voleva impadronirsi. Dal proverbiale flettersi ad arco, quasi a sfiorare il pianico con il mento, allo spostamento dell'asse del collo in un macabro, meccanico dondolio, a quel gesto discorsivo, infine incomprensibilmente allusivo, che consisteva nel concludere una frase con un moto a semicerchio della mano sochiosa, come per svitare a metà una lampadina e che veniva compiuto unitamente ad una strizzata d'occhio. Era, quel gesto, una sorta di parodia dell'allusione

## La satira è morta, non si può ridere sempre di Fanfani!

di GIANNI AGUS  
Sono stato uno dei primi attori di prosa a tentare la rivista, a complicare la guerra e il copri-fuoco che rendevano praticamente impossibile fare teatro. Michele Galdieri mi chiamò per recitare accanto a Totò e Anna Magnani, due grandi stelle. Eppure mi rimproverarono in molti: non si capiva come un giovane promettente — che stava in compagnia con il grande Ruggeri — potesse passare alla rivista. Ma oggi posso dire che quell'esperienza è stata per me una palestra meravigliosa, che consigliere a qualsiasi giovane attore. L'ho potuto imparare cose difficilissime: la meccanica dei tempi comici; la disponibilità a fare di tutto in sketch brevissimi, di cinque sei minuti; il farsi accettare dal pubblico, divertendolo, superando la quarta parete che in prosa è determinante e che nel varietà, al contrario, va abbattuta guardando lo spettatore bene in faccia, offrendosi, pur mantenendo una linea di pulizia e di rigore. Perché per divertire il pubblico io non ho mai detto battute volgari, non sono mai apparso in mutande. Ma la tecnica più difficile in assoluto che ho imparato sul palcoscenico della rivista è quella del riso. Tutto sanno che è più difficile far divertire che far piangere, come è più difficile dare un senso a un silenzio che a una frase: le pause di Macario, per esempio, erano più importanti delle sue battute.



## Cerchiamo di ricostruire gli spettacoli di Café Chantant dove debuttarono i più celebri divi del teatro di quegli anni

# Italia, ridatti una «mossa»

di PAOLO RICCI  
Nei primi decenni del secolo l'artista del varietà che si esibiva nei «café chantant», in quei locali pieni di fumo e di voci eccitate, in genere non aveva il sostegno di un testo letterario, più o meno culturalmente consacrato, da recitare: non poteva contare sul solido appoggio di altri attori, come nelle compagnie di prosa, né si sentiva sorretto da un regista o da un direttore artistico. Ma, ciò che era ancor più drammatico, egli non recitava davanti ad un pubblico rispettoso delle regole del gioco e delle convenzioni della vita teatrale: era solo indifeso. I frequentatori del varietà erano signori godderci attratti dalla prospettiva di trascorrere due o tre ore di sfrenato divertimento. Era gente che gioiva alla vista dei turgidi e ondeggianti seni delle sciantose, dei loro fianchi opimi e delle belle gambe inguainate dalle piccanti calzamaglie rosa, in trepida attesa del magico e culminante momento della «mossa». Il varietà era regolato da un preciso rituale e da una matematica successione di eventi. Mentre il pubblico cominciava, lentamente, ad affluire, tra il disinteresse generale veniva il turno dell'oscura divetta. Il «numero» successivo toccava al fine dicatore, che declamava poesie di Gozzano o di D'Annunzio, tra sberleffi e atroci appellativi del pubblico. Ecco poi il «duo» di canto e danza, generalmente con iuigi o con il non più verde età. Era quindi la volta di una divetta alle prime armi, la quale, però, avendo un protettore in sala — di solito un temuto guappo del quartiere — imponeva, da parte degli spettatori, un atteggiamento meno negativo. Ma la sala continuava a restare semivuota, perché il pubblico di qualità arrivava soltanto all'ultimo momento per ascoltare ed applaudire la diva o il divo di grande richiamo internazionale.

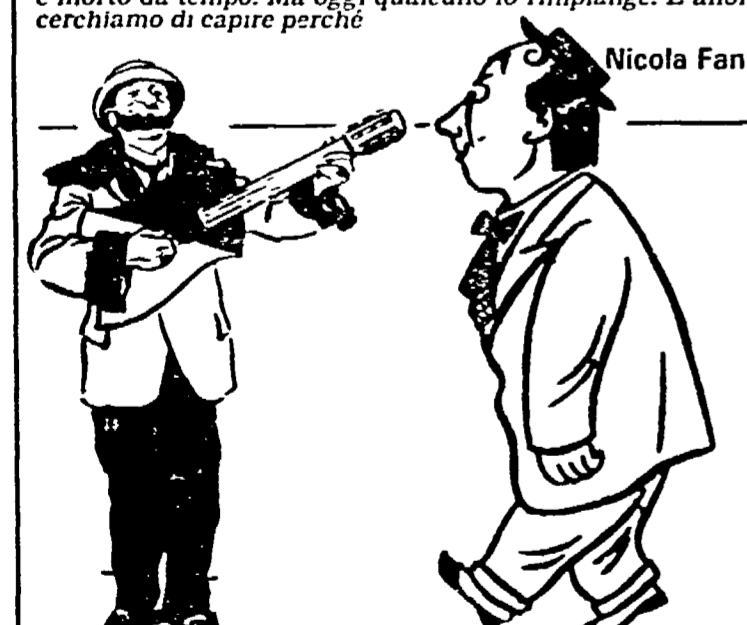
Nel secondo tempo si esibivano dei «numeri» meno squallidi, trattandosi generalmente di attori o attrici o cantanti che aspiravano ad affermarsi e «sapevano» di poterla fare avendo già passato la trafila del debutto senza grandi danni. Raffaele Viviani, uno dei grandi protagonisti di quell'epoca, così narra il suo debutto nel varietà: «Il Teatro Petrella, culla di grandi artisti, era in quell'epoca (verso la fine del secolo scorso, ndr) in grande decadenza, attraversava il periodo più oscuro, era frequentato unicamente da scaricatori del porto, marinai di vetero, soldati di dogana, popolosi del rione e prostitute minime... Al Petrella io trovai il mio genere, interpretando per la prima volta «Lo scugnizzo», scritto dal compunto Giovanni Caputo e musicato da Francesco Buonogiovanni».

La carica di verità che Viviani conferiva ai vari «tipi» che popolavano le sue «macchiette», lo differenziava da tutti gli altri comici per il fatto che essi, in genere, «studiavano» la realtà, mentre Viviani vi era dentro, ne comprendeva umanamente le speranze e i dolori.

Dal lontano debutto nel teatro di «Donna Poppa», Viviani si caratterizzò per quel suo dialetto che ha nulla a che vedere né con il dialetto letterario e musicalmente decadente di Salvatore Di Giacomo, né col dialetto crudemente documentario e quasi scientifico di Ferdinando Russo. Le sue composizioni come le poesie «O muntucello», «O muntucello, 'e famma», «L'acquaiuolo», ed altre composizioni che, «in nuce», costituivano la popolazione fantastica vivianesca, presentano già i caratteri di un ambiente sociale e storico di cui Gorkij e il modello. A guardare retrospettivamente questo momento della produzione vivianesca e teatrale che caratterizzò il genere del «cabaret» nella Germania di Weimar. Fino al 1917, Viviani percorse una via in parallelo con Petrolini, e come il comico romano passò dai modi che potremmo chiamare pre-dadaisti, del non-senso ad un impegno che esprime la maturità di un artista che del dramma esistenziale di una generazione sconfitta e delusa del dopoguerra, di cui esemplare è Gastone.

Viviani, fin dal 1903, con la macchietta «Fifirino» — divenuta popolarissima, cantata per oltre due decenni, in virtù del carattere dissacrante e fortemente critico del motivo dominante, ispirato alla borghesia cittadina imbevuta di snobismo e di astrattezza, tra l'eleganza (falsula) dannunziana e il maschilismo comico dei giovani Dada — diceva: «Io mi chiamo Fifirino, / Sono un tipo molto fino / ... / Son un de' membri grandi / Dell'aristocrazia / O un tipo che ho amantato / Che dicono così: / Perché non mi tasterò? / consolami un pochino / Oh Rino di là! / Oh Rino di là! / ...». Nelle altre composizioni di quel periodo, le canzoncine comiche si basavano su un gioco di «mottozzi», di ritmi ammiccanti, di punteggiature verso il pubblico, di un piano verbale, con la sfrontata naturalezza del Dada.

«Quando io facevo il varietà — racconta il grande attore — mi definivano futurista perché facevo una commedia da solo: da solo rappresentavo una folla senza trucarmi, con i soli atteggiamenti e chissà, alla presenza di Marinetti e di Cangiullo. Raffaele Viviani fu immediatamente riconosciuto dagli artisti e dalla folla degli invitati. Cangiullo ricorda così quell'episodio: «Eravamo giovanotti accentuati, dinamici e simultanei. Viviani con «Monteverdi» ed io con «Pierrotta». Lo spettatore più avvezzo di quel pomeriggio piedigrrottesco fu Raffaele Viviani che, individuato di colpo dai futuristi e dal pubblico, fu invitato e costretto in alcune di quelle costruzioni e rievocazioni così tipiche e pregne di successo caratteristico, in cui si sdoppiano e si amalgamano l'attore e l'autore».



Nicola Fano

Il regime fascista annoverò fra le sue massime pretese quella di «incidere nel costume». E forse gli riuscì di incidere, ma solo superficialmente: mai di penetrarlo e condizionarlo a fragile costume italiano. I giovani, in genere, venivano sollecitati da ispirazioni assai lontane dalle fonti di cultura fascista e più vicine, piuttosto, a quelle che sorvegliavano dall'ombra delle sale di cinema e di varietà. Com'era stato impossibile costringerli a preferire le divise di Starace alle giacche di Clark Gable, così non c'era verso di far loro accettare parole d'ordine littorarie, alle quali preferivano gli apoteismi di Totò e i suoi neologismi, quelli che poi trasportavano

informazioni SIP agli utenti

### Pagamento bollette telefoniche

Ricordiamo agli abbonati che da tempo è scaduto il termine di pagamento della bolletta relativa al 1° trimestre 1983 e che gli avvisi a mezzo stampa costituiscono attualmente l'unica forma di sollecito.

Invitiamo, pertanto, quanti ancora non abbiano provveduto al pagamento ad effettuarlo con tutta urgenza e, preferibilmente, presso le nostre sedi locali, per evitare l'imminente adozione del provvedimento di sospensione previsto dalle condizioni di abbonamento.

SIP Società Italiana per l'Esercizio Telefonico