

Accanto un manifesto di Boccasio per uno spettacolo di Garinei e Giovannini con Wanda Osiris; sotto, Mario Riva



**Teatro** Quarant'anni di commedia musicale in un libro su Garinei e Giovannini Da Wanda Osiris a Mastroianni, da Totò a Panelli a Manfredi



# Borghesia, ecco il tuo musical

Garinei e Giovannini, se fossero nati negli Stati Uniti, avrebbero avuto di fronte due strade possibili: o i più grandi autori di commedie musicali, oppure due fra tanti notevoli professionisti. Quasi come Mina che, però, se avesse avuto la pelle nera sarebbe stata quasi sicuramente la più grande interprete musicale di ogni tempo. Garinei e Giovannini, invece, hanno avuto la sfortuna (o la fortuna, chissà) di nascere il primo a Trieste nel 1915; il secondo a Roma nel 1915: ciò gli ha permesso il lusso di diventare i più grandi inventori di commedie musicali italiane. Ovvero i creatori di un arsenale di spettacoli nei quali hanno recitato un po' tutti gli attori di casa nostra. Da Alberto Sordi (il giovane «allato» di *Sofia*, sò...) a Marcello Mastroianni (*Ciao, Rudy*), da Gianni Agus a Carlo Campanini; da Paola Bonboni (una delle donne, appunto, di *Rudy*) a Enrico Paoletti; da Franco Franchi a Pippo Baudo, a Beniamino Maggio (insieme si trovarono nella seconda edizione di *Rinaldo in campo*, con Domenico Moggi); da Polpo; Fausto, a Nino Manfredi, Panelli, Rascel, Raimondo Vianello, Della Scala e Totò. Praticamente tutti, che a ricordare ogni nome non basterebbe un libro.

Un libro, infatti, hanno scritto Lello Garinei e Marco Giovannini rispettivamente nipote e figlio d'arte, per raccontare la leggenda di «G & G», il loro teatro, il loro mito. Garinei e Giovannini presentano «Quarant'anni di teatro musicale all'italiana», edito da Rizzoli. E salta subito fuori una domanda: questa cosa qui, la «rivista», appartiene alla categoria del teatro leggero? «Sono innamorato della commedia musicale a tal punto che nella mia fastidiosa penso che quando è bella, quando è fatta bene, sia forse lo spettacolo più completo che possa offrire oggi un palcoscenico», diceva lo scorso anno al Piccolo di Milano Enzo Garinei, nel corso di un convegno dell'Associazione dei critici di teatro dedicato a *Il sogno e il segno della drammaturgia*. Bene: quando è bella e quando è fatta

bene. Per molti invece, il teatro con musiche è «meno pensante» di quello senza musiche: forse i petrolianti *Amleto* o *Otello* (già, perché Petrolini scrisse ed interpretò anche un *Otello* che finiva, come *Amleto*, in canzonetta popolare) sono da considerare leggeri solo perché fanno parte del repertorio del varietà? Lasciamo perdere. E spieghiamoci meglio. Benché molti distratti tendano a fare del varietà, dell'avanspettacolo, della rivista e della commedia musicale una cosa unica, questi quattro «generi» rispondono a regole, abitudini e condizioni anche completamente diverse. E se l'avanspettacolo degli anni Trenta Quarant'anni è un figlio legittimo del varietà degli anni Dieci Venetian, la rivista e la commedia musicale sono da considerarsi decisamente lontane, anche se talvolta gli attori erano gli stessi. Il varietà e l'avanspettacolo, del resto, vissero e prosperarono fino alla seconda guerra mondiale, quando i volentieri ad un pubblico proletario e popolare, traendo forza dalla morte della tragedia e dalla parodia. La rivista e la commedia musicale, invece, sono da considerarsi nati in un'epoca di prosperità e democrazia vide di buon occhio (anche se non subito) lo sviluppo di una forma teatrale che da autorappresentazione autonoma del proletariato (l'avanspettacolo) diventò autorappresentazione autonoma della borghesia (la rivista e la commedia musicale).

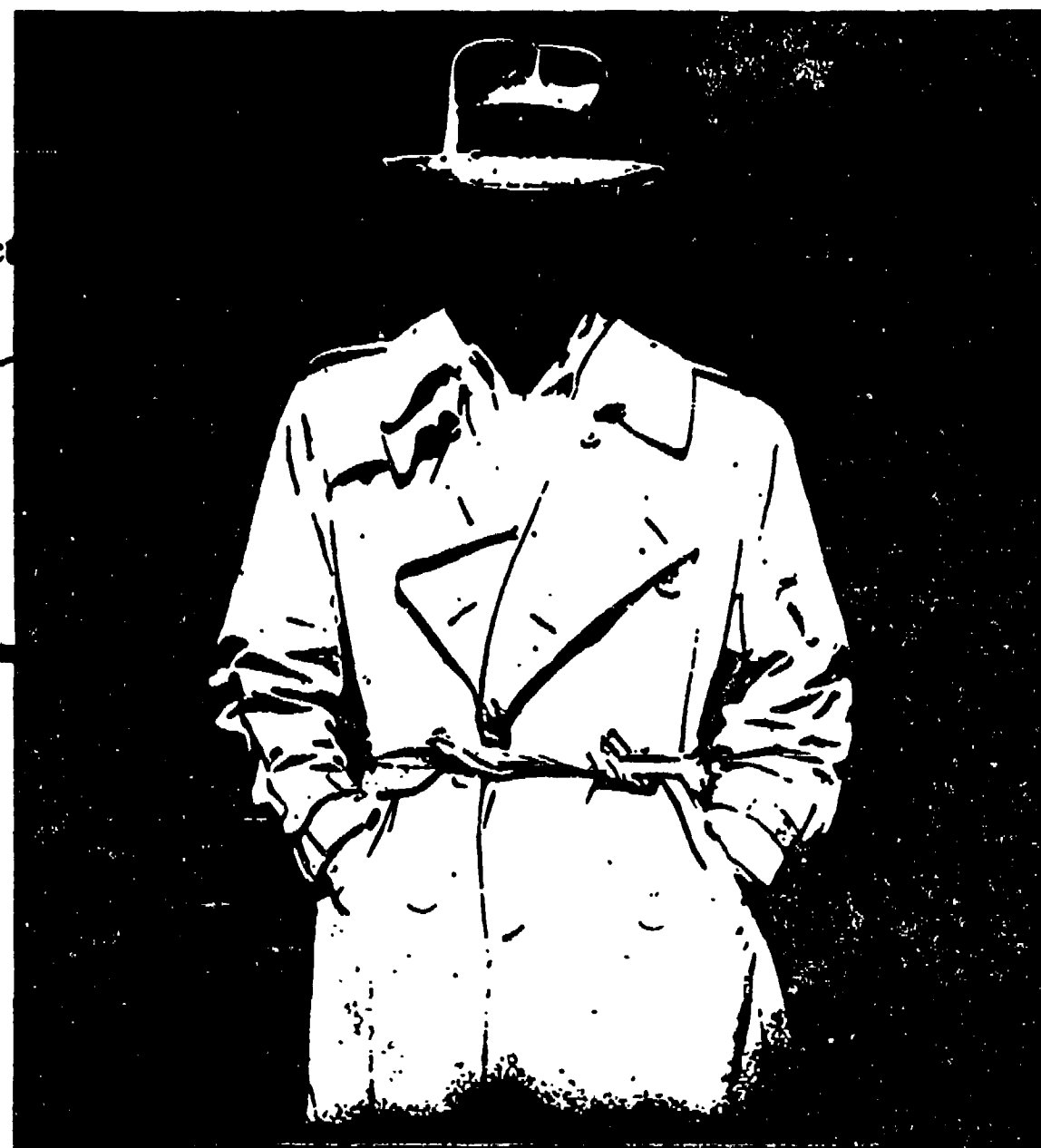
Ho qui sul mio tavolo, arrivati lo stesso giorno, due volumi: l'ultimo libro di Renato Olivieri (*Le inchieste del commissario Ambrosio*, Rusconi, 1985) e gli atti di un convegno tenutosi nel dicembre dell'82 a Loccum in Germania sul giallo tedesco contemporaneo (*Der neue deutsche Kriminalroman*, Loccum, 1985). E i due libri letti assieme si prestano ad alcune osservazioni che, spero, potranno non essere inutili. La raccolta tedesca riconferma l'esistenza in Germania di una vera e propria «giallistica». Infatti al convegno partecipavano in tanti, anche scrittori, con analisi illuminanti delle loro intenzioni e del loro lavoro. E poi critici di ogni specie: giornalisti di tutti i mezzi di comunicazione di massa, critici letterari, storici della letteratura di alto livello accademico e scientifico: Peter Nusser, per esempio, professore di letteratura tedesca moderna a Berlino, Ulrich Schulz-Buschhaus, filologo romanista di prim'ordine, e intanto, tutti e due, specialisti di giallo.

È dunque in Germania una giallistica, una produzione articolata di tante poetiche e tanti livelli, ma con alcuni suoi tratti comuni: «Somiglianze di struttura» scrive Schulz-Buschhaus, «conformità ad alcune regole, che uniscono tra loro diversi autori al di là delle eventuali differenze di livello, e stabiliscono tra essi una vera e propria famiglia o gruppo». E dal discorso di tutti — autori, giornalisti, critici, storici della letteratura — emergono chiare le linee comuni di questo «giallo moderno tedesco». Distacco netto, ormai, dalla tradizione anglosassone; vicinanza piuttosto con quella francese, soprattutto con Simenon e con Boileau-Narcejac, nonché con certi moderni svedesi (la coppia Sjöwall-Wahlöö); vicinanza con quel filone che Schulz-Buschhaus chiama inquietante e che io dico problematico: forti interessi per l'analisi della società di oggi; mancanza spesso della *detection* per fiducia nella nostra struttura sociale o nella forza della nostra ragione, o, addirittura, per un doloroso pessimismo esistenziale; innovazioni profonde nella struttura del genere, soprattutto un posto più largo al delinquente e alla vittima, non più manichini necessari solo a mettere in moto una indagine, ma personaggi, attori veri e propri, come il *detective*. Ho riassunto con una certa larghezza perché da noi questo giallo (moderno, vicino a certo ultimo Scerbanenco e a certo primo Sciascia, vicino a Dürrenmatt) è sconosciuto o quasi: noi continuiamo a sfornare, in tutte le confessioni possibili, i «classici» e i loro epigoni, maggiori e minori.

Esiste da noi una «giallistica italiana», che si possa paragonare a quella tedesca? Sarebbe possibile, per il «giallo» italiano di oggi, un discorso così articolato come quello di Loccum? Io credo che no. In Italia abbiamo, oggi, un gruppo abbastanza omogeneo, pure con le differenze naturali, di studiosi del giallo; abbiamo alcuni giallisti di alto livello; non abbiamo una giallistica. Ogni anno, a Cattolica vengono laureati alcuni

recenti sformate di film a trama poliziesca — da Colpo di spugna a Pericolo nella dimora — riscendendo un antico sospetto, senza le stampelle della psicanalisi «spiegata al popolo» pare proprio che vecchie e nuove leve del cinema giallo, noir o altro thriller color, non sappiano camminare. Insomma da qualche anno a questa parte non vi sono film di questa «alta» famiglia teatrale le sue origini dalla dinamica guardie e ladri che non abbondino di complessi edipici allargati ai cugini di secondo grado, di sbocchi omicidi di libido, di interpretazioni di sogni da mago di Napoli, di rimozioni, transfert e frustrazioni sessuali degli della rubrica «Lo psicologo risponde». E che tutto questo sia spacciato, naturalmente, in nome della teologia freudiana. Non c'è che da cominciare con qualche esempio recente (peccato che i film si vedono visti solo nei festival): Claude Chabrol, nel suo ultimo film *Un povero ragazzo*, spinde un povero ragazzo, succube della madre gelosa delle altre donne, copia pallida e rediviva della madre del *Norman Bates* di Hitchcock (*Psycho*), ed un passo dal delitto; il protagonista di *Faust* di Parglberg della olandese Anja Breien, nello svelarsi piano piano il padre, ci mette altre tre parti dell'incesto; infine, la ricerca di se stesso conduce a conclusioni efferate Keith Carradine protagonista di *Blackout* del regista inglese Douglas Hickox.

Ma è in *Strictelemente personnel*, del francese Pierre Jolivet, che la trascorrenza della vita è un gioco di raggiunge sublimi livelli di insopportabilità. Qui la cornice della *detective story* appare in tutta la sua preteiosità: «Il racconto poliziesco di un'indagine», dice il regista, «ha candidamente ammesso l'interprete principale del film, Pierre Arditi. Figura di poliziotto fragile e scrittore mancato che ritroverà la sua ispirazione in carcere, dopo aver scoperto il groviglio di vivere che s'annida in famiglia ed essere stato ripetutamente visitato in sogno dalla madre inafferrabile. Si è poi saputo che uno degli sceneggiatori del film era di professione lo psichiatra, sua è la responsabilità dell'intrusione di ben sette inserti onirici gratuiti nell'e-



**Il caso** Innovazioni, scuole diverse, mutamenti di stile: ormai in tutta Europa esiste una «giallistica». Anche da noi non mancano i buoni autori eppure il «genere» non c'è: ecco perché

# Giallo all'italiana



scrittori, ma quasi tutti appalano e scompalano come meteore, ed essere un giallista significa invece pubblicare un libro dietro l'altro, inventare un personaggio e una maniera, determinare nel lettore un'attesa: lavorare come la Christie e Simenon, ma, anche, come Balzac e Zola.

I nostri giallisti, così, sono pochi, si contano sulle dita di una mano: Loris Macchiavelli, Massimo Felisatti e Fabio Pittorru, Attilio Veraldi, Corrado Augias, Renato Olivieri. Però sono sufficienti a mostrare le possibilità del genere, i vari livelli possibili: livelli non di valore ma di scelta di tono.

Macchiavelli e Felisatti e Pittorru hanno stampato con Mondadori e con Garzanti: hanno scelto dunque il «giallo di consumo», quello che si regala, si rivende, si cambia, si butta. Augias stampa con Rizzoli, Olivieri con Rusconi: i loro libri sono rilegati, hanno la sovraccoperta, costano quanto un «romanzo d'autore», si presentano dunque come libri da leggere e poi conservare; ad essi, gli autori, si presentano come scrittori che scelgono, per aderenza al mondo in cui vivono, temi e tecniche proprie del giallo, ma si sentono e si vogliono «scrittori», senza specificazioni.

E i loro personaggi sono costruiti secondo questa scelta. Sarti, *detective* di Macchiavelli, è un maresciallo; Antonio Carraro, quello di Felisatti e Pittorru, un commissario intelligente e sensibile, colto anche ma non un intellettuale; Giovanni Sperelli e Giulio Ambrosio, gli eroi di Augias e di Olivieri, sono intellettuali raffinati, e si muovono, parlano, vivono come la veste «letteraria» dei libri richiede.

In alcune pagine intelligenti e spiritose premesse a quest'ultimo libro, Olivieri ha difeso il suo personaggio da chi gli aveva rimproverato (fra questi anche io) di averlo fatto troppo colto: è laureato, obietta Olivieri, e non si capisce perché non potrebbe leggere Sam Bellw e Joseph Roth come un qualsiasi avvocato. E ha ragione: potrebbe benissimo. Ma il fatto che conta non è la cultura di Ambrosio (è un personaggio, non esiste fuori del libro), è che lui, Olivieri, abbia scelto di farlo così. Una scelta che è congruente con tutte le altre sue scelte, e contribuisce a chiarire che per Olivieri, come per Augias, i loro libri non sono una «letteratura particolare» che ha in sé, nella sua specificità, le ragioni che la legittimano tale, ma una «letteratura» che modernamente si sceglie temi e tecniche diverse da quelle di altri tempi, ma non è diversa da quelle. Che è un modo di vedere il «giallo» diverso, non dico da Agatha Christie, che si considerava solo buona artigiana e alla letteratura non ci pensava, ma da Simenon e Chandler, che sapevano di fare letteratura, allo stesso livello di Gide e di Hemingway, ma con altri mezzi, per un'altra strada.

Un discorso, questo che sto facendo, che non riguarda i risultati di Olivieri o di Macchiavelli, il loro «valore», ma aiuta — almeno vorrebbe aiutare — a capire l'uno e l'altro. E vuole spiegare con quella loro scelta di fondo i caratteri tutti — compresi quelli propriamente «letterari» — dei loro libri, e collocarli nel sistema letterario di oggi.

Ci spiega allora quest'ultimo libro di Olivieri. Trentacinque inchieste del commissario Ambrosio, tutte brevi, qualcuna brevissima. E quindi una rivoluzione tecnica e stilistica all'interno del genere. Il processo mentale con cui il commissario arriva alla *detection* scompare, inghiottito dalla brevità del racconto; qualche volta non è nemmeno più intuizione, è folgorazione. Gli uomini, vittime e colpevoli, si riducono a figurine nervose, ma tratteggiate con finezza esperta; in primo piano c'è lui, il commissario, con i suoi libri, i suoi gusti, i suoi umori. E c'è Milano: una Milano che ha il peso che aveva Parigi intorno a Maigret, esplorata stagione per stagione, con i suoi colori, i suoi odori, le sue suggestioni.

I miei amici e parenti non letterati, che leggono con tanta passione la Christie, Simenon, Nero Wolfe, mi rifiutano questo Olivieri; io, che amo tanto quei libri ma sono pure un «letterato», l'ho letto con gusto, e un giorno o l'altro, ne sono sicuro, lo riprenderò ancora tra le mani, a sfogliarlo di nuovo.

Giuseppe Petronio

Omicidi, incesti, fatti di sangue: nei thriller cinematografici c'è sempre lo zampino della psicanalisi. E neppure di quella migliore...

# L'assassino? È Freud

stile trama e sarebbero stati ben di più, ci hanno detto, se non si fosse opposta la mano, una volta tanto giustiziera, della produzione. Ad Oreste Del Buono, che del genere in questione è esperto e cultore di antica data, chiediamo ragione di tanto accanimento degli autori di thriller, o presunti tali, coi luoghi comuni e i surrogati della psicanalisi. «Lo psicologismo, oggi diffuso come le zecche, non è che un sintomo dell'incapacità di raccontare puramente e semplicemente una storia, malattia che sta insidando nel cinema che la narrativa del meccanismo della *detective story* è stato degradato ad ingrediente per insaporire la narrativa americana commerciale, anche quella che si presume d'autore, ha così finito col perdere la sua autonomia e specificità che era quella di costruire congegni narrativi perfetti in 200-250 pagine. Oggi più nessun autore americano di valore si dedica a questo genere. La psicanalisi seduce soprattutto chi non la conosce; per

trattarla occorrono una conoscenza profonda della materia e mano leggera, doti che Schulz, ad esempio, coi suoi *Peanuts* ha dimostrato di possedere pienamente. Aleggja su certa assunzione entusiastica della letteratura del brivido e del mistero nell'empireo della Letteratura con la maluscola il sospetto delle mode, delle scienze che nascono per parlare di nulla e degli intellettuali che vi militano. «Nel paese anglosassoni che tale letteratura non chiosa ma producono senza sensi di colpa — avverte Del Buono — esiste invece la tranquilla consapevolezza del sottogenere da parte di autori ed editori e perciò la programmazione commerciale di produzioni che oggi punta sui thriller, domandando di essere e magari dopodomani sul rosa o sulla spy-story».

Prima di accreditarsi come tali, e cioè come divertimenti (ma la lezione non è unanime accettata), la parateletica e il B-movie, si sa, hanno dovuto sottoporsi alle esercitazioni spurgatrici della semiologia e dello strutturalismo, della filologia e del formalismo. Scienze acquisite dal viatico dei maestri: Del Buono ricorda l'inclusione de La città del diavolo di Kenneth Miller (Ross Mc Donald) in una collana di libri «leggeri» di cui era destinatario Togliatti convalescente in seguito ad un incidente automobilistico e la legittimazione che trasse dalla lettura della «Nota sul poliziesco» del Quaterni di Gramsci. «Leggere libri gialli, come per film, è un gioco: Sartre leggeva parecchi polizieschi mentre scriveva *L'Essere e il Nulla* ma faticava a terminare la lettura di Don Chisciotte».

sassina di Jean Becker; Truffaut è alle prese con sdoppiamenti di personalità e turbe sessuali in quel suo personaggio di Hitchcock che è finalmente domenica; ancora Chabrol anima la struttura di Dieci incredibili giorni con la vendetta di un sadico che si crede Dio. Gli americani, salvo certi esiti di *De Palma* (Complesso di colpa), Vestito per uccidere), continuano invece ad affidarsi al denaro, al fascino deflagrante della dark lady, all'ingrigo politico-affaristico quali insuperabili moventi delittuosi.

Se è di scena la follia, il trauma infantile degenerato in qualche forma di violenza sociale, quattro rivolvente ben assistate — alla Eastwood-Callaghan, per intendere — costituiscono la terapia preferita. La presenza di altri esempi, i matrimoni riusciti fra thrilling e psicologia di cui Hitchcock fu maestro, non sono che eccezione mal limitata. Più benevolo il professor Renzo Canestrari, ordinario di psicologia presso l'Università di Bologna, riconosce alle incursioni della psicoanalisi nel cinema più meriti che danni. «È comprensibile — dice — che i registi di gialli e polizieschi siano passati in questi anni dalla cura per la costruzione dell'azione ad un maggior interesse per il mondo interno dell'individuo, per l'introspezione».

Così enunciata l'evoluzione appare più una maturazione che un decadimento del genere. Ma com'è che i risultati degli enunciatori? «L'ap- profondità della psicologia del personaggio — ci spiega Canestrari — è un lavoro di grande finezza di scrittura, difficilissimo e poi contuguardato. Salvo occasionali scatti dalle regole del genere. Fra gli esempi recenti più riusciti mi pare sia da annoverarsi *Witness*. Il testimone, nel passato un grande risultato di Buñuel con *Frenesi del delitto*. Ai di fuori di queste rarità, il professor Canestrari conviene con noi che gran parte del thrilling europeo, che civetta alla leggera coi sogni complessi di Eletttra e di Edipo, le paure infantili, sia da rinchiudere, in manicomio naturalmente.

Ivano Sartori

Nicola Fano