



Tognazzi e Vianello in «Un due tre». A destra le gemelle Kessler e, sotto, Paolo Panelli. Della Scala e Nino Manfredi in «Canzonissima»

SPETTACOLI

Da lunedì prossimo su Raitre «Stasera che sera» un'antologia del miglior intrattenimento televisivo. Da Billi e Riva a Chiari e Campanini una girandola di gag e scenette con un unico scopo: far ridere

Che bell'età col varietà



ROMA. Liberare le vostre serate (o i vostri videoregistratori) da lunedì prossimo. Su Raitre, alle 23.45, il 20 luglio prende avvio *Stasera che sera*, un'antologia ragionata del grande varietà televisivo italiano dalle origini (1954) fino al 1970. È un programma curato da Maria Vittoria Fenu e da Filippo Porcelli, che ci farà rivedere i grandi della comicità e dello spettacolo degli anni Cinquanta e Sessanta. Le trasmissioni che potrete rivedere sono: *La piazzetta* (1956) con Billi e Riva, Manfredi e Bonagura (20 luglio); *Za Bum* (1964) di Mario Mattoli (21 luglio); *Il macchietano* (1964) con Pietro De Vico, Aroldo Tieni e Gianni Agus (22 luglio); *Scala Reale* (1966) con Peppino De Filippo (24 luglio); *Alta Pressione* (1962) con Gianni Morandi e Rita Pavone (31 luglio); *Johnny sera* (1968) con Johnny Dorelli, Mina e le Kessler (4 agosto); *Il tappabuchi* (1967) con Vianello e Corrado (5 agosto); *Rischiatutto* (1970) con Mike Bongior-

no (12 agosto); *Giardino d'inverno* (1961) con il Quartetto Cetra (17 agosto); *Biblioteca di Studio Uno* (1964) con tutti, davvero tutti i grandi dell'epoca (18 agosto); *Duecento al secondo* (1955) con Mario Riva (19 agosto); *Canzonissima* (1969) con le Kessler, Dorelli e Vianello (21 agosto); *Lascia o raddoppia?* (1956) con Mike Bongiorno (24 agosto); *Il musicchiere* (1958) con Mario Riva (25 agosto); *Stasera Rita* (1965) con Rita Pavone (26 agosto); *Canzonissima* (1970) con Raffaella Carrà (28 agosto); *Un due tre* (1954) con Tognazzi e Vianello (31 agosto); *Della Scala Story* (1968) con Della Scala (1 settembre); *Controcantale* (1960) con Corrado (2 settembre); *Studio Uno* (1964) con Mina (4 settembre); *Campanile sera* (1955, 7 settembre); *L'amico del giaguaro* (1961) con Gino Bramieri (8 settembre); *Telematch* (1959) con Silvio Noto e Enzo Tortora (9 settembre); *Settevoci* (1970) con Baudo (11 settembre).

NICOLA FANO

Varietà. Qualche intellettuale prolisso vi dirà che il varietà aveva origini classiche nei fescennini e le atellane. È vero, in un certo senso. Perché, così come accadeva nei riti greci e romani, al varietà premeva saldare con il riso i rapporti tra attori e spettatori. Infatti, anche il varietà privilegiava sempre la comicità a scapito di tutto il resto. La trama, il «messaggio», la spettacolarità, l'eroismo, la poesia: ogni altro richiamo linguistico o tematico passava in secondo piano. Il varietà doveva divertire, sorprendere, affascinare, appassionare. Così come lo ricordiamo oggi, comunque, questo genere è nato alla fine del secolo scorso nei teatri francesi, propagandosi subito in Italia e in Germania. Il nome, «varietà», deriva dal fatto che in ogni singola serata avevano vita varie forme di spettacolo: canzoni, balletti, sketch comici, proiezioni cinematografiche, giochi di prestigio, acrobazie. Il detto «tutto fa spettacolo» nasce da lì. Come sempre a teatro, in cima alla piramide c'era l'attore con la sua capacità di calamitare l'attenzione della platea. E di grandi attori per il varietà ne sono passati a migliaia. Qualche nome? Fregoli, Petrolini, Viviani, i fratelli De Rege, Totò, Eduardo e Peppino De Filippo, Pietro De Vico, Macario, Nino Taranto, Tino Scotti, Beniamino Maggio, Aldo Fabrizi e tutti quelli che vengono alla mente... In origi-

ne, il varietà era prodotto tipico del teatro borghese, se non aristocratico, poi, via via, ha guardato più in basso, alle esigenze del pubblico popolare (l'unico disposto a ridere di se stesso) e s'è trasformato in «avanspettacolo»: la nuova borghesia del dopoguerra, invece, dal varietà è partita per inventare la «rivista». I testi del varietà erano per lo più geniali: si trattava di ironizzare di tutto quanto apparisse intoccabile alla platea. Nel suo repertorio ci sono le più straordinarie parodie che la storia teatrale ricordi: dai vezzi intellettuali (tipo *Ubu Roi* di Jarry che allude a *Macbeth* di Shakespeare) a quelli popolari («Tanto gentile e tanto onesta pare / la donna mia mentre'altra saluta / ch'al vederla così bene vestuta / quindici lire le si possono dare»: da *La canzone delle cose morte* di Ettore Petrolini).

Il varietà televisivo. Non è *Fantastico*. Perché *Fantastico* e simili fanno parte di un altro genere: il «Sabatoserato», un miscuglio di richiami teatrali ricomposto a orecchio per il bene delle famiglie italiane dagli anni di piombo in poi. Il varietà televisivo era la semplice prosecuzione di quello teatrale, direttamente ripreso dalle sale con una telecamera singola. I tori, ballerine, soubrette, attori sono gli stessi. A vederlo nel teleschermo, manca la magia del contatto diretto platea-palcoscenico, ma per sopprimerne a questa carenza



eccezione: Totò e Peppino De Filippo, ma qui il discorso ci porterebbe lontano). La coppia, in realtà, rispondeva anche a una necessità sonora: i nomi in coppia si ricordano meglio, cosicché alla fine non solo gli attori, ma anche gli autori viaggiavano in due: Cioffi e Pisano, Merz e Marchesi, Terzoli e Vaime... è un problema di musicalità. Eppoi il gioco di coppia garantiva libertà assoluta agli attori, permettendo loro di accordarsi sulle improvvisazioni e le varianti al copione ufficiale e originale. In questo gioco, Totò era addirittura la-

coontico. Prima di mettersi davanti alla telecamera chiamava la sua spalla (Castellani o Pavese) in cammenno: «Questo copione non va e noi lo cambiamo». I due si accordavano sulle nuove battute e si avviavano alla ripresa. Al momento della diretta, poi, Totò cambiava ancora una volta, senza avvertire la spalla, dicendo battute diverse tanto rispetto all'azione quanto rispetto all'accordo siglato un attimo prima in cammenno. Spesso, la sorpresa della spalla generava ulteriori effetti comici; quando poi la spalla non si metteva diretta-

mente a ridere! Fateci caso: spesso nelle coppie c'è qualcuno che ride improvvisamente e, all'apparenza, insensatamente: vuol dire che il comico sta improvvisando soveramente tutti gli accordi.

La censura. Fino ad anni recentissimi, la censura ha dominato lo spettacolo italiano, che lo si voglia o no. Dopo la guerra, i copioni dovevano avere il visto di un apposita commissione, mentre durante il fascismo era necessario il visto delle autorità di polizia. Ma i comici non si sono mai fermati di fronte ad alcun ostacolo, sicché in tempi amari per la libertà, le compagnie presentavano ai censori copioni addomesticati, magari che raccontavano storie assolutamente diverse rispetto a quelle che poi sarebbero state recitate. Anche perché, come detto, i veri comici recitavano a braccio, improvvisando. Non potevano immaginare lo spasso quando, durante i controlli in teatro, gli attori dovevano cercare di ricordare e rispettare le trame inviate ai censori... Quei copioni, oggi, sono l'unico filo di congiunzione con le invenzioni drammaturgiche del varietà

ma, purtroppo, è un filo debole e fallace: la censura di allora ci nega totalmente la memoria dell'ironia. In tv, tutto era più facile e più difficile allo stesso tempo. Più facile perché le trasmissioni andavano in onda in diretta e quindi si aveva un certo margine di libertà (chi si sarebbe sognato di interrompere una trasmissione in diretta?) Più difficile perché chi superava i limiti veniva immediatamente cancellato dalla programmazione, senza prova d'appello. Due esempi ce li fornisce *Stasera che sera*: durante la terza puntata del varietà *La piazzetta* del 1956, condotto da Mario Riva, la ballerina Alba Arnova comparve vestita d'una calzamaglia d'un rosa-came così azzeccata da farla apparire nuda. La quarta puntata di quel varietà non fu mai realizzata né trasmessa. Il quiz *Duecento al secondo* di Garinei e Giovannini, condotto ancora da Mario Riva, prevedeva che i concorrenti che davano risposte sbagliate fossero costretti a fare delle penitenze. Cose da poco, intendiamoci, ma alla quindicesima puntata un dotto professore caduto in errore fu costretto ad abbaiare come un cane. Il professore s'arrabbiò e Garinei e Giovannini persero il lavoro. La cosa più bella è che la Rai stessa scrive nella memoria: «L'attore scrive sulla sabbia», si dice, perciò è meglio fare tesoro delle «formine» che Raitre ci regala quest'estate.

Gli archivi. Consultare la memoria del varietà non è facile. Dei testi degli anni Trenta e Quaranta s'è detto: la Siae, oggi tenuta a conservare qualunque originale, allora aveva archivi molto labili, quindi i copioni di quell'epoca oggi sono rintracciabili solo presso l'Archivio di Stato. Ma sono testi purgati, privi di mordente. La Rai, che poteva conservare anche i volti i corpi, le musiche, non è stata da meno. Il patrimonio Rai fino a tutti gli anni Sessanta è andato quasi completamente perso. Le trasmissioni che ci propone *Stasera che sera* rappresentano i sopravvissuti di una politica conservativa disennata. I nastri delle registrazioni, quando non venivano distrutti, erano semplicemente utilizzati per ulteriori registrazioni. È così che all'inizio degli anni Settanta la Rai chiese a Eduardo De Filippo di rifare per la tv alcune sue commedie: le vecchie, preziosissime edizioni erano state perse. È così, per esempio, che di uno dei capolavori della televisione italiana, *La nonna del corsaro nero* con Pietro De Vico, Anna Campori e Giulio Marchetti non resta traccia. Chi la vide, s'accordò i propri ricordi. Del resto, è destino del teatro vivere solo nella memoria. «L'attore scrive sulla sabbia», si dice, perciò è meglio fare tesoro delle «formine» che Raitre ci regala quest'estate.

L'irresistibile ascesa di Pietro Scalia, montatore da Oscar



Pietro Scalia e Joe Hutshing, vincitori dell'Oscar per il montaggio di «JFK»

Dalla statuetta vinta con «JFK» di Stone a «Jackpot» con Celentano. Un incontro al Centro sperimentale per raccontare una carriera fulminante e i segreti della moviola

STEFANIA CHINZARI

ROMA. «Qui si che ci si gode la vita. Lavoro pacato, una bella pausa per il caffè e ritmi umani». Voleva così tanto venire a lavorare in Italia che l'hanno accantonato. Pochi giorni dopo l'Oscar day, quando ha ricevuto l'ambita statuetta per il montaggio di *JFK* di Oliver Stone, Pietro Scalia ha ricevuto una telefonata da Mario Orfini che gli offriva di montare il suo *Jackpot*, protagonista Adriano Celentano. Pietro non se lo è fatto ripetere due volte: ha preso moglie (americana, conosciuta all'università) e figliolotta ed eccolo qua. Ad approfittare della sua presenza è stato

il Centro sperimentale di cinematografia che ieri lo ha invitato ad un incontro con allievi e insegnanti, in cui Scalia ha spiegato i molti segreti di *JFK* e raccontare la sua brillante carriera. Cominciata in Svizzera, dove è cresciuto, e dove ha capito che per fare cinema doveva andare in America. «Sono stato due anni a New York, con una borsa di studio, e poi all'Ucla, a Los Angeles, felicissimo che mi avessero preso. Ho seguito un corso di regia e produzione perché avevo in mente di fare il regista e ho girato documen-

tari, film sperimentali e super 8 ma mi è sembrato più facile propormi come montatore». Una breve e importante parentesi con Konchalovskij e poi l'incontro con Claire Simps, montatrice Oscar di *Platoon*, che lo introduce alla corte di re Oliver. Per sei anni Pietro Scalia lavora ai suoi film, da *Wall Street*, dove era soltanto assistente, a *JFK*, responsabile accanto a Joe Hutshing della riuscita di un film atteso, complicato e discusso, bersagliato dalle polemiche sin dagli inizi, quando fu rubata, pubblicata e contestata la prima sceneggiatura. Sulla sua faccia, mentre parla, si leggono buonumore e grinta, proprio le doti che gli hanno consentito ieri di scalare la montagna hollywoodiana; oggi di approdare a Roma a tagliare le scene di Celentano, professore di stupidità per ragazzini superdotati. Dal divo Costner al molleggiato nazionale, senza fare una piega. Anzi, contento di godersi questa opportunità tutta italiana: per conoscere i suoi coetanei attori

e registi, per capire come si lavora in questo paese dove non ha mai vissuto, magari per capire nuove occasioni. «Ho già incontrato Salvatore negli Stati Uniti, e qui Pino Quartullo e Stefano Reali, ma sono curioso di capire cosa sta succedendo nel cinema italiano perché mi hanno detto che c'è un vero e proprio rinascimento», spiega nell'italiano corretto di chi parla inglese da una dozzina d'anni. È con Stone, dice, ha chiuso un capitolo di carriera e di vita. «Dopo tutti questi anni, sento il desiderio di altre esperienze. Così, se pure riuscirà a portarlo a termine, non monterò il suo nuovo film sulla Cambogia. D'altronde, dopo l'Oscar ho già rifiutato un sacco di altre offerte. Volerei da Kubrick se avesse bisogno di me, ma mi piacerebbe trovare qualcosa qui in Europa e, lo confesso, vorrei proprio che mi chiamasse Bertolucci». Le cifre del suo sterminato lavoro su *JFK* seminano stupore e curiosità, qualcuna soddisfatta più dell'eloquenza di certe espressioni che dalle pa-

role. Come quando parla del faticosissimo doppiaggio di Costner rispetto alla fluida professionalità di Donald Sutherland, protagonista di un ruolo chiave per la teoria di Stone sul complotto militare e governativo. «Non sono d'accordo - dice Scalia - con chi ha accusato Stone di aver voluto stravolgere la storia. Nel film ci sono tutti gli elementi che servono a capire il contesto e a ricostruire un delitto su cui si sono dette molte bugie. Questo non significa che bisogna sposare interamente la sua teoria: bisogna capire Stone, il suo punto di vista, il suo background. E soprattutto i suoi mostri, che sono quelli del Vietnam e della guerra». Una famiglia montale che il regista usa anche nell'organizzazione del lavoro, accostando per esempio sempre almeno due montatori. «Gli piace mettere a confronto creatività diverse e stimolare la competitività per ottenere il meglio, ma tra noi non ci sono invidie, la cosa più importante di tutto è sempre il film. È una cosa che vale sempre e in par-

icolare per *JFK*, che aveva una sceneggiatura complicatissima e 130 ore tra girato e documentari che soltanto al montaggio hanno potuto prendere ritmo e forma». Lui da solo, però, e si capisce quanto ne sia orgoglioso, ha montato i primi sette fulminanti minuti. «Ho fatto 500 tagli e la marcia di tamburi mi ha aiutato a trovarla l'atmosfera militantesca e premonitrice che cercavo. Mi dicevano che c'erano più tagli in quei sette minuti che in un intero film di Woody Allen». E ancora lui ha guidato i sedici montatori addetti al doppiaggio e agli effetti speciali nei sette mesi di post-produzione: «Lavoravamo sette giorni alla settimana 14 ore al giorno perché la Warner voleva assolutamente il film per Natale. E nonostante i ritmi massacranti eravamo terrorizzati di non farcela. In realtà gli unici contenti erano quelli dei laboratori: sono diventati miliardari a furia di straordinari. Come non capire, allora, quell'ana rposata mentre parla del suo lavoro italiano?»