

RELAZIONE

NICOLA FANO

Il teatro di varietà

40

In omaggio all'argomento di cui vi devo parlare ho preparato il lazzo della voce: voglio dire che non ho voce e quindi, quando se ne sarà andata del tutto, siete autorizzati fin da ora a portarmi via. Il lazzo della voce - il lazzo nel teatro comico è lo scherzo, la gag, qualcosa di preparato per far ridere - non del tutto improprio, comunque perché i comici, nel teatro di varietà si distinguono fondamentalmente per tre cose. Lì dentro ci si orizzonta attraverso le voci, i nasi e gli odori. Ma prima di spiegare meglio perché, è opportuno definire il genere di cui stiamo parlando. A mio modo di vedere la definizione migliore è "teatro comico popolare", mi riferisco in modo precipuo a quello a cavallo tra le due guerre. Ebbene, l'odore di questo teatro era fondamentalmente quello del tabacco, un odore acido mescolato a quello dei succhi gastrici, perché i succhi gastrici venivano usati poco sia da chi faceva teatro sia da chi lo andava a vedere: tanto il pubblico quanto gli attori fumavano molto e mangiavano poco. Fumare e cantare sono due attività che si sposavano assai bene: entrambe erano molto utili a tenere gonfio lo stomaco e a bloccare il diaframma, ossia a far passare al fame. E i comici, così come i loro spettatori, erano accomunati dalla fame. Tutto comincia col teatro di varietà. Il teatro di varietà qui in Italia nacque sull'evoluzione del caffè concerto. Il caffè concerto ha un'origine storica francese, a cavallo tra l'Otto e il Novecento: aveva per protagonisti attori, cantanti e comici che si esibivano su delle pedane basse sistemati fra i tavolini dei caffè di lusso. Il teatro di varietà rappresenta una naturale evoluzione del Caffè Concerto: anziché aver vita all'aperto, gli spettacoli si davano al chiuso, in sale costruite appositamente per questo tipo di spettacoli.

In Italia, il varietà ebbe questo nome per un motivo semplicissimo: era costituito da una serie di attrazioni varie. C'erano i comici - che spesso costituivano l'attrazione importante - poi c'erano i cantanti, i duettisti, le

ballerine, i finedicitori, i ballerini acrobati, i maghi, le contorsioniste... qualche volta c'erano anche delle brevi comiche cinematografiche, per produrre le quali qui in Italia sono nate delle vere e proprie industrie cinematografiche intorno agli anni Dieci e Venti, a Torino e a Napoli. Il teatro di Varietà negli anni Venti si dava soprattutto in grandi teatri lussuosi, non solo nelle grandi città perché anche in provincia c'erano grandi teatri. Cambiavano soltanto, dalle grandi alle piccole città, le "teniture" – cioè la quantità di giorni in cui la rappresentazione aveva vita – e il numero delle attrazioni. A produrre questi spettacoli erano direttamente i proprietari dei teatri che scritturavano gli artisti: li scritturavano uno per uno e per un certo numero di giorni molto preciso e prestabilito. In queste compagini, era rispettato molto rigorosamente il "ruolo", cioè il posto da occupare tanto sulla locandina quanto all'interno della rappresentazione. I giovani e i meno noti erano all'inizio della rappresentazione e alla fine della locandina, mentre gli artisti - allora, in questo genere di teatro gli attori si chiamavano "artisti" – gli artisti più importanti apparivano per primi in locandina e arrivavano alla fine sulla scena: arrivavano alla fine per la semplice ragione che il pubblico poteva entrare in sala a qualunque ora anche dopo l'inizio dello spettacolo. Anzi, i più entravano e uscivano a qualunque ora, e il grosso del pubblico si sistemava bene in platea alla fine proprio perché era convenzione che solo a quel punto ci sarebbero stati gli artisti più celebrati. Per un esordiente del varietà, il segno della propria crescita era scalare i posti: cioè cominciavano all'inizio e via via si avvicinavano alla fine della rappresentazione. Quando si arrivava verso la fine della rappresentazione, gli odori dentro la sala cambiavano; all'inizio, come ho detto, erano privilegiati l'odore dell'acido del tabacco delle digestioni povere, verso la fine si iniziava a diffondere uno strano odore di tabacco dolce, più gradevole, ma anche balsami o di saponi o di essenze pregiate; quelle che venivano usate dalle signore. Per il resto, tutto dipendeva da quello che aveva mangiato il pubblico e, soprattutto, dalla semplice circostanza che la maggior parte degli spettatori avessero già mangiato o no. Non è una questione di poco conto, questa: la capacità di ricordare di chi è a stomaco pieno è completamente diversa da quella di chi è a stomaco vuoto. Ma di questo riparleremo dopo. Quando il regime fascista capì che il cinema era il mezzo migliore per diffondere il verbo mussoliniano, allora ci fu un grande fervore di produzioni cinematografiche. Le due piccole industrie di cui abbiamo parlato prima, a Napoli e a Torino, lasciarono il passo a Roma e molte sale soprattutto di provincia vennero trasformate in cinematografi. Questo avvenne attraverso un sistema che oggi potremmo chiamare di defiscalizzazione, ovvero con il contributo diretto e interessato appunto

da parte dell'amministrazione pubblica fascista. Nei teatri di varietà, prima di questo vero e proprio boom del cinema, il telone da proiezione scendeva dall'alto, nel momento in cui doveva arrivare la comica all'interno delle varie attrazioni. Poi il telone divenne fisso, sistemato grosso modo a metà del palcoscenico. Il varietà, da questo momento in poi, diciamo dalla fine degli anni Venti in avanti, si trasformò in modo abbastanza sostanziale: le compagnie ricche inventarono la Rivista, quelle più povere furono costrette a inventare l'Avanspettacolo. Il teatro di Rivista, fino alla sua morte avvenuta alla fine della guerra, rimase prerogativa dei grandi teatri delle città maggiori; mentre l'Avanspettacolo si diffuse soprattutto in provincia o nei piccoli teatri di città. Nella Rivista le attrazioni erano esattamente le stesse del Varietà e dell'Avanspettacolo, ma per così dire cambiava il contesto. Vale a dire che la Rivista aveva un titolo: il titolo dava corpo ad una ambientazione scenografica o a dei richiami comuni all'interno delle canzoni; ma questo era tutto, non è che ci fossero delle trame sviluppate dal punto di vista drammaturgico. Quello che cambiò in modo radicale fu l'organizzazione produttiva: ogni Rivista era prodotta da una ditta (diciamo da una compagnia come la intendiamo oggi), non più dal proprietario di un teatro; a stabilire le paghe degli attori, per esempio, era il produttore che pagava anche le scene e i costumi ed era, spesso, anche l'autore e il regista dello spettacolo. Invece l'avanspettacolo era messo insieme da un capocomico che vendeva la rappresentazione al gestore della sala (senza contare che in avanspettacolo ogni attore portava il proprio costume e che il capocomico divideva fra gli artisti la percentuale degli incassi cui avevano diritto). Che cosa cambia questo? Cambia il fatto che nella Rivista il "proprietario" della rappresentazione non coincide più con il proprietario della sala, ma diventa un artista e quindi c'è un intervento estetico molto più importante, più significativo. Mentre in Avanspettacolo si cercava di imitare lo stesso modello per la ragione semplicissima che questo dava più libertà agli artisti.

La funzione dell'avanspettacolo – a differenza della Rivista che rappresentava l'unica attrazione per il pubblico – era quella di precedere le proiezioni. La Rivista, essendo ricca e dovendo competere commercialmente e direttamente con il cinema fascista degli anni Trenta (un cinema comunque ricco, che comunque metteva in campo delle suggestioni esotiche), metteva in campo delle suggestioni estreme, dava la possibilità al pubblico di sognare. La Rivista doveva in qualche modo adeguarsi al modello estetico del cinema fascista e quindi era costretta a spendere grandi quantità di soldi proprio per allestire scenografie ricche, esotiche, magnifiche. Ma ogni tanto anche alcune compagnie di avanspettacolo tentavano la stessa strada, e spesso queste risultano le compagnie di

maggior successo. Per esempio, una delle compagnie di avanspettacolo più famose, era quella dei fratelli De Vico, dei quali forse conoscerete e ricorderete Pietro De Vico, che è un attore straordinario, ancora vivo, testimone di quell'epoca magnifica. Ebbene Pietro De Vico con i suoi fratelli negli anni Trenta aveva una compagnia d'avanspettacolo molto famosa, non eccessivamente ricca, ma comunque assai richiesta sia nelle città sia in provincia. Il loro manifesto era fatto in questa maniera: c'erano i tre fratelli De Vico fotografati a mezzo busto, nudi, appena coperti da un grande ventaglio di piume. In sé, tecnicamente, si trattava di una trovata abbastanza economica, eppure lasciava immaginare e sognare chissà che. In Avanspettacolo gli attori facevano fatica a sognare: aveva-

43



*Cartolina pubblicitaria
della Compagnia di rivista "Navarrini"*

no molta difficoltà ad entrare in rapporto con i sogni per una ragione semplicissima – ne ho accennato prima –: il telo di proiezione stava a metà del palcoscenico, davanti, al proscenio, recitavano questi attori quando era il loro turno, ma quando invece era il momento del cinema, gli artisti stavano dietro il telo di proiezione e rimanevano lì a vedere il film, le sue ombre, da dietro, e quindi non riuscivano nemmeno a capire bene quali fossero le storie, quali fossero gli sguardi di quei personaggi. E così, in qualche modo alla rovescia, andavano alla ricerca di sogni e illusioni che non riuscivano ad afferrare. Poi ci sono i nasi. Il naso è ciò che caratterizza in modo precipuo l'attore comico. Ci sono sostanzialmente due tipi di nasi: c'è il naso da Pulcinella e c'è il naso d'Arlecchino. Il naso da Pulcinella è il proteso verso l'esterno ed è caratteristico di un attore che si sforza: la battuta, prima d'esser detta, si ferma da qualche parte; l'attore la fa riposare e poi la spara. Il tempo comico è determinato esattamente dalla sosta della battuta. Ci sono quelli che la fermano nel naso prima di spararla e ci sono quelli che la fermano da altrove: la voce cambia completamente. Voi forse avrete sentito parlare di Ettore Petrolini. Petrolini era un attore romano molto importante e molto in voga negli anni dai Dieci ai Trenta. Petrolini aveva una voce nasale come la gran parte dei comici popolari di tutti le epoche.

Ebbene, Petrolini aveva un naso enorme, soprattutto alla fine della sua carriera, Totò aveva un naso enorme – voi lo ricorderete – e aveva anche lui questa voce un po' stonata portata fuori da un naso a becco con delle narici enormi. Grosso modo la stessa conformazione l'hanno Aldo Fabrizi, Gigi Proietti, oppure Roberto Benigni e Paolo Rossi. Ecco, in materia di nasi e di voci, la cosa va in questa maniera: non nascono così, con quei grandi nasi, gli attori comici; nascono normali, con un naso normale che gli si gonfia nel tempo, a mano a mano che l'aria ristagna nelle narici prima di esplodere nel teatro. E ne viene fuori una voce squillante, come se fosse amplificata da una sorta di membrana naturale: non sembra mai che gridino, questi attori, buttano le battute come fossero chiacchiere qualunque; e invece gli attori gridano tutti e gridano sempre, perché bisogna farsi sentire anche dall'ultima fila, laggiù. Questi sono gli attori con un naso da Pulcinella, quelli che devono dimostrare la furbizia per sopravvivere. Li chiamo "da Pulcinella" perché Pulcinella aveva lo stesso tipo di naso e poi perché comunque aveva lo stesso problema cioè farsi furbo, fregare la fame con la furbizia. Poi ci sono gli altri attori che hanno il naso da Arlecchino, dicevo, e sono gli scemi. Gli scemi in senso buono ovviamente. Esiste un termine tecnico che li definisce alla perfezione: mami. Il mamo è lo scemo geniale, cioè colui che non sa di che cosa si

sta parlando, viene insolentito dalla spalla o da qualcun altro, non riesce a seguire la storia, non riesce a capire, lo spettatore ride della sua stoltezza fin quando lui, il mammo, lo scemo, l'Arlecchino, infila la battuta di genio, mostra di aver capito tutto anche se faceva finta del contrario e mostra di essere molto più intelligente di tutti gli altri. I nasi da Arlecchino nella configurazione classica sono quelli di Raffaele Viviani, di Peppino De Filippo, di Beniamino Maggio: sono i nasi all'insù, i nasini piccini. Questi attori non avevano bisogno di urlare le battute, non avevano bisogno di far restare la battuta da qualche parte e poi spararla attraverso le adenoidi; semplicemente la lasciavano cadere giù come una goccia. Una goccia al naso, appunto.

Facciamo una parentesi. Noi sappiamo sostanzialmente che cos'è la tragedia ovvero qualcosa che rappresenta e simboleggia fuori dai tempi un conflitto fra individuo e storia, fra individuo e destino, fra individuo e divinità o quant'altro. La tragedia – come sapete – ha delle regole molto precise, mentre la commedia non è mai stata codificata, non ha altrettante norme come la tragedia, quindi sostanzialmente si suppone che sia il contrario della tragedia. Vale a dire qualcosa che non ha a che fare con il destino e con le divinità, né qualcosa fuori dal tempo; ma qualcosa che ha a che fare direttamente con la società e con il proprio tempo. Ecco, la commedia ha senso e valore solo in quanto rappresenta fedelmente il tempo storico e la società nella quale ha vita. I due tipi di personaggi che ho cercato di definire a partire dai loro nasi rappresentavano in modo molto preciso la società alla quale questo tipo di teatro si rivolgeva e dentro la quale era nato. Cioè una società fatta di furbi e di scemi. La società di cui stiamo parlando è quella degli anni tra il 1920 e il 1943. Quindi questo tipo di teatro era tutt'altro che sciocco o banale o futile o comunque leggero: era un teatro che rifletteva in modo molto preciso, direi pure con una vena di drammaticità, la “sua” società. Sarebbe a dire un'Italia come quella fascista nel quale la sopravvivenza era garantita solo a patto di essere (o fingersi) scemi o furbi.

45

TESTIMONIANZA

RICCARDO ARAGNO

Fellini e il varietà

INTERVISTA DI TULLIO KEZICH

K. L'intervento che segue, annunciato come “Fellini e il varietà”, è in realtà qualcosa di diverso. Certo, caro Riccardo Aragno, da giovani