

TEATRO MAGGIORE E TEATRO MINORE

Scheda 2

(di Mirella Schino)

Teatro maggiore e minore sono due mondi ben distinti: per tecniche, luoghi, pratiche. Il che non vuol dire che, in certe circostanze, non possano *pesare* uno sull'altro, anche se è un peso difficile da individuare e da valutare. Per questo dossier, ho inseguito un problema consistente non più di un'ombra: il fatto che gli artisti minori sembrano essersi appropriati di una zona di inventiva creativa estrema che al teatro maggiore non era più richiesta (anzi) ma della cui mancanza non riesce a rifarsi. Non riesce a sostituirla con altro, o a trovare equivalenti. Ma al di là di questo problema, guardare in modo comparato queste due culture teatrali vicine e lontane può essere produttivo.

Qui propongo dunque una serie di punti che indicano o ripetono, in forma breve e schematica, peculiarità e problemi di cui talvolta parliamo anche altrove, all'interno del dossier, o su cui sarebbe bello interrogarsi di più, e di cui bisognerà tener conto nel proseguire questa ricerca. È una scheda-ponte tra il mio intervento e i due che si occupano davvero di forme particolari di teatro "minore": quello di Doriana Legge, che verte soprattutto su un fenomeno fondamentale come il festival della canzone napoletana; e quello di Andrea Scappa, che ha al centro uno spettacolo di Campanile.

1) Il teatro di prosa, il teatro "maggiore" è antico. Ha origini nobili, che affondano nel tempo dei greci e dei rituali. È colto, ha in sé una parte letteraria che sembra imprescindibile, il testo. I suoi "interpreti" possono passare dalla commedia alla tragedia. Gli artisti maggiori sono molto considerati – almeno in apparenza.

2) In tutto il dossier, le definizioni teatro maggiore e minore vanno sempre intese come se fossero tra virgolette. Parlare di teatro "maggiore" o "minore" non è un giudizio di qualità, né una gerarchia che mi appartenga. Era il modo di pensare del periodo, condiviso da gran parte degli artisti stessi. Il teatro "minore", tra l'altro, comprende forme spettacolari e quindi tecniche molto differenti tra loro. Sono forme di cultura teatrale differenti. Tra l'insieme del teatro "minore" e il teatro "maggiore" non c'è quasi comunicazione. Hanno convissuto senza problemi per decenni. La minore stabilità del teatro "maggiore", minato in modo sotterraneo ma potente dal fascismo, lo rende però, negli anni del regime, insolitamente vulnerabile di fronte al teatro minore come di fronte a forme di innovazione che gli sono estranee.

3) Con la formula "teatro minore" mi riferisco soprattutto a una tipologia particolare di spettacoli misti, fatti di numeri brevi, con una buona per-

centuale di canzoni e rapide scene comiche, che comprende anche acrobati, contorsionisti o altro. Queste forme miste sono in genere legate al luogo dove vengono presentati: luoghi di ristorazione con palcoscenico, oppure teatri, in genere chiamati alla francese, “tabarin”¹. La loro storia, negli anni Venti, è ancora breve. La riassumo. Arriva, o così si dice, soprattutto dalla Francia, in Italia attecchisce col passaggio dal diciannovesimo al ventesimo secolo. Si sviluppa rapidamente – ha un momento di crisi nei mesi più difficili della prima guerra mondiale (è una crisi forzata: dopo Caporetto viene per un certo periodo vietato in quanto incongruo in momenti così difficili per la nazione intera), riprende quota. È un tipo di spettacolo che presuppone un largo intervento di uomini d'affari². Il pubblico che lo frequenta coincide solo in parte con quello del teatro di prosa. Andare “a teatro” o andare “al varietà” non sono in ogni caso pratiche alternative – per un lungo periodo sono complementari, in altri momenti hanno pubblici molto diversi. L'uso che si fa di queste forme spettacolari non è lo stesso. Neppure l'abito con cui ci si va³. Col fascismo, con gli anni Trenta, diventa sempre più diffusa la preferenza per lo spettacolo (e la musica) leggeri, e il “teatro minore” ha un grande sviluppo. Certo, il fascismo difende sempre la cultura. Ma sembra poi preferire la leggerezza, la cui pratica si rafforza. Non è una preferenza esplicita, né tanto meno lineare: alla fine degli anni Venti, varietà, altre forme simili di spettacolo minore e Operetta perdono forza o il regime le osteggia. Ma non è grave. Negli anni Trenta, quel che resta di questo tipo di spettacolo misto, che aveva compreso numeri d'ogni tipo, dalle canzoni agli illusionisti, dai contorsionisti ai maghi e alle ballerine, diventa avanspettacolo e Rivista di varietà⁴, un tipo di spettacolo più conforme, con un format più stabile, più ordinato e più sfarzoso. Grandi comici, belle ragazze, canzoni, musica, ballo, un esile filo conduttore a unire il tutto. Anche la Rivista è un fenomeno imponente. Col suo trionfo si accentua e si stabilizza anche un cambiamento nel pubblico:

¹ Cfr. per un quadro complessivo il volume di Donatella Orecchia, *La Sala Umberto e l'arte del Variété. La storia, i protagonisti, le memorie*, Roma, Progetto cultura, 2012.

² Interessante a questo proposito quel che dice Nicola Fano, *Petrolini realista mancato*, postfazione a Ettore Petrolini, *Teatro di varietà*, Torino, Einaudi, 2004, p. 190. Cfr., di Fano, anche *Tessere o non tessere. I comici e la censura fascista*, Firenze, Liberal libri, 1999.

³ Ramo per esempio (Luciano Ramo, *Storia del varietà*, Milano, Garzanti, 1956, p. 156) nota come solo in Inghilterra la gente vada al music-hall in abito da sera, proprio come se andasse a teatro.

⁴ Pietro Cavallo parla di teatro commerciale e leggero, in particolare delle Riviste di varietà certamente come «uno dei tanti momenti della propaganda del regime». Al tempo stesso, sottolinea giustamente come sia un tipo di teatro che può particolarmente raccontare «il modo in cui donne e uomini di quegli anni percepirono, interpretarono, immaginarono gli avvenimenti», soprattutto a partire da metà degli anni Trenta. Pietro Cavallo, *Tre atti. Teatro italiano tra fascismo e guerra*, Napoli, Liguori, 2014, p. 125.

a differenza del teatro degli anni Venti, per esempio, non è più considerato trasgressivo andarci, da parte delle donne⁵. È un tipo di spettacolo più lecito, sempre più aperto a signore e famiglie. Come il cinema, sorpassa il teatro per quel che riguarda gli incassi: del resto, è fruito in gran parte da un pubblico “di massa” che non avrebbe messo piede nel teatro di prosa, e non solo per motivi economici. Insomma il teatro minore fiorisce nel Ventennio, forse per i tempi difficili, che fanno desiderare un po’ di sorriso, forse per l’esplosione del fenomeno Petrolini, forse ancora per altri motivi.

In questo dossier non si parla affatto del teatro dialettale. Però va ricordato che, pur completamente diverso dal “varietà”, fa parte dello stesso mondo: per esempio, una futura grande attrice, figlia d’arte, come Titina De Filippo può, per un certo periodo della sua vita, cantare in un café chantant, mentre molto, ma davvero molto raro è trovare un passaggio dalla prosa al dialettale.

L’Operetta occupa una posizione intermedia.

4) Varietà, music-hall, Rivista sono nuovi (o relativamente nuovi). Sono “moderni”. Il teatro di prosa odora facilmente di vecchio – o di una modernità troppo intelligente, come Pirandello. Il teatro minore, in particolare il varietà, è invece giovane, e piace ai giovani. E il fascismo ha sempre avuto una grande attenzione per la giovinezza. Piace anche a correnti culturali fortemente innovative e pronte a scandalizzare, a rompere barriere, come il futurismo. Questo non vale per il teatro dialettale. Ma anche il dialettale non è gravato da origini remote. “Nuovo” nel Novecento e negli anni del fascismo è – da certi punti di vista – un titolo di merito. Però anche essere “classico” (come sta diventando il teatro di prosa) lo è. Ma in modo diverso.

5) Le famiglie d’arte non dominano più il teatro maggiore, ma i suoi attori, anche quando non sono figli d’arte, sono ancora molto legati alle loro tradizioni, alla loro separatezza, da cui traggono linfa fondamentale per la creazione artistica. Sono fieri del loro antico passato, e sembrano percepirsi in genere come un mondo ben distinto da quello proprio ad altre forme di spettacolo. Come è difficile, anche se non impossibile, il passaggio tra teatro dialettale e prosa, così è raro quello tra varietà e prosa, con l’eccezione, al più, dei livelli più bassi, delle compagnie dei cosiddetti scavalcamontagne. Ci sono però tentativi (come il fenomeno delle compagnie Za-Bum, per le quali rimando alla scheda di Andrea Scappa) di creare situazioni nel teatro di prosa che siano leggere come il teatro minore, e abbiano molte delle sue caratteristiche e permettano quindi un passaggio di pubblico. Ma non si può parlare di una vera permeabilità tra i due mondi.

⁵ Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio, *Vincere! Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste del varietà 1935-1943* [1981], Napoli, Liguori, 2003, p. 12.

6) Il teatro minore è uno spettacolo scatenato. Ha in sé la forza del riso, della musica, della danza, dell'assurdo. È anche uno spettacolo superficiale, che tratta in genere temi pretestuosi (la Rivista di varietà soprattutto) – esili fili che tengono insieme canzoni e battute.

7) Teatro minore e teatro maggiore non vengono considerati mondi in competizione. Sia durante il regime, che negli studi successivi, il grande problema del teatro di questi anni viene identificato nel cinema: prende il posto dei teatri per le classi meno privilegiate, anche nel senso di luoghi in cui riunirsi e ritrovarsi, ma non è uno spettacolo *solo* popolare; è una forma di intrattenimento più economica (per gli spettatori), ma è anche grande industria, che implica un importante giro di affari; inoltre Mussolini, anche se ama tanto il teatro, ha parlato pubblicamente dell'arte del cinema come di quella veramente importante. Il suo slogan sul “teatro di massa”⁶, che ha avuto forse poche conseguenze pratiche, ma è stato un punto di riferimento imprescindibile, indica implicitamente il cinema come un modello per il teatro. Infine: il cinema è congeniale al fascismo in quanto spettacolo “moderno”, lo spettacolo del Novecento. Il teatro, al confronto, impallidisce e invecchia. Nelle riviste specializzate, il cinema comincia a incunearsi a fianco del teatro, e spesso, alla fine, ha la parte principale. La gente di teatro tende a vederlo talvolta come un pericolo, più spesso, forse, come un'alternativa nei momenti difficili, come un gigante un po' sciocco, che vomita soldi.

Il “problema cinema” ha però limiti precisi: il pubblico che attira coincide solo in piccola parte con quello teatrale, il resto è pubblico nuovo, classi sociali che tradizionalmente non frequentavano i teatri. È diverso l'uso che si fa di queste due forme di spettacolo, il posto che hanno nella quotidianità degli spettatori. Il cinema ha i suoi centri, i suoi tecnici, le sue tecniche, diversi, distinti, separati da quelli, ben più poveri, del teatro. Invece, può aver influenzato i gusti del pubblico teatrale, abituandolo a forme di recitazione più “semplici”. Il che, da solo, produce un teatro più piatto. Forse il cinema ha aiutato anche a far sedimentare più velocemente in Italia l'idea di “regia”, idea che è stata rapidamente incorporata dal cinema, fatta propria e sempre

⁶ Il 28 aprile 1933, Mussolini, in un discorso tenuto al Teatro Argentina di Roma per il 50° anniversario della SIAE, parlò della necessità di un teatro che potesse contenere ventimila persone. Lanciò due indicazioni («Il teatro deve essere destinato al popolo come l'opera teatrale deve avere il largo respiro che l'opera richiede» e «Bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere ventimila persone») la cui influenza è difficile da valutare. Tornano con grande e prevedibile frequenza nei discorsi sul teatro di questo periodo, perfino in quelli (scettici per quel che si poteva essere) di Silvio d'Amico. Entrambi gli slogan vengono inoltre riportati nel volantino-programma per lo spettacolo considerato in genere il più compiuto tentativo di teatro di massa, *18 BL* (cfr. *La piazza del popolo*, a cura di Alessandro Tinterri e Nicolò Pasero, Roma, Meltemi, 1998, p. 8).

sostenuta, per esempio, da Blasetti, grande difensore del primato del regista su tutte le altre componenti⁷.

8) Il rapporto del fascismo con il teatro è complesso. Per esempio è interessante il comportamento delle alte sfere politiche fasciste all'indomani della marcia su Roma, come ha messo in luce qualche anno fa Alfredo Barbina⁸: capo del governo, ministri e vice-ministri non si peritano di frequentare le sale teatrali romane. Senza preferenze: opera, café chantant, spettacoli seri di prosa, spettacoli leggeri di prosa, operetta, sono tutti ugualmente frequentati. Il culmine di questo euforico periodo teatrale immediatamente successivo alla conquista di un paese, è la partecipazione di alte sfere fasciste a uno spettacolo di Dina Galli (pare che Mussolini avesse esclamato che tra un atto e l'altro si sarebbe potuto tenere un consiglio di ministri). Fino a quel momento, aggiunge Barbina, c'erano state senz'altro segnalazioni di uomini politici a teatro, ma erano stati casi isolati, che avevano quasi destato, se non proprio scandalo, perplessità. Il nuovo comportamento dei politici fascisti deriva indubbiamente dal noto amore di Mussolini per il teatro. Ma forse non solo. In ogni caso, c'è anche una nuovissima equiparazione tra spettacolo leggero e spettacolo serio.

9) Conosciamo la retorica del Ventennio, sono stati sempre più indagati i suoi aspetti più seri e propositivi, ma non abbiamo ancora finito di fare i conti con il vento di leggerezza – coincidente in parte con la sua “modernità” – che lo attraversa tutto. Una modernità garbata, leggera, elegante, non trasgressiva, danzante, un po' facile. In Italia la grande danza moderna europea non attecchisce con il suo impatto innovativo⁹, ma erano invece anni in cui tutti volevano ballare, si parlava di danzomania. L'Italia del Ventennio non era dunque solo un paese della ginnastica, ma anche del ballo. Forse perché si sapeva che Mussolini amava il valzer e lo danzava tanto bene¹⁰, anche se non lo si poteva fotografare all'opera perché non erano ritenute pose che irradiassero una virilità senza equivoci. Nel 1930, «Il Telegrafo», di Livorno, proclama «È l'ora della danza. Si balla su tutta la linea, disperatamente, appassionatamente [...]. I circoli e i clubs riprendono la loro attività insieme alle cosiddette *Accademie della danza* [...]. Si balla a tutte le ore e ovunque siano due metri quadrati di spazio, durante la colazione e il desinare, tra l'arrosto e la frutta, sorseggiando un gelato o dopo aver tracannato una coppa di *champagne*, con

⁷ Cfr. la voce *Blasetti* di Gian Piero Brunetta per il *Dizionario del fascismo*, a cura di Victoria De Grazia e Sergio Luzzatto, Torino, Einaudi, 2002-2005.

⁸ Si veda Alfredo Barbina, *Scena e retroscena*, in «Ariel», maggio-dicembre 1993, numero monografico *Teatro e fascismo*, p. 219.

⁹ Rimando ai due interventi per il dossier di Giulia Taddeo e di Samantha Marenzi.

¹⁰ Cfr. la voce *Ballo* di Anna Tonelli per il *Dizionario del fascismo*, cit.

amore, con trasporto, con passione, con frenesia...»¹¹. E non c'è solo il gusto di ballare ovunque. Sono anni di musica orecchiabile, come ha tanto ben mostrato Cavallo nei suoi studi, parlando dello sviluppo della musica leggera, di musica domestica¹². Certo, poi «Critica fascista», riportando l'articolo de «Il Telegrafo», commenta: «con la danzomania non si fa un popolo grande», facendosi interprete e portavoce del volto “serio” del fascismo.

Può darsi che tutto questo desiderio di leggerezza sia stata una reazione inconscia, necessaria, e poco pericolosa, al peso retorico del regime: il riso, forse, aiuta a resistere, e forse l'umorismo è stato davvero uno dei pochi movimenti culturali non del tutto arresi al fascismo, anche inconsapevolmente¹³. Ma era anche, rispetto al regime, complementare e consonante. Si è tanto detto che il fascismo non ha una sola espressione né una sola strategia, e questo è sicuramente uno dei suoi volti: moderno, pulito, bianco, superficiale, contento, incline allo svago.

10) Il teatro maggiore ha ancora molti interpreti eccezionali: Ruggero Ruggeri, le sorelle Gramatica, Tatiana Pavlova, Dina Galli, Memo Benassi, e tanti altri. Però il teatro minore degli anni del regime è una esplosione di artisti eccezionali. Sono in gran parte artisti di prima generazione, privi della coda onorifica e pesante del teatro di prosa: a chi gli diceva che discendeva dalla Commedia dell'Arte, Petrolini, come è stato tanto spesso ricordato, diceva di scendere dalle scale di casa sua. Gli artisti di varietà, anche i più grandi, vengono raramente da famiglie d'arte: dal grande Leopoldo Fregoli a Petrolini, a Gustavo De Marco, Totò, Odoardo Spadaro, Elvira Donnarumma, Isa Bluette, Wanda Osiris, Pasquariello, Maria Campi, Nicola Maldacea, Aldo Fabrizi, Macario e tanti altri, a partire dall'inizio del secolo, per arrivare alla generazione anni Trenta – Carlo Dapporto, Rascel o Nino Taranto. Ci sono delle eccezioni, come sempre, anzi, parecchie, ma soprattutto nel teatro dialettale: i De Filippo, i Maggi, in un certo senso anche Viviani, figlio di un piccolo imprenditore teatrale. Musco e Grasso vengono dall'Opera dei Pupi.

11) Il teatro minore è un fenomeno imprevedibile perché è ampio e variegato, e in esso viene incluso qualsiasi spettacolo anomalo. Nel volume di Ramo¹⁴ anche i Balletti Russi entrano a far parte del varietà. Nel volume della

¹¹ «Critica fascista», n. 23, 1° dicembre 1933, firmato “il Doganiere” (Gerardo Casini). Ringrazio Michela Cangi, che sta lavorando per una tesi sugli articoli relativi al teatro in «Critica fascista».

¹² Cfr. soprattutto Cavallo, *Vincere*, cit. e l'intervento di Doriana Legge per questo dossier.

¹³ Lo dice Oreste del Buono, *Prefazione ad Achille Campanile, Opere. Romanzi e racconti. 1924-1933*, Milano, Bompiani, 1989, pp. XV e ss.

¹⁴ Luciano Ramo, *Storia del varietà*, cit.

Orecchia¹⁵, si parla del jazz nella Sala Umberto (luogo deputato essenzialmente al teatro minore). Con il fascismo diventa invece sempre più chiaro cosa sia uno spettacolo di prosa: arte e cultura, in primo luogo letteraria. Le novità europee vengono considerate trasformazioni visive, e sono comunque generalmente indicate come subordinate alla preminenza del testo. Ci sono diverse persone che non la pensano così, anche molto influenti. Ma è il modo di giudicare diffuso.

12) Il teatro “maggiore” italiano, il teatro del Grande Attore aveva molto “danzato” (metaforicamente): aveva usato forme di movimento non quotidiano e non naturale, mimetizzate, ma percepibili. In tanti hanno scritto e parlato della “danza” di Eleonora Duse, e non per riferirsi alle scarse testimonianze della sua tarantella in scena di *Casa di bambola*. In un lavoro recente, una scrittrice attenta come Antonia Byatt accenna al fatto che la Duse, come Isadora Duncan, aveva danzato, e intende *letteralmente* danzato, indossando le belle tuniche di Fortuny¹⁶. Forse la scrittrice si riferisce a un episodio preciso, più probabilmente ha preso alla lettera una delle molte considerazioni sulla danza occulta della Duse. Ora, però, a fascismo avanzato, gli attori del teatro maggiore non sembrano danzare più.

13) Nel teatro minore il modo di muoversi non quotidiano si sviluppa e trionfa. In questa zona particolare dello spettacolo, anzi, è accettabile, e può, perfino deve (per far ridere), essere palese (pensiamo a Petrolini, a Viviani, a Totò, a Govi...). Nel teatro di prosa aumenta sempre più l’eterno rispetto per il testo, il cinema sembra influire sulla recitazione, gli spettacoli diventano mediamente più conformi, a meno che non si convertano a sottogeneri “leggeri” (come il repertorio del Ventennio di Dina Galli, lo spettacolo “giallo” e così via). Intanto i teatri “minori” possono essere inventivi, possono mescolare una drammaticità un po’ melodrammatica al comico, oppure canzoni alla prosa, possono usare acrobaticità, grandi effetti, montaggi che tolgono il fiato. A differenza di quel che è accaduto e sta ancora accadendo in Europa, ma anche a differenza di quel che era avvenuto all’interno del teatro italiano tra gli strati più bassi e quelli più alti del teatro di prosa, tutta questa inventiva del “teatro minore” non sembra avere influenza né sul modo di pensare il teatro maggiore né sulle sue pratiche.

14) Parlando di Raffaele Viviani, Ferdinando Taviani afferma che inventò «un teatro che trasporta a Napoli – o estrae da Napoli – l’equivalente di tutte le più importanti scoperte teatrali di inizio secolo»¹⁷. Naturalmente Ta-

¹⁵ Donatella Orecchia *La Sala Umberto e l’arte del Variété*, cit.

¹⁶ Antonia Susan Byatt, *Pavone e rampicante. Vita e arte di Mariano Fortuny e William Morris* [2016], Torino, Einaudi, 2017, p. 97.

¹⁷ Cfr. Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, Bologna, il Mulino,

viani non voleva con questo dire che Viviani avesse perseguito un programma di internazionalizzazione del teatro dialettale napoletano: nelle sue bellissime pagine su questo grande artista, Taviani vuol soprattutto affermare che per un simile fenomeno è difficile, e forse impossibile, dire in quale filone debba essere inserito. Il solo teatro dialettale sembra andar stretto a chi ha *reinventato* il teatro dalle base, passando da un solo protagonista al deuteragonista, e poi anche ad altri, e poi la musica, le scene. Però così, senza volere, paradossalmente, quel che si trova a essere sminuito è il teatro dialettale e, insieme, il teatro di varietà, la loro differenza, la loro grandezza.

15) «Da dove viene il fascino che accompagna le vecchie fotografie del teatro “minore”?» si chiede Goffredo Fofi «Lo stesso non accade col “teatro maggiore” e, in cinema, non accade certo per tutti i tipi di film, e certo non sempre per quelli “d’arte”. È forse il kitsch di cui tutto questo si riveste per il solo fatto di essere passato, specchio deformato di un’epoca?»¹⁸. La sua risposta (i gusti di un’epoca ce la rivelano più di un libro di storia) è forse meno stimolante della domanda. Il teatro minore è ampiamente provvisto della capacità di agire, contaminare, ossessionare anche al di là del momento della sua manifestazione: è provvisto di veleno. Il teatro maggiore, invece, va senz’altro perdendo veleno. Le sue immagini – le fotografie – sono sempre più simili a fotogrammi di un film, ma con pose e protagonisti più artefatti.

16) Il teatro maggiore aveva una tradizione – con il fascismo sempre più difficile da gestire – di autonomia. Era stato combattivo. Nel mio intervento ho cercato di mostrare quanto ci sia voluto a minare questa volontà di autonomia, quanto siano state necessarie tutte le difficoltà del primo dopoguerra perché il fascismo riuscisse a distruggerla definitivamente, con strumenti come Corporazioni o Ispettorato. Il teatro minore, specie quello degli anni Trenta, è uno spettacolo molto provocatorio, ma anche malleabile. Tra l’altro, ha spesso alti costi e si adegua perciò molto più facilmente alla gestione dall’alto degli uomini d’affari, con poche eccezioni, tra cui Viviani, che ha cercato di uscire dal proprio circuito e si trova a dover combattere, anche lui, contro il Trust¹⁹. Forse anche per questo il teatro minore, in particolare quello degli anni Trenta, cioè la Rivista, è più congeniale ai tempi del fascismo di quanto non lo sia la prosa. Negli anni Cinquanta, sfogo naturale della Rivista sarà la televisione.

1995, pp. 106-123 (ripubblicato nel 2010 da Officina, Roma). Più in generale su Viviani rimandiamo al volume di Valentina Venturini, *Raffaele Viviani. La compagnia, Napoli e l’Europa*, Roma, Bulzoni, 2008.

¹⁸ Goffredo Fofi, *Prefazione a Follie del varietà. Vicende memorie personaggi. 1890-1970*, a cura di Stefano De Matteis, Martina Lombardi, Marilea Somarè, Milano, Fetrinelli, 1980, p. 9.

¹⁹ Cfr. Francesco Coticelli, *Appunti sul caso Viviani*, in «Ariel», *Teatro e fascismo*, cit.

17) Un punto già trattato a fondo, ma così importante che bisogna ricordarlo ancora: le donne. Le donne-capo del teatro maggiore sono state un'anomalia. Benché fossero tutte grandissime attrici (altrimenti non avrebbero potuto essere anche capocomiche) rimasero un'anomalia mal digerita. Tutt'altra storia è quella delle artiste di teatro minore. Possono far scandalo, *sono* scandalose. Ma è uno scandalo accettato, che fa parte del gioco, proprio come lo sono le infedeltà dei padri di famiglia in una società moralista, incentrata sulla famiglia, e cattolica. Le artiste del teatro minore, un po' come quelle del cinema, sono l'anomalia accettata del modello femminile moglie-e-madre del fascismo, un modello – quale che fosse poi la realtà delle donne di quegli anni – che non indossa pantaloni come non ha la magrezza sospetta della donna-crisi. Le donne del teatro minore hanno due specializzazioni: la bellezza e il canto. Qualche volta un po' di danza. Non intervengono scandalosamente su testi "d'autore". Anche quando dirigono il loro teatro, lo fanno in modo meno visibile, in genere senza responsabilità economiche, e, soprattutto senza metter bocca nel regno dell'intelletto (da cui, per dirla con una punta di semplicismo, il fascismo tende a escludere la componente femminile). Lo dice molto bene una delle artiste più grandi e famose, Anna Fougez: nel varietà il dramma è sintetizzato in una canzone, che "palpita e incalza con rapidità", è una tragedia rinchiusa "nel breve respiro di una o due strofe", che sono l'equivalente delle scene-madre, apici del teatro di prosa²⁰. Anna Fougez è intelligente: il varietà è stato consacrato da Marinetti come sintesi. Ma, appunto, è un tipo di spettacolo che non ha la responsabilità, il sacro peso intellettuale del testo. Né la necessità di una complessa articolazione.

Le grandi stelle femminili del teatro minore sono del resto inferiori, per numero e spesso anche per qualità, ai maschi, per un motivo che l'intervento di Dorian Legge chiarisce e spiega: il loro successo è legato a bellezza e giovinezza (almeno per quel che riguarda varietà, *café chantant*, music-hall, Rivista, molto meno per il dialettale). Durano poco, hanno meno tempo per maturare. Forse è una peculiarità italiana, bisognerebbe indagare.

18) In Italia attecchisce ben poco quel tipo di music-hall colto, un po' intellettuale, meno profumato di sesso, tanto importante, per esempio, a Parigi. In Italia, la farsa cerebrale, minore, ma raffinata, colta, ma folle ha forse un esponente solo: Campanile.

19) Il teatro minore, per quanto piaccia, rimane sempre – con l'unica vera eccezione di Petrolini, ambasciatore della grandezza italiana all'estero – "minore". Però perfino Petrolini rimane in parte chiuso in questo recinto: d'Amico, per esempio, lo definisce "enorme", lo adora, ma segna una netta

²⁰ Cfr. *Follie del varietà*, cit., p. 76, l'intervento di Dorian Legge per questo dossier e la sua scheda su Anna Fougez.

linea di demarcazione tra lui e il teatro “serio”. Per molti fascisti valeva più lui di tutto il teatro di prosa. Ma, appunto, non era la stessa cosa.

Riso, stranezza, invenzione, originalità fioriscono con tanta maggiore prepotenza e vigore in questa zona chiusa. Ma possiamo anche dire: non riescono, non possono fuoriuscire dal loro cerchio magico. Il teatro maggiore, da parte sua, può abiurare la sua natura e farsi quanto più possibile spettacolo leggero, semplicemente spensierato. Ma non è capace di rubare la forza del teatro minore e di trasformarla, come, all'estero hanno fatto, e stanno facendo, tanti grandi maestri. Non può farlo, non è abbastanza spregiudicato. E il teatro minore è spregiudicato, ma, forse anche per la tendenza all'ordine, ogni cosa al suo posto, del fascismo, non è capace di uscire da sé, di rompere le mura del proprio mondo. Così si rompe un altro canale fondamentale: il teatro di prosa, il teatro “degli attori” aveva sempre avuto la forza e la spregiudicatezza di attingere effetti e possibilità dal proprio livello più basso. Mimetizzandoli, ovviamente, rendendoli irricognoscibili, raffinandoli. Ma era un canale fondamentale. Ora che il Novecento europeo – ma anche il fascismo – hanno proclamato il teatro un'arte a tutti gli effetti questo canale anomalo ma essenziale si interrompe. La distanza tra il teatro cosiddetto minore e il teatro cosiddetto maggiore è irrecuperabile, non riescono ad attingere l'uno dall'altro.

Il teatro di prosa sbiadisce.

Però il teatro minore si chiude – o meglio: è chiuso – in un ghetto.

Forse si è persa un'occasione.

I due avevano raggiunto la porta e dall'atrio, sguainando la spada, Athos gridò:

— Dite agli schiavi di lasciarci stare, se no guai! Finirò di sopprimervi il numida, che è così decorativo.

E, fra le più atroci contumelie della suburra, i due uscirono. Quindi, saltati su una quadriga utilitaria, con la quale era giunto in quel momento Cecil B. De Mille, partirono di carriera.



— Il palco n. 3 di prima fila è da questa parte — disse l'inserviente del teatro Sobiesky precedendo Athos e Aramis per il corridoio.

Quando i due furono entrati, il colpo d'occhio dell'immensa platea gremita di folla elegante, rumorosa, vivace li fece rimanere (si fa così per dire) di stucco. Lo stucco di cui sopra diventò addirittura cemento armato quando si accorsero che nel palco troneggiava una cassa di sciampagna accanto ad un tavolino su cui erano le coppe e il secchiello del ghiaccio.

— Forse ci siamo sbagliati di palco — fece Athos.

— Macchè, neanche ne v sogno! — ripattè Aramis sollevando il coperchio della cassetta. — E pev noi, guavda...

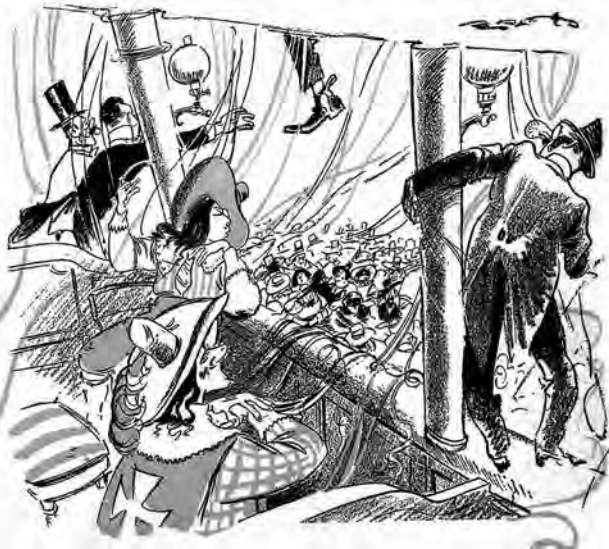


Fig. 5. Angelo Bioletto, 2 anni dopo. Didascalie a p. 377.