

sulla vicenda rappresentata). Ma nei fatti la commedia rivela un dinamismo autonomo che va ben oltre il compito assegnatole dal *Prologo* e si configura come una forma nuova che colora di sé anche i due drammi successivi (è il caso di ricordare che l'attuale suddivisione interna del *Wallenstein* è frutto di un processo di elaborazione faticoso, definitivamente completato solo a opera conclusa). E questo non certo per assenza di una vera e propria riflessione sul tragico. È la finzione di una dialettica fra tragedia e commedia a rivelarsi il punto debole della riflessione, e contemporaneamente un fecondo punto di partenza per un fenomeno del tutto nuovo: un teatro basato sullo straniamento del mondo storico.

La fissazione su un preciso modello di interazione storica, d'altro canto, conduce all'esclusione dall'orizzonte della commedia di tutte le componenti irridimibilmente empiriche, creaturali del comico. Ma mai viene detto né tanto meno mostrato sulla scena come la creaturalità possa essere resa 'bella' o possa essere superata in una più piena umanità – come Schlegel avrebbe desiderato. La trasfigurazione o la dialettizzazione del brutto, che da Lenz fino a Heine resta il vero, più alto compito della commedia, rimane un problema irrisolto.

Valentina Venturini

LE COMPAGNIE DI RAFFAELE VIVIANI
ATTRAVERSO CONTRATTI E SCRITTURE
(1916-1920)

Siamo nell'agosto del 1948. Raffaele Viviani ha abbandonato le scene da diversi anni. Continua però a scrivere per il teatro e ad impegnarsi perché anche il teatro napoletano, passato attraverso l'«imperversare della guerra e le traversie del dopoguerra», possa ritrovare la forza e la gloria di un tempo. Rilascia dichiarazioni ai giornali, pubblica articoli, tenta con ogni mezzo di sollecitare un intervento da parte del Governo. E scrive al vicepresidente del Consiglio Giovanni Porzio:

Altre città d'Italia ci hanno già preceduti in questa opera: i Comuni di Milano e di Roma finanziano compagnie stabili che in teatri stabili recitano i classici del loro dialetto. Perché anche a Napoli non si può fare qualche cosa di simile?

Ci sono teatri che hanno una gloriosa tradizione come il «Sannazaro» e il «Bellini» che oggi sono ridotti a cinematografi periferici. In sede locale abbiamo tentato di riscattarli per farne la sede di una compagnia di prosa, ma ci siamo incontrati nella sorda opposizione dei proprietari.

Eppure ci sono ancora altri teatri: l'«Aurora», il «Mercadante», la «Sala Tarsia» i quali sono di proprietà comunale.

Basterebbe che uno solo di questi fosse riscattato alla speculazione privata e riportato come ambiente alle esigenze artistiche e commerciali di oggi, per creare quel centro di cultura che a Napoli assolutamente manca, come la stampa cittadina tutta va da tempo auspicando.

In tal modo si raggiungerebbe il doppio beneficio di popolarizzare il nostro teatro e di istruire una serie di giovani attori napoletani¹.

È il sogno di un teatro stabile a Napoli e la richiesta di un incontro con il ministro Porzio che non fu mai accordato.

Il sogno di una «compagnia stabile di arte popolare» che riunisca

¹ Dalla copia dattiloscritta conservata presso l'archivio degli eredi Viviani, ora anche in *Viviani*, a.c. di Marcello Andria, Napoli, Tullio Pironti editore, 2001, pp. 256-257. Giovanni Porzio, destinatario della lettera, si occupava dei problemi del Mezzogiorno e in particolare della legge speciale per Napoli.

vecchie e nuove forze del teatro napoletano, attori e autori; il sogno di una «scuola in cui possano venir pienamente valorizzate tutte le forze nuove»².

Il sogno, ancora, di un teatro vivo, immortale, capace di sollevarsi dalle macerie di una città sventrata dalla guerra. Non a caso Viviani è tra quegli attori che con la propria compagnia continuarono a recitare nei teatri minacciati dall'offesa aerea³, e che proprio nel 1943, sotto i bombardamenti, riprese, prima al Teatro delle Palme e poi all'Aurora di Napoli, tutto il suo teatro riunendo e riformando la sua compagnia, accostando agli attori fedeli nuovi elementi da plasmare.

Ma perché negli ultimi anni della sua vita, ormai gravemente malato, Viviani continuava a combattere per la creazione un teatro stabile e per una ricostituzione della sua compagnia?

Era un sogno e un ideale che Viviani inseguiva da più di quarant'anni⁴, lo stesso che nel 1945 lo spinse a tornare per un'ultima volta insieme ai suoi attori chiudendo definitivamente la carriera con il suo primo lavoro, *O vico*, quello con cui per la prima volta aveva recitato insieme alla sua compagnia.

L'inizio di questa storia e l'origine del sogno la possiamo collocare nel 1916 quando Viviani, «stellissimo»⁵ del Varietà, lascia i panni

² Raffaele Viviani, *Napoli dovrà avere il suo teatro stabile*, in *Il giorno*, 26 marzo 1945.

³ Come risulta dalla lettera di Viviani al sottosegretario di Stato Rinaldi, il cui testo può essere letto in Francesco Cotticelli, *Viviani: solitudine del drammaturgo*, in *Viviani*, cit., pp. 170-171.

⁴ Cfr. F. Veo, *Viviani intimo*, in *In Lubbone. Teatro - lettere - varietà*, numero speciale per omaggio a Raffaele Viviani, anno III, numero 4-5, Taranto 27 settembre 1910; e Mario Corsi, *Il realismo di un artista napoletano*, in *La Tribuna di Roma*, 7 settembre 1911.

⁵ Ricorrendo più volte termini che con il passaggio di un secolo e con il tramonto dei generi sono caduti in disuso, teneremo, attraverso le note, di fornire un piccolo glossario per orientarsi fra termini ed espressioni che appartengono sia al gergo teatrale che al linguaggio critico letterario di un mondo, il Varietà, ormai scomparso. Per recuperare il significato di termini d'uso e i contorni di luoghi e personaggi che hanno popolato quel mondo, abbiamo tentato, almeno per i territori attraversati da Viviani, di ricostruire, attraverso le note, geografie e memorie.

Nel teatro di varietà l'appellativo *stellissimo* (usato quasi esclusivamente al maschile) era di solito attribuito dalla critica, dalla stampa pubblicitaria e dai programmi teatrali all'interprete (comico, o macchietista, o canzonettista, ecc.) del numero più importante del programma. Prerogative dello *stellissimo*, il cui prestigio era indiscusso rispetto agli altri membri della compagnia per esperienza, qualità e varietà del repertorio, nonché per il favore del pubblico e della critica, erano la paga, larga-

del generale per vestire quelli da soldato semplice e mettersi in coda per entrare nel gran mondo del «vero teatro»⁶: la Prosa.

Un «esperimento artistico di grande rilievo»

La storia della Compagnia di Raffaele Viviani inizia una sera del 1917.

Viviani racconta di un «affare» che propose al Cavalier Giovanni Del Piano, impresario del Teatro Umberto I di Napoli⁷, allora piccolo teatro popolare di varietà. Non una semplice operazione commerciale, ma un «esperimento artistico di grande rilievo»: recitare all'Umberto insieme ad altri attori che lui avrebbe scelto e riunito in compagnia, tramutando i suoi celebri «numeri a solo» in atti unici. Fu così che nacque la prima «Compagnia d'arte napoletana Viviani». L'uso dell'aggettivo «prima» impiegato non a caso dallo stesso Viviani per sottolineare la diverse fasi attraversate dalla sua compagnia, è uno dei centri attorno ai quali ruoterà il nostro studio.

In realtà, se si esaminano i contratti che Viviani stipulò con gli attori e con i teatri⁸, questa compagnia presenta un'origine almeno in

mente superiore a quella degli altri numeri dello spettacolo, e il carattere cubitale con cui il suo nome veniva reclamizzato nelle insegne luminose del teatro, nei manifesti e nelle locandine (come risulta, nei contratti di scrittura di Viviani, dalla ricorrente clausola di privilegio accordata dagli impresari e risolta nella formula di rito: «avrete diritto alla prima vedetta tanto sul cartello stradale che sul programma»).

⁶ È interessante notare come lo stesso Viviani definisce la Prosa nella sua autobiografia: «messo a posto l'uomo, pensai a migliorare l'artista e in tre o quattro anni diventai uno 'stellissimo', guadagnando dalle trecento alle quattrocento lire al giorno. Ma, raggiunta una certa agiatezza, cominciai nell'animo mio ad affacciarsi il bisogno di fare di più e di meglio. I figli, la famiglia, la mia sviluppata consapevolezza mi facevano sentire il disagio del *Variété*. Mi urtava il vedermi ancora preceduto e seguito da donne libere: mi pareva di sciupare il mio ideale e cominciai a pensare fortemente e con rinnovata passione di fare del *vero teatro*» Raffaele Viviani, *Dalla vita alle scene*, Napoli, Guida, 1988, p. 63. Il corsivo è mio.

⁷ Il Teatro Umberto I di Napoli (1894-1930) ospitava compagnie sancarlinese e spettacoli di Varietà. All'Umberto fu tentata la formazione di una stabile con Crescenzo Di Majo (1902) e Raffaele Viviani vi tenne a battesimo il suo teatro con l'atto unico *O vico* (1917).

⁸ Il presente studio, che si inserisce in un più ampio progetto di ricerca sulla compagnia di Viviani, si basa su numerosi documenti - in prevalenza contratti di scrittura teatrale - in mio possesso per gentile concessione degli eredi Viviani. La sistemazione del materiale è frutto di una laboriosa ricostruzione che non sarebbe stata possibile senza la disponibilità e le preziose indicazioni del nipote e della figlia di Raffaele Viviani: Giuliano Longone e Luciana Viviani.

parte diversa che permette di attribuire al Varietà un ruolo tutt'altro che marginale.

Documenti

Per ripercorrere la storia della compagnia ci serviremo dei contratti di scrittura dei singoli attori nella compagnia, di quelli fra i teatri e la compagnia, e delle scritture singole riguardanti il solo Viviani-attore. Attraverso questi documenti tenteremo di ricostruire le varie tappe della vita dell'ensemble (elenco artistico, teatri, piazze e tournée, repertorio, prime rappresentazioni) e il suo peso nel panorama teatrale italiano rilevabile, oltre che dalle cronache dei giornali⁹, soprattutto da alcuni elementi dei contratti quali, ad esempio, la durata nei cartelloni dei teatri, le piazze, la paga, e tutta una serie di clausole particolari relative alla specificità dell'ensemble.

Pur essendo documenti dalla struttura assai rigorosa e precisa, di là dal loro significato più immediato possono raccontare molto della compagnia di Viviani. Soprattutto se letti in rapporto con altri documenti e se contestualizzati e integrati con la cultura, gli usi teatrali del tempo, la dottrina e la giurisprudenza di cui sono il frutto.

Considerandoli anche come lo specchio di un pensiero o di un'illusione teatrale.

Raffaele Viviani. Primi Contratti

Le più antiche scritture rinvenute nell'Archivio della famiglia Viviani risalgono al primo decennio del Novecento e restituiscono il profilo di un artista già affermato nel panorama teatrale italiano. Attraverso l'analisi dei contratti che vanno dal 1910 al '15, e che quindi si riferiscono all'attività immediatamente precedente a quella di capocomico che dal 1916 Viviani affiancò a quella di attore, possiamo seguire nel percorso dell'artista la conquista di determinate condizioni che lo misero di fronte alla necessità della costituzione di un gruppo affiatato e, soprattutto, stabile. Da puro e semplice attore Viviani si improvvisa prima impresario di numeri di Varietà del duo che forma con la sorella Luisa (la «Coppia Viviani» documentabile già dal

⁹ Sono stati consultati articoli e recensioni apparsi su quotidiani e riviste dell'epoca relativi al periodo 1910-1920.

1910), e poi impresario della «Tournèe¹⁰ di Varietà Viviani», ensemble di cui, oltre che capocomico, è attrazione principale (1916).

I documenti di questo periodo sono composti da contratti di scrittura (moduli prestampati alcuni dei quali assai particolari perché redatti sia in italiano che francese¹¹), lettere di impegno¹² e scritture private fra Viviani e impresari, proprietari di teatri e agenti teatrali.

Il primo contratto in ordine di tempo, sottoscritto il 22 maggio del 1910, è assai curioso: si tratta di un ingaggio di un mese per Raffaele e Luisella Viviani, «in qualità di solisti» al Concerto Orfeo di Napoli con la paga, molto buona, di «lire 150 serali cumulative». Fra le condizioni particolari, dopo la formula prestampata «si è pure convenuto che.....», con una clausola aggiunta a penna si accorda «all'artista Viviani il diritto a una serata d'onore con medaglia d'oro»¹³.

Scorrendo i contratti di questo periodo, nel 1910 quell'onore Vi-

¹⁰ Il termine *tournée*, che in questo caso si riferisce alla compagnia formata da Viviani nel 1916, è usato nel testo sia per riferirsi all'ensemble di Viviani, sia per indicare il giro delle piazze in cui la compagnia dava spettacoli. Nel caso in cui ci si riferisca al gruppo il termine verrà usato in maiuscolo, nel caso in cui ci si riferisca al giro il termine verrà usato senza segni distintivi, nella sua accezione comune.

¹¹ Diversi, fra i contratti di scrittura di Viviani, quelli redatti sia in italiano che in francese: dalla scrittura procurata dall'Ufficio Teatrale F. Razzi di Napoli per la Sala Apollo di Lecce (22 aprile 1912), a quella presso lo Stabilimento Altamera di Firenze ad opera del Bureau Théâtral Gino Vannini (14 agosto 1912); da quella presso le Folies Bergère di Firenze (4 agosto 1913) a quella all'Alfieri di Firenze ancora ad opera del Bureau Théâtral Gino Vannini (31 marzo 1914).

¹² Oltreché da un atto scritto, la scrittura poteva risultare da corrispondenze epistolari o telegrafiche. Il contratto concluso per corrispondenza era ritenuto definitivo solo quando la sua accettazione (consenso per corrispondenza) tornava alla parte proponente nel termine da essa stabilito o nel termine ordinariamente necessario allo scambio della proposta e dell'accettazione (art. 36 Codice di Commercio).

¹³ Oltre a sottolineare che la presenza della clausola relativa alla serata d'onore era direttamente proporzionale all'importanza e alla celebrità dell'artista, l'aggiunta della medaglia d'oro, presente in questa sola scrittura, fa correre i nostri pensieri al debutto romano di Ettore Petrolini nei primissimi anni del Novecento.

Due giorni prima di terminare il contratto al Gambrinus, piccolo chalet oggi demolito di fronte alla Stazione Termini di Roma, il signor Stern, impresario e direttore, accordò al giovane Petrolini una serata d'onore: «in quell'occasione eseguii un duetto con Diana Poli, la stella del programma. Applausi, bis e una medaglietta d'argento dorato con la scritta: 'La direzione della Birreria Gambrinus a Petrolini'». E Petrolini, che al Gambrinus aveva voluto debuttare con il proprio nome, girava ilare e giulivo tutta Roma per mostrare la medaglietta della serata d'onore... «È così difficile avere l'onore, almeno per una serata!»: Ettore Petrolini in *Follie del Varietà*, a cura di Stefano De Matteis, Martina Lombardi, Marilena Somaré, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 67-68.

viani sembra già averlo pienamente conquistato. Dall'esame incrociato di alcune lettere inviate al nostro artista da Salvatore Cataldi, impresario della Sala Umberto di Roma¹⁴, e da Giuseppe Jovinelli dell'omonimo teatro¹⁵ romano, risulta un altro impegno «in coppia».

¹⁴ Nella Roma papalina e postumbertina, fra il 1910 e il 1913, un impresario, «certo Cataldi», racconta Rodolfo De Angelis nel suo *Café-chantant. Personaggi e interpreti* [Firenze, la Casa Usher, 1984, p. 108 e p. 136], «volle provare a trasformare il *Café-chantant* immorale pornografico in uno spettacolo verecondo e castigato, per dedicarlo alle famiglie e a quella parte di pubblico che non si faceva adescare dalle gonnelle. Sorse così, in via della Mercede, quella Sala Umberto I che, alla maniera dei cinema, dava più spettacoli al giorno (due dalle 18 alle 20 e 30, uno alle 21) di cui i primi due strettamente familiari, l'altro un po' meno. Agli inizi la Sala Umberto ha un programma di numeri scadenti ma l'impresario, un fervente cattolico, coadiuvato da un agente teatrale figlio d'una guardia svizzera, e da tutta la parentela, con offerte di paghe rilevanti che triplicano quelle normali adescò le *vedette* maschili e femminili impegnate con contratti di esclusiva di due tre anni al Salone Margherita. [...] La Sala Umberto si permetteva così il lusso di includere nei suoi spettacoli prettamente familiari quante *vedette* riusciva a mettere insieme e quanti numeri d'attrazione era possibile. Le donne erano limitate ai primi numeri o a qualche stella in abiti accollatissimi e con repertorio castigatissimo. Anche i comici dovevano eseguire un repertorio che non offendesse la verecondia e la praticante religiosità dell'impresario. L'esperimento era riuscito in pieno. Non c'era teatro in Roma più accreditato di quella sala nata per il cinematografo e trasformata in varietà di primissimo ordine».

Per quarant'anni la Sala Umberto fu il dominio di Wolfango Cavaniglia, noto negli ambienti teatrali col semplice nome di Wolfango. Il lungo successo del suo locale era dovuto alle sue personali e romanissime doti di abilità e simpatia, alla sua conoscenza di uomini e cose d'ogni teatro, al suo fiuto proverbiale, alle sue relazioni infinite. Nel 1913 Lucio d'Ambra fondò all'Umberto il «Teatro per tutti». Il locale fu poi trasformato in cinema per ritornare ad ospitare anche il teatro fra la fine del Novecento e gli inizi del 2000.

¹⁵ Il Teatro Jovinelli di Roma, sorto in piazza Guglielmo Pepe nel 1909, prese il nome dal suo turbolento fondatore, Giuseppe Jovinelli, don Peppe. Lo Jovinelli era considerato da alcuni un autentico *Café-chantant* (insieme al Teatro Esedra), da altri il tempio del Varietà. Inaugurato il 19 marzo 1909 da Viviani che per l'occasione rappresentò una macchietta in romanesco, *Ar tribunale*, calcato abitualmente da Petrolini, Maldacea, e dalle maggiori *vedettes* del Varietà del tempo, dopo la guerra il teatro fu costretto a passare all'avanspettacolo: tre recite di un'ora che precedevano altrettante proiezioni. Negli anni cinquanta il teatro, gestito dal figlio di don Peppe, Graziano, divenne un cinema e prese il nome di Ambra Jovinelli. C'è chi racconta che il nome fu cambiato in omaggio a una ballerina amata da Graziano, ma, con maggiore probabilità, i motivi furono di ordine pratico: la «A» iniziale garantiva la cima delle liste dei cinema nei tamburini dei giornali. Nell'ultimo ventennio del Novecento un rogo cancellò quasi ogni traccia dell'antico teatro liberty che, ricostruito, è stato riaperto nel 2001 ed è tornato ad essere palcoscenico privilegiato del teatro comico.

Raffaele Viviani, «comico¹⁶ tipico napoletano», e sua sorella Luisa «cantante napoletana» vengono scritturati in esclusiva e per un periodo superiore ad un anno dall'impresa Teatro Jovinelli di Roma. Ancora un contratto in coppia (che ritroveremo nelle successive scritture della Compagnia Viviani), consuetudine attraverso la quale l'impresario scritturava più attori con un solo contratto. Il caso, assai ricorrente nel Varietà e in tutti quei generi in cui primeggiavano le coppie o i trii o i piccoli ensemble, non era evidentemente limitato ai casi di artisti-coniugi ma aperto a tutte le piccole unioni professionali. In più era particolarmente gradito dagli impresari che scritturando con un solo contratto più artisti accordavano loro una paga cumulativa e questo consentiva sempre di tirare sul prezzo. Degli artisti scritturati la paga del (o dei) meno importante/i o era direttamente molto minore o, non essendo nemmeno stabilita, era *à forfait*.

Già dal 1910 Viviani è dunque impresario di se stesso e, esibendosi spesso insieme alla sorella, agisce e si impegna anche per lei. Impara a vendere serate che costruisce lui stesso attraverso la pratica del lavoro in coppia. Non solo numeri isolati da inserire nei diversi cartelloni dei teatri di varietà, ma anche (e soprattutto) piccoli spettacoli nei quali, alternandosi con la sorella, o costruendo numeri che

¹⁶ Anche nel Varietà c'erano i ruoli. Ad ogni ruolo corrispondeva però non una determinata categoria di parti, ma di numeri. Nello spettacolo, diviso in due parti, i numeri passavano in ordine di importanza crescente: «all'inizio – ricorda Giulio Trevisani [*Raffaele Viviani*, Bologna, Cappelli, 1961, pp. 23-43] – la sala era quasi vuota, presenti erano solo la *claque*, i provinciali di passaggio e la puntualissima ragazzaglia. I primi numeri erano canzonettiste (*divette, eccentriche, chanteuses, gommeuses* e via dicendo), a cui spettava di cantare e sgambettare tra gli sberleffi e gli sfottò dei primi arrivati, per dar tempo agli *habitués*, al bel mondo del *variété* di arrivare con comodo. Seguiva qualche più o meno sopportata 'romanziera' o qualche 'attrazione' di scarso valore; il programma cominciava a meritare qualche considerazione solo verso la fine della prima parte e ne acquistava man mano nella seconda: canzonettiste più sopportabili, qualche comichetto, numeri femminili e maschili di danza, solisti, coppie, trii (non erano ancora arrivati né dall'Inghilterra né dalla Germania i balletti), e le più diverse attrazioni (ginnasti, acrobati, *jongleurs*, prestigiatori, comici musicali, e sempre nuovi inventori di ogni virtuosismo più stravagante). Chiudeva il programma, preceduto dalla propria marcia, la *vedetta* o *numero di centro*. Era l'*étoile*, ossia la donna di gran classe, circondata dal fasto e dalla fama di una felice carriera mondana, la canzonettista superlativa, talvolta di origine straniera – per lo più francese o, se italiana, generalmente definita in manifesto «*étoile* italo-francese»; oppure erano la grande cantante dalla fama universalmente riconosciuta (come Ersilia Sampieri, Elvira Donnarumma, Pasquariello); o il comico; quello, cioè, che fra i mille comici era riuscito a raggiungere la *gran vedetta* (il fine dicitore venne, con Gino Franzì, più tardi).

li vedevano insieme sulla scena, dava vita a vere e proprie minirappresentazioni (come gli aveva insegnato il padre quando era appena un ragazzo).

Il 22 aprile del 1912 Viviani firma il suo primo *engagement théâtral*: siamo infatti nel regno sì del Varietà ma, più propriamente, del *Café-chantant*¹⁷, genere importato dalla Francia, come molte delle

¹⁷ *Café-chantant* (in Italia *Caffè concerto*) era un locale di ristoro che per attirare e divertire la clientela presentava numeri di musica, canto e in seguito anche attrazioni. Lo stesso termine passò poi, nell'uso corrente, ad indicare oltre che il locale, il genere di spettacolo che vi si offriva e che in sostanza non differiva dal normale repertorio del Varietà. Diffuso in tutta Europa tra la fine dell'Ottocento e il primo trentennio del Novecento, il *Café-chantant* ebbe la sua capitale a Parigi (Moulin Rouge). Le origini del *Café-chantant* (battezzato in seguito *Café-concert* da cui esso deriva) sono infatti da rintracciarsi nella Francia della Rivoluzione francese con l'apertura, sotto i portici del Palais-Royal, dei primi ritrovi che presentavano attrazioni di Varietà (Café Sauvage e Café des Aveugles, Café Apollon e giardini quali il Tivoli, il Frascati ecc.). Gli intrattenimenti offerti, dapprima estremamente semplici e basati esclusivamente su numeri di musica e canto, divennero sempre più vari con l'immissione in repertorio di numeri di diversa derivazione (dall'*espagnol incombustible* che coperto d'olio camminava su pietre incandescenti, alla *femme à barbe* di origine circense, dai fuochi d'artificio alle esibizioni dei ventriloqui, da scene di ballo a esibizioni di canzonettisti con loro repertorio di canzoni satirico-politiche). Se la voga del Caffè-concerto ebbe notevole impulso nella Parigi della seconda metà del XVIII secolo, iniziative simili si registrano anche altrove. È il caso dei Pleasure Gardens londinesi, e, più in particolare, del Sadlers Wells (nato nel 1765) dove oltre alle acque termali venivano serviti agli avventori caffè, tè, vino e birra, mentre una rudimentale orchestra suonava musiche in voga e mimi, funamboli e ballerini divertivano il pubblico. In realtà l'attrazione musicale o cantata agli inizi e dovunque un'appendice pubblicitaria ad uso e consumo dei clienti del locale. Tanto che l'attrezzatura per lo spettacolo si limitava dapprima a una semplice e provvisoria pedana e sulla quale si esibiva un'orchestra da sola (e abbiamo il *Café-concert*) o in accompagnamento a uno o più numeri di canto (*Café-chantant*). Dal punto di vista architettonico il *Café-chantant* era costituito da una sala, generalmente rettangolare, occupata in tutto o in parte dai tavolini per le consumazioni. Quando c'era una balconata anche questa poteva essere occupata da tavolini o lasciata libera per i clienti che voleva passeggiare e godersi lo spettacolo. Quasi sempre il locale aveva due ordini di baracche e palchetti o *séparés*. Con l'accresciuta importanza dello spettacolo la vecchia pedana si dimostrò insufficiente e quasi tutti i locali di qualche importanza la sostituirono con un piccolo palcoscenico fornito di quinte fisse, fondalini e siparietti dipinti. L'orchestra, generalmente poco numerosa, era sistemata in un piccolo recinto di fronte al palcoscenico.

Solitamente lo spettacolo si articolava in due parti: la prima riservata ai numeri di canto e ai debutti, la seconda alle attrazioni e alla divetta o al divo. I rapporti fra impresario (che talvolta era anche il gestore del caffè o ristorante) e artisti si basavano sui normali sistemi di scrittura (come molti dei contratti sottoscritti da Viviani fra il 1910 e il 1916). Solo nei Caffè di terz'ordine gli artisti «davoravano al piatto» ossia la loro remunera-

farse e delle commedie di Scarpetta, che conserva sia in filigrana che in copertina l'etimo francese. La consuetudine non solo di molti locali nati insieme a questo genere teatrale ma anche e soprattutto dell'ambiente, era quella di uniformarsi in tutto, linguaggio compreso, alla matrice d'origine straniera: i ruoli non sono più tanto quelli di danzatori, comici, divette¹⁸, canzonettiste eccetera, quanto di *danseurs, étoiles, chanteuses* e *attractions...*; i contratti, in linea con il costume francese, diventano *engagement*, i locali non tanto Caffè-

razione era costituita esclusivamente dalle offerte del pubblico. Quello che caratterizzava tali rapporti era l'obbligo imposto soprattutto alle artiste di sedere al tavolo coi clienti (come accadeva al Concerto Morisetti di Milano dove Viviani si esibì più volte nel corso del 1906) onde incrementare le consumazioni (impresari più generosi davano alle artiste una percentuale calcolata sul numero di tappi di champagne che ciascuna consegnava alla cassa a fine serata). Inoltre, quando il locale ne era provvisto, le artiste avevano l'obbligo di consumare i pasti al ristorante poiché, dato il genere di *habitués* dei Caffè-concerto, spesso le divette erano frequentate da ricchi e generosi accompagnatori. Il pubblico era ammesso dietro pagamento di un biglietto d'ingresso che in genere comprendeva anche una consumazione, anche se in realtà l'ingresso era libero ma veniva maggiorato il prezzo delle consumazioni.

Non meno di trenta-trentacinque grandi *Café-chantant*, poi teatri di varietà, fiorirono anche in Italia tra la fine dell'Ottocento e il principio del Novecento, dalla *belle époque* allo scoppio della prima guerra mondiale. Rientrando nei territori del nostro studio, a Napoli il genere ebbe una precisa data di nascita: il 9 novembre 1890 con l'apertura, ad opera dei fratelli Marino, del Salone Margherita nella Galleria Umberto, sorta dall'abbattimento delle vecchie costruzioni secondo un progetto di ammodernamento e abbellimento della città che cancellò le tracce della antichissima Partenope, del vecchio Rossini e di altri piccoli *cafés*, più o meno *chantants*, della seconda metà dell'Ottocento. Il periodo d'oro del Varietà, quello detto del *Café-chantant*, durò poco più di un quarto di secolo, dall'inaugurazione del Salone Margherita all'indomani della disfatta di Caporetto quando, in seguito ai rigori polizieschi, lo spettacolo perse le sue attrattive più caratteristiche e molti artisti se ne allontanarono come Viviani e Petrolini. Il genere può infatti ritenersi definitivamente chiuso nel 1928 quando il Trianon di Milano e il Maffei di Torino, gli ultimi locali superstiti del genere, sostituirono al programma di Varietà il cosiddetto «cocktail» che fu anticipazione della Rivista. Più che un genere di spettacolo con suoi caratteri autonomi, il Caffè-concerto fu un fenomeno di costume, espressione dell'epoca che si concluse con la prima guerra mondiale. Per maggiori informazioni si rimanda alla voce «Caffè concerto» dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, vol. II, pp. 1464 e sgg.

¹⁸ Prima di essere adottato dal cinema il termine *diva*, dal latino *diva* (dea), veniva usato dalla critica, dalla stampa pubblicitaria e dai programmi teatrali per le grandi interpreti dell'opera lirica e del teatro di prosa. Nel Caffè-concerto le *dive* erano quelle canzonettiste che eseguivano il loro numero nella seconda parte (la più importante) del programma, e il cui repertorio era formato dalle canzoni in voga; la *divetta* era invece la canzonettista non ancora giunta all'apice della carriera.

concerto o Cinema-teatro¹⁹, quanto, e meglio, *Cafés-chantant*. Di conseguenza, per adeguarsi in tutto al genere, gli impresari o proprietari, *directeurs-propriétaires*, assumevano i loro impegni contrattuali e redigevano le scritture in francese, con clausole in lingua, e se li compilavano e firmavano in italiano, apponendo la traduzione italiana in piccolo sotto le varie clausole, era solo per ragioni di legalità, ché altrimenti, a dirla con il celebre creatore della macchietta Nicola Maldacea²⁰ quando racconta del suo primo contratto, avrebbero fir-

¹⁹ Fra l'ultimo ventennio dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, che molti fanno coincidere col definitivo tramonto della *belle époque*, il cinematografo, non ancora in grado di gestire uno spettacolo completo, si affiancò ad altre forme di intrattenimento quali il *Café-chantant*. A Napoli (come nel resto dell'Italia) sorsero alcuni locali di pubblico spettacolo forniti di apposite sale per la proiezione dei film. «Il cinematografo – come annota R. Benedetto in *L'avanspettacolo verso la fine della 'belle époque'*, in *L'Arciere*, Napoli, 1 gennaio 1964 –, passato dalla fase iniziale dei documentari, di scene staccate della vita di molti paesi, e dalle comiche con Cretinetti e Polidor, ingenui tentativi di un'arte non ancora riconosciuta come tale, si andava sviluppando e produceva pellicole di maggiore consistenza. Le primissime dive erano in gran parte italiane e avevano raggiunto una fama internazionale: nomino per tutte la fatalissima Lyda Borelli, i cui atteggiamenti stilizzati erano di grande effetto drammatico e commovevano le folle di allora. Le sale destinate alle proiezioni delle pellicole erano, in quei locali, gremitissime e gli spettacoli a orario fisso, per cui gli spettatori in attesa di entrare in esse si trattenevano nella sala di aspetto. Qualche impresario intelligente pensò che sarebbe stato conveniente organizzare nella detta sala uno spettacolo di varietà per divertire il pubblico durante l'attesa, e così sorse il primo avanspettacolo napoletano. La Sala Napoli e il Salon de la Gayté e più tardi la Sala Impero ed altri che non ricordo fecero erigere nelle sale d'aspetto minuscoli palcoscenici, qualcuno di appena pochi metri quadrati, con una orchestra in miniatura, con divette al loro primo esordio, *chanteuses* in cerca di scritture per i maggiori teatri, cantanti non ancora affermatasi, prestigiatori, ballerine, magnetizzatori, *soubrettes* italo-francesi o italo-spagnuole o italo-napoletane, dicitori di monologhi drammatici, anche comici di innegabile valore, come lo sfortunato Mongelluzzo che non potette mai raggiungere le vette della prosperità economica, ed altri invece che la raggiunsero col tempo. [...] Le ultime note del pianoforte e dell'orchestra coincidevano con l'aprirsi delle porte d'ingresso alla sala delle proiezioni, svuotata dal pubblico che in precedenza l'aveva affollata».

²⁰ Nicola Maldacea, comico di Varietà, canzonettista e attore drammatico e cinematografico nato a Napoli nel 1870 e morto a Roma nel 1945. Dopo aver frequentato la Scuola di declamazione e recitazione tenuta a Napoli da Carmelo Marrocellini (1883-87), recitò nelle piccole compagnie che battevano la provincia divenendo una delle star delle *periodiche* [trattenimenti molto in voga sul finire dell'Ottocento e agli inizi del Novecento presso la piccola borghesia napoletana che imitava così i salotti letterari e musicali dell'aristocrazia. Si trattava di feste settimanali a data fissa, quasi sempre la domenica, organizzate da più famiglie amiche o abitanti nello stesso palazzo in cui si producevano al pianoforte le ragazze da marito e, nelle esecuzioni

delle romanze celebri, i giovani dilettanti, e infine, appunto, i «buffi di società» nel loro repertorio di macchiette, imitazioni e canzonette]. Nel 1889 Maldacea ottenne un grandissimo successo al Teatro Partenope (Napoli) esibendosi come cantante. Nella primavera del '90 fu scritturato come attore brillante nella prima compagnia che Gennaro Pantalena formò dopo la separazione da Eduardo Scarpetta per poi passare in compagnia con lo stesso Scarpetta. Nel '91 debuttò al Salone Margherita (Napoli) con le macchiette *Avanzate ca 'a messa è asciuta* (in cui si presentava vestito da sediaro di parrocchia con la giacchetta sulla testa), *Lariulà* (in cui vestiva da contadino con l'abito delle feste), e l'intramontabile *l'Elegante* creando un nuovo genere. «Quando Maldacea apparve per la prima volta sul palcoscenico del Salone Margherita – ricorda Rodolfo De Angelis [op. cit., pp. 45-46] – dove fin allora aveva posto piede nel ruolo di *vedette* maschile soltanto un francese, il Paulus (che le cronache ci dipingono in frak rosso, calzoni corti di raso nero e scarpine di coppale con fibbie, avvertendoci inoltre che egli eseguiva inappuntabilmente canzoni patriottiche), il repertorio era ancora quello delle 'periodiche'. Il successo fu pronto e cordiale ma don Nicolino (e qui sta il suo grande merito) si accorse ben presto di essere molto meno comico di quegli *habitués* che lo acclamavano, tutti nobiloni, dai nomi ingombranti e roboanti, affetti da podagra e da tic nervoso, che ai tanti spassi con i quali allietavano la loro inutile esistenza, avevano aggiunto ora quello del *Café-chantant*. E con l'ausilio di poeti umoristici e di musicisti bizzarri, ne volle diventare lo specchio. Nacquero così quel genere che fu detto della macchietta e la proverbialità del Maldacea che i manifesti indicavano, dopo l'affermazione, quale 'comico satirico-sociale'. Partito come interprete di quella canzone comica figlia della tradizione popolare, Maldacea giunse, come attore, alla macchietta creando con essa un nuovo genere teatrale espressione della comicità di carattere: «invece di cantare, invece di accentuare il motivo, consideravo la musica un accompagnamento alle parole, un commento; e mi preoccupavo di dire, di colorire, rendendo il tipo il meglio che potessi. Non a caso ho adoperato la parola *colorire*. Come il pittore, come il disegnatore, come un artista figurativo, mi ripromettevo di dare al mio pubblico una impressione immediata, schizzando il tipo, segnandolo rapidamente, rendendone i tratti salienti. Da ciò l'origine della parola *macchietta*, che è propria dell'arte figurativa: schizzo frettoloso che renda con poche pennellate un luogo o una persona, in modo da darne una impressione efficace, con la massima spontaneità» [Nicola Maldacea, *Memorie di Maldacea*, Napoli, Casa editrice F. Bideri, 1933, p. 109]. Con la macchietta Maldacea raggiunse l'apice del successo: numero centrale in tutti i grandi varietà italiani mantenne la posizione per oltre trent'anni. Dopo la prima guerra mondiale, travolto dalla decadenza della sua forma spettacolare, e tuttavia costretto a lavorare, girò l'Italia meridionale con una modesta compagnia di riviste sfruttando la notorietà del suo nome. Il 27 dicembre 1930, gravemente ammalato, fu ricoverato all'ospedale di Catania. La falsa notizia della sua morte, diffusasi l'11 gennaio del '31 e presto da lui stesso smentita, richiamò l'attenzione della stampa e l'affetto dei vecchi compagni d'arte che fecero a gara per aiutarlo. Riprese così a recitare e poté anche ricostituire la sua compagnia, la Città canora, di cui fecero parte il figlio Eugenio e i due nipoti Franz e Nicolino. Fermatosi a Roma ebbe un ultimo momento di popolarità come attore di cinema (soprattutto in *Kean*, 1940, e in *Miseria e nobiltà*, 1941).

mato anche in francese: ed ecco che, per fare un esempio, i signori Marino e Caprioli, impresari nel 1891 del Salone Margherita di Napoli²¹ avrebbero volentieri firmato *Marin et Chevreuils*²².

Esaminando le scritture in successione cronologica, soffermandosi sul confronto di alcuni elementi quali la paga, le piazze, il ruolo, la durata dell'impegno e le eventuali clausole di privilegio, i contratti testimoniano non solo le varie tappe dell'affermazione e della consacrazione di Viviani, ma anche la sua grande capacità imprenditoriale e organizzativa; apprendo panoramiche sulle consuetudini teatrali dell'Italia dell'epoca. Se per la maggioranza di questi documenti si tratta infatti di moduli prestampati con eventuali clausole speciali aggiunte (quasi sempre manoscritte) è proprio su quel prestampato (differente nelle varianti che compongono le formule di rito) che ci si potrebbe soffermare per rintracciare usi e costumi del teatro dell'epoca, senza contare poi che in molti degli atti è riprodotto, alla fine, il regolamento di palcoscenico del teatro presso il quale l'artista veniva scritturato o, nel caso di contratti procurati da agenzie teatrali, le Condizioni generali cui l'artista si sarebbe dovuto attenere. Facendo reagire questi regolamenti con le varie clausole di privilegio, che di fatto ne annullavano determinate disposizioni, è possibile risalire al peso specifico dello scritturato.

²¹ Il Salone Margherita di Napoli, inaugurato il 9 novembre del 1890 dai fratelli Marino (che anche a Roma aprirono e gestirono un loro Salone Margherita), era un teatrino circolare situato nel sottosuolo della Galleria Umberto I che, nato come sala da concerti, sotto forma di *café-chantant* visse l'epoca del suo massimo splendore dal 1892 al 1912 per esser poi trasformato, secondo l'uso del tempo, in un cinema-varietà. Le liste delle consumazioni erano stampate – testimonianza di un gusto e di un clima – in francese; in francese erano redatti i contratti con gli artisti e in francese i camerieri dovevano rivolgersi al pubblico. «I frequentatori – come si legge nell'*Enciclopedia dello spettacolo* [vol. VII, p. 1024] – che per lo più appartenevano all'aristocrazia e alla crema della società intellettuale napoletana, accolti dal portiere gallonato (famoso a Napoli quanto una *vedette*) accompagnati ai palchi da un marchese decaduto, assistevano alle esibizioni delle più celebri stelle del momento: da Maldacea con le sue varie partners (spesso già note al pubblico: la Tortajada [...], la Faraone; Lucy Nanon; Emilia Persico) a Carmen Marini [...], Yvonne De Fleuriel [...], alle pagatissime *vedettes* internazionali come la Cavalieri, la Bella Otero, Eugénie Fougère [...], e, naturalmente, Armando Gill, Luciano Molinari, Pasquariello, Franzì, De Marco, e Villani. Queste famose *vedettes* [...] costituivano il piatto forte dei programmi del *Café-chantant*: esso veniva offerto al pubblico al termine della serata, dopo alcuni numeri affidati a canzonettiste novizie – spesso fischiate e beccate – e l'esibizione di giocolieri, acrobati, caricaturisti, eccentrici musicali e via dicendo».

²² Cfr. Nicola Maldacea in *Follie del Varietà*, cit., p. 25.

Nel 1910 Viviani aveva ventidue anni ed era un nome conosciuto nei teatri di varietà e *Cafés-chantant* di tutta Italia. Di strada, dal suo precoce debutto, ne aveva fatta:

Dopo lo straordinario esordio a quattro anni e mezzo con indosso il fracchettino di un pupo aggiustatogli dalla madre, Viviani continuò quasi per gioco ad esercitare l'«arte del teatro» (fin da piccolo anche in coppia con la sorella) guidato dal padre, vestiarista²³ e impresario teatrale. La scomparsa del padre (1900) mutò quel gioco in realtà e Viviani iniziò a lavorare nei teatrini di varietà per guadagnare il minimo necessario per il sostentamento della famiglia. Nel 1902, a quattordici anni, è scritturato da un circo equestre, il Circo Scritto, come Don Nicola nella tradizionale rappresentazione carnevalesca della *Zeza*²⁴. L'anno successivo viene scritturato dalla compagnia di varietà Bova e Carmelino e parte per Milano, in un carrozzone da circo equestre. Tornato a Napoli passa al Teatro Petrella a Basso Porto²⁵ (1904), dove ottiene uno straordinario successo con la mac-

²³ Il vestiarista (termine ottocentesco) era colui che si occupava dei costumi di scena degli attori provvedendo alla confezione e alla fornitura degli stessi.

²⁴ Agli inizi del Novecento a Napoli, nel periodo di carnevale, si usava dare nelle baracche una specie di zarzuela carnevalesca chiamata *Zeza-Zeza* i cui personaggi erano Pulcinella, Donna Rosa, sua moglie, Colombina, loro figlia, e Don Nicola, padrone di casa. La *Zeza* aveva origini nobilissime: nasceva infatti dalla *Canzone di Zeza*, su testo d'anonimo del Seicento musicato da Paisiello. Gli attori che facevano *Zeza-Zeza* scendevano l'ultimo scalino dell'arte tanto che per ingiuriare un comico si diceva: «Tu devi fare soltanto *Zeza-Zeza*...».

²⁵ Sul Teatro Petrella di Napoli, inaugurato nel 1875, piace rievocare le parole di uno dei suoi tanti attori, Adolfo Narciso [id., *Il Teatro Petrella. Fulgore e tramonto di Pulcinella. I compagni della Bohème*, in *Napoli scomparsa (esistenza di erranti)*, Napoli, Nicola Pironti editore, 2 edizione illustrata, 1928, pp. 97-108]: «In una delle decrepite vie adiacenti alla sparita via Porto – ora Corso Umberto – esisteva un teatrino conservato abbastanza bene, ad onta degli anni non pochi che segnava il suo atto di nascita. Nell'interno una fila di palchi, un loggione, poltroncine, platea, testimoniavano se non l'opulenza, l'agiatezza di un tempo. Sull'ingresso principale si leggeva il nome dell'insigne autore dell'opera musicale: Ione. Il povero maestro fu sventurato pure dopo morto! Per inesplicabile usanza il nome di quel teatro diventò sinonimo di umiliazione. Difatti, ancora oggi, quando si vuole avvilito un artista gli si dice: sei degno del Petrella! Per quanto mi sia scervellato non ne ho scovato la causa, né la provenienza. Eppure, per quello che potei apprendere dai comici di una volta e con l'aiuto della mia memoria, il deriso teatro ebbe la sua pagina di gloria e non fu di molto inferiore agli altri due tanto in auge, demoliti da un pezzo: il glorioso San Carlino e il Sebeto. [...] Il Petrella faceva parte di quei teatri ove l'artista rispettabile non si degradava affatto. La sua vita fu di alterne vicende, ebbe diversi impresari e dall'abilità di costoro ne dipese la fortuna. Il più noto e popolare si chiamava Carmine Roma. Un uomo attempato, sempre lindo ed irrepreensibile nel vesti-

chietta *Lo scugnizzo*, poesia di Giovanni Capurro e musica di Francesco Buongiovanni, fino ad allora cavallo di battaglia del grande Peppino Villani²⁶. Sale ancora un altro gradino passando all'Arena

re, non molto affezionato alla grammatica ma attaccatissimo al suo teatro. Non largheggiava nelle paghe, puntualissimo negli impegni e severo nella disciplina. Il Petrella – secondo lui – non aveva competitori! Solo il Real Teatro San Carlo gli poteva recar fastidio! Approssimandosi l'apertura del nostro Massimo, passeggiava a testa bassa, con le braccia incrociate sulla schiena, mormorando: "mo s'arape San Carlo! E aggio fernuto 'e fa 'o triato!". Sotto la sua impresa s'iniziarono quei spettacoli fortunati a base di canzoni e duetti, preceduti dalla commedia o dramma popolare. Tra i suoi scritturati vi fui pure io. Mi dava cinque lire per sera – il massimo! –; eseguivo duetti e macchiette. [...] In quell'epoca faceva pure parte del programma una minuscola fanciulla dagli occhi furbi: attrice e cantante napoletana, scritturata insieme al padre con una paga tenuissima [...]: tre e cinquanta per sera! [...] Quella giovinettina si chiamava Elvira Donnarumma. [...] Il direttore della compagnia di prosa che precedeva le canzoni, Giuseppe Antoniani, era stato uno degli operettisti della vecchia guardia che per un cumulo di cose contrarie si era per il momento trasformato in prosista, lo soprannominavano 'Palla di miele' (forse per l'obesità). Un altro bel tipo era un certo Totunno Bisaccia pure lui vecchio operettista disoccupato rintanatosi al Petrella, soprannominato 'Capitone' perché lungo e smilzo. [...] Pochi giorni or sono, in Napoli, passando per caso dinanzi al Petrella, volli dare una capatina sul palcoscenico: sempre lo stesso ma vi trovai allineati una fila di guerrieri con elmi, spade e corazze. Tutti muti! Il loro Duce, nonché capocomico, me li presentò: questo è Buovo d'Antona e questo è Rizzieri, l'altro è Fioravante, valorosi guerrieri. La sera compiono le loro gesta sullo stesso palcoscenico ove molti anni prima le compieste voi e tanti altri!... Domandai di Carmine Roma e seppi che non era più tra i vivi...».

²⁶ Peppino Villani (Napoli 1877 – ivi 1942) inizia la sua carriera alle feste 'periodiche' della piccola borghesia napoletana, imitazione piccolo-borghese dei ricevimenti settimanali delle famiglie patrizie. Arrivò al successo nel primo decennio del Novecento quando, dopo le prime prove al Teatro Eden di Napoli, riuscì, nel campo della macchietta, ad imporsi nei maggiori caffè-concerto italiani, divenendo in breve l'emulo di Maldacea. «Villani, comico macchietista – scrisse Rodolfo De Angelis [id., *I primi divi*, in id., *Café-chantant. Personaggi e interpreti*, cit., pp. 48-49] – era un ex maestro elementare, chiotto e bassotto, come il Maldacea e il Pasquariello, suoi coetanei, o quasi. Da emulo del primo ne divenne presto il rivale riuscendo a costituirsi un repertorio di millecinquecento macchiette. Ma la vera, autentica macchietta era lui. Con quella faccia, che sembrava una luna d'agosto, e due occhi a pomo di bastone che promanavano sguardi da sentimentale tonto; pancettino da tre mesi di gravidanza, voce chiochia e sibilante negli acuti, gestire parco e misurato, intelligente sfruttamento dell'effetto buffo nell'incedere a piccoli passi col posteriore appuntito o, fermo, nell'incassare la testa nelle spalle, con un ruminio di incomprensibili parole e gli occhi volti al cielo, imploranti e pieni di sconsolatezza, quando non roteavano nelle palpebre spalancate per vista di cose appetite e desiderate. Furbesco, ammiccante, saccente, riottoso, fellone e fardocco. Tutta la comicità derivata dai 'buffi barilotti' [il *buffo* era il comico macchietista, *barilotto* in dialetto sta per pingue] del Teatro San Carlino fu da lui riconiata, ingentili-

Olimpia²⁷ alla Ferrovia dove crea *Fifi Rino* (1906) la sua prima canzone comica, un *impasto*²⁸ di versi e musica. Nel 1907 recita a Malta e l'anno successivo riesce a debuttare all'Eden²⁹ di Napoli, uno dei

ta e castigata». A differenza di Maldacea, Villani non lavorava sull'invenzione del personaggio e sul travestimento, né si fondava solo sul testo della macchietta. Realizzava il suo repertorio comico in scena giocando con la voce e con la presenza, senza ricorrere a nasi e baffi finti. La comicità nasceva dal suo modo di presentarsi, dalle sottolineature dei versi, dalle accentuazioni e dalle contraffazioni che egli faceva delle parole e della diversa scansione ritmica dei versi. La sua originalità consisteva principalmente nel valore dato all'elemento musicale: le sue macchiette erano vere e proprie canzoni comiche ricalcate sulle cavatine dell'opera buffa napoletana. Anche il costume che Villani usava in scena contribuiva a caratterizzarlo in questo senso: bombetta grigia, zimarra quadrettata, pantaloncini stretti alla caviglia, scarpe di vernice. Dopo la prima guerra mondiale Villani fu a capo di varie formazioni di rivista in una delle quali ebbe come socio lo stesso Maldacea e come scritturato Eduardo De Filippo. La sua fama decadde col fascismo, mentre il progressivo abbandono del suo pubblico lo costrinse a lasciare le scene.

²⁷ Anche l'Arena Olimpia di Napoli, inaugurata nel 1905, rivive attraverso i ricordi di Adolfo Narciso [id., *L'Arena Olimpia*, in *Napoli scomparsa (esistenza di erranti)*, cit., pp. 171-172]: «dove oggi si erge mastodontico il popolare Teatro Orfeo, fabbricato da Amadio Salsi, vi era, molti anni or sono, uno spiazzato ingombro di baracche, caroselli, cinematografi, ecc. In mezzo a questa specie di "O l'ario 'o Castiello", in minuscole proporzioni, notavasi un teatro di legno. Una fila di palchi, il loggione, le poltrone gli conferivano una *toilette* spigliata. Sull'ingresso leggevasi: 'Arena Olimpia'. In quei tempi il popolo accorreva numeroso in detti teatri. Pulcinella, don Felice, Turzillo, don Picchio, don Anselmo Tartaglia, maschere in voga, lo affascinarono e la cassetta dell'impresario si riempiva. L'Arena Olimpia era un tramite tra il *casotto* ed il teatro. Due spettacoli serali con due qualità di pubblico: formato da operai e borghesucci. Nelle ore tarde vi pervenivano i guappi più quotati del quartiere e le donnine nottambule (ombre), come le definì il celebre romanziere Francesco Mastriani. Pagavano il biglietto, ascoltavano lo spettacolo con interesse. I comici che ivi recitavano Ernesto Palazzini, Francesco Di Florio, Eugenio Aiello, Salvatore Fischetti, Michele Migliatico, ed altri di cui non rammento il nome. Seguiva la commedia un programma di canzoni e duetti. Erano in voga le macchiette tipi del marciapiede che il meraviglioso Nicola Maldacea, il creatore del genere nuovo impostosi all'attenzione dei critici, eseguiva al Salone Margherita».

²⁸ L'immagine dell'"impasto", delineata da Ferdinando Taviani, appare strumento imprescindibile per avvicinarsi all'arte di Viviani: «L'impasto era uno dei caratteri salienti della sua *forma mentis* artistica [di Viviani]. Chi lo conobbe ricorda il particolarissimo gesto delle mani rigirate l'una nell'altra con cui accompagnava la sua convinzione basilare: che in teatro i diversi elementi non dovessero essere intrecciati, ma *impastati*, di modo che non fosse più possibile separare, neppure volendo, la musica dall'intonazione della battuta, la composizione della messinscena dall'invenzione degli attori; la premeditazione dall'improvvisazione». Ferdinando Taviani, *Raffaele Viviani inventa un teatro*, in *Uomini di scena uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, seconda edizione riveduta e corretta, 1997, p. 113.

²⁹ L'Eden di via Guglielmo Sanfelice fu uno dei più famosi varietà napoletani.

maggiori varietà cittadini, con sei suoi nuovi melologi di ispirazione realistica. Nell'estate dello stesso anno (1908) è al Teatro Nuovo di Napoli³⁰ e quindi a Roma dove interpreta tre film in costume e dove viene scritturato per l'inaugurazione del Teatro Jovinelli (1909).

Inaugurato nel 1894, in breve mosse concorrenza al Salone Margherita e nel decennio 1900-1910 fu la palestra dei maggiori artisti di Caffè-concerto. Di proprietà dei fratelli Resi, l'Eden nacque come caffè-concerto ma nel 1931 verrà trasformato definitivamente in cinema.

³⁰ Il Teatro Nuovo (1724-1935), costruito secondo il progetto di Domenico Antonio Vaccaro, fu inaugurato nell'ottobre del 1724 con l'opera *Lo Simmele* di Orefice. Pur sorgendo in un'area assai esigua disponeva di una platea di 140 posti e di cinque ordini di tredici palchi ciascuno. Fin dalla sua fondazione il Nuovo entrò in concorrenza con il Teatro dei Fiorentini e diede sempre spettacoli d'opera buffa alternandoli a commedie in prosa, dialettali o in lingua. Nel 1820 Rossini vi diede *Il turco in Italia*; Donizetti vi fece rappresentare *Il fortunato inganno* (1823), *L'Emilia di Liverpool* (1824), *La figlia del reggimento* (1840), *Don Pasquale* (1843). Gran successo ottenne nel 1837 *Il ritorno di Pulcinella dagli studi di Padova* con musiche di Vincenzo Fioravanti, seguito, nel '47, da *Pulcinella e la fortuna* (sempre di Fioravanti). Va poi ricordata la prima rappresentazione napoletana de *La bella Elena* di Offenbach (1869) che iniziò a Napoli la voga delle operette francesi. Per quanto riguarda invece la prosa, il Nuovo acquistò importanza nei primi decenni del Novecento quando divenne la sede della Stabile d'arte napoletana di Pasquale Molinari – passata alla storia del teatro dialettale napoletano con interpreti quali Gennaro Pantalena, Gennaro Di Napoli, Alfredo Crispo, Gennaro Della Rossa, Marietta Del Giudice e Adelina Magnetti – che nel 1909 diede *Assunta Spina* di Salvatore Di Giacomo (protagonista la Magnetti).

Molto si è scritto sul Nuovo che per antonomasia fu definito il «salotto di Napoli». Allo spettacolo serale della Compagnia Molinari, scrive Mario Sieyès [id., *Tra scene e ribalte della vecchia Napoli*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1972, pp. 11 e sgg.], «assistevano, oltre agli *habitués* fra i quali si notavano i più bei nomi dell'aristocrazia, eminenti personalità giornalistiche, e, *dulcis in fundo*, personaggi di casa reale. [...] Ma se ciò accadeva per lo spettacolo serale, quello diurno non era meno interessante: il teatro, a quell'ora, oltreché dalla buona borghesia, era frequentato da attori di prosa italiana e artisti lirici che si trovavano su piazza, e tutti restavano ammirati per la fresca e spontanea recitazione di quei bravi comici napoletani. Immancabile – quando si trovava a Napoli – era il grande Ruggero Ruggeri, il quale si faceva chiudere (pagandolo) un palco di lettera e – quasi sempre solo – si godeva lo spettacolo, che costituiva per lui una specie di distensione: ammirava molto la graziosa attrice Bianchina De Crescenzo [in seguito in compagnia con Viviani] e per la sua verve e per l'eleganza veramente raffinata che ella sfoggiava. [...] Durante i periodi estivi, quando la Stabile Molinari lasciava il teatro per piantare le sue tende a Roma, a Palermo e in altre città meridionali, si avvicendavano, per brevi cicli, altre compagnie di prosa, come quella di Federico Stella che con i suoi drammoni popolari si faceva applaudire da un pubblico quasi nuovo e che difficilmente si sarebbe recato al San Ferdinando, suo teatro stabile. Anche Vittorio Farinati, con il suo complesso di attori disponibili su piazza, si presentava con un repertorio romantico,

Il successo doveva aver arreso a Viviani visto che uno dei primi contratti testimonia una richiesta di esclusiva, per la piazza di Roma, da parte del teatro (lo Jovinelli) che già nel 1909 il nostro artista divideva con Petrolini.

L'ascesa del comico Viviani correva veloce per l'Italia. I contratti parlano chiaro: i teatri in cui il nostro artista viene scritturato dal '10 in poi sono tutte importanti sale di Varietà (a Roma, oltre lo Jovinelli, c'è la Sala Umberto; a Torino il Varietà Maffei³¹; a Milano il Morisetti³²

da *Tosca a Patria*, da *il Padrone delle ferriere a Dora o le spie* e a tanti altri bei lavori che appassionavano l'uditorio. In un periodo più recente vi agì pure la Compagnia della sceneggiata che ebbe in Salvatore Cafiero ed Eugenio Fumo validi attori e organizzatori eccellenti. [...] Durante questi periodi anche Giuseppe De Martino, celebre maschera del Pulcinella, con la sua compagnia faceva rivivere il glorioso San Carlino [...]. Innumerevoli *vedettes* passarono per queste scene, e fra queste vanno ricordate Fulvia Musette, Gina De Chamery, Nella Vandea, Renata Carpi, la personalissima Luisella Viviani; né mancava qualche coppia di danze come Sevilannita et Rafles, Acave Saba, e furono pure presenti Peppino Villani, divertentissimo quanto mai, Gustavo De Marco, detto 'il comico elastico', predecessore dello scomparso Totò, il popolare cantante Diego Giannini, il tenore Giuseppe Godono [...]; e, ancora, Armando Gill e Raffaele Viviani i quali, in generi diametralmente opposti, furono i beniamini del pubblico, trascinandolo all'entusiasmo».

Nell'estate del 1929 il Nuovo tenne a battesimo il primo tentativo di Teatro Umoristico di Eduardo e Peppino De Filippo. Nel 1935 il teatro, ormai tempio della rivista, fu distrutto da un incendio. Malamente ricostruito venne trasformato in cinema.

³¹ Insieme ai romani Sala Umberto e Salone Margherita, al San Martino e al Trianon di Milano, il Maffei di Torino formava il quintetto classico del *Music-ball* di prim'ordine. Costruito nel primo decennio del Novecento dall'ingegner Enrico Bonicelli su due ordini ornati da lesene, con frontoni elaborati e stucchi di Felice Nazario, il Maffei fu per i torinesi una ventata di giovinezza: ospitò le più famose dive del tempo, i maggiori comici e artisti di ogni foggia divenendo in breve tempo il ritrovo della società più in vista di Torino. Il locale, caffè-concerto gestito dal 1908 al '25 dalla società cinematografica Cine Films, ha alternato, nel corso della sua esistenza, il cinema al teatro. Fino alla seconda guerra mondiale fu il teatro a prevalere: direttore artistico fino al 1925 fu Emilio Oberto [ricordato anche da Viviani nella sua autobiografia] che portò il Maffei ad un livello altissimo tanto che nel 1931 il teatro venne rimaneggiato e abbellito. Durante la seconda guerra mondiale il Maffei venne bombardato (1942) e fu ricostruito solo negli anni cinquanta. Nel 1952 Bruno Ventavoli (titolare del Circuito cinematografico Ventavoli) acquistò il ricostruito Maffei per trasformarlo in cinematografo. Nel 1958 il Maffei ritornò teatro. Negli anni novanta del Novecento, ormai cinema, il Maffei fu tra le prime sale a mutare la programmazione per entrare nel novero dei cinema torinesi a luce rossa.

³² Il «famigeratissimo» Morisetti di Milano, a Porta Venezia, sopravvisse fino al primo decennio del Novecento. La storia del locale si riallaccia in parte a quella delle giornate milanesi del 1898, alle barricate e alle cannonate di cui l'ingresso del teatro

e poi l'Eden³³; a Napoli La Fenice³⁴, l'Umberto, e l'Eden); il giro delle piazze si allarga arrivando pian piano a coprire molte città della penisola: fra Milano, Torino e Napoli troviamo Firenze, Cosenza, Lecce, La Spezia, Livorno e Palermo. Col passare del tempo frequentissimo nelle scritture in esame è poi il caso in cui, fra i requisiti essenziali³⁵, l'impresa si riserva l'opzione di riconfermare l'impegno;

portava il segno. Il Morisetti (locale e proprietario) visse tutte quelle giornate infauste: chiusi i battenti durante il periodo della Operazione Bava-Beccaris, appena abolito lo stato d'assedio, il Morisetti riaprì le «porte insanguinate» (parole del titolare) per «tenere su il morale della cittadinanza con del buon champagne della vecchia riserva». Alla riserva di spumante Morisetti si dava fondo grazie alle «signorine del locale», le artiste della quindicina alle quali era fatto obbligo, per contratto, di trattenersi nel locale dopo lo spettacolo per contribuire alla consumazione della riserva di spumante. L'antisala del teatrino, disposta a *tabarin* vent'anni prima della creazione del *Tabarin*, era fornita di speciali lampadine colorate che si accendevano una dopo l'altra a mano a mano che le bottiglie venivano stappate. Le lampadine erano venticinque e quando si erano accese tutte venivano sbarrati gli accessi al teatro da Corso Venezia per concedere maggiore libertà alla clientela del dopo-teatro. Nel 1913 il Morisetti serrava definitivamente i suoi battenti per la demolizione dello stabile.

³³ Il Teatro Eden costruito nel 1892 in piazza Castello, fu uno dei maggiori caffè-concerto milanesi dell'inizio del secolo. Era gestito dalla società Suvini-Zerboni e per essa da Luigi Zerboni che insieme a Emilio Suvini controllava otto degli undici teatri di Milano in cui si rappresentava la prosa, la lirica, l'operetta e il varietà. In un primo tempo l'Eden era collegato con un passaggio sotterraneo al Teatro Olympia (il più antico teatro sotterraneo milanese inaugurato nel 1899) che sorgeva nell'altro lato della piazza: è il tempo in cui nel sottosuolo dell'Eden si svolgevano gare di pattinaggio. L'Eden era il palcoscenico del Caffé-concerto che, secondo la moda dei *cafés-chantant* parigini, aveva la sala sistemata a posti distinti, con tavolini per le consumazioni durante lo spettacolo. Il servizio di consumazioni era praticato anche di giorno, durante le prove dei nuovi numeri o di quelli già in programma e attirava una particolare categoria di spettatori. Dal 1914 al '17 l'Eden prese il nome di Taverna Rossa; fino al 1932, anno in cui fu trasformato in cinematografo, ospitò ancora spettacoli di varietà, operette e compagnie di prosa. Nella stagione 1928-29 fu sede di un esperimento di teatro semi-stabile ospitando la Compagnia Città di Milano organizzata da Gian Capo con Lamberto Picasso, Andreina Pagnani, Camillo Pilotto e N. Pescatori.

³⁴ La Fenice di Napoli, importante teatro sorto nel 1805 nelle scuderie del duca di Frisia, palcoscenico dell'opera buffa, fu inaugurato nel 1806. Primo impresario fu Gaetano Felice (nel Novecento il teatro passerà all'impresario Musella). Rinnovato nel 1930 e denominato «La Bomboniera», distrutto nel 1943, la Fenice ha attraversato quasi un secolo e mezzo di fortunate vicende fra le quali spicca la prima di un classico del teatro d'arte napoletano, *'O buonomarito fa 'a buona nuugliera* di Torelli (6 dicembre 1886, protagonista Gennaro Pantalena). Ospitò poi commedie con Pulcinella, opere buffe e drammoni populistici e, infine, spettacoli di Varietà.

³⁵ Cfr. il penultimo paragrafo di questo scritto: *Intermezzo. Contratti: strumenti per lo studio delle Compagnie di Raffaele Viviani*.

il periodo della durata della prestazione è in crescita costante: Viviani viene sempre più spesso scritturato non più per un solo «corso ininterrotto di recite» ma per più corsi da esplicarsi durante l'anno o, spesso, in più anni (è il caso dello Jovinelli e dell'Umberto di Roma che nel 1915 lo scritturava in esclusiva fino al '17, ma anche dell'Eden di Milano e del Maffei di Torino che nell'11 lo scritturava fino al '13 per poi prolungare ulteriormente l'impegno). Viviani è pian piano nelle condizioni di programmare, anche in base alle proprie necessità, il periodo della sua presenza nei teatri delle varie città d'Italia, concedendosi il «lusso» (che poi diverrà abitudine) di far coincidere le recite in un teatro napoletano col periodo natalizio in modo da poter trascorrere le feste con la famiglia (circostanza che si verifica già nel 1912, anno in cui sposa Maria Di Majo, nipote di Gaetano Gesualdi, uno dei finanziatori del Teatro Nuovo di Napoli).

Oltre alle varie determinazioni del ruolo³⁶ (alla cui classificazione erano strettamente connesse graduatorie e privilegi di ordine artistico ed economico quali, ad esempio, diritto a maggiore o minore pubblicità negli annunci, scelta dei camerini, classe di treno o di piroscafo nei viaggi, ecc.) che passano da «comico tipico napoletano» a «celebre macchiettista» al semplice, ma significativo, «Viviani» (ormai diventato un genere), di questa celebrità *parlano* i sempre più lautissimi compensi accordati all'artista (dallo sbilancio iniziale fra la sua paga e quella della sorella, 85 lire serali nette contro le 30 che accordavano a Luisella, arriviamo alle 250 lire serali nette dell'Umberto di Roma del 1914), e soprattutto le sempre più frequenti clausole di privilegio³⁷ attraverso le quali a Viviani venivano concesse serate d'onore e *réclame* speciali su manifesti e giornali cui in breve tempo si aggiunsero il diritto alla «prima vedetta»³⁸ tanto sul cartello stradale

³⁶ Cfr. il penultimo paragrafo di questo scritto: *Intermezzo. Contratti: strumenti per lo studio delle Compagnie di Raffaele Viviani*.

³⁷ Cfr. il penultimo paragrafo di questo scritto: *Intermezzo. Contratti: strumenti per lo studio delle Compagnie di Raffaele Viviani*.

³⁸ Per *prima vedetta* o *gran vedetta* si intendeva una posizione eminente rispetto agli altri nomi del programma. Nel gergo dell'avanspettacolo *vedetta*, o *vedette*, era l'attore o l'attrice di Varietà che, nel suo specifico (canto, numero comico, danza, ecc.) occupava un posto predominante per fama e per forza di richiamo rispetto agli altri membri della compagnia (o del programma). Prerogativa della *vedette*, come della *stella*, era d'avere, appunto, il nome scritto con caratteri più marcati nei manifesti e nelle insegne luminose.

che sul programma», l'esonero dal fare «l'ultimo numero³⁹ del programma», l'indennizzo dei viaggi e l'esclusività del repertorio.

Ormai è un artista celebre, al punto da contendere a Petrolini il successo alla Sala Umberto di Roma, nella stagione del 1914, in una straordinaria rassegna di tutto il Varietà italiano cui insieme a Viviani e Petrolini parteciparono le maggiori *vedettes* dell'epoca: Primo Cuttica⁴⁰, il grande comico specialista in macchiette militari, Luciano Molinari⁴¹

³⁹ Il programma dello spettacolo di varietà variava da paese a paese e da epoca ad epoca, come pure la collocazione del numero principale, quello della *vedette*, che in alcuni paesi era posto al centro del programma (*numero di centro*) o in chiusura.

⁴⁰ Il grande comico Primo Cuttica, campione dei «comici militari», nato a Quargnento (Alessandria) nel 1876, fu attore di varietà e cinema. Agente di cambio con il pallino del teatro, fece di necessità virtù quando, col crollo della borsa, costretto ad abbandonare la professione, si dedicò completamente al Varietà debuttando al Teatro Verdi di Genova nel 1908. Raggiunta la popolarità, passò all'Eden di Milano e poi a Roma dove prese parte allo spettacolo inaugurale del Salone Margherita. Nel 1909 fu all'Apollo di Firenze e di lì in tutti i maggiori teatri di varietà italiani. Specialista in macchiette militari, genere importato dalla Francia in cui eccellevano Félix Mayol e Dranem, Cuttica lanciò in Italia il genere (a imitazione di quello francese creato da Polin), stregò pubblico e impresari sempre a caccia di novità portando sulla scena il tipo del *cappellone* impacciato, sornione, dai pomelli arrossati di campagnolo e dalle folte sopracciglia ad arco sugli occhi sgranati dalla meraviglia. «Insaccato nel cappotto a falde della fanteria, il chepì calcato a mezz'orecchio, con zaino affardellato, uose, baionetta e fucile, veniva alla ribalta segnando il passo – ricorda Rodolfo De Angelis [id., *Viviani, Molinari, Gill e la seconda leva dei comici*, in *Café-chantant. Personaggi e interpreti*, cit., p. 87] – a raccontare le sue disavventure di caserma e di fuori, attraverso le strofette delle marce militaresche cantate con una vocetta intonatissima, e la sapida prosa in tutti i dialetti, con la quale le alternava, imitando Ferravilla. [...] Alto, quadrato, aveva il fisico del bel soldatone ingenuo alla mercé di tutte le illogicità e le piccole contrarietà della caserma. I suoi occhioni sentimentali, sempre mezzì chiusi, accrescevano la comicità del suo volto brunito di brav'uomo di campagna. E brav'uomo era, infatti. Le sue goffaggini, le interiezioni: 'Porca l'oca che risate!', i suoi tipi: Bidoni, Gamella, Vermicelli, Papata, Fenacetini divennero presto popolarissimi». Nel cinema Cuttica lavorò per la Cines dal 1912 al '14 sia come Cuttica che come Bidoni. Nel 1918 interpretò per la Lux Artis di Roma due lungometraggi con la regia di R. Cassano: *Bidoni e la maschera dai denti neri* e *Bidoni e la maschera dai denti bianchi*. L'aggravarsi di una tubercolosi, contratta durante la prima guerra mondiale, l'obbligò nel 1919 a ritirarsi dalle scene. Morì a S. Ilario Ligure nel 1921.

⁴¹ Luciano Molinari, imitatore, canzonettista e attore cinematografico, nacque a Garlasco (Pavia) nel 1880. Il 'comico in frak', come verrà soprannominato nel corso della carriera, da maestro elementare era passato al teatro di prosa (generico primario nella compagnia Novelli), e quindi al Varietà nel quale, sfruttando la sua naturale abilità imitativa e l'abitudine di rifare i grandi mattatori del tempo, creò, primo in Italia, il numero dell'imitatore. Raggiunse però la celebrità come dicatore di

e Guido Riccioli⁴² che facevano un solo numero di imitazioni, e Ar-

canzonette italiane da lui composte o tradotte dal francese. Il suo successo, si legge nella voce a lui dedicata nell'*Enciclopedia dello spettacolo*, – come quello del grande *chansonnier* francese Félix Mayol – si basava sulla sua linea, sulla sua eleganza (fu il primo nel Varietà ad usare il frak [viola, poi nero] passando quindi al tight accompagnato da cilindro, guanti crema e canna d'India), unita a una «suadente dizione». «Con quel faccione da Ermete Novelli giovane e meglio disegnato – scriveva Rodolfo De Angelis [op. cit., pp. 87-88] – chiuso nell'irreprendibile frak, levigato e affettato, altezzoso e corrusco, chioma all'henné e guanti penduli, in quell'ambiente dove non dico la cultura ma la grammatica era alquanto in disuso, portò tono da intellettuale e tratto da gran signore. Alla ribalta avanzava con passo studiato e come chi facesse gran condiscendenza. Con gesto da miliardario lasciava cadere al suolo i guanti in candore (preoccupandosi, poi, di raccattarli a sipario chiuso, per riporli, spolverati, in carte veline), e con voce da attore di prosa (cioè viziata dal birignao) annunciava: "Imitazioni di attori e attrici di prosa nel loro repertorio. Comincerò con Ermete Novelli in *Papa Lebonnard*" (suo cavallo di battaglia). Seguivano: Flavio Andò in *Romanticismo*; Andrea Maggi in *Cirano di Bergerac*; Zacconi negli *Spettri*; Talli in *Come le foglie*; Ruggeri in *Lo sparviero*; Emma Gramatica in *La via più lunga*. La caricatura delle intonazioni e della mimica di questi attori rivelava in Molinari un non comune senso d'osservazione. Il suo numero fece gran chiasso. E Lucien, per la sua eleganza, fu ritenuto senz'altro l'*arbitrario elegantiarum* del teatro di Varietà». La «signorilità altezzosa» con la quale ostentava la volontà di distacco da ogni volgarità dell'ambiente finì col riuscire intollerabile al pubblico, che egli non esitava a provocare ritirandosi sdegnoso di fronte a manifestazioni di dissenso. Aveva sempre con sé una carta geografica sulla quale, di volta in volta, usava cancellare i nomi delle città in cui aveva ricevuto accoglienze fredde od ostili. Morì in estrema miseria all'ospedale civico di Torino nel 1940. Al cinema lo ricordiamo in *Amleto e il suo clown*, 1919, di Carmine Gallone; *I cinque Caini*, 1919, *La storia della dama dal ventaglio bianco*, 1919, *I due sogni ad occhi aperti*, 1920, tutti di Lucio D'Ambra; *Pantera di neve*, 1919, *La scala di seta*, 1920, *Una donna d'altri tempi*, 1920, *L'angoscia di Dolly*, 1920, di Armando Frateili; e *L'amante incatenata*, 1921, di Mario Corsi.

⁴² Guido Riccioli (Firenze 1883-Roma 1958) attore di operetta, rivista, varietà e cinema, capocomico e autore italiano. Dopo diverse esperienze di Varietà come cantante e comico (nel 1912 fu scritturato da Nicola Maldacea, nel '13 si unì con Molinari formando il famoso duo Riccioli-Molinari), nel 1917 forma insieme a Carmen Mialet la *Compagnia di riviste, operette e commedie musicali*; l'anno successivo scrittura come soubrette Nanda Primavera che diventerà sua moglie e primadonna della compagnia. Ha così inizio il periodo d'oro di Riccioli attore, capocomico e spesso coautore delle numerose operette che porterà sulle scene di tutta Italia. I suoi spettacoli si distinguevano da quelli delle altre compagnie del tempo per la cura nella messinscena e nella recitazione, per la proprietà e la ricchezza dei costumi e per un certo gusto delle coreografie. Gli anni venti del Novecento sono gli anni del maggior successo per le compagnie di operette e la Riccioli-Primavera, assieme a poche altre (la Regini-Lombardo e la Fineschi-Donati), è considerata la prima in Italia. Negli anni trenta la compagnia mette in scena una delle prime riviste di Galdieri, *Tutto dipende da quello*; nel 1939, al Teatro Valle di Roma *Ma in campagna è un'altra... rosa* di Gori in cui debuttò Alberto Sordi. Allo scoppio della guerra la compagnia si

mando Gill⁴³. Rassegna in cui Viviani dovette brillare parecchio se il 23 dicembre dello stesso anno Salvatore Cataldi, impresario dell'Umberto, gli propone di rinnovare gli impegni in vita dal 1912 con una scrittura in esclusiva per Roma «fino a tutto dicembre 1917» ac-

fermerà e Riccioli e la moglie si trasferiranno a Firenze per gestire il Teatro Modernissimo ove debutteranno moltissimi attori comici. Dopo tanti successi Riccioli è ricordato principalmente per alcune sue fugaci apparizioni nel cinema (*Per uomini soli*, 1939; *Il filo d'erba* [altro titolo *Ha da veni... Don Calogero!*], 1952; *Bellezze a Capri*, 1952; *Melodie immortali*, 1953; *Quelli che non muotono* [altro titolo *L'ingiusta condanna*], 1955) tornando alle scene nel 1955 per una sola stagione nella compagnia di Peppino De Filippo.

⁴³ Armando Gill, nome d'arte di Michele Testa, beniamino della piccola borghesia napoletana, «l'unico chansonnier – secondo Roberto Minervini – vissuto e applaudito sulle rive del Sebeto» nasce a Napoli nel 1879. Abbandona presto gli studi di giurisprudenza, cui era stato avviato, per intraprendere la carriera di cantante e di autore. Musicista autodidatta, componeva le sue canzoni, principalmente comiche e sentimentali, completamente ad orecchio. Iniziata la carriera nelle 'periodiche' [cfr. nota 20] come comico di società, Gill divenne popolarissimo, a Napoli, per le 'improvvisate', strofette di ottonari su musica da *couplet*. Le sue composizioni, che egli si compiaceva di annunciare alla ribalta come prodotto di una facoltà una e trina: «parole di Gill, musica di Armando, cantata da sé», contribuirono notevolmente alla popolarità del suo nome e del suo repertorio canzonettistico che spaziava dal genere comico al sentimentale. Molte delle sue canzoni entrarono nel repertorio di altri cantanti ('*O zampugnaro 'nnammurato*, 1912; '*O quatt'e maggio*, *Canti d'estate*, 1913; *Come le rose*, 1914; *Stornello dell'aviatore*, 1916; *Così è l'amore*, 1917; *Chi vuole con le donne...*, 1918; e il famosissimo *Come pioveva*, 1919). Molte delle sue canzoni più celebri furono poi da lui stesso sceneggiate e inserite nelle riviste che, formata una compagnia propria, metteva in scena. Giunto al culmine del successo Gill presentò la rivista *4 e 4 = 8* di Gennaro Di Napoli e Rodolfo De Angelis al Miramar di Napoli, al Salone Margherita di Roma e al Petruzzelli di Bari. Nel 1935 fu scritturato con altre *vedettes* dell'ormai decaduto *Café-chantant*, Malda- cea e Yvonne de Fleuriet (ex stella del varietà, ex generica con Scarpetta e attrice cinematografica), per una tournée in Italia settentrionale; negli anni seguenti si esibì ancora a Napoli e provincia in spettacoli di fine settimana, poi, con lo scoppio della seconda guerra mondiale, gli impresari si dimenticarono di lui. Morì a Napoli nel 1945. Con le sue canzoni e con il portamento fine che aveva in scena, Gill rappresentava il buon gusto e la finezza ostentati dalle classi in ascesa diventando il cantante e la *vedette* nazionale degli anni trenta. Così lo ritrae Rodolfo De Angelis [id., *Viviani, Molinari, Gill e la seconda leva dei comici*, op. cit., pp. 84-85]: «Una faccia oggi vale che nel sorriso assumeva le forme della maschera di Pulcinella. Monocolato come di prammatica, e affetto da leggero strabismo, con una voce pecorile e dizione ilare, un po' gne-gne, aveva insignorrito la comicità del servo sciocco. Sempre in frak e lisciandosi il folto ciuffo di capelli neri che alto e curato gli ornava la fronte, diceva, traverso un sorriso fisso, le sue squisite canzoni sentimentali e buffe, alternandole e intercalandole di giochi di parole e di rime facili, gustose e non prive di finezze».

cordando all'artista, oltre la favolosa paga di lire 250 serali⁴⁴, concessioni di gran privilegio: «mi competerà la prima e unica vedette su tutti i manifesti murali e a mano, nonché sui giornali e ne la pubblicità di qualsiasi genere; non chiuderò lo spettacolo se non lo riterrò opportuno preavvisandovi perché dopo di me lavori un altro numero qualsiasi e dovrò essere *l'unico comico italiano e straniero del programma durante il periodo delle mie rappresentazioni*». Il contratto svela il volto di un artista ben consapevole della fama raggiunta, attento al ruolo faticosamente conquistato e alla tutela della propria immagine «...Riconosco in voi [Cataldi] il diritto di farmi lavorare invece che alla Sala Umberto in altri stabilimenti della città, gestiti e diretti da voi [...] è inteso che *qualunque sia lo stabilimento esso non avrà importanza minore della Sala Umberto né sarà tale da poter menomare il mio prestigio artistico lavorandovi*. Resta ancora stabilito che voi inibirete a qualsiasi altro artista l'esecuzione nel vostro locale del repertorio di mia esclusiva proprietà e che io mi impegno a comunicarvi, assumendo la responsabilità circa la legale proprietà del repertorio che vi autorizzerò di inibire. Resta infine stabilito che per ogni periodo voi mi concederete una serata d'onore per la quale mi farete un regalo a vostra discrezione»⁴⁵.

Quasi tutte le scritture di Raffaele Viviani, come questa in esame, passano per l'Ufficio Teatrale Razzi di Napoli che continuerà a svolgere la sua azione mediatrice anche con la compagnia di Viviani e che aveva iniziato a lavorare con Viviani nel 1912 (come risulta da al-

⁴⁴ Paga favolosa se rapportata a quelle degli attori di prosa fino al decennio successivo. Piace, in particolare, ricordare che Marta Abba, nel 1925, chiese – senza ottenerla – la stessa paga a Pirandello: «A Lipsia, inverno 1925, una mattina presto Salvini bussò alla stanza d'albergo di Pirandello per una questione urgente. Lo trovò vestito, alla scrivania. Notò il letto intatto. Chiese a Pirandello come mai, cosa avesse fatto e Pirandello, prendendo un mazzo di fogli scritti che aveva davanti a sé e rovesciandoglieli addosso, disse: "Ecco cosa ho fatto!" ed era il primo atto di *Diana e la Tuda*. [...] In compagnia c'era Maria Letizia Celli, attrice classica, in versi, e c'era la Morino, attrice giovane, mancava una primattrice moderna. La Abba aveva ottenuto i primi successi con Virgilio Talli, tra cui *Il gabbiano*, Salvini fu spedito a Milano per scriverla, la Abba chiese 250 lire al giorno, Salvini telefonò a Pirandello chiedendogli il da farsi di fronte a una richiesta così alta. Pirandello rispose: "La mandi al diavolo!"»: Valentina Venturini, *Su Guido Salvini. Colloqui con Alessandro d'Amico*, in *Primafila*, n. 88, ottobre 2002, p. 47.

⁴⁵ Lettera di impegno sottoscritta da Viviani in data 23 dicembre 1914 e indirizzata a Salvatore Cataldi, impresario della Sala Umberto di Roma, conservata presso l'archivio degli eredi Viviani. Il corsivo è mio.

cuni ingaggi che l'ufficio Razzi procurò al nostro artista sia allo Jovinelli di Roma che alla Sala Apollo di Lecce).

Dalla frequentazione dei vari *Cafés-chantant* italiani Viviani aveva dunque appreso l'arte specialissima del «Variété»⁴⁶ quella da cui avrebbe ricavato i principi su cui fondare la sua compagnia, ma anche la sua drammaturgia e la sua presenza scenica. Dalla composizione dell'organico a quella dell'orchestra, dalla elaborazione della scaletta degli artisti in programma alla successione in cui i numeri si sarebbero dovuti avvicinare, dalla drammaturgia dell'attrazione alla simultaneità di un teatro totale⁴⁷ fatto di prosa, musica, canto, danza e poesia. Su quelle regole avrebbe cucito la sua personalissima arte di «domatore di belve», come amava definire il pubblico del Varietà. Un'arte immediata e sintetica; il «pugno nell'occhio bene assestato prima di dare al pubblico tempo di riflettere».

Anche questo è stato per Viviani il Varietà, fucina, scuola, fiuto, principio. Senza mai dimenticare che la sua arte era germogliata là; là si era plasmata, là aveva imparato le «infinte magagne del palcoscenico», là aveva imparato a conoscere il pubblico e a capirlo «leggendo nell'aria» e «fiutando nell'atmosfera»⁴⁸.

Quel lungo 1916. Nascita della Tournée Viviani

Bayadera. La prima traccia che la Tournée Viviani ha impresso nella storia del teatro rimanda all'Oriente e alle sue danzatrici (dette appunto alla francese *bayadères* dal portoghese *bailadeira*, «ballerina») e al titolo di un balletto ottocentesco, *La bayadera*, poi entrato nell'uso comune⁴⁹.

⁴⁶ Francesismo entrato nell'uso corrente, soprattutto nella prima metà del Novecento, per *Varietà*, espressione ellittica che deriva dal francese *théâtre des variétés*.

⁴⁷ Per il concetto di teatro totale ci si è ispirati al teatro dell'Opera di Pechino il cui protagonista è «un attore-che-non-ba-dimenticato-niente, che sa cantare, danzare, recitare e fare acrobazie come se fosse la cosa più semplice e naturale del mondo»: così, con riferimento all'attore cinese, Nicola Savarese, *Il racconto del teatro cinese*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1997, p. 104; e Claude Roy, *L'Opéra de Pékin*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1955, p. 33.

⁴⁸ Raffaele Viviani, *Io, il Variété e la belva*, in *Dalla vita alla scene*, cit., pp. 45-48.

⁴⁹ Sulle danze delle *bayadere* si veda, per tutti, Nicola Savarese, *Danze delle «bayadere»*, in id., *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Bari, Laterza, 1995, pp. 209-215.

È infatti la Bayadera, «danzatrice originale», la prima artista scritturata dal capocomico Viviani⁵⁰. Il contratto del 5 febbraio del 1916 firmato dall'artista col nome d'arte, come usava nel Varietà, racconta molto di più dell'impegno sottoscritto «per 50 giorni di lavoro in due mesi, dal 12 marzo al 19 aprile 1916, a lire 30 serali nette», a partire dal nome della danzatrice, che rimanda alla tendenza del Varietà italiano alla francesizzazione che iniziava dai nomi d'arte degli artisti e finiva con la redazione direttamente in francese dei contratti di scrittura⁵¹. Se ci si sofferma sugli articoli addizionali che sanciscono l'ammontare della penale prevista in caso d'inadempienza ai patti, la data del debutto e, in osservanza del principio della vietata concorrenza⁵² le piazze in cui l'artista si obbligava a non lavorare dalla data della firma dell'atto, ci si accorge che già nel febbraio del '16 Viviani aveva una sua compagnia per la quale aveva stipulato diversi ingaggi, organizzando una tournée «con inizio il 12 marzo a Genova e termine il 19 aprile a Firenze» e tappe a La Spezia, Bologna, Padova, Brescia, Cremona, Piacenza, Parma e Modena⁵³. Le piazze e i teatri in cui la compagnia avrebbe recitato sono quelli in cui Viviani era già conosciuto. La strategia messa in atto da Viviani correva su un doppio binario: portare il suo ensemble nei teatri in cui era già celebre e alternare alla presenza della compagnia quella, singola, del «comico Viviani nel suo repertorio», tornando ad essere l'attrazione principale, il numero più importante del programma di Varietà, ma sempre parte per sé di uno spettacolo creato dall'impresa del teatro.

La struttura di questo primo contratto, che rimarrà la stessa per tutte le scritture della Tournée Viviani fino al 1917, è molto semplice trattandosi di un modulo redatto su carta intestata dell'Ufficio Teatrale Guido Argeri-Milano/Napoli⁵⁴ con clausole prestampate da

⁵⁰ Sempre attenendoci a quanto risulta dai documenti in nostro possesso che, pur coprendo quasi tutto l'arco della carriera artistica di Viviani, rappresentano solo parte di un patrimonio andato perduto.

⁵¹ Confronta il paragrafo *Raffaele Viviani. Primi contratti* e la nota 11.

⁵² Cfr. il penultimo paragrafo di questo scritto: *Intermezzo. Contratti: strumenti per lo studio delle Compagnie di Raffaele Viviani*.

⁵³ Come appare evidente dai contratti degli anni immediatamente successivi, le scritture dei diversi artisti in compagnia erano legate e finalizzate agli ingaggi assunti dall'ensemble.

⁵⁴ Rappresentante in Italia meridionale dell'ufficio Argeri di via S. Pietro all'Orto 25 - Milano, era l'ufficio teatrale Mario Nobile di via Sedile di Porto 9, Napoli.

completare a penna ad opera dei contraenti. Il documento si divide in tre parti: nella parte iniziale sono riportati i dati identificativi dei contraenti e alcuni requisiti essenziali (stabilimento, direzione, nome dell'artista, paga, debutto, anticipo), nella parte centrale la dizione «contratto» con la formula di rito e gli altri requisiti essenziali (determinazione del ruolo, durata dell'impegno, percentuale da versare all'ufficio teatrale); e nella parte finale uno spazio in bianco preceduto dalla dizione «articoli addizionali», la cui redazione era lasciata alla discrezione dei contraenti per la determinazione delle cosiddette clausole di privilegio⁵⁵.

Dalla scrittura della *la Bayadera* è possibile ricavare, oltre al nome della formazione, Tournée Viviani, i dati identificativi dell'ensemble quali la direzione, assunta da Viviani, e l'ufficio teatrale che, come d'uso⁵⁶, scrivera e teneva i rapporti con gli artisti scritturati. Titolare dell'agenzia teatrale era un personaggio conosciuto nel mondo del Varietà, Guido Argeri, giornalista dell'*Eldorado*⁵⁷, che per la compagnia svolgerà prima la funzione di mediatore, poi anche quella di amministratore fino al 1920⁵⁸.

La specificazione del ruolo dell'artista, «danzatrice originale» (e quelle degli artisti successivamente scritturati: *canzonettista*, *stella italo napoletana*, *barristi serio-comici*, ecc.) e soprattutto quel termine *Tournée* nel nome della formazione rimandano al mondo del Varietà: *tournee* infatti, oltre ad essere comunemente usato per indicare una serie di rappresentazioni tenute da una compagnia in diversi

⁵⁵ Cfr. il penultimo paragrafo di questo scritto: *Intermezzo. Contratti: strumenti per lo studio delle Compagnie di Raffaele Viviani*.

⁵⁶ Cfr. il penultimo paragrafo di questo scritto: *Intermezzo. Contratti: strumenti per lo studio delle Compagnie di Raffaele Viviani*.

⁵⁷ Gli agenti teatrali, categoria in fiorente attività almeno fino all'istituzione dell'Ufficio di Collocamento - o meglio dell'UNAT (consorzio Unione Nazionale dell'Arte Teatrale) che nel 1936 per prosa, arte varia e avanspettacolo e nel 1937 per operetta e rivista impose l'obbligo della stipulazione dei contratti teatrali per il suo tramite -, usavano esercitare la professione di agente insieme a quella di giornalista. Tutti i proprietari dei fogli canzonettistici erano agenti teatrali. Di conseguenza i fogli canzonettistici, essendo così diretto il rapporto con gli agenti teatrali, vantavano un grandissimo numero di abbonamenti fra i teatri (soprattutto se gli agenti, spesso proprietari del giornale, avevano in esclusiva la concessione di fornire numeri al teatro), e fra le *stelle*, per le quali era d'obbligo farsi riprodurre in effigie sulla prima pagina di quei periodici. L'*Eldorado*, «rivista del teatro di varietà italiano», venne fondata nel 1902 e fu pubblicata fino al 1917.

⁵⁸ Come risulta dalla lettera di dimissioni di Argeri, datata 23 febbraio 1920, conservata fra i contratti in nostro possesso.

luoghi entro un determinato periodo di tempo, nel gergo teatrale veniva impiegato per designare compagnie minori (di *music-hall*, *café-concerto*, *arte varia* e *operetta*) costituite per brevi debutti. Tali compagnie minori derivavano direttamente dalle *compagnie di tournée* del teatro d'Opera fra Otto e Novecento, complessi nati come semplice contorno alla tournée di stelle di prima grandezza. Come nel varietà il complesso aveva vita brevissima (qualche mese, a volte poche settimane) e tra i suoi componenti, accanto ad un organico fisso ma raramente sufficiente a coprire tutti i ruoli necessari, spesso comparivano elementi delle compagnie di stagione operanti nella città dove via via passava la tournée. Allo stesso modo, ma probabilmente con fini diversi, Viviani usava scritturare, di città in città, gli artisti più acclamati e celebri del posto.

Dal punto di vista dei documenti, dal 1916 possiamo dividere gli atti secondo due tipologie: «contratti di lavoro teatrale» ossia quelli che «intercedono tra l'impresario di pubblico spettacolo (o esercente o proprietario di compagnia) e il prestatore d'opera che partecipa all'effettuazione dello spettacolo stesso» (che nel nostro caso si dividono nelle scritture dei vari artisti nella Tournée Viviani e quelle di Viviani, artista singolo, presso i vari teatri) e «contratti di recita» attraverso i quali l'esercente di un locale autorizzato a pubblico spettacolo si accorda col proprietario di una compagnia per lo svolgimento di una o più recite nel suo locale. Dall'esame incrociato delle due tipologie è possibile ricostruire l'attività della formazione messa in piedi da Viviani: se dalla scrittura de *La Bayadera* risaliamo anche alla tournée primaverile effettuata dalla compagnia nel '16, dai successivi contratti di recita ricaviamo gli impegni autunnali. Dal 28 settembre al 1° ottobre la compagnia avrebbe recitato al Politeama Duca di Genova a La Spezia (con la spettanza del 60% degli incassi serali), dal 2 all'8 ottobre al Concerto Eden di Genova (65% degli incassi) per passare, dal 10 al 12, al Politeama Garibaldi di Savona (70% degli introiti serali e di abbonamento). Esaminando poi i requisiti accessori di questi contratti si arriva anche a quello che la Tournée Viviani rappresentava. Si trattava di uno spettacolo di varietà in sé compiuto composto da una sequenza determinata e ben strutturata di numeri⁵⁹. La sequenza, studiata e preparata con cura dal capocomico in modo che avesse carattere organico e unitario, era recitata «oltre che dall'Artista Viviani e da una vedetta (donna)», dalle varie attrazioni

⁵⁹ Contratto del 27 luglio 1916 con il Politeama Garibaldi di Savona.

scritturate. A leggere poi le scritture con maggiore attenzione ci si accorge che la compagnia doveva essere una formazione già affermata visto l'ammontare delle paghe e visto che in molti degli atti in questione fra gli articoli annullati c'è quello relativo alla «protesta», antichissimo istituto di diritto teatrale che consisteva nella facoltà rimessa all'impresario (e/o all'impresa) di risolvere, per sua unilaterale dichiarazione di volontà, il contratto di locazione d'opera con l'artista (o con la ditta)⁶⁰. Secondo una clausola di rito presente in tutti i contratti di scrittura, nel caso di «disapprovazione» o «riprovazione» o «malcontento» del pubblico l'Impresa (o la Direzione) aveva facoltà di annullare il contratto nei primi quattro giorni obbligandosi di corrispondere all'artista solamente la paga dei giorni in cui aveva lavorato senza riconoscergli alcuna indennità. L'annullamento di una clausola così importante doveva essere ammesso solo per gli artisti o le formazioni già «collaudate» e amate dal pubblico.

Partendo da uno dei principi fondamentali del diritto teatrale fra Otto e Novecento secondo il quale l'attore, scegliendo di comparire sulle scene si sottoponeva *volontariamente* al giudizio pubblico, può

⁶⁰ L'istituto della protesta prevedeva, fino agli anni trenta del Novecento, il diritto dell'impresario di protestare l'artista che si dimostrava incapace anche dopo scritturato o alle prove o prima della terza recita. La consuetudine teatrale aveva poi fissato a tre il numero delle recite per provare l'artista e dichiararlo inabile, affinché non lo si giudicasse «sotto l'impero delle emozioni cui è soggetto le prime volte chi si espone al pubblico», e per tentare con sicurezza maggiore una prova definitiva: «perciò l'artista che avrà agito per tre sere consecutive nello stesso spettacolo non potrebbe essere più protestato. Per i suddetti motivi è consigliabile all'impresa di non valersi del diritto di protestare l'artista subito dopo la sua prima comparsa innanzi al pubblico, quantunque ne abbia facoltà» (sentenza della Corte di Torino del 23 giugno 1862). Nel primo Contratto collettivo per artisti drammatici (1935) la protesta viene disciplinata dall'art. 3 secondo il quale la ditta Capocomicale, su dichiarazione di protesta firmata dal direttore artistico, avrebbe potuto protestare l'artista «nuovo assunto» che risultasse inadatto, o comunque insufficiente: tale protesta sarebbe dovuta pervenire all'artista «non prima della terza e non dopo alla sesta giornata di prestazione». Visto però che tra le prestazioni si annoveravano anche le prove (argomenta l'art. 10) la protesta avrebbe potuto aver luogo anche durante le prove. Nell'attuale contratto collettivo nazionale di lavoro in vigore dal 1998 «per attori, tecnici, ballerini, professori di orchestra e coristi scritturati dai teatri stabili e dalle compagnie professionali teatrali di prosa, commedia, rivista ed operetta», l'istituto della protesta è stato abolito essendo previsto semplicemente che: «ai fini della migliore realizzazione degli spettacoli i responsabili artistici delle compagnie e gli scritturati sono tenuti a prestare, prima della stipulazione della scrittura, tutta la necessaria collaborazione per l'approfondimento dei problemi artistici di comune interesse» (art. 1).

essere interessante soffermarsi su uno dei più antichi e radicati costumi all'origine della «protesta» che consisteva nell'affidare al giudizio degli spettatori la fortuna (o sfortuna) di un attore o di un'opera teatrale. Sull'altra faccia della medaglia gli obblighi degli attori verso gli spettatori⁶¹ che nelle scritture si traducevano nella clausola, prestampata e onnipresente, «parole od atti irriverenti dell'artista verso il pubblico o verso la Direzione risolvono il contratto».

Secondo l'autore de *Il codice del teatro* pubblicato dall'editore Hoepli nel 1901 «le manifestazioni del pubblico sono una guida della quale un'impresa non può disinteressarsi, sia per la composizione del repertorio, sia per la composizione della compagnia artistica»⁶².

⁶¹ «Quanto al pubblico, l'attore deve rispettare le di lui manifestazioni sia di applauso che di riprovazione, una volta che, volontariamente dedicandosi all'arte scenica, se lo è scelto qual giudice. Se mancasse a tale rispetto, se interrompesse la sua parte per apostrofare gli spettatori, l'autorità potrebbe vietargli di presentarsi più sulla scena, e, persistendo, allontanarlo anche con la forza. "L'attore che reagisce con atti di disprezzo, con offese al pubblico fa cosa illecita" (Savonarola *Galateo dei teatri*, Milano, 1836, t. III, pag. 11). Il pubblico ha diritto di manifestare la propria approvazione o disapprovazione tanto nel teatro, battendo le mani o fischiando, lodando o criticando sui giornali il modo di cantare, di recitare, di porgere dell'attore. Certo però il pubblico, dal canto suo, non deve esagerare, ma la sua critica deve star sempre nei limiti del retto e dell'onesto e non passare all'ingiuria, alla diffamazione»: Quintilio Mirtilo della Valle, Voce «Teatro», in *Digesto Italiano*, XXIII, Torino, Utet, 1912-1916.

Dal canto suo l'attore, qualora «mancasse di rispetto verso il pubblico e interrompesse la sua parte per apostrofare coi suoi spettatori, l'autorità potrebbe interdirla la comparsa sulle scene, nel modo stesso che se si permettesse degli atti inconvenienti, in ordine al Regolamento del 6 gennaio 1851 (art. 10), restando proibito dai dovuti riguardi di indirizzarsi al pubblico con delle allocuzioni e discorsi»: Ermanno Salucci, *Giurisprudenza dei teatri*, Firenze, Tipografia Barbèra, Bianchi e C. 1858, cap. IV, *Dei doveri degli attori verso l'autorità e il pubblico*, p. 27. E ancora, per quanto attiene all'attore, «gli obblighi degli attori verso gli spettatori si possono riassumere nella diligenza e nello studio che essi debbono impiegare nel rappresentare la parte loro affidata, anche quando essa sia odiosa, o non sia tale da mettere in rilievo la loro capacità artistica. Non debbono offendersi delle manifestazioni ostili del pubblico: l'attore, comparando sulla scena, si sottopone volontariamente al giudizio degli spettatori, e quando pure credesse di non meritare i fischi o le censure, non potrebbe farsi lecita offesa alcuna o ritorsione verso coloro che egli stesso costituì per suoi giudici» così Nicola Tabanelli, *Le scritture teatrali*, Padova, Cedam, 1938, parte nona, *Rapporti tra gli autori ed il pubblico, Doveri degli attori verso gli spettatori*, pp. 321-323.

⁶² Nicola Tabanelli, *Il codice del teatro. Vade-mecum legale per artisti lirici e drammatici, impresari, capocomici, direttori d'orchestra, direttori teatrali, agenti teatrali, per gli avvocati e per il pubblico*, Milano, Hoepli, 1901. Il brano citato è ripreso dall'edizione ampliata e corretta dello scritto del 1901: *Le scritture teatrali*, cit., p. 323.

Ora, con quali segni il pubblico avrebbe potuto manifestare il suo giudizio, se non mettendo in pratica il suo *diritto* di applaudire e di fischiare? Un solo gesto, universalmente condiviso, come il pollice verso dell'antica Roma, che assumeva un valore decisivo. I fischi e gli applausi non erano comunque gli unici mezzi con i quali il pubblico poteva manifestare il proprio biasimo o la propria approvazione, benché fossero certamente i più comuni. Così fino al primo trentennio del Novecento ad Orléans il giudizio del pubblico era dato peralzata e per seduta; a Nantes si procedeva ad una votazione di scrutinio; nel Teatro Reale di Anversa gli artisti drammatici godevano della prerogativa di tre debutti durante i quali le approvazioni o le disapprovazioni erano vietate: solo dopo si votava per l'ammissione dell'artista. A Parigi, infine, si teneva conto del giudizio della stampa; solo alla Comédie Française e all'Opéra il giudizio era affidato all'amministrazione e ai direttori del teatro. Oltre che all'origine della protesta queste considerazioni ci rimandano alla ricorrente presenza della clausola in moltissimi dei contratti in esame. Viste le precedenti considerazioni riguardo la corrispondenza direttamente proporzionale fra la presenza (mai accessoria) della clausola e la fama di un artista [maggiore era la fama, più alto il numero delle cancellature nelle clausole attinenti alla protesta (riprovazione del pubblico, incapacità fisica o morale o professionale dell'attore, inadeguatezza al ruolo o al repertorio ecc.)], possiamo annotare che mentre nella maggioranza dei contratti di scrittura di Viviani attore e in quella dei contratti di recita fra i teatri e la compagnia il caso della protesta era sempre contemplato (anche se il più delle volte annullato a penna) nei contratti di scrittura dei singoli artisti nella Tournée Viviani (e non in quelli successivi della Compagnia Viviani) la clausola non esisteva.

Le capacità acquisite nella pratica di impresario di se stesso e insieme del duo che formava con la sorella, Raffaele Viviani le aveva trasfuse nell'attività di capocomico. Recitando nei teatri di varietà di tutta Italia, numero principale ma sempre inserito nell'insieme degli altri dello spettacolo, aveva compreso che la sua arte avrebbe potuto crescere anche attraverso la creazione di un'impresa in grado di offrire ai teatri non più uno o due numeri da inserire nel programma, ma uno spettacolo completo eliminando agli impresari dei teatri anche il fastidio di scritturare i diversi artisti per formare lo spettacolo. Tutto questo anche se la struttura del programma offerto nei teatri di varietà escludeva il concetto di compagnia: ciascun artista, o duo,

o complesso, girava da un paese all'altro inserendosi in questo o quel programma. Di solito si scritturava il numero o l'attrazione e non l'intero spettacolo come nel caso della Tournée Viviani.

La possibilità poi di lavorare a lungo con gli stessi compagni aiutava molto la resa dell'insieme e Viviani se ne rese conto prestissimo: con il tempo, insieme alla durata dei vari contratti della Tournée (le scritture non sono più per un solo periodo, ma per l'intera stagione e poi per più anni) aumenta anche la coesione dell'insieme e con essa il successo e gli impegni della compagnia. I teatri, che Viviani continuava a frequentare anche come artista solista, iniziano a volersi assicurare la presenza dell'ensemble con appuntamenti fissi e regolari. La strategia adottata da Viviani-capocomico era legata a doppio filo con quella messa in atto da Viviani-artista: negli stessi teatri la presenza del suo gruppo veniva alternata a «corsi ininterrotti» di recite in cui l'artista, «stellissimo» del Varietà, si produceva nel suo repertorio in un periodo in cui egli, per contratto, sarebbe stato «l'unico comico italiano o straniero del programma durante il periodo delle rappresentazioni»⁶³.

In questo disegno in cui, a seconda del punto di osservazione, dal profilo di Viviani poteva affiorare o l'artista o il capocomico (e sempre più spesso, in sottofondo, anche l'autore visto che dal 1906 con *Fifi Rino* aveva iniziato a comporre da solo i testi dei numeri del suo repertorio) si inseriscono perfettamente gli impegni assunti da Viviani-attore: dalla Sala Umberto di Roma per «due corsi lavoro in un anno di 20 giorni ciascuno» all'astronomica cifra di lire duecentocinquanta serali, al Maffei di Torino e anche qui per «due corsi di lavoro in un anno di quindici giorni ciascuno», all'Umberto di Napoli dal 23 giugno al 12 luglio del '16 e poi dal 20 dicembre 1916 all'8 gennaio del '17 e all'Olympia di Parigi con una scrittura da capogiro procuratagli dal famoso *chansonnier* e *diseur* Félix Mayol (trecento franchi al giorno e contratto per un mese).

⁶³ Come risulta dalle condizioni particolari aggiunte al contratto firmato da Viviani in data 15 novembre 1916 con la Sala Umberto di Roma che rinnovando gli impegni in vita dal 23 dicembre 1914, avrebbe impegnato l'artista con un contratto di esclusiva fino al giugno del 1921.

1917: la compagnia con la «c» maiuscola e il vero teatro

In un'intervista inedita rilasciata a Giuliano Longone, la moglie di Viviani, Maria Di Majo, raccontando del periodo del Varietà, di quello alla Sala Umberto di Roma, e dell'incontro fra Viviani e Musco, usa un'espressione significativa. Quando Longone chiede se ad applaudire Viviani e Petrolini ci fosse anche Musco, Maria risponde: «No, Musco faceva teatro, stava già con Grasso, era l'epoca di *Avia del Continente*. Il teatro era tutto un altro mondo, Musco l'ho conosciuto dopo, all'epoca della compagnia, quando anche Rafele faceva teatro»⁶⁴.

⁶⁴ Il corsivo è mio. Con l'espressione *Varietà* si usava definire in Europa e in America, dalla seconda metà dell'Ottocento, uno spettacolo composito di *arte varia* in cui si succedevano brevi rappresentazioni di genere diverso (prevalentemente musicale, comico o drammatico) anche dette *numeri*, alternati con *attrazioni* (esibizioni di abilità o agilità) senza alcun legame o filo conduttore. Sin dalle sue origini il Varietà è stato considerato un genere di teatro minore, popolare, tanto che agli inizi non aveva una propria autonomia ma, come i suoi diretti antenati (il *Music-hall* inglese e il *Café-chantant* francese) era un di più da consumare insieme ai cibi o liquori offerti dal locale. A voler rincarare la dose si aggiunge che i protagonisti di questo genere teatrale non erano detti *attori*, ma, in generale, *artisti*, il che oltre a sottolinearne la libertà e la versatilità, veniva letto come una *diminutio* nei confronti degli attori drammatici. Il genere acquistò autonomia con una struttura precisa e un suo pubblico, nonché sue sedi tipiche, solo quando passò dal locale (il *Music-hall* propriamente detto) dove si assisteva allo spettacolo consumando cibi o liquori intorno a un tavolo apparecchiato, al teatro vero e proprio, dove lo spettacolo non era dato ad integrazione del pasto ma acquistava una dignità e un'autonomia completa e indiscussa. In precedenza, infatti, proprio in quanto legato a locali muniti di licenza per la vendita di alcolici oltre che di cibi, il pubblico era prevalentemente maschile e spesso di moralità discutibile. Solo con l'ingresso nei teatri la tendenza, già latente, verso un pubblico più largo e sicuro si palesa appieno nel reclutamento del cosiddetto pubblico familiare. Questa stessa evoluzione viene registrata dallo spettacolo: anche se il *Music-hall* e il *Café-chantant* offrivano spettacoli di struttura uguale a quelli del Varietà, la sede stessa imponeva al programma un carattere prevalentemente musicale, legato a numeri di canto e danza o alla dizione di versi e monologhi. Era inoltre inevitabile, in quelle sedi, lo slittamento nel triviale. Mentre il *Café-chantant* era un genere spettacolare per benestanti, o almeno in grado di pagarsi la consumazione ai tavoli dei caffè eleganti, il Varietà era per tutte le tasche: il prezzo del biglietto dipendeva dai luoghi dove aveva vita (o i grandi teatri delle città o le fumose e smilze sale di periferia o provincia) e, ovviamente, dalla posizione delle poltrone rispetto al palcoscenico. L'ingresso nei teatri significò anche il raggiungimento di un'autentica varietà nel programma che acquistando un carattere veramente popolare diveniva accettabile, sul piano morale e del costume, per un pubblico più largo.

La durata dello spettacolo, che in genere comprendeva una decina di numeri,

L'«altro mondo», il «teatro maggiore», la Prosa, viene espugnato e conquistato da Viviani con *O vico*. Si parte, ancora una volta, da Napoli.

Il 1917 inizia e finisce, per Viviani, al Teatro Umberto I di Napoli. Fino all'8 gennaio e poi dal 1° al 15 febbraio, l'artista – «comico napoletano nel suo repertorio» – è la principale attrazione di un programma di varietà fornito, come d'uso per la piazza di Napoli, dall'agenzia teatrale Razzi. Alla fine del dicembre dello stesso anno il «comico napoletano» propone al Cavalier Del Piano⁶⁵, impresario del Teatro, una piccola rivoluzione che, anche a detta delle cronache⁶⁶, trasformerà l'Umberto in un «Varietà d'arte» richiamando a teatro «non solo il pubblico dei così detti *viveurs*, ma anche il pubblico *familiare*»:

oscillava da un minimo di un'ora a un massimo di tre. Tipica era la figura del presentatore o *compère*, erede del *master of ceremonies* del *Music-hall* che introduceva ogni numero; in alternativa era largamente usato il sistema dei cartelli che, al termine del numero, annunciavano il successivo. In generale lo spettacolo si considerava tanto più riuscito quanto più varia ed equilibrata era la composizione del programma e più alta la qualità degli artisti. Il direttore del teatro aveva il compito di presentare numeri il più possibile inusitati o sensazionali, prelevati di solito dal mondo del circo e dello sport, o esotici (anche se spesso l'esoticità non era del tutto genuina). Agli inizi del Novecento, nell'intento di stimolare l'interesse del pubblico, sempre più numeroso ed esigente, al sensazionale e all'esotico vennero ad aggiungersi il lusso dell'allestimento scenico e dei costumi e la ricerca della perfezione fisica nelle interpreti femminili, passate dalla calzamaglia ottocentesca al nudo integrale. Sul piano professionale gli artisti del Varietà non godettero di alto prestigio se non in casi eccezionali. In generale, infatti, il direttore del teatro raramente esigeva dai suoi artisti una preparazione professionale eccellente: non a caso i palcoscenici pullulavano di mestieranti, di ex attori di prosa e di ex cantanti lirici falliti. Altra caratteristica del Varietà il rapporto diretto con il pubblico che manifestava con la massima libertà la propria disapprovazione fischiando e commentando ad alta voce le esibizioni più scadenti. D'altronde era questa, per molti spettatori, la parte migliore del divertimento, retaggio dell'età d'oro del *Music-hall* in cui, per l'assenza stessa del palcoscenico, tra pubblico e artisti si creava un'atmosfera quasi intima. Con l'avvento del cinema il Varietà iniziò la sua discesa: dopo essere stato per decenni il principale spettacolo popolare in Europa e America, cedette il passo al cinematografo e ad altri generi teatrali (come, ad esempio, la rivista) basati su un intreccio o almeno su un filo conduttore.

⁶⁵ Giovanni Del Piano era una singolare personalità del mondo teatrale napoletano: detto «o cunzigliere» per aver fatto parte dell'amministrazione comunale, era un ingegnere che aveva lasciato la professione per assumere l'impresa del Teatro di varietà Umberto I.

⁶⁶ Confronta, per tutti, C. de Flavis, *Viviani all'Umberto*, in *Il Giorno*, 29 gennaio 1918.

A quell'epoca io riscuotevo grande successo al Teatro Eden con i miei «numeri a solo», cioè recitando intere scene di ambiente popolare, di cui rappresentavo tutti i personaggi, uomini e donne a mezzo di repentini mutamenti di mimica e di toni di voce. Il dialogo di queste scene era sempre intercalato da strofe cantate ed io ero l'autore sia della prosa sia della musica. Proposi allora all'impresario dell'Umberto di recitare nel suo teatro, non più da solo ma in compagnia di altri attori, tramutando queste mie scene in veri atti unici e scrivendone in seguito degli altri. Avremmo così organizzato tre spettacoli a sera, ognuno dei quali sarebbe stato composto da un mio atto (recitato dalla mia compagnia) più una serie di numeri di Varietà⁶⁷.

Del Piano accettò la proposta e alla fine del dicembre 1917 Viviani debuttò all'Umberto con il suo primo atto unico, *'O vico*, reinvestendo il proprio mestiere su un piano più alto: scrivendo non più (e non solo) macchiette e canzoni comiche ma atti unici e capeggiando non più (o meglio non solo) una *troupe* di Varietà ma una compagnia di Prosa. Inoltre, poiché la tendenza dei teatri dell'epoca era quella di offrire al pubblico prima l'avanspettacolo, poi le canzoni e infine un atto unico⁶⁸, Viviani, già a capo di una *troupe* di varietà, offrì a Del Piano il programma dell'intera serata affidando l'avanspettacolo e le canzoni agli interpreti della sua Tournée.

L'esperimento ebbe un successo insperato⁶⁹ e fu così che per cinque anni il Teatro Umberto ospitò Viviani e la sua compagnia:

Se le forze mi basteranno – aveva dichiarato alla stampa nel 1911 – quando sarò di ritorno dall'estero, fra un anno o due, fonderò una piccola compagnia per rappresentare un repertorio prettamente napoletano, di lavori di colore e di ambiente popolare, di forza e di drammaticità intercalandoli con la riproduzione dei tipi più caratteristici cui ormai sono affezionato.

Erano i tempi dei grandi successi del Varietà eppure Viviani già sognava una sua compagnia e la Prosa (ma sarebbe meglio dire una sua Prosa).

Il sogno era stato sfiorato con la Tournée Viviani ma divenne realtà solo con *'O vico* e con tutto quello che quest'opera avrebbe portato con sé.

⁶⁷ Raffaele Viviani, *Appunti autobiografici*, dattiloscritto conservato nell'archivio degli eredi Viviani, ora in AA.VV., *Viviani*, cit., p. 253.

⁶⁸ Giuliano Longone, *Intervista a Maria Di Majo Viviani*, dattiloscritto inedito conservato nell'archivio degli eredi Viviani.

⁶⁹ C. de Flavis, *Viviani all'Umberto*, cit.

'O vico segna il passaggio al teatro vero, il salto di qualità, l'ultima tappa di quel programma di miglioramenti che era iniziato col «creare all'artista quella rispettabilità che aveva saputo dare all'uomo». Con questo atto unico Viviani abbandona il Varietà per la Prosa, trasforma l'autore di macchiette, canzoni e poesie in drammaturgo, il comico in attore e, insieme, anche in capocomico. Così racconta nella sua autobiografia e in alcuni appunti inediti, così ricorda e racconta anche la moglie⁷⁰, così il figlio Vittorio nella *Storia del teatro napoletano*, così tutti i testi sull'arte di Viviani. La compagnia sarebbe nata con e per *'O vico*, con e per la Prosa. Potremmo anche essere d'accordo (e in parte lo siamo) se non fosse per alcuni contratti che stridono con questa versione e che, anche se solo per la parte che riguarda la compagnia, ci portano altrove. Gli attori che Viviani scelse per quella che chiameremo compagnia maggiore, riferendoci a quella formata a partire da *'O vico*, non provengono dalle file della Tournée Viviani, né quelli della Tournée figurano mai, almeno per tutto il 1917 e il '18, con la sola eccezione del generico Aristide Spelta, fra gli attori della compagnia maggiore. Si potrebbe obiettare che questo dato sia di poco valore visto che i contratti sui quali ci basiamo non rappresentano la totalità delle scritture della compagnia. Ebbene, anche mettendo da parte questo dato resterebbe comunque il fatto dell'esistenza precedente, contemporanea e successiva alla compagnia maggiore di scritture per artisti di Varietà con qualifiche e mansioni inequivocabilmente da Varietà. Cosa stava succedendo? E perché Viviani non parla della vita pregressa, laterale e poi contemporanea della Tournée? Probabilmente perché quello che veramente contava per lui era il passaggio alla Prosa con tutte le sue implicazioni, compagnia compresa; ma il ponte che aveva reso possibile questo passaggio era il Varietà che nella sua autobiografia lui descrive come un trampolino da cui spiccare il salto ma che noi, anche alla luce dei contratti in esame, continuiamo a vedere come un ponte e nemmeno interrotto. La verità è che Viviani, oltre ad essere un grandissimo artista è sempre stato anche un esperto organizzatore, uno che proprio nella palestra del Varietà, a forza di rubare tutti i mestieri con gli occhi, aveva imparato anche a conoscere il pubblico, a capire, leggendo nell'aria, fiutando nell'atmosfera, non solo se gli spet-

⁷⁰ Così Giuliano Longone, *Intervista a Maria Di Majo Viviani*, dattiloscritto inedito conservato nell'archivio degli eredi Viviani.

tatori erano presi o meno, ma anche, in caso negativo, cosa potesse prenderli.

Quello che emerge, ripercorrendo la storia attraverso i contratti, è che se è vero che la compagnia si formò per il debutto all'Umberto, e che questo debutto e la nascita della compagnia segnarono per Viviani il passaggio dal Varietà alla Prosa, è anche vero che quella compagnia non nacque dal nulla perché già nel '16 l'artista era a capo di un ensemble, la Tournée di Varietà Viviani. Altro dato interessante è che moltissimi attori di questa prima formazione rimasero nell'organico della compagnia maggiore mantenendo però la propria specificità di ruolo (esclusivamente da Varietà). Il *refrain* che l'artista aveva scelto per la versione ufficiale della nascita della compagnia era sulla falsariga del «...pensai di creare all'artista quella rispettabilità che avevo saputo dare all'uomo, e condurre a termine tutto un programma di miglioramenti e debuttai al teatro Umberto di Napoli con un atto: 'O vico»⁷¹. E in quella musica, scritta nel '28 sotto forma di autobiografia, dopo i tanti attacchi contro la vena dialettal-popolare del suo teatro, far risuonare gli echi di un genere considerato di second'ordine come all'epoca era il Varietà, ricco ma privo di prestigio culturale, non sarebbe stato saggio⁷². Lo sarebbe stato ancor di meno, però, non mettere a frutto le enormi potenzialità di fascinazione e di attrazione che il genere, a dispetto di tutto e di tutti, continuava ad esercitare sul pubblico e che Viviani aveva sperimentato e adattato alla propria personalità.

«La recluta più giovane del grande esercito degli attori italiani»

Per comprendere appieno l'importanza dell'esistenza della Tournée Viviani e l'incidenza che questa ebbe nel passaggio alla Prosa e alla compagnia maggiore, sarà bene ripercorrere le tappe di questa trasformazione artistica.

Dal punto di vista della Tournée Viviani il 1917 fu un anno assai denso di impegni. Dal 5 al 19 marzo la formazione torna all'Eden di Genova, dal 26 marzo al 4 aprile è all'Eden di Bologna, dal 7 al 13 è a La Spezia (Politeama Duca di Genova), dal 14 al 19 aprile al Nic-

⁷¹ Raffaele Viviani, *Dalla vita alla scene*, cit., pp. 63-65. Il corsivo è mio.

⁷² La prima edizione dell'autobiografia è, appunto, del 1928: Raffaele Viviani, *Dalla vita alle scene*, Bologna, L. Cappelli Editore, 1928. È interessante notare che della sua Tournée di Varietà Viviani non parlò né scrisse mai.

colini di Firenze e dal 17 al 22 luglio al Margherita di Bari. Nell'arco dell'anno Viviani scritturò quattordici artisti fra *stelle italo napoletane*, *stelle eccentriche*, *canzonettiste*, *contorsioniste*⁷³ e *divette*, *maestri pianisti e direttori d'orchestra*, *musicisti*, *barristi serio-comici* e *danzatori caratteristici*. Mette su uno spettacolo composto da «sette numeri di Varietà oltre il suo» come risulta anche dalle clausole dei contratti con i teatri compilate a penna dallo stesso Viviani (o dai direttori dei teatri) e, più specificamente, dalla presenza in alcuni atti di articoli addizionali *ad hoc*: «il programma dei sette numeri – si legge nel contratto con l'Eden di Bologna – deve essere formato dal comico Viviani, una stella, un'attrazione di prim'ordine, un numero di danze e tre canzonettiste cioè un primo numero, un buon secondo e una divetta»⁷⁴. Uno spettacolo che «per la sua importanza deve formare l'attrattiva principale della stagione».

Un po' troppo per una compagnia che non esiste.

Fra gli elementi interessanti la presenza in compagnia di due *stelle*⁷⁵ che si alternano di sera in sera, la Krameritz, *stella eccentrica*⁷⁶ e la Estrella de Granada *stella italo napoletana*; e le scritture *ad hoc* per artisti evidentemente celebri e richiesti nella piazza dove la compagnia dava spettacolo, e qui ci riferiamo alle scritture, per la sola piaz-

⁷³ Molti degli artisti del Varietà, soprattutto all'inizio del genere, provenivano dal circo e dalla pantomima, da famiglie legate da tempo immemorabile alle più varie forme di spettacolo popolare. Il numero familiare, ossia quello acrobatico, comico o musicale interpretato generalmente da membri di una stessa famiglia, era diffusissimo, e la maggior parte delle future *vedettes* debuttarono all'ombra dei propri genitori in numeri di questo tipo.

⁷⁴ Cfr nota 18.

⁷⁵ «Preceduta da una brillante e squillante marcetta d'introduzione, appariva la *diva*, alias *stella* ovvero la *vedetta*. Era in genere quella che una ventina d'anni fa si usava chiamare una *orizzontale*. Una bella creatura non più giovanissima, che non si peritava a mostrar le gambe, che rimbeccava con sfrontatezza tutti gli spettatori in vena di far gli spiritosi, che lanciava gli ultimi successi della canzone e pretendeva ostinatamente che il pubblico ripettesse in coro il ritornello. *Strass*, *aigrettes* e *pailettes* erano i suoi ferri del mestiere e se cominciava il suo numero con aria da gran dama, finiva sempre con l'incanagliarsi via via, con gran soddisfazione della platea e più ancora del loggione che forse la sentiva così riaccostarsi alle proprie origini. *Bis*, *ter*, *quater*... Poi, otto battute di *galop* finale accompagnavano lo sfollarsi della sala» Dino Falconi, Oreste Biancoli, in *Comœdia*, n. 8, 1934; ora anche in *Follie del Varietà*, cit., p. 57.

⁷⁶ Il termine, tipico del varietà, stava per *soubrette*: «de *soubrettes* – ricordano Dino Falconi e Angelo Frattini – allora si chiamavano *stelle eccentriche*, sebbene risulta difficile stabilire in che cosa consistesse, poi, quella loro vantata eccentricità» cfr. *Follie del Varietà*, cit., p. 57 e 53.

za di Genova della *divetta* Gemma Nitouche, a quelle, per La Spezia, dei musicisti The Tayton e del duo formato dalla Contessa Alda e da Gino Premier con le loro *danze caratteristiche*, e infine a quella della *divetta italiana* Itala De Plano per il solo Niccolini di Firenze. Il tutto sempre nell'intento di offrire uno spettacolo di grande qualità e sempre «al livello delle compagnie primarie»⁷⁷.

Viviani, che agli impegni con la Tournée continuava ad alternare scritture singole⁷⁸, rimaneva la vera attrazione del programma tanto che in alcuni contratti viene specificato che «nei giorni in cui per motivi di riposo, malattia od altro il signor Viviani Raffaele non prendesse parte allo spettacolo [...] la percentuale sull'incasso di quella sera verrà ridotta del 20 %» e che, ancora, in alcuni casi la sua Tournée, da contratto, avrebbe debuttato in un teatro con una vedette donna mentre il signor Viviani avrebbe debuttato, come usavano i grandi artisti, solo dopo quattro o cinque repliche⁷⁹.

Alla fine del dicembre del 1917 abbiamo poi *'O vico*. Le fonti discordano sia sulla data del debutto⁸⁰, sia sugli interpreti dello spetta-

⁷⁷ Come specificato dall'articolo 2 del contratto stipulato con il Teatro Eden di Genova in data 23 gennaio 1917 e come risulta da molte delle recensioni del periodo.

⁷⁸ Nel 1917 Viviani sottoscrive, come «comico nel suo repertorio» sei scritture teatrali: due con l'Umberto di Napoli (dal 1° all'8 gennaio e dal 1° al 15 febbraio), una con la Sala Umberto di Roma («per un corso di lavoro di 20 giorni ininterrotti»), una con il Salone Margherita di Livorno (dall'11 al 30 agosto) e una con il Politeama di Torre Annunziata («la data è da stabilirsi di accordo in un sabato e domenica nei primi di dicembre 1917»).

⁷⁹ Così negli articoli aggiuntivi del contratto stipulato fra il febbraio e il marzo del 1917 con il Teatro Eden di Genova: «resta inteso che il 5 marzo debutterà una vedette donna e che il signor Viviani debutterà il 9 oppure il 10 marzo».

⁸⁰ La data della prima rappresentazione assoluta è il 23 dicembre 1917 per Vittorio Viviani e per Tecla Scarano che debuttò con Viviani proprio in questa occasione (cfr. Vittorio Viviani, *Storia del Teatro Napoletano*, cit., p. 735; e Tecla Scarano in *Il mattino illustrato*, n. 10, 11 marzo 1978, ora in *Follie del Varietà*, cit., p. 118); secondo l'edizione del teatro di Viviani pubblicata da Ilte nel '57 la prima fu invece il 24 dicembre (cfr. Raffaele Viviani, *Teatro. Trentaquattro commedie scelte da tutto il teatro di Viviani*, a cura di L. Ridenti, Torino, Ilte, 1957, I vol., p. 4); diversamente, Antonia Lezza nella sua introduzione alla commedia nell'edizione completa del Teatro di Viviani sostiene invece la data del 27 dicembre 1917 (cfr. Antonia Lezza, *Il vicolo. Introduzione*, in Raffaele Viviani, *Teatro*, Napoli, Guida, 1987-1991, I vol., 1987, p. 49); e ancora diversamente, ma rifacendosi alla recensione allo spettacolo scritta da Matilde Serao e pubblicata su *Il Giorno* di Napoli del 30 dicembre 1917, Rosaria Borrelli sostiene la data del 29 dicembre 1917 [cfr. Rosaria Borrelli (a cura di), *Prime rappresentazioni*, in AA. VV., *Viviani*, cit., p. 339].

colo che, ovviamente, furono anche i primi scritturati della compagnia maggiore. In una data compresa fra il 23 e il 29 dicembre del '17 attraverso *'O vico* Viviani fece il suo ingresso nel *teatro vero*. La versione ufficiale che l'artista aveva costruito del suo teatro, quella affidata all'autobiografia e ad alcuni appunti inediti dattiloscritti conservati presso l'archivio dei suoi eredi, oscilla fra il caso e la necessità: nel dicembre del 1917, all'indomani della disfatta di Caporetto e della campagna per far chiudere i *Variétés* che offrivano uno spettacolo poco edificante ai reduci del fronte, Viviani colse la palla al balzo e disse a se stesso: «Questo è il momento, togliti gli abiti da generale e vestiti da soldato». Lasciò le vette del Varietà. Si accodò a tutti gli altri attori dell'epoca con grande umiltà. Era «un ultimo arrivato, la recluta più giovane del grande esercito degli attori italiani».

«*'O vico* - racconta Viviani - scritto da me, improvvisato tra i tipi del mio repertorio legati con un certo filo logico, affinché esso avesse una cotal parvenza di unità [...] ebbe un successo insperato. Era il primo costruito con una tenue trama, a base folcloristica, quasi un'impressione colorita che più tardi doveva dare l'indirizzo a tutto un orientamento nuovo di teatro, ora conosciuto per 'genere Viviani'⁸¹.

Della Tournée in queste memorie non v'è alcuna traccia, né se ne trovano negli scritti intorno alla figura di Raffaele Viviani. Nulla al di là di un significativo ma generico riconoscimento dell'esperienza acquisita nel Varietà⁸². L'unico lume al quale possiamo legarci per soffiare un po' di luce sul buio di questo organismo è, ancora una volta, il periodo del Varietà.

Dopo la disfatta di Caporetto e la campagna contro i teatri di varietà, molti degli attori del Caffè-concerto si ritrovarono senza lavoro. Bisognava trovare una via d'uscita a questa situazione, un modo per poter continuare a recitare. Poiché il veto non riguardava l'attività delle compagnie drammatiche e di operetta, il Varietà, cacciato dalla porta rientrò dalla finestra. Prima o dopo la prosa, e prima o dopo l'operetta, ma sempre all'interno dello stesso spettacolo si davano alcuni numeri di Varietà e/o alcune canzonette. La rassegna il più possibile variegata (da cui il titolo) di piccole e veloci forme sceniche ognuna delle quali affidata al «numero» di uno specialista (comico, canzonettista, macchietista, prestigiatore, fantasista, imitatore,

⁸¹ Raffaele Viviani, *Dalla vita alla scene*, cit., p. 63.

⁸² Raffaele Viviani, *op. ult. cit.*, p. 64: «Si capisce che io raccoglievo in pochi giorni l'esperienza di anni ed anni di teatro di Varietà, ossia quello dall'effetto sicuro e dalla parlata sintetica e spassosa».

acrobata...) subì un processo di condensazione e riflù, in numeri singoli, all'interno dei generi *permessi*, prologo o epilogo dello spettacolo e presto parte imprescindibile e, spesso (soprattutto negli ex teatri di varietà trasformati in spazi per la prosa o l'operetta, come l'Umberto di Napoli), attrattiva principale dell'intero programma.

Ben conscio dell'enorme potere di fascinazione che il Varietà continuava ad esercitare sul pubblico, Viviani non solo non fece l'errore di proporre a Del Piano di sostituire il Varietà con la Prosa, ma inserì lui stesso il genere non solo all'interno del suo modo di far commedie, ma anche all'interno del programma dei suoi spettacoli. Tanto più che aveva a disposizione un'intera Tournée...

Oltre al mio atto unico la sera si davano alcuni numeri di Varietà, anzi il programma di Varietà apriva lo spettacolo, e occorreva che fosse una cosa degna per dare subito al pubblico una buona impressione. I programmi venivano forniti dall'agenzia di Francesco Razzi, ma anche io ci volli mettere lo zampino. Andai nella Galleria Umberto I, dove ancora oggi si ingaggiano gli attori, e scriverai una coppia di *danseurs: Raffles et son partneur*, una melodista che cantava *Stelle d'or*, una troupe di acrobati⁸³.

Tutti in paga alla Tournée Viviani.

Anche se non fu Viviani ad inventare l'accoppiata Prosa/Varietà, la ricetta nelle sue mani funzionò così bene da indurlo a trasformare quell'espedito in una pratica abituale. Il suo Varietà divenne così quel di più che, insieme al suo particolarissimo modo di fare e scrivere Prosa, lo distingueva anche agli occhi del pubblico, e che, proprio per la sua riuscita, andava coltivato, migliorato e preservato. La parte del leone era la Prosa, ma al Varietà restava sempre qualche sfilaccio di criniera. E probabilmente è per questo che Viviani continuerà ad inserire numeri all'interno del programma dei suoi spettacoli come risulta dalle clausole addizionali di molti contratti del 1918, '19, '20 e successivi, dalle lettere, inedite, che spedì alla moglie durante la tournée del '29 in America latina e da molte delle recensioni che, durante l'arco della sua lunga carriera, salutavano il passaggio della sua arte per le piazze d'Italia.

Ecco a cosa servivano i numerosi artisti di Varietà che Viviani continua a scritturare anche dopo il passaggio alla Prosa, anzitutto a creare quei numeri (di qualità) da offrire insieme all'atto unico (e poi ai due e tre atti). Ma non solo, perché gli scritturati della compagnia maggiore, gli *attori*, non provenivano dalle tavole dei palcoscenici

⁸³ Raffaele Viviani, *Appunti autobiografici*, cit., p. 254.

dei teatri bene ma dalle file del Varietà, e non per caso o per necessità, ma, ancora una volta, per scelta:

Nello scegliere i miei collaboratori non mi rivolsi agli attori di prosa ma ad una serie di piccole *vedette* del Varietà⁸⁴. [...] Credevo di poter avere con essi creature [...] meglio addestrate al mio nuovo tipo di teatro, che allora era un'e-

manazione diretta delle mie macchiette, e difatti non mi sbagliai⁸⁵. Gli artisti provenienti dal Varietà, come del resto lui stesso, erano dotati dei requisiti essenziali del suo nuovo teatro. Il passaggio dal Varietà alla Commedia fu, dal punto di vista della scrittura drammaturgica, essenzialmente una tras migrazione dalla drammaturgia dell'attrazione, caratteristica della disorganica successione di numeri tipica del Varietà, a quella dell'azione, tipica invece della scrittura letteraria e del tentativo, operato da Viviani a partire da *'O vico*, di dare a quei numeri un'organicità organizzandoli in un continuum epico. E in più la Prosa di Viviani non fu quella ortodossa del cosiddetto Teatro d'Arte, fu la geniale invenzione di un genere nuovo in cui alla prosa si alternavano musica, canto e danza. Anche in questo, dunque, Viviani fu innovatore poiché il suo teatro era assai lontano dalla Prosa che secondo l'accezione classica «comprendeva commedie, tragedie e drammi in versi» e che «si distingueva dal teatro di musica dove si canta e balla». In questo senso il suo fu un *antiteatro*, o meglio un *controteatro*⁸⁶ che era insieme canto, danza, recitazione e acrobazia. Un teatro fatto di testi cuciti sulla «logica del filo conduttore»⁸⁷ (almeno all'inizio) e di ritmi e di attori che dalla Prosa erano stati, fino ad allora, lontanissimi. Un teatro, insomma, la cui vocazione era quella d'andar *contro* il teatro ufficiale⁸⁸. Come sottolinea Ferdinando Taviani:

Nel caso di Viviani accadde un fatto forse unico nella storia del teatro

⁸⁴ Raffaele Viviani, *op. ult. cit.*, p. 253.

⁸⁵ Raffaele Viviani, *Dalla vita alla scene*, cit., p. 131.

⁸⁶ Per questa espressione ci siamo ispirati al concetto di *controattore* usato da Mirella Schino in *Il crocevia del Ponte d'Era. Storie e voci da una generazione teatrale. 1974-1995*, Roma, Bulzoni, 1996, in particolare pp. 219-223.

⁸⁷ Nel gergo della rivista il *filo conduttore* è la linea del racconto o il motivo ispiratore generalmente espresso o suggerito nel suo titolo. Da un punto di vista tecnico il filo conduttore pone agli autori il problema del bilanciamento tra la logica del racconto e la varietà dei numeri.

⁸⁸ Su questo punto sia consentito rinviare a Valentina Venturini, *Di traverso. La tradition de la naissance e l'invenzione spreca di Raffaele Viviani*, in *Viviani*, cit., pp. 111-120.

moderno: i 'numeri' che egli componeva per le sue esibizioni nei teatri di varietà divennero una cellula dalla quale crebbe un organismo teatrale autonomo e nuovo, che non si adeguava a nessun genere preesistente, la cui forma era il risultato d'un'evoluzione interna nutrita dalla doppia energia delle esigenze del commercio e delle ambizioni artistiche d'un comico di Varietà che non si contentava dei suoi limiti⁸⁹.

La vera rivoluzione artistica di Viviani è in questo suo non sostituire un genere all'altro, ma trasformare l'uno nell'altro. Ecco che il Varietà non solo tramite la drammaturgia, ma anche e soprattutto per mezzo del passaggio di quella drammaturgia attraverso la fisicità di interpreti esperti nel genere, faceva il suo ingresso nel «tempio dell'Arte». Il punto di partenza era in quella Tournée Viviani fondata nel '16, e il punto di approdo fu, immediatamente, quello di una compagnia drammatica di elevato livello.

Questo altro aspetto è altrettanto importante per segnare il passaggio dal Varietà alla Commedia: si trattò infatti di superare la dimensione solitaria del teatro fatto «a numeri» staccati (e di brevi scritture valide per il solo periodo della tournée) per arrivare alla compagnia come gruppo di lavoro articolato e compatto (e a scritture per lunghi periodi che assicuravano alla formazione la collaborazione degli artisti per diversi anni consecutivi). La Tournée che fino a 'O vico era una formazione tipica del Varietà, un nome da dare all'ensemble che di volta in volta Viviani costituiva per brevi debutti, da 'O vico in poi cominciò ad assumere i tratti di una compagnia primaria con scritture a lungo termine e scritture con clausole vicine più alla Prosa che non al Varietà. La compagnia che Viviani formò a partire dal 1917 era composta da elementi che lavorarono con lui per molti anni costruendo quell'affiatamento che permise a Viviani-autore di creare una drammaturgia fondata sulla matrice d'un ben preciso gruppo di attori da considerarsi come il suo laboratorio mentale. Ma quell'affiatamento, ed è qui l'importanza della compagnia iniziale, non avrebbe probabilmente trovato la sua ragione d'essere se alla sua origine (e poi su un binario parallelo ma sempre presente) non avesse potuto succhiare la sua linfa dalla Tournée Viviani.

Le altre stelle del Varietà, gli artisti con cui nel '14 Viviani aveva recitato alla Sala Umberto di Roma in una rassegna del Varietà italiano, avevano tutti formato compagnia (anche se di rivista): nel 1912 Petrolini, nel 1913 lo aveva seguito Guido Riccioli unendosi a Luciano Moli-

⁸⁹ F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., p. 112.

nari prima e poi a Carmen Mialet (*stellissima* del Varietà), e nel 1914 anche Maldacea e Villani decisero di associarsi. Viviani, rimasto fedele al Varietà, lo fece, senza chiasso, come fosse un passaggio naturale, nel '16, e quando nel '17 si trovò di fronte al problema di una svolta seppa sfruttare appieno le energie e l'esperienza acquisita come stella ma insieme anche direttore-organizzatore del suo gruppo.

L'ensemble che Viviani formò a partire da 'O vico e che abbiamo definito «compagnia maggiore» comprendeva, oltre a Viviani, due canzonettiste quali Tecla Scarano⁹⁰, «che già nella canzone aveva rivelato doti drammatiche»⁹¹, e la «quotata cantante» Tina Castigliana; e due artisti (di Varietà), i macchiettisti Faras - Cesare Linguiti - e Gigi Pisano, già *vedette* in un originale numero comico intitolato *L'uno e l'altro* e poi autore di tutte le canzoni del repertorio di Nino Taranto. Questi gli interpreti sicuri cui dovremmo aggiungere, se volessimo seguire i sentieri discordanti delle diverse fonti, altri nomi che ritroveremo con sicurezza negli anni successivi: Salvatore Costa, che sarà per molti anni uno dei più caratteristici interpreti di Viviani, Adolfo Narciso⁹², Mario Mari⁹³, Pascal, Tak, Arturo Gigliati⁹⁴, Giovanni Bisaccia⁹⁵.

⁹⁰ Così, fra le interpreti della canzone napoletana, la dipinge Rodolfo De Angelis: «Tecla Scarano, figlia d'un tenore e d'una primadonna d'operette, che s'ispirava come genere alla Donnarumma e, di suo, metteva una rara sensibilità e una dizione intelligente ed efficace». La Scarano, nome d'arte di Tecla Moretti, nata a Napoli nel 1894, esordì nel 1906 al Bellini di Napoli. Divenuta *sciantosa* nei caffè-concerto di Napoli, acquistò grande popolarità in virtù della sua voce fresca e del suo fascino. Dopo una parentesi di prosa nella Compagnia di Raffaele Viviani, col quale debutta nel 1917 (nel ruolo della cambiavalute in 'O vico), torna al Varietà e alla canzone portando al successo, negli anni venti, innumerevoli motivi, per poi tornare, nel 1930, accanto a Viviani. Nel dopoguerra comparve in alcune riviste di Galdieri e di altri autori.

⁹¹ Giulio Trevisani, *Raffaele Viviani*, cit., p. 39.

⁹² Comico di varietà, nonché scrittore [fra i suoi scritti ricordiamo *Il Teatro Petrella. Fulgore e tramonto di Pulcinella. I compagni della Bohème*, in *Napoli scomparsa (esistenza di erranti)*, Napoli, Nicola Pironti editore, 2 edizione illustrata, 1928] e organizzatore teatrale.

⁹³ Fra gli interpreti di grande successo della canzone napoletana degli inizi del Novecento, Mario Mari venne definito dalle cronache cantate *abbasato* ossia serio e grave.

⁹⁴ «Nella mia compagnia - racconta Viviani - erano bene accettati tutti coloro che, pur non avendo mai recitato, mostravano passione per il teatro e buona volontà di imparare. Un giorno che nel I° atto di *Ntterr' 'a Mmaculatella* mi occorreva uno che impersonasse la parte del facchino scritturati un autentico scaricante di porto, Arturo Gigliati, che poi è diventato un attore di professione» Raffaele Viviani, *Apunti autobiografici*, cit., p. 253.

⁹⁵ La mappa dei primi attori della compagnia Viviani e di 'O vico propone ver-

Sotto lo stesso nome, Tournée Viviani, il nostro artista raggruppava *stelle* per «brevi debutti» e artisti di Varietà da trasformare in attori. La Scarano divenne la prima donna della compagnia, la Castigliana la seconda (principalmente cantante), Pisano e Linguiti le altre prime parti. Luisella, che abbiamo lasciato al periodo dei duetti con il fratello, s'era persa per strada: aveva sposato un eroe di guerra, Arturo Vietri, e aveva abbandonato le scene. Ma fu solo un breve intermezzo perché nel settembre del 1918, dopo la nascita di una figlia, riprenderà il suo posto accanto al fratello e, come le artiste che la avevano preceduta, adatterà le sue doti di canzonettista al genere Viviani.

Spettacolo e avanspettacolo

Dopo il successo di *'O vico* Del Piano mise il teatro a disposizione di Viviani, incoraggiandolo a formare una vera e propria compagnia che avrebbe dovuto essere stabile all'Umberto. E così fu: l'ensemble di Viviani recitò in quel teatro per cinque anni⁹⁶ e divenne

sioni diverse: tre ad opera dello stesso Viviani che nell'*Autobiografia* sostiene che debuttarono in quattro (senza indicare i nomi dei compagni), negli *Appunti autobiografici* (Raffaele Viviani, *Appunti autobiografici. La nascita del teatro di Viviani* in id. *Testimonianze d'autore*, a c. di Giuliano Longone, in *Viviani*, cit., p. 254) racconta che debuttarono in cinque: Gigi Pisano, Salvatore Costa, Cesare Linguiti, Tina Castigliana e Tecla Scarano (e su questa versione troviamo concorde anche il figlio Vittorio: Vittorio Viviani, *Storia del Teatro Napoletano*, cit., p. 735); in un altro appunto inedito (manoscritto conservato nell'archivio degli eredi Viviani) Viviani sostiene sempre la tesi dei cinque ma invece che di Salvatore Costa parla di Mimì Fiore: «Debuttammo con *Il vicolo* 5 attori. Il Caffettiere, Mimì Fiore, col frak grande scucito; il Signore Scaduto che siede al caffè Cesare Linguiti; Don Gennarino, col vestito stretto a quadretti Gigi Pisano; Prezzetella la pettinatrice Tina Castigliana, la cambiavolute Tecla Scarano. Io facevo quattro tipi: l'acquiolo, il guappo innamorato, lo spazzino interventista e 'o cane 'e presa»; altra versione quella della moglie di Viviani, Maria, che ricorda quattro attori: Gigi Pisano, Tina Castigliana, Tecla Scarano e Salvatore Costa (Maria di Majo Viviani, *Intervista inedita* realizzata da Giuliano Longone e conservata nell'archivio degli eredi Viviani); ultime versioni, ancora discordanti, le due, diverse, di Giorgio Trevisani che nel libro-ritratto dedicato a Viviani (G. Trevisani, *Raffaele Viviani*, cit., p. 39) parla addirittura di sette elementi, incluso Viviani: Tecla Scarano, Tina Castigliana, Cesare Linguiti, Gigi Pisano, Salvatore Costa e Giovanni Bisaccia, mentre in uno scritto precedente, *Teatro napoletano* (cit., p. LVIII), parla di sei compagni del varietà che Viviani, *gran vedetta*, riunisce in una Tournée Viviani.

⁹⁶ L'ultima stagione documentata da contratto è quella dal 4 ottobre del 1919 al 30 giugno del 1922.

«la compagnia dell'Umberto», tanto che tra i requisiti accessori del contratto di recita che sancisce l'impegno fra la compagnia e il teatro, quasi in risposta alla clausola della vietata concorrenza in base alla quale Viviani e la sua compagnia si impegnavano a non esibirsi «in altri Teatri o locali di pubblici divertimenti, sia della città che dei comuni limitrofi, senza il permesso scritto del sig. Del Piano», Viviani fece aggiungere un articolo *ad hoc*: «durante i periodi in cui la Compagnia mancherà dal Teatro Umberto I il Sig. Del Piano s'impegna a darvi spettacoli degni del Teatro, escludendo le Compagnie eventualmente affini al genere di Viviani»⁹⁷.

Le varie professionalità che il nostro artista aveva fin allora esercitato quasi separatamente (attore, autore, regista, capocomico, impresario) tendevano sempre più a saldarsi in un *unicum* in cui ognuna estendendo le proprie energie sulle radici dell'altra ne induceva il movimento:

A quell'epoca, quasi ogni sera – racconta la figlia – Viviani metteva in scena una nuova commedia. Il pubblico affluiva numerosissimo in quella piccola sala situata nei pressi di piazza della Borsa. Si davano due rappresentazioni miste di Prosa e Varietà, tre la domenica. Uno spettacolo non poteva durare in cartellone più di una settimana perché così esigevano gli accordi con l'impresa del teatro. Si dovevano, nel giro di pochi giorni, allestire sempre nuove rappresentazioni. L'autore Viviani scriveva di notte dopo lo spettacolo; il regista Viviani dirigeva le prove della compagnia durante le mattinate seguenti; l'attore Viviani iniziava a recitare nel pomeriggio per finire dopo la mezzanotte, ora in cui l'impresario Viviani faceva i conti con l'amministrazione⁹⁸.

L'attività dell'autore-attore-capocomico-impresario era frenetica: nel 1918, primo anno della compagnia maggiore, si registra nell'arco della stagione all'Umberto di Napoli (dalla fine del dicembre del '17 fino al giugno del '18, per poi riprendere, dopo la usuale⁹⁹ pausa estiva, nell'ottobre e proseguire fino al giugno dell'anno successivo e così fino al giugno del 1922) il debutto di ben undici atti unici: *'A notte* (5 gennaio) che nell'ottobre dello stesso anno verrà rimaneggiato e trasformato in *Tuledo 'e notte* (*Via Toledo di notte*),

⁹⁷ Contratto del 25 ottobre 1919 con il Teatro Umberto I di Napoli.

⁹⁸ Luciana Viviani, *Un ubriaco di diciassette lire*, in *Viviani*, cit., p. 16.

⁹⁹ Anche allora le stagioni dei teatri andavano da ottobre a giugno, e i contratti con i teatri si stipulavano, non a caso, non di anno in anno, ma di stagione in stagione.

Porta Capuana (19 gennaio), *Santa Lucia Nuova* (26 gennaio) che diverrà una commedia in 2 atti nel 1919; a febbraio l'8 è la volta di *'Mmiez' 'a Ferrovia* (*Piazza Ferrovia*), e il 22 di *Scugnizzo* (*Via Partenope*); il 29 aprile fa la sua prima apparizione *'Nterr' 'a 'Mmaculatella* (*Scalo Marittimo*), il 13 settembre *'O buvero 'e Sant'Antuono* (*Borgo Sant'Antonio*) che nella versione definitiva del 1919 verrà trasformata in un'opera in due atti, il 15 ottobre *For' 'a loggia* che diverrà *Fatto di cronaca* in 3 atti nel '22, l'8 novembre *Piazza Municipio* che assumerà nel 1926 la veste definitiva dei due atti, e il 13 dicembre *'A cantina 'e copp' 'o campo* (*Osteria di campagna*).

Con *Tuledo 'e notte* (ottobre 1918) la compagnia si arricchì di nuovi elementi. Le commedie si facevano più complesse, i personaggi aumentavano e con essi il numero degli attori. Nonostante il frequente ricorso alla pratica del raddoppio¹⁰⁰ che già a partire da *'O vico* Viviani aveva sperimentato su se stesso interpretando ben quattro tipi (su dodici), la necessità di aumentare l'organico della compagnia cresceva insieme all'esigenza di andare verso una drammaturgia più complessa e rischiosa «inventando il proprio modo d'adattare al mondo delle parole il proprio sapere teatrale»¹⁰¹. In pochi anni riuscì a metter su un gruppo in cui gli elementi principali non cambieranno mai (e rimasero con lui sino alla fine) e fu questa la prima sua grandissima forza, quella da cui scaturì quell'affiatamento profondo che altro non era che, *in primis*, perizia d'artisti e disciplina d'uomini. È questo il basamento sul quale Viviani ha potuto edificare il suo teatro di attore-drammaturgo. Nella sua attività di autore egli si è servito principalmente degli attori della sua compagnia. Della loro presenza viva che ha influito direttamente sulla composizione delle opere e che da queste rifluiva, poi, sulla loro arte attorica. L'autore delineava il profilo dei suoi personaggi tratteggiandolo su quello dei suoi attori; e quasi naturalmente accadeva che quando Viviani-autore concepiva una delle sue opere, sin dal primo istante in cui i personaggi iniziavano a prendere corpo si incarnavano nell'attore a cui Viviani-capocomico avrebbe affidato il ruolo.

Dal punto di vista dei contratti il 1918 è un anno assai particolare. Mentre la struttura delle scritture viene ancora modificata (e continuerà ad esserlo di anno in anno) per avvicinarsi sempre più a quel-

¹⁰⁰ Pratica abituale nella rivista, genere che richiedeva un notevole numero di personaggi con brevi parti.

¹⁰¹ Ferdinando Taviani, *op. cit.*, p. 115.

la tipica dei contratti delle compagnie primarie (di Prosa), insieme agli impegni sottoscritti da Viviani come artista singolo e a quelli degli artisti (di Varietà e non) che venivano ingaggiati nella Tournée di Varietà, nei contratti di recita con i quali i teatri si assicuravano l'ormai celebre ensemble troviamo alcune stonature. Il 26 gennaio Viviani e la sua compagnia debuttano all'Umberto con *Santa Lucia Nuova*, l'8 febbraio con *'Mmiez' 'a Ferrovia* (*Piazza Ferrovia*), e il 22 con *Scugnizzo* (*Via Partenope*). Secondo quanto scrive lo stesso Viviani, ma anche secondo le testimonianze e le ricostruzioni coeve, la compagnia era stabile all'Umberto e, a ciclo continuo, offriva al suo pubblico nuove opere alternandole con le repliche di quelle già rappresentate. Ogni sera, da ottobre a giugno, Viviani e la sua compagnia erano impegnati all'Umberto di Napoli. Come è possibile allora che questi abbia sottoscritto per la sua Tournée di Varietà (come ancora si chiamava la compagnia) due (ottime) scritture nello stesso periodo in cui questa sarebbe stata impegnata all'Umberto? Il 9 gennaio 1918, mentre il suo ensemble debuttava con *'A notte*, Viviani firma, sempre per la compagnia, due contratti: uno con il Teatro Margherita di Bari, nel quale l'anno precedente aveva già condotto la sua compagnia nel mese di luglio, e uno, a seguire, con il Mazari di Brindisi impegnando il suo ensemble dal 2 al 12 febbraio e dal 13 al 20 ottenendo, come retribuzione, il 65% degli incassi a Bari e cinquecento lire giornaliere a Brindisi.

La prima ipotesi che è possibile formulare è che alla sottoscrizione del contratto non sia poi seguita l'esecuzione, ma questo avrebbe senso se la data della firma non fosse così ravvicinata a quella delle rappresentazioni, o se all'atto della sottoscrizione i contraenti si fossero trovati in un momento professionale completamente diverso da quello che invece era in realtà. Ossia se Viviani non avesse sottoscritto il contratto per l'intera stagione all'Umberto e se non avesse già iniziato quella intensa attività che prevedeva l'obbligo «di dare almeno quattro novità all'anno». E se i proprietari dei due teatri pugliesi non avessero accordato quella paga che tutto lasciava ipotizzare fuorché si trattasse di scritture per gruppi di artisti sconosciuti e da sottoporre al giudizio del pubblico.

Soffermandosi sulle clausole accessorie e sugli accordi richiamati dagli impegni in questione è possibile tracciare un'altra ipotesi che si colloca, ancora una volta, fra il Varietà e la Prosa. La scrittura con il Margherita di Bari avviene tramite una lettera di impegno della direzione del Teatro che richiama le condizioni del precedente contratto in cui Viviani il 1° giugno del 1917 si impegnava a condurre al Mar-

gherita di Bari «la m/ *Compagnia di Varietà*, composta da sette numeri oltre il m/ e per sei giorni, dal 17 al 22 luglio»¹⁰². Anche l'impegno con il Mazari di Brindisi, sottoscritto nel medesimo giorno, è affidato ad una lettera in cui la direzione notifica a Viviani di accettare lo «spettacolo di *Varietà* che mi condurrete degno del mio teatro e del vostro nome» e accorda sulle cinquecento lire serali di compenso un anticipo di ottocento lire. Lasciando tra parentesi anche l'anticipo che Viviani probabilmente non avrebbe accettato, soprattutto ad un solo mese di distanza dall'esecuzione del contratto, se avesse avuto dubbi sulle sue reali possibilità di tener fede all'impegno, può essere utile soffermarsi sugli accenni, comuni ai due atti, alla compagnia o spettacolo di *Varietà* e sottolineare come invece nell'impegno che Viviani sottoscrive, sempre nel 1918, con l'Umberto di Roma per sé e per la sua compagnia non solo non ci sia traccia del *Varietà*, ma anzi si parli di «Compagnia d'arte nuova napoletana» e del suo repertorio speciale di «teatro d'arte napoletano».

Quello che torna in mente se si riflette sulle specificazioni probabilmente non casuali al genere di spettacolo e compagnia che si stava scritturando, e sulla compresenza di *Varietà* e *Prosa* anche dopo *O vico*, sono gli impegni sottoscritti dalla Tournée prima della nascita ufficiale della compagnia maggiore, ossia prima di *O vico*. In molti di quei contratti di recita Viviani impegnava la sua compagnia anche indipendentemente dalla sua presenza nello spettacolo: l'artista, che agli impegni con la Tournée continuava ad alternare scritture singole, aveva creato un gruppo in grado di debuttare o fare spettacoli anche senza il suo capo, prevedendo, in tutti i casi di assenza, la presenza di una *vedette* di eguale peso e celebrità¹⁰³. Quello stesso gruppo che, con tutta probabilità, avendo riscosso successo nel luglio del '17 a Bari, veniva richiamato nella stagione successiva e che il suo capo lasciava agire anche senza la sua presenza. Quello stesso gruppo che probabilmente Viviani impiegava, a numeri staccati, per aprire il programma degli atti unici all'Umberto.

Quello stesso gruppo nel quale gli artisti si riconoscevano anche dalle clausole aggiuntive delle scritture: non è un caso, infatti, che solo in alcuni contratti della Tournée di *Varietà* all'articolo 3 per

¹⁰² Il corsivo è mio.

¹⁰³ Così nel contratto stipulato tra il febbraio e il marzo del 1917 con il Teatro Eden di Genova, in quello, a questo conseguente, stipulato con la celebre *vedette* Gemma Nitouche (1° marzo 1917) e in quello con l'Eden di Bologna (23 gennaio 1917).

mezzo del quale l'artista si obbligava «a prendere parte a tutti gli spettacoli giornalieri che saranno dati dalla Compagnia Viviani, senza esclusioni di sorta (rappresentazioni, città, Teatri)» venga aggiunto, a penna, «compreso l'avanspettacolo»¹⁰⁴.

Quello stesso gruppo per il quale Viviani continuava a scritturare artisti capaci di numeri eccentrici e divi di grande richiamo come la celebre *stella italiana* Zara Prima¹⁰⁵ (nome d'arte di Giulia Baccigalupi) in compagnia dal 17 maggio 1919 al 16 maggio del '20 – scritturata insieme al marito che avrebbe esplicitato «fuori Napoli le funzioni di segretario della Compagnia»¹⁰⁶ – nel cui contratto, fra gli articoli addizionali, si stabilisce che «nei locali ove lo spettacolo di *Varietà* non sia fatto per conto del sig. Viviani, qualora dalle Direzioni sia richiesto il numero della sig. Baccigalupi (Zara Prima) questa ne chiederà il permesso al sig. Viviani, che lo accorderà, in precedenza. Sono concesse tre serate in onore in un anno, alla sig. Baccigalupi, da fissarsi di accordo. Quando la sig. Zara farà il suo numero di *Varietà*, avrà diritto alla vedette e reclame conseguente».

Quello stesso gruppo, infine, che anche nell'agosto del 1920, tre anni dopo il salto dal *Varietà* alla *Commedia*, abbandonato il varietistico¹⁰⁷ nome di Tournée per quello, più *da prosa*, di Compagnia d'Arte Nuova Napoletana, continuava ad impegnarsi con i teatri obbligandosi a «dare tre spettacoli diversi, scelti a vostro piacimento, dal repertorio di vostra, ossia uno spettacolo serale ed un avanspettacolo (farsa)»¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Così, in particolare, nei contratti di *Medea* Cosenza (18/4/1919), Giulia Baccigalupi (maggio 1919) e Pietro Caiazzo (19/6/1920).

¹⁰⁵ Così, fra le interpreti della canzone napoletana, la dipinge Rodolfo De Angelis: «Zara Prima (ed unica), romana e fragorosa».

¹⁰⁶ Le scritture dei mariti delle attrici in qualità di *segretari di compagnia* erano una delle pratiche comuni del teatro del periodo, un modo, oltre che per risparmiare perché nel contratto in coppia dei due artisti scritturati la paga del meno importante o era direttamente molto minore o, non essendo nemmeno stabilita, era a *forfait*, ma anche, a volte, e come in questo caso, un modo per non «non separare l'unione maritale» soprattutto nei periodi in cui la compagnia avrebbe agito fuori della città di residenza della scritturata. Il caso ricorre spesso nei contratti di scrittura di Viviani: nel 1918, ad esempio, quando la sorella Luisella rientrò in compagnia Viviani scritturò lei come attrice e cantante e il marito, Arturo Vietri, come segretario di compagnia.

¹⁰⁷ Aggettivo proveniente dal gergo del *Varietà* molto usato nel periodo d'oro del genere sia dalla critica che dagli addetti ai lavori per indicare, appunto, caratteristiche tipicamente da *varietà*.

¹⁰⁸ Contratto sottoscritto il 20 agosto 1920 con il Teatro Estivo di Portici che avrebbe ospitato la Compagnia Viviani dal 28 al 30 dello stesso mese.

Intermezzo. Contratti: strumenti per lo studio della Compagnia di Viviani

Lo studio dei contratti di scrittura di Raffaele Viviani, attraverso il quale si cerca di proporre una ricostruzione delle vicende della sua compagnia, richiede una incidentale trattazione delle figure di scritture teatrali e una loro contestualizzazione storica¹⁰⁹.

L'espressione *scrittura teatrale*, quale sinonimo di un atto che mira a dare una prova certa e concreta dei patti intercorsi tra due o più persone, è passata nel linguaggio della pratica ad indicare principalmente due generi di contratto: la scrittura teatrale vera e propria mediante la quale un artista si impegna a certe condizioni e per un tempo determinato «a recitare, cantare e ad agire sulle scene» per conto di un'impresa; e il contratto attraverso il quale il proprietario o l'esercente di un teatro concede l'uso del locale a un'impresa per una serie di rappresentazioni (o anche una sola) da eseguirsi ad epoca determinata con la previsione della divisione degli utili e delle perdite della gestione o della compensazione della prestazione con un corrispettivo fisso. Si può poi aggiungere che l'espressione *scrittura* è entrata a far parte del gergo teatrale per indicare la forma contrattuale che lega l'artista all'impresa. Poiché però la *scrittura* è anche l'atto che prova la convenzione, si può sostenere che la scrittura sancisce

¹⁰⁹ Sono queste le ragioni che hanno indotto a una ricerca prevalentemente incentrata sulla manualistica del tempo in cui agiva la compagnia di Viviani: Ermanno Salucci, *Giurisprudenza dei teatri*, Firenze 1858; Prospero Ascoli, *Della Giurisprudenza teatrale. Studj*, Firenze, Pellas, 1871; Valentino Rivalta, *Storia e sistema del diritto dei teatri secondo l'etica ed i principi delle leggi canoniche e civili*, Bologna, Zanichelli, 1886; Enrico Rosmini, *Legislazione e giurisprudenza dei teatri*, 3a edizione, Milano 1893; Nicola Tabanelli, *Il codice del teatro*, Milano, Hoepli, 1901; Giovan Battista Cavalcaselle, *Tipi di scritture teatrali attraverso luoghi e tempi diversi*, Roma, Athenaeum, 1919; Nicola Tabanelli, *Le scritture teatrali*, Padova, Cedam, 1938; Giulio Trevisani, *Il teatro italiano nell'ordinamento giuridico ed economico*, Roma, Libreria Ulpiano editrice, 1938; Quintilio Mirti della Valle, Voce «Teatro», in *Digesto Italiano*, XXIII, Torino, Utet, 1912-1916; Nicola De Pirro, Voce «Teatro», in *Nuovo Digesto Italiano*, XII, 2, Torino, Utet, 1940; Eduardo Piola-Caselli, Voce «Rappresentazione e esecuzione» (contratto di), in *Nuovo Digesto Italiano*, vol. X, Torino, Utet, 1939-XVII, pp. 1116-1118; Guglielmo Sabatini, Voce «Rappresentazioni teatrali», in *Nuovo Digesto Italiano*, vol. X, Torino, 1939, pp. 1118-1120; L. B., Voce «Scrittura» (contratto di), in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VIII, casa editrice Le Maschere, Roma 1961; e, ancora, Lacan e Paulmier, *Traité de la législation et de la jurisprudence des Théâtres*, Paris, Durand, 1853; Blanc e Vivien, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, Parigi 1830.

anche l'esistenza della categoria degli attori, e, al contempo, a quella categoria attesta l'appartenenza regolandone in un certo senso la professione¹¹⁰. La scrittura teatrale è un contratto sinallagmatico tra l'artista e l'impresa col quale l'uno si obbliga a prestare la sua opera per un determinato tempo e l'altra a dargli il prezzo convenuto.

¹¹⁰ Molto si è dibattuto intorno alla natura giuridica di questo tipo di contratto, se esso cioè rientrasse nella categoria della *locatio operis* o in quella della *locatio operarum*. La scelta dell'una o dell'altra *species* all'interno del medesimo *genus* (*locatio*) presupponeva una diversa considerazione dell'oggetto della prestazione: nel primo caso ci si riferiva al risultato dell'attività (*opus*) che l'attore si impegnava a fornire, nel secondo caso, invece, all'energia lavorativa (*operae*). Alla confusione della dottrina e all'incertezza della giurisprudenza sulla questione non è estranea la concezione romanistica dalla quale origina la distinzione tradizionale fra *locatio operis* e *locatio operarum*. Nella vita romana la *locatio operarum* era una figura giuridica la cui sfera di applicazione era limitatissima in quanto le locazioni delle opere erano fornite quasi esclusivamente dagli schiavi. La concezione romanistica portava inoltre ad escludere dalla figura della *locatio operarum* le prestazioni intellettuali. Nel diritto romano, infatti, la *locatio operarum* era quel particolare tipo di *locatio* nel quale il locatore metteva a disposizione del conduttore i propri servizi dietro il pagamento di un corrispettivo (*mèrces*); derivando però dalla locazione dello schiavo, questa *locatio* poteva avere come oggetto non qualsiasi lavoro umano, ma solo quello prevalentemente manuale, solitamente prestato da schiavi. La *locatio operis*, invece, era quel particolare tipo di *locatio* nel quale il locatore metteva materiali di sua proprietà (leggi anche schiavi e quindi anche attori, pantomimi o gladiatori) a disposizione di un *artifex* che si impegnava con il proprio lavoro a «trasformarli» per utilità del locatore, ricevendo da quest'ultimo, in cambio dell'opera conclusa, un corrispettivo (*mèrces*). Sostengono la teoria della *locatio operarum*: in Italia Rosmini, Rivalta, Salucci, Piola e molti altri (in particolare Prospero Ascoli, *op. cit.*, n. 100; Enrico Rosmini, *op. cit.*, vol. 1, n. 336; Nicola Tabanelli, *op. cit.*, n. 2); in Francia Constant, *Code des Théâtres*, pag. 87 e sgg.; Lacan e Paulmier, *op. cit.*, vol. 1, n. 293; Astruc, *Les droit privé du Théâtre*, Paris, 1897, pag. 231; Blanc e Vivien, *op. cit.*, n. 214; in Germania Dernburg, *Lehrbuch des Preusschen Privatrecht Bd. II*, Par. 192, n. 23; Rosentock, s. 15 *Volkman in Juristischem Litteraturblatt*, 1896, s. 225 *Burchard in der D.B.G.*, 1897 s. 274; Marwitz, *Der Bühnenengagementsvertrag*, s. 6). La teoria della *locatio operis* è invece sostenuta, in Italia da Giovan Battista Cavalcaselle, *op. cit.*, Valentino Rivalta, *op. cit.*, p. 343-4; in Germania, in particolare, da Endemann, *Handbuch*, 1882, II, 376 ecc. Tornando ai giorni nostri la distinzione mezzirrisultato, ovvero *locatio operis* e *locatio operarum*, è da tempo ritenuta dalla dottrina priva di fondamento ai fini qualificatori in considerazione del fatto che ogni attività lavorativa produce un risultato immediato prima di quello finale cui è indirizzata e ogni risultato di lavoro richiede l'impiego di un'attività volta a realizzarlo. Il criterio del risultato, poi, può assumere rilevanza anche nel rapporto di lavoro subordinato, fungendo da parametro nella determinazione della retribuzione; senza dimenticare, però, che nel contratto d'opera l'obbligo dell'artista può consistere nel «mero» espletamento di un'attività cui deve applicare la sua competenza ed esperienza e non, invece, nel raggiungimento di un risultato.

Agli inizi del Novecento il contratto di scrittura presentava una struttura molto precisa: ad una prima parte che comprendeva i requisiti essenziali in difetto dei quali l'obbligazione era nulla, corrispondeva una seconda parte in cui erano indicati i requisiti (o clausole) accessori che variavano a seconda dei soggetti del contratto, degli usi (del luogo, città e teatro in cui l'atto veniva stipulato) e del periodo (stagione ma anche epoca) in cui l'impegno sarebbe stato assolto. Fra i requisiti essenziali, anche detti clausole essenziali, l'indicazione nominativa dei soggetti del contratto, la determinazione della durata e dell'oggetto della prestazione, relativa qualifica e, in taluni casi, le località in cui le prestazioni dovevano essere effettuate e numero di esse; retribuzione e relative modalità. Altri requisiti essenziali del contratto di scrittura erano il consenso e la capacità dei soggetti dell'obbligazione. Con il passare del tempo, presupposto del contratto diviene la capacità di contrattare, ossia la idoneità delle parti a compiere atti produttivi di effetti giuridici. La capacità dei contraenti, che era la regola, apriva la via a diverse questioni preliminari legate sia all'eventuale capacità commerciale delle parti, sia alla capacità giuridica dell'artista *tout court*.

In particolare la capacità giuridica dell'artista è stato uno dei requisiti che, soprattutto fra la seconda metà dell'Ottocento e il primo trentennio del Novecento, hanno dato vita a questioni assai interessanti ai fini dell'analisi della condizione sociale dell'attore. Partendo dal presupposto secondo il quale «qualunque persona può contrattare se non è dichiarata incapace dalla legge» venivano considerati incapaci i minori, gli interdetti, gli inabilitati e le donne maritate. Al minore per obbligarsi era necessaria l'autorizzazione del padre o, in mancanza di esso, della madre o del tutore. Nonostante questa misura preventiva, l'«uso» dei fanciulli a teatro era larghissimo. L'impiego dei minori era consentito solo alla Prosa e alla Lirica e vietato in ogni altro spettacolo pubblico, ma, di fatto, il divieto non veniva rispettato. Proprio laddove la proibizione era cogente l'infrazione, perpetrata, si trasformava in *attrazione*: così nei circhi equestri e negli spettacoli di varietà tanto che la clausola «la Direzione non risponde dell'età dei fanciulli di fronte alle esigenze delle autorità», presente anche nei contratti di Viviani, era quasi abituale. E qui non possiamo non riandare colla memoria a Viviani bambino che debutta a quattro anni e mezzo in un teatrino di pupi e alla sua successiva «attività» nei vari circhi equestri e teatri di varietà d'Italia.

Altro caso interessante quello della cosiddetta donna maritata, la cui capacità di obbligarsi, fino agli inizi del Novecento, era vincolata

al consenso del marito. Alla questione se una donna sposata avesse «d'uopo o no del consenso maritale per accettare una scrittura di teatro», si rispondeva portando l'esempio delle varie leggi in vigore negli Stati d'Europa¹¹¹: per il Codice Francese, l'Olandese, il Diritto svizzero e quello spagnolo l'incapacità della donna maritata era generale; per le leggi italiane, quelle di Baviera e quelle polacche per determinati atti non era necessaria l'autorizzazione maritale; solo nel diritto inglese, dopo la promulgazione della legge 10 agosto 1882, la donna maritata aveva assoluta indipendenza rispetto ai contratti. La dottrina era a riguardo poco aperta e decisamente contraria a una professione che comportava la separazione dell'unione maritale.

Ci siamo soffermati sul caso dei minori e su quello delle donne maritate perché frequenti nei contratti della compagnia di Viviani. Molte di quelle che a prima vista avrebbero potuto sembrare particolarissime accortezze da parte del capocomico-Viviani quale, ad esempio, quella di non separare l'unione maritale o di ricorrere spesso a scritture di artisti in coppia¹¹², vanno lette *in primis* come rispetto delle leggi e degli usi, e poi come elementi rilevanti ai fini dell'analisi del tipo di impresa che Viviani sentì la necessità di formare.

Tornando alla struttura delle scritture e passando alle cosiddette clausole accessorie, contraltare dei requisiti essenziali, le prime clausole ad apparire furono quelle rilevanti agli effetti della commisurazione della mercede dovuta, fra le quali quelle relative alla malattia dell'artista che sin dagli inizi (prima metà del Seicento) stabilivano che l'artista restasse soddisfatto «in proporzione delle recite che si fossero fatte».

C'erano poi le clausole relative ai casi fortuiti (morte, malattia, epidemia) e a quelli di forza maggiore (guerra guerreggiata, incendi, pubblici comandi, leggi, prepotenze delle autorità, morte dei principi, inondazioni, rovine, sentenze dei giudici) sempre tenendo conto della fondamentale differenza fra i due in quanto il fortuito era un

¹¹¹ Sempre tenendo presente che ci si riferisce a leggi in vigore fra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento.

¹¹² Contemplato poi anche dall'art. 15 lett. a. del Contratto collettivo per gli artisti drammatici (che è però successivo ai documenti oggetto del nostro studio essendo stato stipulato nel 1935), il contratto in coppia deriva dalla consuetudine attraverso la quale l'impresario, con un solo contratto, scritturava più attori; nelle scritture in coppia, caso assai ricorrente nel Varietà, l'unione degli artisti nella scrittura non era assolutamente limitata ai casi di artisti-coniugi. *Conditio sine qua non* della validità della coppia e, di conseguenza, dell'atto, era, *in primis*, l'unione professionale.

caso che, sebbene indipendente dalla volontà delle parti, non aveva potenza di sottrarre all'adempimento degli obblighi assunti; mentre il caso di forza maggiore costringeva le parti a rinunciare contro volontà a quello cui si erano obbligate. Tali eventi, ritenuti indipendenti dalla volontà delle parti, le esimevano integralmente dall'onere delle pattuite obbligazioni, salvo agli artisti il compenso delle recite effettuate.

Altro orizzonte interessante è quello aperto dalla clausola di concorrenza (variamente presente nei contratti di Viviani) comparsa, anch'essa, assai presto (prima metà del Seicento). Nei primi documenti viene adombrata nell'impegno che l'impresario richiede all'artista di «ogni puntualità et requisitione», per esser poi formulata con maggiore energia e precisione laddove si chiede all'artista di impegnarsi a che nel periodo delle recite «non possa intraprendere il servizio di alcun principe o altro personaggio et essendo astretto a ciò per qualunque causa di comando di Principe o d'altro simile, sia sempre obbligato con la persona e suoi beni di qualunque sorte all'intero risarcimento o rimborso [...] di qualunque summa che avesse sin allora conseguita in vigore dei soprascritti patti»¹¹³. La clausola verrà sostanzialmente riprodotta nei moduli successivi arrivando fino agli inizi del Novecento e assumendo, col tempo, imperativi sempre più precisi: alla proibizione d'agire in qualsiasi altro teatro si aggiunge la specificazione del raggio e del periodo entro il quale l'esclusione avrebbe avuto vigore. Così molti dei contratti di scrittura di Raffaele Viviani presentano formule tipiche del tempo: «dopo firmato questo contratto e fino a... mesi successivi all'espletamento dell'impegno l'artista non potrà prestare l'opera sua in... né in città che dalla predetta non siano distanti almeno... km.; prima del principio di questo contratto e così mentre dura non potrà prestarsi in sale di concerto, teatri, società della città stessa senza permesso per iscritto dell'Impresa». Evidente, soprattutto nei contratti che vanno dal 1910 al '16 la differenza considerevole riguardo al periodo (precedente e successivo) della prescrizione determinato dagli usi locali e dai regolamenti dei diversi teatri d'Italia: tale divieto si estende in uno spazio di tempo che dalla data della firma del contratto si protrae normalmente fino a tre mesi dopo il termine dell'impegno (ma si oscilla da un minimo di 2 mesi ad un massimo 5); la prescrizione spesso ha poi anche

¹¹³ Dai documenti del S. Avv. Ravà di Venezia, «adi 25 febraro 1708» riportati da Giovan Battista Cavalcaselle, *op. cit.*, p. 13.

effetto retroattivo al periodo di espletamento del contratto tanto che in molti casi all'artista è vietato di prodursi sulla piazza sin dal giorno della firma dell'impegno.

Sono però soprattutto le clausole accessorie relative alla determinazione dell'oggetto della prestazione e al suo carattere che aprono la via a problemi di una certa delicatezza. Materia del contendere e fonte di divergenza fra le parti erano il ruolo (che spesso aveva a carico anche le spese dei costumi), la parte, la pubblicità e le cosiddette clausole di privilegio (serate d'onore, camerino, classe ferroviaria, ecc.).

Anche la clausola (essenziale) relativa alla corresponsione della paga, o mercede, che in origine si risolveva nella formula di «grata corrispondenza di virtuose fatiche», è stata sempre fonte di profonde gelosie professionali essendo l'onorario direttamente proporzionale alla fama raggiunta dall'artista (maggiore è la fama, maggiore sarà il cachet), e, insieme, inversamente proporzionale perché l'esiguità dell'onorario avrebbe potuto limitare quella stessa fama costituendo per l'artista oltre che un'offesa alla propria personalità, anche una lesione materiale al diritto dell'esercizio professionale. Tale rilievo contribuisce a meglio comprendere la clausola speciale o di privilegio che non di rado si trovava nelle scritture teatrali relativamente all'esecuzione delle parti e ai particolari estetici o di forma con i quali avrebbe dovuto essere pubblicato, nei manifesti o negli avvisi, il nome dell'artista (particolari specificati e ricorrenti nei contratti di scrittura di Viviani).

La parte finale del modulo di scrittura era di solito riservata alle cosiddette clausole di privilegio (o speciali), disposizioni aggiuntive al *corpus* del contratto, di solito materialmente aggiunte a penna nello spazio antistante riservato alla sottoscrizione delle parti. Si trattava di obbligazioni accessorie che, oltre ad essere direttamente proporzionali alla fama dell'artista, riflettevano l'indicazione dei teatri, il grado dell'artista, la scelta delle parti, l'obbligo del basso vestiario, le beneficiate e le serate d'onore (che rientravano nelle concessioni speciali che l'impresa accorda all'artista). Nelle contrattazioni teatrali spesso si pattuiva che, oltre l'onorario convenuto, all'artista sarebbe spettato anche il prodotto dell'incasso di una recita fatta a suo beneficio, detta appunto beneficiata (il cui importo però, salvo patto contrario, non era l'incasso lordo, ma l'incasso depurato delle così dette spese serali). Dalle beneficiate, in disuso dall'Ottocento, si distinguevano poi le serate d'onore, il cui uso risale alla Commedia dell'Arte, ossia quelle serate riservate alle prime parti, che richiamavano più fa-

cilmente il pubblico a teatro. In questo caso nulla competeva all'artista dell'incasso serale tranne i doni che il pubblico usava portare al protagonista della serata. La presenza (accessoria) di questa clausola in un contratto era direttamente proporzionale all'importanza e alla celebrità dell'artista. E questo lo abbiamo visto, in dettaglio, nelle prime scritture di Viviani. Intorno poi all'uso dei doni in occasione delle serate d'onore, si rimanda alla clausola spesso presente nei contratti di Viviani, sul regalo che l'impresario si riservava la facoltà di fare all'artista: «resta infine stabilito che per ogni periodo voi mi concederete una serata d'onore per la quale mi farete un regalo a vostra discrezione»¹¹⁴.

1918-1920: Il domatore, la pulce e il leone

A partire dal 1918, come già accennato, la compagnia inizia la sua crescita: aumentano i membri dell'organico, viene assunto un amministratore (funzione che fino a quel momento era stata assolta da Viviani e che ora passava ad Argeri, promosso da titolare dell'Ufficio teatrale che procacciava artisti e scritture ad amministratore-rappresentante), la struttura delle scritture viene ancora modificata (e continuerà ad esserlo di anno in anno) per avvicinarsi sempre più a quella tipica dei contratti delle compagnie primarie, e gli artisti vengono scritturati con impegni di sempre più lunga durata (non più a stagione ma di anno in anno e/o di due/tre anni in due/tre anni) e con paghe non più e non solo giornaliere ma mensili. Accanto alle scritture per artisti esclusivamente di Varietà, sempre più frequenti i contratti per attori con qualifiche tipicamente ed esclusivamente da Prosa: generici, prime parti, parti importanti, cantante e attore/cantante e attrice, attrice e cantante brillante, generica cantante, e via dicendo. Fra gli artisti scritturati compaiono nomi che ritroveremo poi anche in altre compagnie di prosa e che si formarono alla scuola di Viviani, illustri sconosciuti che Viviani iniziò all'arte insieme ad artisti di successo che, in molti casi, militeranno per anni e anni fra le file della compagnia vivendo con essa fino all'ultimo *'O vico* del 1945.

¹¹⁴ Al riguardo particolarmente interessanti le scritture fra Viviani e l'impresario Bove del Politeama Alhambra di Cosenza del 16 ottobre 1911 e quella con Salvatore Cataldi della Sala Umberto di Roma del 23 dicembre 1914.

Tra il 1918 e il '20 insieme a Jenny and Joe «danze inglesi», e a Giulia Baccigalupi, in arte Zara Prima, «attrice e cantante, vedette dello spettacolo di Varietà», Viviani scrittura Tina Rossetti, nome d'arte di Concettina Marzano, «generica utilità e diva napoletana» che resta in compagnia almeno fino al 1923; Aristide Spelta, barbiere trasformato in attore¹¹⁵, Raffaele Fucito, «cantante e attore», Medea Cosenza, «attrice e cantante», Guglielmo Inglese, «attore generico», Giulia Narciso, «attrice generica», Alberto Girolino e Carmen Regina, «attore il primo e cantante la seconda» che resteranno in compagnia con Viviani fino a tutto il 1939, Gennaro Pisano e signora «artisti e cantanti» anch'essi con Viviani almeno fino 1930, Gigi Pisano per le «prime parti» e molti altri¹¹⁶. Pisano, celebre macchietista scritturato nella Tournée Viviani (compagnia maggiore) in occasione del debutto di *'O vico* in cui sosteneva la parte del Giornalaio, fu poi Don Clemente in *'O buvero 'e Sant'Antuono* (1918), Don Ciro in *Porta Capuana* (1918), Tore in *'O caffè 'e notte e ggbiurno* (1919), e, ormai primo attore della compagnia, collaborò alla trasformazione in due atti dell'atto unico *'O spusalizio* (1919) che debuttò all'Umberto di Napoli il 23 gennaio del 1920¹¹⁷.

In compagnia erano bene accettati tutti coloro che, pur non aven-

¹¹⁵ Cfr. Raffaele Viviani, *Appunti autobiografici*, cit., p. 253.

¹¹⁶ In particolare dal 1918 al 1920 Viviani scrittura diciannove artisti. 1918: Jenny and Joe «danzatori» dall'11 al 20 maggio; Tina Rossetti, «generica utilità e diva napoletana», dal 31 agosto '18 al 31 giugno '19 poi riconfermata per il '20; Aristide Spelta, «generico», dal 4 settembre '18 al 4 luglio '19. 1919: Raffaele Fucito, «cantante e attore» «a partire dalla partenza da Napoli fino a 365 giorni dopo», la coppia di «generici» Narciso e Valgorato sempre «a partire dalla partenza da Napoli fino a 365 giorni dopo»; Medea Cosenza «attrice e cantante» dal 19 aprile '19 al 30 giugno 1920; Giulia Baccigalupi [in arte Zara Prima] «attrice e cantante» dal 17 maggio '19 al 16 maggio 1920; Guglielmo Inglese «attore generico» dal 6 agosto '19 al 30 giugno 1920; Carmen Regina e Alberto Girolino «attori generici» dal 3 settembre 1919 al 30 giugno 1920 poi riconfermati dal 1/7/19 al 10/9/22; Giulia Narciso «attrice generica» dal 4 ottobre 1919 al 30 giugno 1920 poi riconfermata dal 20 luglio del '20 al 30 giugno 1921; Gennaro Pisano e signora «artisti e cantanti» dal 4 ottobre 1919 al 30 giugno 1922. 1920: Fernanda Dragazzi e Sebastiano Mastrobuono (in arte Fernanda Duvall e Stacco Mastrobuono Duvall) «generica cantante e parti importanti» dal 14 giugno al 13/6/21; Egidio Pisano (in arte Gigi) «prime parti» dal 1° luglio al 30/6/22; Pietro Caiazzo «generico» dal 1° luglio al 30/6/22.

¹¹⁷ In particolare la commedia, tratta dalla famosa scena vivianesca *Spusalizio* (1912), assunse prima la forma di atto unico (presentato all'Umberto di Napoli nel '19) e poi quella in due atti. A quest'ultima collaborò Gigi Pisano, autore tra l'altro del bozzetto *'E virgene* i cui elementi furono in parte rifusi nel primo atto di *Spusalizio*.

do mai recitato, mostravano passione per il teatro e buona volontà di imparare.

I miei comici – precisa Viviani nell'autobiografia – li ho scelti a preferenza non tra le vecchie file dei *passoloni*, ma tra i nuovi alla recita: per avere materia vergine, creta molle da plasmare, non credo alla valentia di chi fa il comico da quarant'anni. Chi è nuovo alle scene, vi porta sempre una freschezza propria, una sincerità non guastata attraverso i lunghi anni di mestiere; il novizio vi porta sempre il suo vivo entusiasmo, la sua illusione intatta, il suo proposito aguzzo per arrivare. Chi fa l'arte da quarant'anni, a meno che l'arte non gli abbia già concesso le sue gioie, è un meccanismo più o meno arrugginito della convenzione scenica, non ha più miraggi, quindi nessuna febbre più lo anima e lo infiamma, egli è uno scontento e quindi campa di terzina e di pettegolezzi, ignorando sempre che l'arte vuole artefici e non manovali¹¹⁸.

Fu così che per la parte del facchino che compare nel primo atto di *'Nterr' a 'Mmaculatella* Viviani scritturò un autentico scaricatore di porto, Arturo Gigliati, che divenne poi attore di professione. E che in compagnia restarono per molti anni un ex barbiere, Aristide Spelta, e la figlia di un portiere, Tina Castigliana, che, dotata di bella voce, fu la prima a vestire i panni di Prezzetella «'e capera»¹¹⁹ di *O vico*.

Alla sua scuola di recitazione si formò, nel giro di pochi anni, un gruppo di attori che in seguito riscosse grandi elogi dai più severi critici italiani: Agostino Clement, Vincenzo Flocco, Salvatore Costa, Gennarino Pisano, Salvatore Ragucci, rimasero nella sua compagnia per lunghi anni, diventando sempre più bravi. Erano attori nati e formati da quel teatro e da quella scuola, ne avevano assimilato lo spirito e si erano maturati attraverso un nuovo metodo di recitazione che si basava sulla fedele interpretazione del testo scritto. L'uso frequente, soprattutto nel teatro vivianesco della prima maniera, di dialoghi in versi fra molte persone concertati su un ritmo musicale, imponeva non solo di restare fedele a ogni sillaba, ma anche di entrare in battuta secondo un ritmo che non poteva essere minimamente alterato. Altro che canovacci per l'improvvisazione di un grande attore!¹²⁰

¹¹⁸ Raffaele Viviani, *Dalla vita alla scene*, cit., pp. 133-134.

¹¹⁹ Prezzetella, che in dialetto napoletano sta per Brigidella, diminutivo di Brigida, è uno dei personaggi del primo atto unico di Viviani, *Il Vicolo*: è, appunto, la pettinatrice («'a capera»).

¹²⁰ Luciana Viviani, *Un ubriaco di diciassette lire*, in *Viviani*, cit., pp. 15-16. Quell'«altro che canovacci per l'improvvisazione di un grande attore!» può forse esser letto come risposta a quanto sostenuto da Silvio d'Amico nel suo *Tramonto del*

Ritmo, composizione, armonia, orchestra: sono queste le parole chiave che ricorrono quando si parla dell'ensemble Viviani che, non a caso, fra il '18 e il '20 cambia il suo nome in «Compagnia d'arte nuova napoletana».

Arte nuova, appunto. Un'arte che sbalordì il pubblico, assolutamente non abituato a quello che con Viviani diverrà un genere, un teatro che intrecciava, in modo che non fosse più possibile separarle, la musica dall'intonazione della battuta, il verso al canto, la danza ai gesti. Una drammaturgia in cui la musica, come nelle macchiette del Varietà, era strettamente connaturata al testo e funzionale alla presentazione del personaggio divenendo elemento quasi caratterizzante della presenza scenica degli attori. Nel suo teatro, soprattutto nella prima fase, Viviani usò la musica anche per l'autopresentazione del personaggio come avveniva nella macchietta: si pensi all'allegro moderato con cui entra in scena, in *O vico*, Nunziata 'a cagnacavalle (la cambiavale, l'usuraia) che si presenta in forma tipicamente «maldaceiana» dicendo tutti gli inconvenienti del suo mestiere; o all'entrata in scena di Ines, la prostituta di *Tuledo 'e notte*, che «spezza la musica» con la canzone *Bammenella* che ebbe poi diffusione e notorietà autonoma divenendo cavallo di battaglia di grandi interpreti femminili a cominciare da Tecla Scarano a Luisella Viviani, Gilda Mignonette e molte altre; per arrivare fino allo Scugnizzo di *Via Partenope*, uno squarcio della Napoli popolare che non potrebbe essere drammaticamente compiuto se non in forma musicale: è la *voce-musica* dello scugnizzo il leitmotiv che infatti apre e chiude lo spettacolo.

L'uso dell'introduzione strumentale o, infine, della sola voce all'ingresso o all'uscita dei singoli personaggi, tipico del primo teatro di Viviani, rispondeva anche all'esigenza di ricreare l'efficacia che nel Varietà aveva l'annuncio del numero.

Non è un caso, dunque, se nei contratti siano in maggioranza gli ingaggi per «cantanti/attori», e se, insieme alle scritture della compa-

grande attore [Firenze, la Casa Usher, 1985, p. 87]: «il teatro di Viviani, come e forse anche più di quello di Ferravilla, è tutto 'attaccato' alla sua persona: non riusciremo a concepirlo stampato in volume: è tutto pretesto *ad hominem*». D'Amico, che pure riteneva Viviani un grandissimo artista, era convinto che le sue opere non avrebbero potuto sopravvivere senza l'interpretazione scenica del loro autore: i suoi testi – dalla tramatura particolarmente intricata – non avrebbero potuto esser anche letteratura, né, soprattutto, essere rappresentati in contesti diversi da quello d'origine. I fatti e il tempo hanno dimostrato il contrario.

gnia, figurino spesso quelle per «maestri pianisti e direttori d'orchestra»¹²¹; e se, ancora, nei contratti di recita con i teatri nell'articolo – fisso – riguardante le spese a carico del teatro Viviani facesse aggiungere la spesa relativa all'orchestra, sempre numerosa (dai 7 ai 14 «professori»¹²²), che in questo modo il teatro si impegnava ad offrire¹²³.

A partire dal 1918, come già detto, il varietistico nome di Tournée fu abbandonato per far largo alla Compagnia di prosa e musica di Raffaele Viviani. Anche se sulle intestazioni delle scritture degli artisti troveremo ancora la Tournée Viviani fino al maggio del 1919, già dal '18 si trovano tracce della Compagnia d'arte nuova napoletana¹²⁴. Nel gennaio del 1919 la compagnia assume ancora un altro nome: il signor Raffaele Fucito viene infatti scritturato in qualità «cantante e attore» nella Compagnia d'Arte Viviani anche se l'atto è redatto su carta intestata della Tournée Viviani¹²⁵. Nell'ottobre dello stesso anno poi nel contratto di recita che sancisce la presenza dell'ensemble all'Umberto di Napoli per le stagioni 1919/20, 1920/21 e 1921/22 troviamo ancora un altro nome, Compagnia Stabile Napoletana Viviani¹²⁶, e uno ancora diverso troveremo dal maggio del 1920 in poi come si legge nell'intestazione di tutte le scritture: Compagnia d'Arte Nuova Napoletana del Cav. Raffaele Viviani¹²⁷.

A queste trasformazioni corrispondono, nelle scritture, tutta una serie di variazioni. Alla struttura elementare dei primi contratti della

¹²¹ Come il contratto del «maestro pianista e direttore d'orchestra» Guido Pennini del febbraio/marzo 1917.

¹²² L'orchestra richiesta da Viviani nei contratti sembra essere molto vicina a quella del *Café-chantant* e molto lontana, invece, dalla Prosa. Nei *cafés-chantant* di prim'ordine i maestri di musica, o *chefs-d'orchestre*, potevano contare, nel settore di sinistra, su due primi violini, due secondi (o un secondo e una viola), un violoncello, un contrabbasso; nel settore di destra, invece, su un clarino, un flauto, una tromba, un trombone e una batteria (grancassa, tamburo e piatti). In tutto undici unità.

¹²³ Come si evince dai contratti del: 28 luglio 1916 Politeama Duca di Genova in Spezia; 23 gennaio 1917 Teatro Eden di Bologna; 2/6/17 Teatro Margherita, Bari; 23 maggio 1918 Sala Umberto di Roma; 25 ottobre 1919 Teatro Umberto I di Napoli; 20 agosto 1920 Teatro Estivo di Portici.

¹²⁴ Già dal marzo del '18 la stampa non scrive più di Viviani e della sua compagnia, ma della Compagnia d'arte nuova napoletana, e i contratti, dal maggio, sono per e con questo ensemble. Così nell'impegno con Salvatore Cataldi della Sala Umberto di Roma del 23 maggio 1918.

¹²⁵ Contratto del 6 gennaio 1919.

¹²⁶ Contratto del 25 ottobre 1919.

¹²⁷ Contratto del 3 maggio 1920.

Tournée Viviani che si limitava ai requisiti essenziali e lasciava una parte in bianco da compilare a discrezione delle parti, sotto la dicitura «articoli addizionali» subentra una formula molto più complessa¹²⁸.

Nel gennaio del '19 le scritture subiscono ulteriori e significative variazioni determinate dalla rapida e sicura ascesa dell'ensemble Viviani e dalla quasi totale occupazione dei territori della prosa, a partire dalla crescita delle opere in repertorio. In poco meno di due anni (fra il 1918 e la fine del '19) Viviani scrive e porta in scena diciannove commedie in uno o due atti: a *Eden teatro* (10 marzo 1919¹²⁹) in cui sperimenta per la prima volta i due atti, seguono *Santa Lucia Nova* (29 ottobre 1919), *A festa 'e Piedigrotta* (29 ottobre 1919), *Campagna napoletana* (autunno 1919), e, nel 1920, *La Bobème di Viviani* (che divenne poi *La Bobème dei comici* passando dalla versione in due atti a quella in un atto). La struttura dei contratti della compagnia cambia ancora¹³⁰, gli articoli si fanno sempre più complessi per assolvere funzioni specifiche della Prosa. Agli artisti viene fatto obbligo di «prender parte a tutti gli spettacoli giornalieri che saranno

¹²⁸ L'intestazione non riporta più le coordinate dell'Ufficio teatrale Guido Argeri, il cui titolare resta comunque indicato come *amministratore-rappresentante*, ma si riferisce direttamente alla Tournée Viviani; e, soprattutto, le clausole, suddivise in articoli secondo uno schema che si ripeterà integralmente per tutto il '18, divengono assai più specifiche (e più vicine a quelle delle compagnie primarie). Il contratto, «scrittura privata da valere occorrendo come pubblico strumento», è ora così suddiviso: nella prima parte i requisiti essenziali (nome, debutto, città, paga, durata), nella seconda quelli accessori distribuiti in diciassette articoli. I primi tre punti, insieme all'art. 15, che riguardano nome e qualifica dello scritturato, paga, penale prevista per l'inadempienza ai patti e mediazione del 10% da versare sempre ad Argeri (che prima incassava in qualità di agente teatrale, ora di amministratore), risolvono tutto il testo dei vecchi contratti della Tournée Viviani. Dall'articolo 4 in poi l'articolato è quello tipico delle primarie compagnie di prosa: vengono regolati i casi di protesta (art. 4), sospensione del lavoro da parte dell'artista (art. 5), mancanza di rispetto, da parte dell'artista, verso il pubblico o la direzione del teatro (art. 6), obbligo per l'artista di confermare la data del debutto e di rispettare gli usi e i regolamenti dei teatri nei quali lavorerà la compagnia di cui fa parte (art. 7), vietata concorrenza (art. 8), obbligo di non allontanarsi dalla piazza (art. 9), forza maggiore (art. 10), diritto della Direzione a riconfermare l'artista (artt. 11 e 12), elezione del domicilio dell'artista (artt. 13 e 16), casi fortuiti (art. 14), spese dell'atto (art. 17). Seguono le firme dell'artista (sinistra) e della direzione (destra) sotto le quali era sempre lasciato uno spazio in bianco per eventuali clausole di privilegio che venivano aggiunte a penna e sottoscritte dai contraenti.

¹²⁹ Le date riportate fra parentesi accanto ai titoli delle opere si riferiscono alla prima rappresentazione.

¹³⁰ Cfr. contratto di scrittura di Raffaele Fucito del 6 gennaio 1919.

dati dalla Compagnia Viviani, senza esclusioni di sorta (rappresentazioni, città, Teatri) *compreso avanspettacolo*¹³¹. Come nelle migliori compagnie drammatiche l'artista, da contratto, doveva essere «fornito a proprio carico di ogni oggetto di corredo e di guardaroba inerente al lavoro».

È evidente che ci troviamo di fronte ad una compagnia costituita non più «per brevi debutti» ma per intere e continuative stagioni teatrali su piazza: un organico che «prevedeva» di restare inalterato per non meno di un anno visto che non solo la durata degli impegni non era mai inferiore ai 365 giorni, ma che all'articolo 7 la Direzione si riservava il diritto «di far riposare la Compagnia 45 giorni in un anno»¹³².

Quella che Viviani aveva creato era una compagnia capocomicale che ricorda in tutto il modello della compagnia italiana dell'Ottocento condotta in genere da un capocomico che ne era, allo stesso tempo, impresario (o proprietario), direttore e primattore. Siamo però nel primo ventennio del Novecento quando, sia agli inizi del secolo che durante il regime fascista, le condizioni generali delle compagnie italiane erano divenute assai precarie. Quelle di giro a sistema capocomicale (simili, nella struttura alla Compagnia d'Arte Nuova Napoletana) erano in grave crisi. La loro durata si andava riducendo al minimo (dall'antico triennio a un solo anno, a sei mesi, talvolta a poche settimane) fino ad arrivare all'adozione del sistema straniero di costituirsi per lo sfruttamento in tournée di un lavoro di successo. Le strategie messe in atto per reagire alla crisi furono diverse; anche in questo caso Viviani scelse di risalire la corrente. Privilegiando il sistema delle scritte a lunga durata (che col tempo andarono a soppiantare le scritte per uno o più anni) l'ensemble assunse i tratti di una *compagnia di base* formata da un nucleo stabile cui, nel tempo, si aggregavano nuovi attori. Dal sistema della compagnia formata per un unico e determinato spettacolo (Tournée Viviani) al sistema, al tempo poco praticato in Italia, della compagnia permanente con scritte di lunga durata. Il sogno si avvicinava sempre più al reale.

«Navigando in piena prosperità» la formazione si accresceva di comici. Alla fine del 1919 l'organico della compagnia maggiore contava più di quattordici elementi. Se a questi sommiamo anche gli artisti scritturati per il Varietà, arriviamo a superare le venticinque uni-

¹³¹ Cfr. contratto del 18/4/1919 di Medea Cosenza. Il corsivo è mio.

¹³² Durante i quali la paga non sarebbe stata corrisposta.

tà. Il genere riscuoteva grandi successi e Viviani (con il suo teatro) iniziò a girare la penisola. Le cronache, tutte, segnalavano la grande orchestrazione dell'insieme e la straordinaria armonia di un ensemble assai numeroso e quasi sempre presente in scena. Il genere piacque anche fuori Napoli e anche quegli elementi provenienti da realtà professionali molto distanti dal teatro che Viviani aveva voluto trasformare in attori conquistarono il favore della critica. Il giro, non più e non solo limitato allo spettacolo di Varietà, divenne una pratica anche per la compagnia maggiore tanto che nelle scritte, dal '19 in poi, alla voce paga è sempre previsto e fissato un aumento per le prestazioni fuori piazza¹³³.

Fu allora che, racconta Viviani, molti dei suoi attori, di fronte a così grandi consensi, si montarono la testa. Accampavano pretese ed esigevano paghe sempre più esorbitanti:

Senonché – scrive nell'autobiografia – venne il giorno che nemmeno queste paghe bastavano più; essi si credevano parte integrante della mia azienda e volevano dividere con me, senza pensare che la loro attività, la loro abilità, le loro possibilità me li avevano fatti trovare umili, modesti, ossequianti e anelanti, e allora cominciarono a correre per la Compagnia voci così: se Musco non se ne andava da Grasso, non avrebbe fatto quello che ha fatto.

Sicché io avevo già dei Musco a mia insaputa e avevo il torto di non accorgermene.

[...] E così fu che per la certezza che, come me, anch'essi potevano, dato il genere, formare Compagnia e conseguire i medesimi successi e i medesimi guadagni, complottarono in quattordici per fare un'altra formazione, con tutti i fuoriusciti, che ebbe poi precaria fortuna¹³⁴.

I ribelli formarono una compagnia di rivista detta La Rosea con in repertorio *Tutti in cupola* di Gibertini e *Piramide* di Giulio Trevisani, che allora scriveva canzoncine in lingua e si firmava Guido di Napoli. Probabilmente li seguì anche Guido Argeri¹³⁵, visto che l'ul-

¹³³ Secondo la normativa all'epoca vigente, gli scritturati di compagnie drammatiche e di quelle compagnie per le quali la prestazione fuori piazza, anche detta breve debutto, avrebbe rappresentato un imprevisto aggravio di spese (essendo queste formazioni destinate a lunghe permanenze su piazza) avevano diritto a maggiorazioni di paga nel caso in cui fossero stati costretti a trattenersi per non più di tre giorni in città.

¹³⁴ Raffaele Viviani, *Dalla vita alla scene*, cit., p. 132.

¹³⁵ Particolare curioso: in una lettera di Titina De Filippo all'attrice Corinna De Crescenzo abbiamo ritrovato il nome di Guido Argeri. La lettera, del dicembre

timo dei documenti da lui firmato è una lettera di dimissioni (datata 23 febbraio 1920) dall'incarico di amministratore della Compagnia e da agente dello stesso Viviani e della sua formazione.

Gli illustri sconosciuti che Viviani aveva trasformato in attori avevano dunque riscosso tanto successo da ritenersi pronti ad abbandonare il maestro e a camminare con le proprie gambe senza rendersi conto che, in realtà, il lavoro maggiore nella loro professione di attori non dipendeva da loro stessi ma dalla «direzione» del loro capocomico. La massima cui Viviani si ispirava per la sua compagnia era quella di «un'orchestra bene affiatata in cui non deve difettare nessuno strumento onde chi maneggia la bacchetta possa ottenere gli effetti voluti»¹³⁶. Non è un caso se molti fra gli attori formati alla sua scuola, da Luisella Viviani a Gennaro Di Napoli, dal Fortezza alla Pretolani alla Castigliana e a moltissimi altri, entrarono fra le file degli attori più popolari e amati della vecchia scena napoletana. Ma non è caso nemmeno che alcuni elementi impazienti credettero troppo presto di poter far parte per se stessi e ai primi passi si trovarono a terra. La dinamica del rapporto è la stessa di quella del numero della pulce e del domatore. Al ritmo della bacchetta del domatore la pulce inizia a volteggiare e seguendo la punta dello strumento si trasforma in leone. Tanto l'esperimento è riuscito che la pulce si crede davvero leone e smette di seguire la punta della bacchetta. È un attimo: mentre ancora il bastoncino volteggia nell'aria il leone scompare e la pulce torna alla realtà delle sue piccole dimensioni. Era dunque solo per la maestria del domatore che si era sentita leone? Probabilmente con lo studio, la perseveranza e la pazienza avrebbe imparato a gestire da sé le regole del gioco, ma ormai la frittata era fatta: senza il domatore il leone non è che una pulce ammaestrata.

Fra i fuoriusciti di Viviani e la pulce la distanza è breve: i sedicenti leoni voltarono le spalle al domatore ma Viviani non si lasciò scoraggiare; per nessun motivo avrebbe abbandonato il sogno del suo teatro. Ingaggiò quattordici elementi nuovi, rimandò il contratto dell'Alfieri di Torino e ripiegò al Margherita di Bari dove ormai il pubblico era affezionato sostenitore della sua arte (e di quella del suo ensemble di Varietà). Usò le piazze e i teatri dove il suo nome costituiva ormai un potente richiamo come trampolini per il nuovo

1947, è su carta intestata della ditta «Teatro di Eduardo con Titina De Filippo» il cui rappresentante, come da intestazione, era appunto il nostro Argeri.

¹³⁶ Raffaele Viviani, *op. cit.*, p. 133.

gruppo e lavorò indefessamente per ricreare l'armonia della sua orchestra.

Qui ha inizio la seconda maniera di Raffaele Viviani¹³⁷, quella della nuova compagnia, l'ensemble che dal 3 maggio del 1920 ci risulta essere la Compagnia d'Arte Nuova Napoletana del Cav. Raffaele Viviani, amministratore rappresentante Vittorio Rossi.

Ancora una volta Viviani sarà pronto ad inventare nuovi attori fra i quali Vincenzo Flocco, Mario Ragucci, Armida Cozzolino, Ida Artemisia, e, successivamente, le giovani Anna Di Furia e Anna Pretolani oltre ai vecchi Luisella Viviani, Agostino Clement, Tina Castigliana, Salvatore Costa, Gigi Pisano, Gennaro e Margherita Pisano e molti, moltissimi, altri.

Dopo recite su recite, ma soprattutto prove su prove, il concertato che solo il magistero di un grande artista aveva saputo mettere a punto raggiunse un'intesa di alto livello: l'ensemble era pronto per affrontare i grandi palcoscenici del Nord e le loro severe platee.

«Provai notte e giorno – scrive Viviani – e dopo nove recite debuttai a memoria al Diana di Milano e la stampa tutta, il giorno dopo, registrando il successo, notava la fusione e l'affiatamento che additava a modello»¹³⁸.

Ma questa è un'altra storia.

¹³⁷ V. Viviani, *Storia del teatro napoletano*, cit., p. 753.

¹³⁸ Raffaele Viviani, *Dalla vita alla scene*, cit., p. 132.