

Valentina Venturini
IL TEATRO D'ARTE DI VIVIANI

Nei primi decenni del Novecento, in Italia, oltre al Teatro d'Arte di Pirandello, venne inventato e sprecato anche il Teatro d'Arte di Raffaele Viviani. Questo, a differenza di quello, si basava sulle regole delle ditte comiche e nel suo sorgere non alzava la bandiera di ideali culturali ed estetici, ma reagiva a una Caporetto che era anche teatrale.

Caporetto

È la notte fra il 23 e il 24 ottobre del 1917. Siamo in piena guerra. Sul fronte italiano, schierato lungo la valle dell'Isonzo, nei pressi di Caporetto, piovono granate di gas asfissiante.

«Si sente come un profumo di mandorle amare, ma nessun danno, perché abbiamo tappato ogni fessura. E, ritornato dalla linea, l'ufficiale che abbiamo mandato riferisce che i soldati sono tutti al loro posto, con il fucile tra le mani e la maschera al volto. Dunque è mancato l'effetto», comunicò nuovamente Mirtillo. Invece quei soldati erano fermi, impietriti dalla morte che la piccola e miserabile maschera non aveva servito a impedire¹.

La disfatta di Caporetto portò in Italia un clima di austerità generale che toccò anche il mondo del teatro. Il ministero degli Interni emise un decreto per proibire gli spettacoli di Varietà, rei, secondo le autorità, di «minare lo spirito combattivo dei soldati» che batteggiavano e morivano al fronte. Il Varietà, all'epoca popolarissimo, era infatti considerato un genere «minore» e «poco raccomandabile». Ciononostante, più che andare a Teatro – intendendo, come nell'uso del

¹ Così Giovanni Comisso ricorda la disfatta di Caporetto nel suo *Giorni di guerra*, Milano, Mondadori, 2002, p. 229.

tempo, il termine sinonimo di «prosa», genere frequentato soprattutto dalla borghesia –, il grande pubblico frequentava il Varietà offrendo questo un ventaglio di proposte (sia dal punto di vista dello spettacolo, sia dei luoghi a esso deputati) capaci di coinvolgere popolo, aristocrazia e borghesia.

A Napoli, per esempio, Varietà erano sia il Salone Margherita, casa dell'aristocrazia e della crema dell'intellettualità, sia gli scalcinatissimi teatrini di terz'ordine che affollavano le zone popolari, frequentati, oltre che dal popolo minuto, da donnine allegre e «vip» della malavita. Tra questi loschi figure non era insolito scorgere intellettuali, giornalisti e baroni, tanto che, ad esempio, la disposizione della sala del Margherita contemplava nel parterre il pubblico più acceso, nei palchi intellettuali, artisti e nobili.

Il Varietà aveva un fruttuosissimo mercato, di gran lunga più redditizio di quello della prosa. Ma improvvisamente questo mercato, causa guerra, smise di funzionare. Racconta Eduardo De Filippo:

i migliori attori dei Caffè-concerto si ritrovarono sulla strada. Bisognava trovare una via d'uscita a questa situazione, in modo che si potesse continuare a recitare. Il decreto non vietava l'attività delle compagnie drammatiche e di operetta².

Fu una corsa generale per «mettersi in regola» aggirando il decreto: molti, fra i divi del Varietà, decisero di formare una compagnia e passare all'operetta o alla prosa. Maldacea, Villani, Cuttica, Gill, Riccioli, Bambi, e più tardi Castagna tentarono l'evasione con compagnie di riviste, operette e commedie musicali. Anche Petrolini e Viviani, che le cronache del teatro annoverano fra le maggiori figure del Varietà italiano, disertarono il campo, costituendo, ciascuno per proprio conto, compagnie dialettali di prosa³. Fatto sta, però, che solo Viviani, proprio grazie alla sua compagnia, ha lasciato traccia indelebile del suo teatro.

Per gli altri, Petrolini compreso, il passaggio alla prosa (ovviamente e opportunamente intrisa di Varietà) restò un espediente. A quasi un secolo di distanza il loro nome rimanda non tanto a un «tea-

² Eduardo De Filippo, *Raffaele Viviani*, in *Viviani*, a cura di Marcello Andria, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2001, p. 232.

³ Per Viviani l'abbandono del Varietà corrispose al passaggio da attore-solista ad attore capo compagnia; non così per Petrolini, che nel 1915 aveva formato la «Compagnia dei grandi spettacoli di riviste e Varietà Ettore Petrolini».

tro», come nel caso di Viviani e del genere da lui creato, quanto alla loro arte attorica.

Dal Varietà alla prosa

Caporetto fu per Viviani «l'occasione da non perdere»: abbandonare il Varietà per la prosa e completare la propria personalità artistica agendo non solo come attore ma anche come autore e capocomico.

Colsi la palla al balzo – scrive nella sua autobiografia – e dissi a me: «Questo è il momento, togliti gli abiti da generale e vestiti da soldato». Mi accodai a tutti gli altri. Ero un ultimo arrivato, la recluta più giovane del grande esercito degli attori italiani. Pensai di creare all'artista quella rispettabilità che avevo saputo dare all'uomo, e condurre a termine tutto un programma di miglioramenti⁴.

Sembrerebbe che Viviani sia stato portato al teatro di prosa da un caso, ma quel caso possiamo oggi leggerlo come la prima tappa di un percorso comune a molti uomini di teatro del Novecento che, come e più di Viviani, si trovarono a dover fare i conti con un teatro che, dopo la nascita del cinema, degli spettacoli di massa e anche delle nuove tecnologie, mutate rapidamente le condizioni socioculturali, aveva perso il suo mercato e la sua tradizione. Uno degli snodi fondamentali del teatro della prima metà del secolo scorso è appunto il passaggio dalle ditte comiche (che vivevano della vendita dei loro spettacoli) alle compagnie (che si trovarono a dover operare in assenza di mercato⁵). Chi voleva fare teatro si trovava di fronte a un bivio: o adattare il proprio *modus operandi* alle regole di un nuovo mercato o reinventarsi le pratiche del proprio operare. La strategia di Viviani – come di altri maestri del teatro – potrebbe essere racchiusa nell'adagio che raccomanda di fare *di necessità virtù*. È qui che possiamo collocare il teatro d'Arte di Viviani, in quella zona accesa che comprende i territori che si estendono tra il teatro delle ditte e il teatro

⁴ Raffaele Viviani, *Dalla vita alla scene*, Napoli, Guida, 1988, pp. 63-64.

⁵ Sulle dinamiche di sopravvivenza dei teatri delle ditte e di quelli delle compagnie si veda, nello scorso Annale di «Teatro e Storia», il saggio di Ferdinando Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal «Dilemma» di Osanai Kaoru: Teatro Efu-rasiano, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale*, «Teatro e Storia», n. 26, 2005, pp. 263-313.

delle compagnie, territori che confinano con quelli dei teatri laboratorio del '900, quei teatri, appunto, che all'interno di una problematica generale di caduta del mercato hanno fatto di necessità virtù reinventandosi la propria esistenza in vita.

Rientriamo nella vicenda particolare di Viviani:

Una sera del 1917 mi presentai al cavaliere Giovanni Del Piano, impresario del Teatro Umberto di Napoli, un piccolo teatro popolare in Via Sedi- le di Porto dove si davano spettacoli di Varietà, e gli proposi un affare.

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 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 Varietà.

Il cavalier Del Piano, che era un uomo di grande esperienza teatrale, comprese subito che io non gli proponevo un semplice affare commerciale, bensì un *esperimento artistico di grande rilievo*⁶.

Dal Varietà (ossia da un teatro ormai con assenza di mercato causa Caporetto) alla prosa (teatro con mercato-padrone). Ovvero al teatro delle compagnie che però, nel 1917, funzionava ancora come quello delle ditte, soprattutto per l'egemonia del mercato.

Il passaggio, come abbiamo visto, non fu mossa esclusiva di Viviani. Quello che però gli permise di distaccarsi e superare i molti che, come lui, provarono a passare alla prosa formando una compagnia, è il risultato di un lavoro iniziato anni prima. Non fu certo questione di fortuna se Viviani e la sua compagnia, da subito, ottennero un successo straordinario. Successo che, peraltro, non diminuì con il passare della «novità» del genere proposto, ma che, al contrario, si consolidò con il passare del tempo. Successo, infine, non esclusivamente imputabile alla grande popolarità di cui Viviani godeva come attore (e autore) di Varietà.

Evidentemente Viviani lavorava con uno strumento (la compa-

⁶ Raffaele Viviani, *Appunti autobiografici*, dattiloscritto conservato nell'archivio degli eredi Viviani, ora pubblicato a cura di Giuliano Longone in *Viviani*, cit., p. 253. Il corsivo è mio.

gnia) che sapeva dominare quasi alla perfezione; strumento che aveva «costruito» e «accordato» secondo i ritmi che lui voleva.

Ripercorriamo i tempi: 24 ottobre (1917) Caporetto; 29⁷ dicembre debutto nella prosa con *'O Vico* e la nuova compagnia. Solo due mesi per mettere su e «affiatarsi» una compagnia, come sostiene Viviani nella sua autobiografia? Compagnia, per di più, il cui nucleo iniziale resterà immutato fino al 1945?

Il segreto di questo immediato (e duraturo) successo è proprio qui, in questa manciata di giorni che fa a pugni con la tesi della creazione della compagnia ad hoc, prima tappa di quel programma di miglioramenti, questo sì, il cui fine era chiaro sin dall'inizio: non solo e non tanto liberare lo «stellissimo» dal «disagio del Variété», quanto «fare del vero teatro»⁸.

In realtà, come dimostrato in altra sede sulla scorta dei contratti di scrittura della compagnia Viviani⁹, l'ensemble non nacque nel 1917 e non per passare alla prosa. La «Tournée Viviani», questo il nome che il nostro artista diede al suo gruppo, nacque agli inizi del 1916, e nacque come compagnia di Varietà formata proprio per lavorare in quel campo. Nacque quando Viviani, al culmine del successo, decise di sfruttare la grande popolarità di cui godeva e il larghissimo giro di teatri che di stagione in stagione reclamavano la sua presenza, per vendere agli impresari non più e non solo il suo nume-

⁷ La data della prima rappresentazione assoluta è probabilmente il 29 dicembre. L'incertezza nasce dalla discordanza delle testimonianze: 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*, Napoli, Guida, 1992, p. 735; e Tecla Scarano in «Il mattino illustrato», n. 10, 11 marzo 1978, ora in *Follie del Varietà*, a cura di Stefano De Matteis, Martina Lombardi, Marilena Somarè, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 118); secondo l'edizione del teatro di Viviani pubblicata da Ilte nel 1957 la prima fu invece il 24 dicembre (cfr. Raffaele Viviani, *Teatro. Trenta-quattro commedie scelte da tutto il teatro di Viviani*, a cura di Lucio Ridenti, Torino, Ilte, vol. I, 1957, p. 4); 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, vol. I, 1987, p. 49); 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. *Prime rappresentazioni*, a cura di Rosaria Borrelli, in *Viviani*, cit., p. 339).

⁸ Raffaele Viviani, *Dalla vita alla scene*, cit., p. 63.

⁹ Cfr. Valentina Venturini, *Le compagnie di Raffaele Viviani*, «Teatro e Storia», n. 23, 2001, pp. 245-309; e, ancora, Valentina Venturini, «La compagnia di Raffaele Viviani», tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma Tre, Dipartimento della Comunicazione letteraria e dello Spettacolo, 2005.

ro, ma un concertato di numeri che, insieme al suo, avrebbero coperto la totalità dello spettacolo. L'importante, in questo discorso, non è il fatto di aver anticipato la data di nascita della compagnia, quanto, piuttosto, il poter far tesoro di quest'anticipazione perché è attraverso di essa che passa l'immediato successo riscosso da Viviani nella prosa. Se, infatti, riuscì a sbaragliare i concorrenti proponendo e riuscendo a far accettare fin da subito il suo teatro, lo deve principalmente a una compagnia già fiorita, varata nel mare esterno di un mercato teatrale concorrente. Fu così che, in pochissimo tempo, nacque e si consolidò il «genere Viviani» e che il gruppo, nato per il Varietà, seppe affinare le sue specificità assumendo i tratti di una compagnia primaria di prosa.

L'invenzione di un nuovo genere e la creazione di una propria tradizione

Dal Varietà alla prosa: non si trattò di un passaggio ma di una trasformazione, perché quello che la critica, a pochissimo tempo dalla nascita, salutava come «nuovo genere Viviani» era sì inquadrabile nel «genere prosa», ma, come da subito la stampa tutta mise in luce, se di prosa si trattava questa era quantomeno una *prosa straniata*, una «nuova forma di teatro dialettale napoletano»¹⁰, un'«*arte nuova*»¹¹, come Raffaele Viviani aveva scelto di ribattezzare la sua compagnia – «Compagnia d'Arte Nuova Napoletana» –, un «genere speciale» in cui si raggiungeva «la più completa espressione d'arte per la perfetta armonia di tutti gli elementi che compongono l'opera»¹²: prosa ma anche musica e canto. Un *teatro a doppio taglio*¹³ che era insieme *impasto*¹⁴ di prosa e Varietà (con attori la cui competenza,

¹⁰ Cfr. D'Artagnan, *La scena dialettale. Il teatro minimo napoletano*, «Il Giornale d'Italia», 26 gennaio 1918.

¹¹ Cfr. G. Bellezza, *L'«arte nuova»*, «Il Giorno», Napoli, 12 marzo 1918.

¹² Carlo de Flavis, *All'Umberto 'Nterra a Mmaculatella di Viviani*, «Il Giorno», Napoli, 12 maggio 1918.

¹³ È una definizione di Ferdinando Taviani sviluppata nello scritto *Amatorialità*, cit. L'espressione «teatro a doppio taglio» è usata da Taviani con riferimento alla nozione di Teatro Eurasiano, per indicare quegli «attori europei, nordamericani, sudamericani, australiani che praticano professionalmente stili classici asiatici», e quei «teatri, o istituzioni culturali o scene universitarie in cui il magistero dei maestri asiatici e quello dei maestri occidentali si intrecciano», che frequentano «ambedue le sponde [Oriente e Occidente] con un teatro a doppio taglio».

¹⁴ L'immagine dell'«impasto», delineata da Ferdinando Taviani, appare stru-

come nelle antiche tradizioni sceniche, era, «per mestiere», triplice: nella recitazione, nel canto e nella danza) e (separatamente) *mosaico* di intrattenimento e arte perché prima dell'atto unico, o fra un atto e l'altro o/e alla fine dell'atto, gli spettacoli di Viviani – come del resto era uso fra le compagnie di professionisti dalla fine del XIX secolo – prevedevano sempre pezzi di contorno come numeri di Varietà (canzoni e/o macchiette e/o poesie) e, più avanti nel tempo, anche monologhi.

Partiamo da «quello che più tardi doveva dare l'indirizzo a tutto un orientamento nuovo di teatro, ora conosciuto come “genere Viviani”»¹⁵: una prosa *impastata* di Varietà, Circo, Opera dei Pupi, Zarzuela¹⁶, canzone di Zeza¹⁷. Una sorta di «teatro fatto in casa», un genere nuovo inventato a partire dai generi teatrali praticati da Viviani durante il suo apprendistato, generi poi «superati» ma accortamente conservati nella dispensa del suo sapere teatrale.

Ingrediente essenziale e caratterizzante di questo nuovo genere è il Varietà (anche se opportunamente calato nei panni della prosa). Varietà inteso non tanto come molteplicità di proposte spettacolari da offrire al pubblico, quanto, piuttosto, come «esercizio della scena, epifania dell'attore, tecnica, preparazione, retroterra professionale, materiale da rielaborare, tradizione»¹⁸. Linguaggio teatrale, sguardo, percezione dell'esistenza, «palestra»: là Viviani ha appreso le tecniche della scena e quelle della scrittura scenica, là ha imparato a far dipendere il suo mestiere dal rapporto diretto e immediato col pub-

mento 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, neppur 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*, seconda edizione riveduta e corretta, Bologna, il Mulino, 1997, p. 113.

¹⁵ Raffaele Viviani, *Dalla vita alla scene*, cit., p. 63.

¹⁶ Genere di spettacolo di origine spagnola in cui si mischiavano parti in prosa, parti in versi e parti cantate.

¹⁷ Genere spettacolare di origine popolare in voga a Napoli agli inizi del '900, tipico del periodo di Carnevale: una sorta di Zarzuela «napoletana» con pochi ma definiti personaggi: Pulcinella; Donna Rosa, sua moglie; Colombina, loro figlia; Don Nicola, padrone di casa.

¹⁸ Franco Carmelo Greco, *Per una rifondazione drammaturgica*, in *Incontri di studio sull'opera di Raffaele Viviani*, Napoli, Edizioni Lan 1988, pp. 89-103.

blico. Là ha «appreso ad apprendere»¹⁹ sperimentando sulla propria pelle che la tradizione e la convenzione, apprese per via di esempio, sono fondamentali, ma che per catturare il pubblico, «la belva» come usava chiamarlo, è necessaria la variazione, la singolarità, la novità e, soprattutto, l'immediatezza. Una delle leggi fondamentali dell'arte dell'attore è la base del Varietà: partire dalla conoscenza dei meccanismi di azione e reazione del pubblico perché è da lì che l'attore trae la sua possibilità di recitare. Ovvero, per dirla con Viviani, «il pubblico è quello che è. È compito dell'attore portarlo dove lui crede e farlo applaudire quando a lui occorre»²⁰.

Quando mi trovo al cospetto del pubblico – scriveva Ettore Petrolini, altro grandissimo del Varietà, amico fraterno di Viviani – colgo nell'ambiente quel *perugio* (perdonatemi questa immagine) che è sempre in continuo spostamento e attraverso il quale scivolo improvvisamente e insospettato nello spirito del pubblico, e proprio in quel momento do la prova di aver pronto, profondo, preciso il senso delle cose. [...] Molti attori, e specialmente quelli che si reputano incompresi e perseguitati da un avverso destino, mancano di questa qualità, alla quale devo soprattutto la costante fortuna dei miei successi: essi agiscono *fuori tempo*. La pronta, esatta, sicura *percezione delle cose* è il requisito più grande che occorra per fare il così detto *fenomeno*²¹.

Nel Varietà (e in tutto il percorso successivo di Viviani) l'invenzione appartiene esclusivamente all'attore che si assume l'intero circolo della produzione teatrale, dalla creazione del testo alla messinscena, alla regia, alla conquista del pubblico. Sulla scena l'attore è solo, e la sua solitudine ha il suo centro in una specializzazione che ne moltiplica i ruoli e le abilità²².

¹⁹ «Apprendere ad apprendere» è espressione di Eugenio Barba che ben si presta, a mio avviso, a una lettura in profondità dell'apprendistato di Viviani. Scrive Barba nel suo trattato di antropologia teatrale: «in genere, la professione dell'attore inizia con l'assimilazione di un bagaglio tecnico che viene personalizzato. La conoscenza dei principi che governano il *bios* scenico permette qualcosa di più: *apprendere ad apprendere*. Questo è di enorme importanza per coloro che scelgono di superare i confini di una tecnica specializzata o che sono costretti a farlo. In realtà *apprendere ad apprendere* è essenziale per tutti. È la condizione per dominare il proprio sapere tecnico, e non esserne dominati»: Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 24.

²⁰ Raffaele Viviani, *Io, il «variété» e la belva*, in Id., *Dalla vita alla scene*, cit., p. 48.

²¹ Ettore Petrolini, *A Petrolini l'ultima parola*, in Id., *Bravo! Grazie!!*, Roma, Editori Riuniti/Theoria, 1997, p. 181.

²² Sulla «lezione» del Varietà rimando ancora a Raffaele Viviani, *Io, il «variété» e la belva*, in *Dalla vita alla scene*, cit., pp. 45-48.

La creazione di un nuovo genere fu per Viviani non solo un modo per trovarsi un teatro con un mercato, e dunque una risposta a una necessità pratica, materiale, ma, soprattutto e anzitutto, la risposta a una necessità ideale: inventare un suo proprio teatro piuttosto che piegarsi all'esercizio di fare e rifare un teatro già fatto. Aveva compreso che il fare artistico non si gioca accettando le regole o, più spesso, i pregiudizi dominanti, ma inventando, affermando e imponendo le proprie regole e la propria tradizione. *Di necessità virtù*: inventarsi un proprio modo di lavorare e crearsi una «propria» tradizione partendo dalle tradizioni teatrali che aveva nella sua dispensa per riprodurne i principi cucendoli insieme e vestendoli di una forma diversa.

Una *tradition de la naissance*²³ che scaturisce dall'esigenza di una precisione, dalla necessità – forse – di confrontarsi con il proprio passato per non esser confuso nel proprio presente. Non solo, dunque, il non ri-farsi alle tradizioni coeve (il teatro d'Arte di Di Giacomo, quello comico di Scarpetta, il verismo di Mastriani), ma a quelle appena precedenti e da lui frequentate (Varietà, Circo, Opera dei Pupi, Zeza, Zarzuela), ma anche, e soprattutto, l'usare queste tradizioni come punti di partenza, trampolini da cui saltare per crearsi una *propria tradizione*. Questa è la *nascita* di Viviani e del suo genere: non il tentativo di dar senso al proprio lavoro inserendolo in una tradizione, come parte di un insieme atto a giustificarlo; ma la diversità, lo scarto, l'essere inizio di qualcosa, momento di un assoluto. Questa *invenzione* del suo teatro d'Arte non compresa nell'immediato e quindi *sprecata*²⁴ dal teatro italiano. Un successo lasciato a se stesso, non accolto nelle sue implicazioni e quindi lasciato morire.

Osservato da questa prospettiva, il «genere Viviani» si presenta

²³ *Tradition de la naissance* è concetto elaborato da Fabrizio Cruciani, *Comparazioni: la «Tradition de la naissance»*, «Teatro e Storia», n. 6, aprile 1989, pp. 3-17; nonché Idem, *Scappare dal centro: storia di Copeau*, conferenza a Malta, 7 maggio 1992, testo dattiloscritto, ora in Id., *Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, Roma, E&A editori associati, 1995, pp. 245-271. «La tradizione non è la passiva conservazione di forme e valori accettati nelle piccole successive degradazioni della continuità; è piuttosto la conquista attiva e dinamica che indaga e si serve dell'esperienza che ha prodotto forme e valori. Ogni teatro, in quanto teatro creativo, è atto di fondazione, processo di attualizzazione dell'immanenza del presente: uno scarto che rivela la continuità dei valori reali del passato e le sue possibilità»: Fabrizio Cruciani, *Comparazioni: la «Tradition de la naissance»*, cit., p. 11. Il corsivo è mio.

²⁴ «Invenzione spreca» è espressione di Claudio Meldolesi (*Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spreca dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987).

come caso esemplare di una strategia di sopravvivenza. La coscienza d'una distanza, o meglio d'un'estraneità talmente forte da spingerlo a inventarsi un *suo proprio* teatro. Un teatro necessariamente *altro*, e per ciò stesso *nuovo*, che viveva dell'esistenza di due culture contigue, Varietà e prosa, i cui presupposti venivano in esso rispecchiati a *rovescio*.

Come sottolinea Taviani, nel lasciare il Varietà per la prosa, Viviani

non passò semplicemente, sostituendo un genere all'altro, ma trasformò il «suo» Varietà nel «suo» modo di far commedie. Immaginò un contesto capace di contenere due, tre, quattro di quei tipi comici e realistici che egli aveva realizzato nei suoi numeri e in questo contesto pensò d'intrecciare una trama interessante. Lui poteva così interpretare nella stessa commedia non solo il protagonista, ma anche alcuni personaggi episodici e ben caratterizzati (come nei monologhi). Come nella Zarzuela, prosa e canto potevano alternarsi, secondo quella particolare metrica drammaturgica di cui s'era impraticchito nel Varietà²⁵.

La trovata artigiana (l'ampliamento e la moltiplicazione del numero del Varietà che comporta l'intrecciarlo in una complessa rete di relazioni e il trasformarlo in atto unico prima, fino ad arrivare alla dilatazione dei tre atti) diventa rivoluzione artistica: «genere Viviani», prosa straniata.

La prosa, il «vero teatro», era l'antico sogno di Viviani; ma non la prosa come forma teatrale; la prosa come espediente, lasciapassare per l'Arte, blasone. Il sogno era di elevare il suo teatro facendolo dalla parte della prosa. Realizzare (nel senso fattivo di scrivere, recitare e portare in scena) all'interno della prosa il teatro che lui voleva: impasto di musica versi e canto e attori che fossero anche cantanti acrobati e danzatori.

Educare e creare un nuovo pubblico

Nel passare dal Varietà alla prosa, Raffaele Viviani continuò a tener conto delle esigenze del mercato e dunque dei gusti del pubblico, che, come aveva appreso nel Varietà, era ancora il giudice supremo del successo di un artista (e/o di un gruppo).

Per chi come lui voleva continuare a fare un teatro di cui il pub-

²⁵ Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, cit., p. 113.

blico fosse il principale interlocutore, il successo era la *conditio sine qua non* della propria esistenza in vita. Il che non significava fare teatro per il successo, ma tener ben presente che il successo, e dunque l'incasso, era imprescindibile per fare il *teatro che lui voleva*.

Ritorniamo alla zona accesa in cui abbiamo collocato il teatro d'Arte di Viviani, alla terra di confine tra il teatro delle ditte, che si orientava sul gusto del pubblico, e quello delle compagnie che, al contrario, tentava di educare ai propri gusti quelli degli spettatori. Il teatro d'Arte di Viviani è a metà tra le due strade perché nel creare il suo genere egli, pur lavorando e arrivando a un prodotto assolutamente e volutamente nuovo, ha tenuto conto dei gusti del pubblico cui voleva destinarlo: non solo gli spettatori del Varietà (da «elevare» e in parte da educare) ma anche quelli del teatro di prosa (da educare anch'essi in quanto nuovi al genere proposto).

Educare il pubblico, dunque. Ma anche, insieme, crearsi un nuovo pubblico. Ovvero creare un nuovo genere a partire dalla conquista di un pubblico nuovo: non a caso a pochi mesi dalla sua nascita il genere Viviani viene definito dalla critica un «Varietà per famiglie»:

Raffaele Viviani tra gli artisti del *music-hall* è tra i pochissimi, forse l'unico, che abbia una concezione sana del *suo particolare genere di teatro*. E da parecchi anni raffinandosi, stilizzandosi, senza impigrirsi sugli allori dei suoi notevoli e duraturi successi, cerca sempre quel «tantum novi» che, eliminando dal Varietà le scorie impure, lo faccia sempre più assurgere a significativa espressione d'arte. Egli ce ne dà una prova brillante con questi programmi *nouveau style* che da parecchie sere richiamano tutta Napoli all'Umberto, ove [...] si può, infine, dar convegno *non solamente il pubblico dei così detti viveurs, ma anche il pubblico familiare*. Che cosa sono questi nuovi spettacoli di Viviani? Lo diremo in due parole, perché lo spazio ci è tiranno. Precede un breve, grazioso, decente programma di Varietà, in cui, tra le divette e le attrazioni, brilla, naturalmente, una «stella». Ieri sera questa «stella» era Gina De Chamery, la seducente e deliziosa interprete della canzone, che fu, come del resto lo è sempre, festeggiatissima e applauditissima nelle sue personali e mirabili interpretazioni di *Napule aspetta*, di *A chi se vo' chiù bene*, di *Nuttata napulitana*. Alle canzoni fa seguito l'atto unico, di «colore locale», scritto da Viviani e rappresentato da lui e da una schiera di eccellenti attori²⁶.

Con un occhio ai gusti del pubblico e l'altro ai propri, rapidamente il genere si impone sul mercato. E il successo richiama e con-

²⁶ Carlo de Flavis, *Viviani all'Umberto*, cit. I corsivi sono miei.

quista anche il pubblico alto. La strategia, accuratamente studiata dal Viviani, risulta vincente:

Oltre al mio atto unico – racconta Viviani – 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 scritturai una coppia di *danseurs*: «Raffles et son partenaire», una melodista che cantava *Stelle d'or*, una troupe di acrobati. [...] A poco a poco il successo dell'Umberto valicò i confini dei quartieri popolari e giunse fino al pubblico borghese, ai giornalisti, ai professionisti, agli intellettuali. Il primo giornalista ad apparire in sala fu Carlo De Flavis del «Giorno», poi il ghiaccio della stampa fu rotto e vennero tutti, da Eduardo Scarfoglio a Matilde Serao. [...] Non mancarono uomini politici, primo fra tutti, l'onorevole Francesco Saverio Nitti²⁷ che venne accompagnato da donn'Antonia. Quando li scorsi nel palco che sorridevano ed applaudivano, calata la tela alla fine del mio atto *Scugnizzo*, io commosso ringraziavo al palco e alla marea del pubblico; quindi corsi nel camerino, indossai un accappatoio per coprire alla meglio il mio abito da scugnizzo e mi recai nel palco a salutarli. Nitti e la sua signora mi dissero cose che mi commossero, ed egli annunciò che mi sarebbe stata accordata la nomina a cavaliere. In seguito, per interessamento sempre dell'onorevole Nitti, lo Scugnizzo divenne anche Commendatore²⁸.

Ma quante cosa sa fare questo Viviani? – cominciano a chiedersi i critici di quello che fino a poco tempo prima Viviani aveva chiamato il «teatro vero», quello drammatico. Poeta, commediografo, attore, musicista, clown, acrobata «che riesce a farsi applaudire perfino quando rotea vertiginosamente sul sommo del trapezio»; un macchietista che «ora pare, ed è, un artista, nel suo genere, completo». Un essere «multanime e prodigioso» che «prima di conquistare il suo pubblico, lo *stordisce*. [E] *quando lo ha sbalordito, lo persuade, lo trascina, lo ubriaca*»²⁹.

Questo anche era per Viviani l'arte del teatro: una guerriglia per la conquista del pubblico, un attacco sferrato da quella terra di confine che per l'attore è il palcoscenico.

²⁷ Allora ministro del Tesoro (1917-19), poi presidente del Consiglio (1919-20).

²⁸ Raffaele Viviani, *Appunti autobiografici*, in *Viviani*, cit., pp. 254-255.

²⁹ Vincenzo Tieri, *Viviani al Manzoni*, «Il giornale di Roma», 13 giugno 1923: la recensione si riferisce alla messinscena romana di *Circo equestre Sgueglia* in cui Viviani interpretava la parte del clown-acrobata Samuele. Il corsivo è mio.

In un teatro quale quello cui Raffaele Viviani aveva scelto di appartenere, in cui gli spettatori erano padroni, l'unica arma efficace era, ancor prima della quantità delle novità presentate, la loro qualità, e questo soprattutto quando si voleva preservare la propria diversità. Solo così, Viviani lo sapeva bene, sarebbe arrivato a educare il pubblico imponendo il suo «prodotto» sul mercato, e, col tempo, a crearsi nuovi spettatori.

Strategie di conquista del mercato: l'invenzione di altri modi per guadagnare

Torniamo al mercato e alle strategie messe in atto da Viviani per fare in modo che, grazie anche alla conquista e all'educazione del pubblico, il suo teatro potesse sopravvivere, ovvero sia, in concreto, vivere del proprio prodotto. Se infatti Viviani cerca di conquistare il mercato facendo a esso qualche piccola concessione (dal guadagno dipende la sopravvivenza del suo teatro), è perché proprio grazie a queste piccole aperture che riesce a evitarne i condizionamenti ingegnandosi a inventare altri modi per guadagnare. Cercando, così, di essere lui a condizionare il mercato, imponendo il proprio prodotto attraverso accorgimenti studiatiissimi, quale, ad esempio, quello di prevedere nei suoi spettacoli la presenza di artisti celebri che, oltre a recitare nel lavoro in programma, all'inizio o al termine dell'atto unico³⁰ si «producevano nella loro specialità» (come nel caso sopracitato di Gina De Chamery, acclamatissima star della canzone napoletana, scritturata da Viviani non solo per recitare nella sua compagnia, ma anche per cantare, a parte, le canzoni che l'avevano resa celebre).

Un rapporto, quello fra il teatro d'Arte di Viviani e il mercato, di «naturale» *do ut des* che sollecita al nostro artista strategie per dominare il mercato mantenendo comunque l'impressione di esserne dominato. *In primis* non fare teatro in serie (come invece era d'uso nel teatro delle ditte che passavano velocemente da un testo drammatico all'altro e da un genere all'altro attraverso gli stratagemmi e le consuetudini del mestiere della «razza comica»³¹) ma spettacolo per spettacolo.

³⁰ E poi dei due o tre atti.

³¹ Il sistema dei ruoli; scene e costumi multiuso; suggeritore.

Piuttosto che produrre una diversità di spettacoli in un flusso continuo mantenendo sempre lo stesso stile e cambiando solo i personaggi dei testi ma non i ruoli e il modo di interpretarli e metterli in scena (ancora teatro delle ditte), Viviani agisce su due fronti:

a) *diversifica l'offerta* offrendo più spettacoli in uno (l'atto unico più alcuni numeri di Varietà e/o alcune canzoni);

b) *crea non spettacoli in serie ma prototipi*, il che si traduce – in un contesto come questo in cui l'originalità e la variazione erano d'obbligo se si voleva conservare il pubblico – nella scrittura e messa in scena velocissima e copiosissima di lavori sempre nuovi.

Comincia da qui per Viviani un'attività febbrile, come si evince dal contratto del 1919 con il Teatro Umberto di Napoli per un corso ininterrotto di rappresentazioni che riguardano le stagioni '20, '21 e '22 in cui «il signor Viviani si obbliga a dare almeno quattro novità all'anno». L'attività dell'autore-attore-capocomico-impresario diviene frenetica: nel 1918, primo anno della «prosa», Viviani scrive e mette in scena ben undici atti unici, cui ne seguono altri sette l'anno successivo. Per arrivare, alla fine della carriera, alla composizione di cinquantacinque opere teatrali (collaborazioni escluse).

Un teatro di qualità

Nel 1918 Raffaele Viviani cambia nome alla sua compagnia sostituendo il «varietistico» «Tournée Viviani» con «Compagnia d'Arte nuova napoletana»³². Non più, dunque, «tournée», termine che nel gergo teatrale era impiegato per designare compagnie minori costituite per brevi debutti, ma «compagnia», che rimanda a un'organizzazione tipicamente «da prosa», sicuramente più «stabile»³³. E, so-

³² Dal marzo del '18 la stampa scrive della «Compagnia d'arte nuova napoletana» (S. Tino, *Teatri e Concerti. La Compagnia d'arte nuova napoletana*, «Il Piccolo Giornale d'Italia», 1° giugno 1918), e i contratti, dal maggio, sono per e con questo ensemble. Anche se sulle intestazioni delle scritture degli artisti troveremo ancora la «Tournée Viviani» fino al maggio del 1919, già dal 1918 gli attori sono scritturati nella «Compagnia d'arte nuova napoletana».

³³ La quasi totalità degli scritturati aveva impegni della durata di almeno un anno.

prattutto, «d'Arte». Attributo che Viviani manterrà quasi sempre nelle denominazioni che darà al suo gruppo nel corso del tempo³⁴.

È come se, passato alla prosa e raggiunto ormai il successo con la creazione di un nuovo genere – quel «Varietà d'arte» osannato da tanta parte della critica³⁵ e assai vicino alla prosa –, egli sentisse la necessità di «nobilitare» la sua formazione anche nel nome, definendola «d'Arte» quasi che questa fosse una sorta di *patente per il teatro «Drammatico»*³⁶. Il passaggio da un genere minore (Varietà) a uno maggiore (prosa, anche se mista a Varietà) corrispondeva dunque a quello dall'intrattenimento all'arte. Una promozione che riguardava il rango culturale, e che non sarebbe stata pensabile se non ci fosse stata prima la rivoluzione novecentesca dei «teatri d'arte», nome-bandiera degli avamposti del teatro europeo.

Arte, dunque, come sinonimo di qualità. Qualità che, anche in quella zona accesa cui Viviani aveva scelto di appartenere, era l'unica arma per imporsi, sopravvivere e insieme far valere la propria diversità. Ed è proprio sul fronte della qualità che si gioca, in due mosse, la sua strategia: il teatro d'Arte, appunto, e le prove.

Per mantenere sempre alto il livello degli spettacoli della sua compagnia, Viviani – differenziandosi anche in questo dal teatro corrente che era quello delle ditte in un certo senso «asservite» alle esigenze del mercato che imponeva di abbreviare i tempi di produzione e ampliare il ventaglio delle offerte – si concentrava sulle prove che imponeva ai suoi attori con ritmi estenuanti. Il risultato saltava subito agli occhi: fu tra i primi ad abolire il suggeritore (e questa all'epo-

³⁴ «Compagnia d'Arte Napoletana» (1927, contr. 6/7 e 15/11); «Primaria Compagnia Napoletana Arte Varia Raffaele Viviani» (1928, contr. T. Biondo di Palermo 7/2); «Compagnia d'Arte Napoletana» (1931, come nel '27 e '28). L'unica eccezione sta nella denominazione «Compagnia Raffaele Viviani» (1929 e '30, lettera del 30 dicembre '29 e lettere di Cesare Linguiti, amministratore di compagnia, del febbraio 1930).

³⁵ Fra i tanti si rimanda a D'Artagnan, *La scena dialettale. Il teatro minimo napoletano*, cit.; G. Bellezza, *L'arte nuova*, cit.; S. Tino, *Teatri e Concerti. La Compagnia d'arte nuova napoletana*, cit.; Senza firma, *All'Umberto Tuledo 'e notte*, «Il Mezzogiorno», 8 ottobre 1918; Vincenzo La Bella, *Un maestro del colore*, «Il Giornale della Sera», 12 febbraio 1920. In particolare riporto il giudizio di Carlo de Flavis, importante critico drammatico de «Il Giorno» che spalancò a Viviani le porte dell'«Arte»: «Viviani vi trasfonde tutta l'ardente febbre del suo sogno, che può dirsi oggi anche *realtà*: trasformare il *Varietà* in una più elevata palestra d'arte e di vita» (Carlo de Flavis, *All'Umberto 'Nterra a Mmaculatella di Viviani*, cit.).

³⁶ Nel suo senso etimologico di «relativo al dramma inteso come qualsivoglia azione scenica».

ca fu un'importante novità) costruendo la forza e l'armonia dei suoi spettacoli su attori che dovevano sempre sapere a memoria la propria parte e che quotidianamente si allenavano, per usare un termine chiave dei nuovi teatri del Novecento, insieme al proprio maestro. Allenamenti rigorosamente scanditi dal ritmo di un cronometro, unica ancora di salvezza (insieme alla memoria), secondo Viviani, per riuscire a essere vivi e insieme «esatti» soprattutto nelle opere della prima maniera ricche di concertati, musica e parole che esigevano una recitazione scandita da ritmi precisissimi³⁷.

Anche per quanto riguarda le prove, il teatro d'Arte di Viviani si pone a metà strada tra il teatro delle compagnie (tempo lungo per le prove) e quello delle ditte (tempo breve per le prove ma tempo lungo dell'esistenza in vita dello spettacolo, ovvero maggior numero possibile di spettacoli con il minor numero possibile di prove). A questo proposito è utile riflettere sul fatto che ai tempi di Viviani una compagnia di comici professionisti (come la sua) cambiava spettacolo quasi tutte le sere, ed era in grado di presentare anche una ventina di lavori diversi in un mese (replicandone solo due o tre) e, insieme a quei lavori, i pezzi di contorno delle serate come monologhi e farse o numeri di Varietà. È chiaro che i comici riuscivano a far questo esercitando il loro mestiere secondo consuetudini, stratagemmi e sistemi di regole consolidati: l'abilità di «andare a suggeritore» (andando in scena anche senza sapere tutta la parte a memoria, seguendo il testo sussurrato dalla botola ai limiti della ribalta); il (vasto) repertorio di cui ogni attore era depositario (non c'era bisogno di molto tempo per mettere in scena testi che quasi tutti gli attori avevano già recitato in una parte o nell'altra) e, infine, il sistema dei ruoli.

È proprio a partire dalla padronanza di queste «consuetudini di mestiere» – tranne l'uso del suggeritore – che Viviani riuscirà a coniugare le strategie del teatro delle ditte con quelle del teatro delle compagnie: maggior numero di spettacoli possibile, tempo lungo delle prove e tempo lungo di vita dello spettacolo.

Partiamo dalla fine:

a) *tempo lungo dell'esistenza in vita dello spettacolo*: in tempi bre-

³⁷ Un attore doveva entrare in battuta quando l'altro ne usciva, oppure uno doveva continuare il verso iniziato dall'altro. I ritmi dovevano essere precisi, gli attori non potevano allungare i tempi delle proprie battute indulgiando su una parola o una pausa perché i tempi si sarebbero dilatati.

vissimi Viviani scrive e mette in scena moltissimi lavori, opere che continuerà a rappresentare fino alla fine della sua carriera. Lungo l'intero arco della vita egli riprenderà le sue opere continuando a metterle in scena, trasformandole nel corso degli anni, adattandole ai tempi mutati, alle esigenze professionali e, soprattutto, alle diverse disponibilità della sua compagnia, operando piccoli (o grandi) cambiamenti in rapporto agli attori che a quei testi avrebbero dato corpo. Il contatto con il «teatro materiale», indispensabile nell'ideologia del Viviani autore, continuerà a esser causa dell'impossibilità di chiudere le sue opere in una forma fissa e definitiva. «Le date delle sue commedie – avverte Taviani – rischiano di mettere fuori strada [...]: sembrano indicare il tempo in cui la commedia si situa ed indicano invece soltanto il tempo in cui essa *comincia* ad andare in scena»³⁸.

È questo continuo lavoro di cesello il segreto del successo dei suoi spettacoli e del suo teatro d'Arte, il considerarli, gli spettacoli e la compagnia, sempre «in prova», pronti a cadere sul giudizio del pubblico: il che significava, anche, curare e lavorare non esclusivamente in funzione del tempo breve del successo dei singoli spettacoli, ma in profondità, sul tempo lungo dell'esistenza in vita dello spettacolo e, insieme, della durata della sua impresa. Il successo, questo l'aveva imparato fin dai tempi del Varietà, è effimero e dunque non va misurato solo sul risultato artistico (lo spettacolo), ma sulla capacità di gestire questo risultato proiettandolo, e di fatto prolungandolo, nel tempo. Viviani capì che il suo teatro poteva non esaurirsi nello spettacolo. E si assunse il rischio di non lavorare solo per il successo, che era all'epoca la norma, quanto, principalmente, per la durata. Del teatro aveva scoperto la vera ricchezza, e a quella si votò occupandosi non solo di creare buoni spettacoli, quanto di costruire e rendere stabile l'impresa di cui quegli spettacoli erano il prodotto. Non per chissà quale alto ideale, ma per soddisfare un interesse personale: fare il *suo* teatro, un teatro in cui lui fosse, in primis, autore e poi, anche, regista, attore e maestro di attori;

b) *tempo lungo delle prove*, cui in qualche modo si legano l'abolizione del suggeritore (figura della quale il Viviani-capocomico incorpora tutte le funzioni: custode del testo, e, di conseguenza, della sua

³⁸ Ferdinando Taviani, *Raffaele Viviani inventa un teatro*, in *Uomini di scena uomini di libro*, cit., pp. 113-114.

interpretazione...) e l'esigenza, imprescindibile, di avere attori capaci di una memoria esatta, di precisione, e di rispetto del ritmo:

Ogni settimana il manifesto dell'Umberto annunciava un nuovo atto unico. Impiegavo tre giorni per scriverlo e quattro giorni per metterlo in scena. Si provava tra una recita e l'altra – mentre si davano i numeri di *Varietà* – e spesso anche di notte dopo la chiusura del teatro. Si recitava a memoria senza suggeritore e ogni battuta era meticolosamente provata e riprovata.

Le prove duravano ore e ore, io volevo che tutti recitassero il meglio che potevano in modo che non si creasse un grande distacco tra me e loro, che l'azione scenica e il tono della dizione risultassero modellati secondo uno stile unico. E questa opera paziente di cesello richiedeva da parte dei miei attori uno sforzo notevole.

In ogni atto io rappresentavo tre o quattro personaggi, trasformandomi rapidamente da un tipo all'altro. Ciononostante io non perdevo mai d'occhio l'andamento generale della recitazione. Avevo il mio camerino presso la quinta e mentre mi struccavo e ritruccavo a tempo di record, sentivo che qualcuno pronunziava male una «battuta» e prendevo appunti su un taccuino. Il giorno dopo alla prova ne avremmo parlato³⁹.

Se qualche attore, soprattutto quelli che avevano le parti più importanti, indugiava «chiamando» un applauso non previsto dall'autore-capocomico, Viviani poi lo multava.

Il lavoro – mi ha raccontato la figlia di Viviani nel corso di un'intervista – doveva essere rappresentato come l'autore l'aveva scritto e concepito, per questo Viviani si faceva regista e come tale lavorava moltissimo sugli attori e sulla resa scenica complessiva dello spettacolo. Perché l'autore fosse soddisfatto; ha sempre creduto moltissimo a se stesso come autore.

Quando Luisella Viviani, che era primattrice, non rispettava le sue indicazioni, Viviani si seccava moltissimo. Come quando, appunto, faceva le carrettelle⁴⁰, prendendosi o, meglio, sollecitando applausi che Viviani non aveva previsto, perché anche quelli erano stabiliti. Ogni volta che accadeva

³⁹ Raffaele Viviani, *Appunti autobiografici*, in *Viviani*, cit., pp. 253-254.

⁴⁰ Nel gergo teatrale, la carrettella è un rallentamento a effetto nella recitazione che l'attore improvvisa, solitamente o quando entra in scena («carrettella di sortita») o quando sta per uscirne («carrettella di uscita»), per provocare l'applauso. Una curiosità: l'applauso di sortita o a scena aperta provocato dalla carrettella era detto «panetto», espressione che risale all'epoca in cui il pubblico, non pagando il biglietto, compensava gli attori con offerte in natura, la più modesta delle quali era appunto una forma di pane, spettante all'attore che durante la recita riusciva a strappare l'applauso più importante.

Viviani la multava, come multava altri attori che contravvenivano agli ordini. «Del resto – le diceva – questo applauso non è scritto!»⁴¹.

Il frutto di questi veri e propri tour de force di prove cui Viviani sottoponeva se stesso e la sua compagnia era l'affiatamento dell'insieme e la precisione e pulizia della recitazione su cui si basava parte del successo dell'ensemble.

Cogliamo l'occasione per assistere questo singolare attore nel momento delle prove... *prove singolari* come lui. Tutta la Compagnia sa a memoria la propria parte. Non c'è bisogno di suggeritore. Se in un momento fosse necessario c'è Viviani che da buon capitano conosce le attribuzioni e i doveri, vogliamo dire parole, gesti e pause di tutti i suoi compagni d'arte. Questo metodo permette un'elasticità di movimenti che in nessun'altra compagnia sarebbe possibile. *Viviani dirige come un direttore d'orchestra e spesso si ha la sensazione che non la sua bacchetta determini l'entrata degli strumenti, ma la stessa famiglia degli strumenti trascini e suggerisca la volontà del direttore*⁴².

La scuola teatrale

Una delle tappe più importanti nella costituzione del teatro d'Arte di Viviani è la formazione della compagnia e la conseguente creazione di una sorta di scuola di recitazione corsara (nel senso di non istituzionalizzata ma esercitata attraverso tour de force di prove che quotidianamente Viviani imponeva ai suoi attori) che gli ha consentito di plasmare attori funzionali al teatro che voleva realizzare. Ancora una volta fare *di necessità virtù*: lavorando sul gruppo che Viviani guidò fino alla fine della sua carriera, ci si accorge che la compagnia è una conseguenza necessaria e non il motore del *suo* teatro. Una ditta stabile che il suo capocomico creò e mantenne in vita in quanto funzionale, imprescindibile per fare il *teatro che lui voleva*. Una ditta, ancora, basata sulla scuola tenuta dal suo maestro. Viviani aveva infatti bisogno di attori da plasmare perché quello cui mirava non era la prosa tradizionale ma una prosa mista a musica, con tanto di canto, danza e qualche acrobazia. Gli servivano dunque attori che sapessero padroneggiare diversi generi e che fossero disponibili a

⁴¹ Valentina Venturini, *Documenti in presa diretta. Intervista a Luciana Viviani*, in Id., «La compagnia di Raffaele Viviani», cit., pp. 265-266.

⁴² Senza firma, *Raffaele Viviani e la torma dei lupi*, «Il Caffaro», 12 marzo 1925. Il corsivo è mio.

rappresentare non solo la «sua» prosa ma anche quel tanto di Varietà che egli usava offrire all'interno dello spettacolo (come prologo o intervallo o epilogo).

Creata una *compagnia di attori non professionisti (alcuni provenienti dal teatro di Varietà, alcuni dilettanti)*, autore e interprete dei propri lavori – scrive Cesare Levi, critico drammatico de «Il nuovo della sera» di Firenze – [Viviani] offrì al pubblico italiano degli *spettacoli di un genere speciale* nei quali la più completa espressione d'arte era concretata per la perfetta armonia di tutti gli elementi che compongono l'opera di teatro: la *musica e il canto* che han tanta parte nella vita della strada napoletana, non interrompono l'azione della commedia, come nel Vaudeville, ma quasi la completano, la continuano: fanno parte integrale di essa e il *ballo, e le canzoni e le voci degli attori* sempre ammirevolmente intonate e fuse tra di loro, danno al quadro quelle pennellate di colore che tanto giovano alla rievocazione luminosa di uno speciale ambiente caratteristico di Napoli⁴³.

Attori che, per arrivare al livello di professionalità richiesto, avevano bisogno di un lungo apprendistato e di un eguale periodo di affiatamento, come si usava dire, con gli altri componenti dell'ensemble. Affiatamento esercitato nella pratica quotidiana delle prove e, dunque, di quella che abbiamo definito scuola.

Anche se Viviani non ha mai creato una scuola di recitazione, nel formare la sua compagnia, scegliendone gli elementi e sottoponendoli a un lungo faticoso e quotidiano apprendistato – compresi i casi del reclutamento di attori «celebri» e dunque non nuovi al mestiere –, intorno alla sua persona egli ha di fatto riunito, lungo tutto l'arco della sua carriera, una scuola d'attori, fondandola sulla convinzione che il suo teatro dovesse essere formato da uomini educati a esso⁴⁴.

⁴³ Cesare Levi, *Profili di artisti. Raffaele Viviani*, «Il nuovo della sera», 4 marzo 1924. Il corsivo è mio.

⁴⁴ Apparentemente opposte alla mia teoria sulla scuola d'attori di Viviani, ma, a una lettura più attenta, sulla stessa linea, le riflessioni di Stefano De Matteis in *Viviani scomodo a se stesso*, in *Incontri di studio sull'opera di Raffaele Viviani*, cit., pp. 49-55. Le affinità mi sembrano risuonare, in particolare, in questo brano: «Sappiamo che *Viviani sceglieva gli attori non per le loro capacità di mestieranti, ma per le potenzialità espressive ed umane che in scena potevano mostrare*. Gente che grazie a lui si è fatta un nome, recitando “umano umano” come lui stesso consigliava: *pare usasse persone che sapessero far vedere, evidenziare comportamenti senza dover far ricorso a tecniche preordinate ed era lì, sul palcoscenico, nella grande orchestrazione che lui stesso dava alle opere, che questi si trasformavano, diventavano trasfigurazioni di una realtà, segni e caratteri, emblemi e sintomi. Non ha creato una scuola quindi, ma ha usato delle persone trasformandole in personaggi*. All'opposto, e negli stessi anni, la

Che – lo aveva sperimentato sulla propria pelle non essendo figlio d'arte – l'apprendistato può realizzarsi anche attraverso un apprendimento corsaro delle pratiche sceniche. Ossia impastando la pratica della scena (recitare tutte le sere) con l'arte di rubare con gli occhi i segreti del mestiere. La compagnia come scuola, luogo di apprendistato a contatto con il maestro, il primattore.

Era un regista severo. Ogni battuta, ogni inflessione di voce era studiata, ripetuta decine di volte. Egli *recitava per i suoi attori i vari personaggi della commedia ed esigeva che essi riproducessero fedelmente* i suoni della sua voce, l'atteggiamento del suo volto, le sue movenze, le sue posizioni sceniche.

Spesso si impuntava su una battuta anche per mezz'ora e si rifiutava di andare avanti se non aveva ottenuto l'effetto voluto. *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, Salvatore⁴⁵ 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 scritto⁴⁶.*

Un apprendistato in versione abbreviata che consente di farsi un «istinto» scenico. Istinto che, una volta formato, va nutrito passo passo e nel tempo seguendo gli insegnamenti di un maestro-capocomico. Questo, in poche parole, l'iter pedagogico dei primi e più fedeli attori viviani, quelli che hanno costituito il nucleo fisso della sua compagnia: un manipolo di dieci-quindici persone (intorno al quale ruotavano poi gli altri elementi) che, nate al teatro con Viviani, l'hanno seguito durante l'intero arco di vita della sua compagnia (1916-1945).

Non a caso, oltre agli artisti reclutati tra le file del Café-chantant e della canzone, per la sua compagnia Viviani cercava attori che non

scuola scarpettiana aveva il predominio: mestieranti camuffati, caratteristi ripuliti e raffinati, giovani che si formavano alla scuola della commedia d'ambiente borghese dove l'immediatezza si mescolava al compiacimento, così come Scarpetta e seguaci, attuata la riforma del teatro sancarliniano, li volevano. Quindi una concezione del teatro che basava le sue forze, in Viviani, sulla spontaneità senza gabbie e trucchi che il mestiere insegna, senza quella formazione preordinata che richiedeva un qualcosa che si componeva attraverso il lavoro di gruppo, attraverso la coralità e la concertazione» (p. 54). I corsivi sono miei.

⁴⁵ Leggi Mario (Ragucci).

⁴⁶ Luciana Viviani, *Un ubriaco di diciassette lire*, in *Viviani*, cit., p. 16. Il corsivo è mio.

fossero attori, gente che non provenisse dal teatro, che non avesse questi «difetti».

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 manovali⁴⁷.

Viviani sceglieva con cura i suoi attori – scrive Nello Mascia, interprete e regista di importanti allestimenti viviani.

La dote principale che egli ricercava era *l'umanità*: la schiettezza, la sensibilità d'animo e *la capacità* di confrontarsi con gli altri, *di fare gruppo*. [...] Erano, queste doti, questa febbre, insieme alla naturale predisposizione e alla sensibilità, *elementi indispensabili perché un attore fosse in grado di «creare»*. [...] *Le potenzialità tecniche di ognuno le affinava lui durante estenuanti sedute di prove*, non stancandosi mai di raccomandarsi di recitare «umano, umano», e imponendo ai suoi attori infiniti esercizi per l'impostazione sul diaframma («'o pietto»). Gli esercizi sulle tonalità basse – cui teneva particolarmente – erano indispensabili per rispondere a quei repentini cambiamenti di registro vocale che imponeva una scrittura concepita come una vera e propria partitura musicale. Dunque l'umanità, la sensibilità, la flessibilità vocale, la disposizione a essere «artefice»: ecco le caratteristiche dell'attore vivianesco. A queste ne aggiungerei un'ultima, costantemente ripetuta da suo figlio Vittorio: *l'aristocrazia*. Che non è soltanto la nobiltà del gesto o l'eleganza nell'indossare non dico il frac, ma un abito fatto di stracci. L'aristocrazia cui faceva riferimento il professor Vittorio è anche l'intimore dignità della propria condizione, anche misera, il rispetto per il prossimo, il disincanto e il distacco, la struggente poesia con cui si accetta il destino⁴⁸.

«Attori funzionali» che per entrare nel teatro loro preposto ave-

⁴⁷ Raffaele Viviani, *Dalla vita alla scene*, cit., pp. 133-134.

⁴⁸ Nello Mascia, *E di ogni suo attore faceva un «artefice»*, «Il Mattino», 22 marzo 2000. Il corsivo è mio.

vano bisogno di quella particolare scuola e che, di conseguenza, grazie alla scuola, hanno contribuito alla grandezza del teatro per il quale erano stati scelti. È merito loro (precisamente del nucleo fisso della sua compagnia) se Viviani è divenuto un autore «compiuto», riuscendo a sviluppare tutte le potenzialità del suo teatro d'Arte: l'autore aveva bisogno di prefigurarsi la collaborazione con gli attori; attori che entrassero nello schema teatrale del suo teatro, che fossero funzionali al suo teatro. È anche nella familiarità di lavoro con questo nucleo che risiede parte del successo del Viviani autore: nessuno meglio di lui avrebbe potuto concepire quei personaggi che, prima di esser parte del suo spirito, erano parte «viva» della sua compagnia.

La prima grandissima forza di Viviani (parliamo delle sue realizzazioni pratiche, si capisce) consiste appunto in *questa sua compagnia in cui i dieci o dodici elementi principali non cambiano mai, sono con lui dal primo giorno in cui la compagnia fu fondata.*

Ciò crea quello che si chiama affiatamento ma è in realtà perizia di artisti e disciplina d'uomini. Ed è naturale che quando Viviani concepisce uno dei suoi drammi, sin dal primo istante in cui i personaggi iniziano a prendere corpo gli si incarnano nell'attore che poi li rappresenterà. Ciò equilibra, quasi incoscientemente, tutte le possibilità tecniche dell'esecuzione. Di rado sono in scena nei suoi lavori meno di quattro o cinque persone, quasi sempre più di dieci. Ma sono a posto in una maniera fantastica – e non già perché essi siano più o meno bravi – ma perché fin dal primo momento in cui una scena è stata immaginata, essi occupavano quel posto⁴⁹.

Altro ingranaggio sottile che ha reso grande il teatro d'Arte di Viviani e di conseguenza la sua compagnia, e dunque la sua scuola, risiede nella stabilità e nell'estensione temporale della vita del nucleo principale del suo gruppo. Poco meno di un trentennio di lavoro «coordinato e continuativo» che ne ha cementato la coesione e alimentato l'affiatamento. Una compagnia, e insieme una scuola, che avesse una stabilità nel tempo, questo l'intento di Viviani, perché solo attraverso la durata sarebbe diventata una squadra. Ognuno avrebbe avuto in ogni momento non solo la consapevolezza e la responsabilità del proprio ruolo, ma anche l'aspirazione a fondere la

⁴⁹ Alberto Spaini, *Un capocomico nei ranghi*, in Vito Pandolfi, *Antologia del grande attore*, Bari, Laterza, 1954, p. 459: il testo di Spaini risulta essere stato precedentemente pubblicato in un volume di scritti vari dal titolo *L'arte di Raffaele Viviani* (Torino 1926) e poi come Introduzione biografica all'edizione Ilte del teatro di Viviani (Raffaele Viviani, *Teatro*, cit.). Il corsivo è mio.

propria presenza con quella degli altri in modo da creare sulla scena un corpo unitario: e non, come era invece la norma, una somma di specializzazioni idealmente in accordo ma in realtà in continua lotta per la supremazia.

Corpo unico, dunque, apprendimento corsaro, dicevamo, e scuola d'attori. O, meglio, «scuola teatrale»⁵⁰; scuola che faceva «le veci di un'esperienza di mestiere»⁵¹ il cui intento era quello di formare allievi «addestrati ad una professione ideale che ben poco aveva a che vedere con quella reale»⁵²: addestrati, in due parole, al suo particolare genere di teatro. Tanto che molti degli attori di Viviani, quelli più importanti, ebbero poi difficoltà a lavorare nelle altre compagnie. Erano funzionali al suo teatro, recitavano per quel teatro ed erano forti perché formavano un insieme. Nessuno di loro ha poi avuto molto successo fuori; erano come intrisi di questo tipo di recitazione.

Mentre l'ufficialità esaltava l'attore – ricorro ancora alle riflessioni della figlia di Viviani –, Viviani esaltava sempre l'autore. Era convinto che in scena la cosa più importante fosse l'autore e non l'attore, ma veniva sempre riospinto nel ruolo dell'attore mettendo in ombra il ruolo dell'autore.

Difendeva l'autore creando armonie d'attori, un modo vivianesco di recitare che teneva fuori il peggio della tradizione teatrale popolare napoletana, la sua nemica più acerrima. La odiava profondamente, la disprezzava con tutto se stesso. Ricordo che inveiva contro di essa. È per opporsi a questo guittume che credè quello che chiamava «*l'anti modo di essere attori napoletani*», per evitare che anche i suoi attori recitassero come gli altri. Era l'autore che faceva la sua battaglia, perché sapeva bene che la forza di un testo sta anche nel modo in cui viene interpretato. Se i suoi attori avessero interpretato le sue opere alla maniera classica napoletana, con carrettelle e quant'altro, quasi naturalmente i suoi testi sarebbero stati trasformati in sceneggiate e il pubblico e la critica li avrebbero assimilati ai generi teatrali che lui odiava. I testi non avrebbero più «detto» quello che lui voleva, anzi, fatalmente, avrebbero cambiato il proprio segno. Non l'ho mai sentito parlare bene di nessun altro teatro all'infuori del suo.

Non amava tutto quello che era il teatro napoletano al di fuori di lui. Non mandava a dire quali erano i suoi giudizi negativi su quella che era una tradizione teatrale anche di tipo scarpettiano. *La sua battaglia è stata quella*

⁵⁰ Come ben spiegato da Ferdinando Taviani, «l'espressione stessa “scuola teatrale” non dovrebbe intendersi come “scuola in cui si impara a far teatro”, ma come “scuola che fa le veci del teatro”»: Ferdinando Taviani, *Amatorialità*, cit., p. 301.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

di creare una tradizione teatrale che si discostasse da tutto questo, dallo scarpettismo puro, dalla matrice sceneggiata. Difatti non ha avuto seguaci.

Teatralmente era il pieno, aveva fatto il pieno, lui era il teatro napoletano⁵³.

Gli artisti che Viviani scelse per la sua compagnia, spesso «illustri sconosciuti» che egli trasformò in attori, non erano attori di Prosa, alla quale, grazie a Viviani, molti approdavano per la prima volta. Anzi, nella maggior parte dei casi, non erano nemmeno attori. Erano cantanti, artisti i cui nomi, completamente assenti dalle storie del teatro, si ritrovano, se si è fortunati, nei meandri della storia del teatro popolare napoletano o, più in particolare, in quelle del Varietà, del Café-chantant e della canzone.

Nella mia compagnia – racconta Viviani – erano bene accetti 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 *Nterr' 'a Mmaculatella* mi occorreva uno che impersonasse la parte del facchino scritturai un autentico scaricante di porto, Arturo Gigliati, che poi è diventato un attore di professione⁵⁴.

Gigliati, nome d'arte di Arturo De Cicco, era uno scaricatore di porto con una vocazione particolare: studiare il canto per darsi alla lirica (suoi maestri il Bossi ed Ernesto Tagliaferri, cui spetta la paternità del nome d'arte del nostro artista⁵⁵). Nato a Napoli nel 1898, dopo gli studi lirici, e dopo la partecipazione al primo conflitto mondiale che gli costò l'amputazione di una gamba, Gigliati esordì nel Varietà debuttando al Teatro Ideal al Vomero (Napoli) nel 1918 al fianco di Elvira Donnarumma; recitò poi nella compagnia Cafiero-Fumo scritturato come «primo tenore e primo attore giovane», per passare, con lo stesso ruolo, in compagnia Viviani (1923), nella quale lavorò per circa un ventennio anche se non consecutivamente: nel 1929, ad esempio, durante una tournée in America Latina, Gigliati abbandonò Viviani per fuggire con la primadonna della compagnia. Viviani lo perdonerà riprendendolo con sé solo molti anni dopo (1935-39 almeno). Sposò la cantante (e attrice) Lia Santoro⁵⁶, an-

⁵³ Valentina Venturini, *Documenti in presa diretta. Intervista a Luciana Viviani*, in Id., «La compagnia di Raffaele Viviani», cit., pp. 276-277. Il corsivo è mio.

⁵⁴ Raffaele Viviani, *Appunti autobiografici*, cit., p. 253.

⁵⁵ Ho ricostruito la storia di molti attori di Viviani nel quarto capitolo della mia tesi di dottorato, cui rimando.

⁵⁶ Nata a Napoli nel 1899, Lia Santoro, cantante e attrice, debuttò nel 1920

ch'essa in compagnia Viviani dal 1924, con la quale formò un «caratteristico duo», il cui repertorio era scritto, per lo più, dallo stesso Gigliati (celebri i duetti: *L'acquaiuolo*, *Gli emigranti*, *'O padrone 'e casa*).

Fu proprio il lavoro con Viviani che lo spinse a scrivere per il teatro e fu la stessa compagnia di Viviani a mettere in scena il suo atto unico *'O 'mpignatore*. I suoi lavori erano dei bozzetti comici, scenette popolari che prendevano corpo e ampiezza teatrale tendendo sempre più verso la sceneggiata. L'affermazione nel campo teatrale gli permise di girare il mondo: dall'Egitto alla Spagna e dall'America del Nord a quella del Sud. Due sue opere furono scritte per la compagnia di Nino Taranto. Le sue poesie, che in realtà avevano una «naturale» struttura di canzone, furono musicate da Tagliaferri, Nardella, Lama, Valente, Gioffi, Barile, Rendine, Bonavolontà, Cerino, Van Wood e Giannini. *'E Cummarelle*, musicata da Giannini, in concorso al primo festival della canzone napoletana del 1952, ottenne un successo internazionale e fu tradotta in francese, portoghese e spagnolo.

All'attività di cantante (e attore), Gigliati affiancò anche quella di poeta e autore di canzoni: fu autore dei testi della compagnia di sceneggiate «Stabile» del «Teatro Apollo» di Aldo Bruno (in vita fino allo scoppio della seconda guerra mondiale) e di moltissimi successi di Tina Castigliana, altra «scoperta» viviana, a fianco della quale aveva lavorato non solo con Viviani, ma anche nella Compagnia Dialettale diretta da Ernesto Murolo⁵⁷.

grazie a Gennaro Pasquariello che le propose di cantare nell'audizione di Piedigrotta organizzata dalla casa editrice musicale La Canzonetta. Nel 1924 entrò in compagnia Viviani, rimanendovi alcuni anni. Celebri i duetti con il marito, Arturo Gigliati, e, fra le canzoni da lei cantate, *Tutta pe' me*, *'O mare canta*, *Qui fu Napoli*. Lasciò le scene nel 1942. Su di lei: Ettore De Mura, voce «Santorio Lia», in Id., *Enciclopedia della canzone napoletana*, Napoli, Il Torchio, vol. II, 1969, p. 342.

⁵⁷ Al cinema lo ricordiamo in *Malavita*, regia di Rate Furlan, 1951, e *Cuore forestiero*, regia di Armando Fizzarotti, 1953. Fra le sue canzoni più celebri: *Signore avvocato*, *Sentite buono a me*, *Che peccato!*, *Persiane* – con Rendine (1950) – *'E Cummarelle* – musicata da Giannini (1952).

Le (poche) notizie su Arturo Gigliati sono reperibili in: Ettore De Mura, voce «Gigliati Arturo», in Id., *Enciclopedia della canzone napoletana*, cit., pp. 191-192; Vittorio Viviani, *Storia del teatro napoletano*, cit., p. 775; Delia Morea, Luisa Basile, *Famiglie teatrali napoletane (Storie pubbliche e private)*, Napoli, X-Press-Torre Edizioni, 1996, pp. 66-67 e 210; Raffaele Viviani, *Appunti autobiografici*, cit., p. 253; www.librerianeapolis.it/pages/AudioVideo/ArturoGigliati.html, 21 dicembre 2005; Antonio Sciotti, 1932: *Napoli a Sanremo*, in www.hitparadeitalia.it/napoli/articoli/

Una reinvenzione che inizia, fa centro e ritorna sul suo autore. La compagnia come organismo unitario

Vicino di casa nostra, da anni ed anni, io l'ho veduto esprimere la sua mimica possente, *scrivendo e recitando*, seduto ad un piccolo balcone che pareva dovesse tremare per il picchietto alacre della sua macchina da scrivere. E *dico recitando perché lì egli era tutta la sua compagnia*, uscita dal suo fiato vulcanico di creatore commosso e pertinace e *doveva gesticolare e sdoppiarsi per donne ed uomini accanitamente*⁵⁸.

Siamo in presenza di un artista che per crearsi un suo teatro si fece autore, regista, capocomico e maestro d'attori. Un attore che, come nel Varietà, assume su di sé l'intero circolo della produzione teatrale, dall'invenzione del testo ai modi della recita al capocomicato, costruendo però non un ensemble come quelli che esistevano nel periodo in cui egli si trovò ad agire – ossia una ditta con a capo un attore-mattatore che aveva necessità di contornarsi di un gruppo, ma solo per mettere in scena spettacoli in cui l'unico faro si irradiasse dalla sua persona –, ma una vera e propria compagnia, una «compagine» (nel senso letterale di congiunzione delle parti di un corpo) in cui non spiccasse l'uno ma l'affiatamento dell'insieme.

Compagine che Viviani aveva voluto votata all'eliminazione dei ranghi, perché il suo attore-guida era anche il suo punto di fusione; uno che, con l'esempio dato in prima persona («impara bene la parte se pretendi che i tuoi dipendenti la sappiano»), comandava la truppa improntandone il lavoro a una rigida ma meravigliosa disciplina, cui del resto si sottoponeva lui per primo. Un grande attore nell'anima che, grazie a un precisissimo calcolo degli effetti, riusciva a non esser mai fuori dal coro. L'anima, in sostanza, di un corpo unitario in cui anche la più piccola parte assumeva, in scena, la stessa importanza.

[Viviani] dispone costantemente d'un coro (e con che meravigliose voci, parlano, e come sono orchestrati!), e i singoli coristi si comportano in scena come se fossero primi attori; almeno Viviani non fa nessuna differenza nell'importanza di questi e di quelli.

I suoi più bei lavori sono tutti corali; tutte le parti hanno all'incirca la stessa estensione: è strano come proprio questa eguaglianza tra gli attori dia

fnapoletano.htm, 21 dicembre 2005; Antonio Sciotti, *Tina Castigliana. 'A fuchera*, in www.hitparadeitalia.it/napoli/articoli/castigliana.htm, 16 luglio 2005.

⁵⁸ Lyna Pietravalle, *Le scrittrici a teatro. Viviani visto dalla Pietravalle*, «Il Corriere del teatro», 1° novembre 1925. Il corsivo è mio.

*maggiore risalto a ciascuno. [...] È meraviglioso vedere come questo grandissimo attore sappia stare nei ranghi, sempre confuso tra la folla, differenziato dall'azione scenica, non da sciocche e false pose da matador*⁵⁹.

Un organismo le cui parti, perfettamente armonizzate e sincronizzate, erano fuse in un impasto di recitazione, musica, canto, danza, orchestra, scene, costumi, luci e versi. Un'opera d'arte unitaria che si distaccava totalmente dal suo immediato precedente (in alcuni casi ancora contemporaneo) che era lo spettacolo incentrato sul grande attore. Un luogo in cui lo spazio scenico funzionava come un organismo compatto, quasi che le sue parti fossero esplose per ricomporsi in un superorganismo⁶⁰ il cui corpo era ormai territorio di unione di un insieme di onde luminose sparpagliate ma votate all'unità.

Il tutto controllato da un'unica mente che insieme ne era l'autore, il regista, l'attore principale e il capocomico. Un'unità capace di riassumere e di armonizzare tutte le possibilità espressive offerte dal suo teatro.

Un'unità che possiamo ben chiamare «teatro d'Arte».

Un teatro in anticipo sui tempi

Studio, scrivo, provo, recito: non so come possa trovare tanta energia; ma, infine, la trovo. E fino a che questo sarà per me una necessità dello spirito, scriverò, proverò, reciterò. Mi sorregge il pensiero che il sogno di alcuni anni oggi è divenuto una sicura realtà. Il consenso del pubblico e della stampa tutta è per me uno sprone a far di più e di meglio; mi occupo oggi

⁵⁹ Alberto Spaini, *Un capocomico nei ranghi*, cit., p. 460. Il corsivo è mio.

⁶⁰ Illuminante, in questa direzione, lo studio di Mirella Schino sulla nascita della regia teatrale (Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003) che partendo dall'idea che la regia implichi l'idea d'uno spettacolo d'autore e insieme di un'opera d'arte unitaria, la confronta con quello che è il suo contrario e il suo precedente, il teatro del grande attore «chiedendosi se la nascita della regia teatrale non sia il dilatarsi all'intero spazio scenico di ciò che i grandi attori-creatori di matrice ottocentesca facevano con la loro presenza personale in scena. I profeti della Regia, dice, adoravano quegli attori e ne odiavano gli spettacoli, tant'è che cominciarono a far funzionare l'intero spazio scenico come un organismo corporeo compatto, quasi che gli individui fossero esplosi per ricomporsi in un superorganismo – e il corpo divenisse il campo d'un sistema di diffrazioni. In altre parole: la Regia sarebbe nata quando il corpo-individuo, come unità di misura, venne detronizzato»: Ferdinando Taviani, *Discutere Regia*, «Primafila», n. 107, giugno 2004, p. 7.

con attività ed amore del mio teatro perché credo che sarà l'unica cosa che rimarrà di me⁶¹.

Così l'attore-autore-regista-maestro Viviani nel 1924, nella piena coscienza della diversità del suo teatro: erano passati solo otto anni dalla creazione del suo gruppo, sei dall'«autopromozione» all'arte.

Senza preoccuparsi dei generi e delle convenzioni, Viviani tradusse nell'ambito del teatro napoletano molte delle novità di quello europeo di inizio Novecento: la capacità di muoversi liberamente nell'orizzonte della scena sperimentandone tutte le possibilità, la *necessità* di creare un organismo teatrale autonomo e nuovo che non si adeguava a nessun genere preesistente e che aveva l'ambizione – lo ripetiamo – di esser fatto non solo di testo, scena, attori e regista, ma anche, insieme, di canto, danza, musica, costumi e luci. Un teatro di regia, e, anche, un teatro d'Arte, soprattutto se confrontato con il quasi coevo teatro di Pirandello, unica esperienza a esso assimilabile. E non solo, lo abbiamo visto, dal punto di vista del testo, ma anche da quello della sua trasformazione scenica. Come in Pirandello, i contenuti e le storie raccontate da Viviani portano in scena abbagli di inquietudine, miserie materiali e morali, crudeltà soffocate che affiorano prepotentemente dalla cornice borghese in cui sono sapientemente racchiusi. Viviani fu il primo a liberare Napoli e i napoletani dalle pastoie di un'oleografia soffocante e mortificante allontanandosi, da subito, dai due filoni ufficiali in cui si divideva la scena napoletana: il teatro dell'evasione e del divertimento puro, e quello dello sconforto e della miseria; la *pochade* di importazione francese, alla Scarpetta, e il verismo di Di Giacomo, ispirato da Verga e Capuana.

Più che alla «norma» italiana, il teatro di Viviani sembra vicino a molte delle utopie nate con i teatri d'arte europei. La sua compagnia, per esempio, non era alla maniera di Eduardo De Filippo – altro grande pilastro del teatro napoletano, più giovane, però, del nostro –, il grande attore con una messinscena tutta finalizzata alla sua interpretazione: nonostante ci fosse una cifra che faceva di Viviani un *primus inter pares*, cifra del resto inevitabile, egli aveva costruito un ensemble molto affiatato. Un'armonia in cui a emergere non era il grande attore ma l'insieme, e, semmai, il Viviani regista che conduceva lo spettacolo. Un regista che non poteva fare a meno di essere tale perché in scena scorreva il suo teatro, quello che aveva sognato fin

⁶¹ Yambo [pseudonimo di Enrico Novelli], *Senza titolo* [presumibilmente «Viviani»], «Il Mattino», 19 luglio 1924.

da bambino, quello che aveva inventato, «l'unica cosa che avrebbe lasciato di sé». Quello del quale egli era, e si sentiva, soprattutto, autore.

Prima che attore, infatti, Viviani si sentiva autore. Come ha voluto sottolineare la figlia, egli è stato autore sempre, anche nella resa teatrale, non soltanto nella scrittura⁶². È per questo che a proposito del suo teatro parliamo di teatro d'Arte, perché siamo di fronte a un teatro che era un tutt'uno intorno al suo creatore, il solo luogo nel quale egli sentiva l'esigenza di una completezza. Ed è stato per dar vita al teatro che lui stesso aveva scritto che Viviani si fece maestro d'attori e regista. Il lavoro doveva essere rappresentato come l'autore l'aveva scritto e concepito, e per questo lavorava moltissimo sugli attori e sulla resa complessiva dello spettacolo: perché l'autore fosse soddisfatto. Tant'è che anche quando metteva in scena testi scritti da altri, li riadattava sempre, riscrivendoli quasi di sana pianta; e quando si trovò a dover rappresentare testi che non poteva riscrivere, affidò la regia al figlio Vittorio.

Ecco cos'è rimasto di lui e della sua invenzione, un teatro d'Arte inquadrabile sullo sfondo delle diverse esperienze europee della regia nascente della prima metà del Novecento. Esperienze che, come questa, nascono dallo stesso impulso, dalla stessa necessità: contraddire la superficie della pratica teatrale. Nel tentativo di creare un modo diverso d'essere del teatro nella cultura e nella società.

Un'Arte che ha voluto inserirsi in un contesto ben definito dichiarandone però la distanza e l'unicità, pagando, nell'immediato, lo scotto della difficoltà a essere «classificata» e inserita in un ben preciso filone. Il teatro d'Arte di quello che Claudio Meldolesi nel suo *Fondamenti del teatro italiano*⁶³ ha definito un «attore indipendente», un attore che, come Petrolini e Benassi, si era formato da solo, senza mediazioni famigliari, e che aveva nutrito il suo fare teatro della necessità di svincolarsi dal teatro cui avrebbe dovuto appartenere. Un attore-guida, usando un'altra definizione di Meldolesi, tra gli «ultimi maestri [ancora insieme a Petrolini, Benassi e Maria Melato] del teatro pre-registico italiano»⁶⁴.

In questo senso Viviani e il suo teatro d'Arte possono essere defi-

⁶² Valentina Venturini, *Documenti in presa diretta. Intervista a Luciana Viviani*, in Id., «La compagnia di Raffaele Viviani», cit., p. 280.

⁶³ Claudio Meldolesi, *Il retroterra della tradizione*, in Id., *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, in particolare p. 19.

⁶⁴ *Ivi*, p. 13.

niti delle eccezioni: il tentativo, o meglio la necessità di prendere le distanze da una tradizione diventata tradizionalismo, costruendo su questa distanza la propria differenza. Per questo Viviani non fu un caposcuola, perché la sua necessità non era nel fare teatro in modo personale e diverso, ma nel fare *il* suo proprio teatro. Il suo agire parte e ritorna su se stesso. In questo senso più che un maestro può esser definito un solitario. Non ha lasciato (né era nelle sue intenzioni) modelli, ma impasti di eccezioni. Differenze che, proiettate sullo sfondo nazionale del ritardo del nostro teatro, quello «funzionale»⁶⁵, risultarono inassimilabili. E per questo isolate e, nell'immediato, sprecate.

Un teatro, forse, in anticipo sui tempi.

⁶⁵ Sul punto rimando ancora a Claudio Meldolesi, *L'epoca delle sovvenzioni e dell'attore funzionale*, in Id., *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 23-36.