

Doriana Legge
IL CAFÉ CHANTANT
QUELLA SARABANDA ATTORNO
AL MAGRO ALBERO DELLA CUCCAGNA¹
1900-1928

*Accordiamo le chitarre,
accordiamo pure i violini, leviamo le voci
mi accarezza l'eco delle parole dei tuoi poeti accorati,
o malinconia di Napoli!²*

Café chantant, come il genere di teatro minore che dalle sale parigine invade l'Italia agli inizi del Novecento, ma anche prima e poi oltre.

«Il Café Chantant» come il titolo del foglio illustrato che dal 1900 accompagna dive, divette, *chanteuse*, caratteristi, cantanti, romanzieri, eccentriche e il loro pubblico a farsi *satellite* che viaggia sulla propria orbita, distante da quella del teatro lirico e di prosa.

In questo dossier, che restituisce una mappatura fatta del plurilinguismo delle voci che dialogano al suo interno, ci siamo allontanati dalle questioni “centrali” come il passaggio della regia europea in Italia³ o le iniziative del fascismo per il teatro. La questione del varietà, d'altra parte, da sempre obbliga a un decentramento dello sguardo. Non a caso lo si definisce spesso teatro minore⁴, ma dal basso di questa posizione racconta di rotture e strappi rispetto alla tradizione di prosa che continuava a garantire continuità da secoli.

Più comunemente si parla di varietà per racchiudere tutte quelle forme di spettacolo fluide che si intrecciano l'una nell'altra: caffè-concerto, café chantant, operetta, e più avanti avanspettacolo, sceneggiata napoletana e Rivista. Anche questo ci ha impedito di isolare alcuni anni più significativi, e costretto

¹ Riprendo questa espressione da Alfredo Chimenti, 1926, «Il Café Chantant», anno XXI, n. 1, 1927.

² Enrico Cavacchioli, *Serenata a Napoli*, «Comoedia», anno X, n. 8, 1928.

³ Cfr. *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, annale 2008.

⁴ Cfr. il saggio e la scheda di Mirella Schino in questo stesso dossier.

a muoverci invece in un arco temporale che va dagli inizi del Novecento fino alla fine degli anni Venti. È necessario partire dagli inizi del secolo scorso, altrimenti si rischia di non capirlo questo spettacolo vario, di matrice parigina, che presto acquista propri caratteri, che si diffonde rapidamente e altrettanto rapidamente diventa “l’altro” rispetto a quello di prosa.

E se da qui in poi parleremo per semplicità di mezzi di varietà è bene però non dimenticare quanto il *canto* abbia un ruolo centrale per l’affermazione di questi artisti. È il fascino della *canzone* infatti che seduce e rapisce il pubblico, che appassiona ed entusiasma chi guarda e ascolta. Dietro un motivetto che si memorizza facilmente la canzone arriva dentro le case col canticchiare di chi l’ha ascoltata, con i dischi e gli spartiti. Questo potere della canzone bisogna tenerlo a mente negli anni della propaganda fascista. Per ora lo teniamo qui, tornerà più avanti quando ci occuperemo della Festa di Piedigrotta, fucina di canzoni e d’artisti le cui vicende si annodano a quelle del varietà. Quello della Festa di Piedigrotta andrebbe osservato come un grande evento spettacolare, con le sue dinamiche, i suoi riti, le sue canzoni tra antropologia, folklore e teatro. Ma è anche e soprattutto il suo legame con il varietà che ci interessa, quell’essere apripista per la circolazione di cantanti e delle loro canzoni che nei mesi successivi alla festa avrebbero invaso le sale di tutta la nazione.

Come detto altrove, questo dossier tratta solo di un principio, è una raccolta di materiali che posti su un tavolo di lavoro inanellano interrogativi che vorrebbero sostenere uno studio successivo, che trascenda i limiti di mere cronache e resoconti, aneddoti e aspetti licenziosi. Di fatto il pubblico di quegli anni ama Shakespeare quanto le canzonette, Dumas quanti i numeri circensi, e anche i gerarchi fascisti frequentano le serate del varietà e dell’operetta. Uno spettatore a Napoli non esclude di uscire dal teatro San Ferdinando per poi giungere alla Sala Umberto I, scendere le scale e insinuarsi negli anfratti dei piani inferiori dove si aprono le porte del Salone Margherita⁵, tra luci soffuse e un odore di fumo d’ambiente licenzioso.

Agli inizi del Novecento il pubblico è fluido, travasa, riempie i vuoti e unisce laddove il buon gusto porterebbe a dividere. La gente ama il varietà

⁵ I fratelli Marino nel 1890 inaugurano il Salone Margherita, intuendo quanto potesse essere redditizia un’attività commerciale da unire alla rappresentazione dal vivo. Un’idea che ricalcava in tutto e per tutto il modello francese, persino nella lingua utilizzata per i cartelloni, ma anche per i contratti degli artisti e per il menù. Nella sala interna potevano trovare posto oltre cinquecento persone, tra tavolini di marmo e sedie; in fondo era sistemato un piccolo palcoscenico a forma di conchiglia. L’ampio interno circolare era circondato da due file di palchi ed eleganti boudoirs. Per altre notizie sui locali di *café chantant* a Napoli cfr. Paolo Sommaio, *Il café-chantant. Artisti e ribalte nella Napoli Belle Époque*, Napoli, Tempo Lungo, 1998, pp. 67-101.

perché sente legittimate alcune sue inclinazioni, che non sono solo quelle più triviali, ma anche il ridere e protestare, far sentire la propria voce, esibire il proprio consenso o il diniego. È nelle sale dei caffè concerto che crolla la distanza tra palco e platea, e il pubblico ha potere di far fallire un artista o di portarlo alla gloria. E se questo poteva di certo accadere anche nei teatri di prosa, qui ci sono una schiettezza e un'immediatezza diverse.

Non credo sia solo una questione di origini povere di un teatro minore e per lo più dialettale⁶, piuttosto quella vicinanza fisica e non solo sociale tra l'artista e il suo pubblico. La sala dei caffè concerto è inclusiva, lo spettacolo non avviene solo nello spazio ma determina a sua volta una propria spazialità, che è vortice per l'artista e chi lo guarda. A sbirciare dalle finestre vedremo una sarabanda di colori, suoni e voci; vedremo realizzati quei sogni di immediatezza, continuità e opera d'arte totale che i maestri della regia cercavano negli stessi anni. Non a caso i futuristi partirono proprio da qui, ma teorizzando qualcosa che nella pratica già avveniva perfettamente. Su carta non ebbe lo stesso effetto travolgente. Del Teatro di varietà dei futuristi, di Petrolini e Viviani e altri nomi più noti abbiamo escluso di occuparci in questa sede⁷. Questa ricognizione vuole partire dallo sfondo, per concentrarsi su quel brulicare di storie meno note, che è poi l'essenza del varietà, quella che il pubblico sapeva apprezzare, di pancia. Il dinamismo strutturale della serata, i numeri che si alternano, la scaletta fluida, rendono incandescenti le bizzarrie degli artisti, ma anche quelle del pubblico. C'è un margine di sperimentazione, che spesso inizia inconsapevole senza dichiararsi mai tale, e poi finisce col contagiare anche chi quel teatro minore non lo frequentava. Il varietà è un terreno scivoloso per chi lo guarda a posteriori, per gli artisti che lo hanno frequentato è stato una montagna russa, con salite e cadute inaspettate.

⁶ Lo nota Goffredo Fofi nella premessa a *Follie del Varietà. Vicende memorie personaggi 1890-1970*, a cura di Stefano de Matteis, Martina Lombardi, Marilea Somarè, Milano, Feltrinelli, 1980.

⁷ Una bibliografia di riferimento che di certo non vuole essere esaustiva: Franca Angelini, *Petrolini, la maschera e la storia*, Bari, Laterza, 1984; Id. *Viviani, angelica macchiata e Voci*, in *Rasoi. Teatri napoletani del '900*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 79-85; Stefano de Matteis, *L'imprecazione culturale di Petrolini*, in «Quaderni di teatro», VI, 21/22, 1983; Antonio Lezza, Pasquale Scialò, *Viviani. L'autore, l'interprete, il cantastorie urbano*, Napoli, Colonnese, 2000; Adolfo Narciso, *Viviani e i suoi primi attori*, in *Napoli nel suo manto di sole*, Napoli, Arti Grafiche Amodio, 1946, pp. 141-148; Luciano Ramo, *Da Viviani a Petrolini a Spadaio*, in *Storia del varietà*, Milano, Garzanti, 1956, pp. 122-127; Ferdinando Taviani, *Raffaello Viviani inventa un teatro*, in *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 106-123; Valentina Venturini, *Raffaello Viviani. La compagnia, Napoli e l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2008. Per il teatro minore invece cfr. Donatella Orecchia *La Sala Umberto e l'arte del Variété. La storia, i protagonisti, le memorie*, Roma, Progetto cultura, 2012.

Eppure è lì, quasi in orbita, che si sono sperimentate acrobazie, urla e strappi ormai lontani dal teatro di prosa (con qualche eccezione però, il tentativo ad esempio della meno disciplinata Compagnia Za-Bum⁸).

Quella del varietà non è stata una moda effimera, ma qualcosa che conteneva in sé la scintilla del nuovo, della sorpresa, a volte della sola moda o dello snobismo. Qui non vogliamo guardare il prodotto artistico come tale, perché ci interessano più le ragioni che stanno dietro: la comprensione del prodotto come risultato finale di un processo. Ci interessano i percorsi che attraverso i vari anelli concentrici – per esempio teatro di prosa, canzone, danza, circo, numeri spettacolari – si sono articolati negli anni. Uno studio da condurre con i fogli alla mano: un sondaggio a tappeto di quelle riviste che hanno saputo raccontare la storia di questo fratello minore del teatro, rendendola più solida.

Questo contributo al dossier deve inevitabilmente fare i conti con il primo decennio del Novecento, quando il varietà si fa campo magnetico d'attrazione, non solo perché modello economicamente favorevole (soprattutto per impresari e agenti, un po' meno per alcuni artisti), ma perché fresco e dinamico come la nuova società. È un periodo di splendore, consapevolezza e risveglio di coscienza che culmina con la nascita della Federazione degli Artisti del Varietà (F.A.V.I.) di cui si comincia a discutere proprio sulle colonne de «Il Café Chantant». Una Federazione che conosce bene quella dualità sulla quale si regge il teatro minore, lo splendore e la sua miseria. Non di sola freschezza e superficialità si parla sui fogli. Non di sola bellezza ben pagata di visini su cui far spettacolo. I volti delle giovani donne, artiste quasi bambine piegate presto al successo che ancor più velocemente svaniva, si rifugiavano in una vita nascosta e di miseria quando di quella bellezza poco rimaneva. È la doppia faccia del varietà, spesso non la consideriamo, anzi è motivo per cui lo definiamo teatro minore, quelle esibizioni un po' sgangherate di giovani ragazze pronte a tutto pur di avere un loro numero nella serata, spesso gettate sul palco come apripista al nome più noto. Qualcuna più fortunata e con una bella voce riusciva poi a risalire la scaletta delle esibizioni, e piano piano poteva diventare la vedette della serata. I nomi non si contano, dimenticate e inghiottite in una carriera lampo che è tutta luccichio e splendore e si consuma nel tempo della giovinezza.

Questa, credo, sia la distanza più evidente che le separa dalle colleghe del teatro di prosa, che hanno possibilità di maturare senza perire sotto i colpi delle conseguenze della decadenza fisica, maturano insieme alla carriera e alla sorte.

Di questa «infernale sarabanda attorno al magro albero della cucca-

⁸ Cfr. la scheda Za-Bum di Andrea Scappa all'interno di questo dossier.

gna»⁹ bisognerebbe esplorare i gironi infernali della vecchiaia degli artisti, ci accorgeremo di come il varietà sia una fortezza da espugnare, ma con segrete e bassifondi in cui è molto facile finire.

La rivista «Il Café Chantant»

«Napoli-Eden: rivista artistica, letteraria, teatrale, illustrata», edita dal 1897 a Napoli divenne «Il Café Chantant: premiata rivista artistica» diretta da Francesco Razzi a partire dal 1900. Un rotocalco ricco di annunci e informazioni per gli artisti e sugli artisti di varietà. Sicuramente la più diffusa rivista di quegli anni, non solo a Napoli. Utile agli artisti e agli impresari, con quella lunga lista di teatri, cinema, caffè concerti ma anche pensioni e affittacamere, alberghi e ristoranti, sartorie teatrali e noleggio costumi. Persino indirizzi di scuole di recitazione per imparare a “farsi artisti”. E poi approfondimenti, focus sulle dive, eccentriche e romanziere. Aver messo sul nostro tavolo di lavoro questa rivista ha significato rintracciare quel brulichio di voci sotterranee di cui abbiamo parlato altrove in questo dossier. Si sono sfogliate un po' tutte le annate a partire dai primi del Novecento fino al finire degli anni Venti, in pieno fascismo. La sensazione è stata quella di percorrere inizialmente una strada a più corsie, con la possibilità di intrecciare le traiettorie, esibirsi in sorpassi e accelerazioni; per finire poi obbligati in una galleria meno ampia, incanalati su una fila, con lampi di luci che colpiscono a intermittenza.

Sfogliare «Il Café Chantant» è diventato imprescindibile, perché il vero organo ufficiale di questo ambiente. Negli articoli di fondo, ricchi di commenti e aneddoti, si respira tutta la frizzante atmosfera di quegli anni. Le lettere degli uomini e delle donne di spettacolo, letterati e impresari restituiscono un sistema di situazioni spesso pruriginose. Non mancano poi le inserzioni pubblicitarie e le fotografie degli artisti che rendono apprezzabile il giornale anche nella sua realizzazione tipografica. Nella rubrica “Mosaico” si dà poi conto delle città e delle sale dove trovare un artista. Insomma una mappatura completa della situazione del varietà in Italia, puntuale e precisa.

«Il Café Chantant», gennaio 1910, Francesco Razzi

La nostra fortuna, non è dovuta alle attuali condizioni del «Variété» in Italia – condizioni assai prospere davvero, specie a giudicare dalle apparenze – ma essa è dovuta soprattutto a questo: all'aver noi ideato un giornale come «Il Café

⁹ Come già detto riprendo l'espressione – che dà anche il sottotitolo a questo intervento – da Alfredo Chimenti, 1926, «Il Café Chantant», anno XXI, n. 1, 1927.

Chantant», quattordici anni fa, – quando nessuno, in Italia, aveva pensato a fondare un giornale di questo «genere» con il nostro programma, con i nostri criteri, con il nostro entusiasmo, con la nostra onestà!... [...] noi avevamo qualche cosa da difendere, Noi avevamo un programma da espletare, Noi avevamo una meta da raggiungere [...] E se tutti contribuirono un poco alla fortuna di questo nostro amato foglietto – sarebbe stolto ed ingiusto negare che «Il Café Chantant» ha contribuito un poco alla fortuna di tutti. [...]. Moltissimo ancora rimane a fare, ed il nostro programma di riforme, che del resto è ben noto, e sul quale ci proponiamo di tornare, ed insistere in questo nuovo anno – se non è «grandioso» come quello che l'on. Giolitti presentò alla Camera (niente è più facile di un programma grandioso a questo mondo) – per lo meno è semplice e sincero come quello dell'onorevole Sonnino. Per la sua attuazione ci sarà di un piccolo vantaggio la cooperazione della F.A.V.I. cui demmo anche noi qualche partito e qualche entusiasmo, e di cui oggi siamo lieti di poter proclamare, da queste colonne, la vita rigogliosa ed attiva.

Il riferimento alla politica, e ai programmi giolittiani, è di fatto molto ardimentoso, ma l'autore mostra divertito la doppia faccia: quella di chi non si prende sul serio, ma allo stesso tempo ironizza sui piani politici del tempo. Nel 1910 il varietà e la politica, sono qualcosa su cui si può ancora ridere. «Il Café Chantant» ha quindi contribuito alla fortuna di tutti, con la sua funzione promozionale, ma non solo. Gli amanti del genere seguono i movimenti degli artisti attraverso le pagine dei giornali, si informano dei loro successi, leggono le recensioni dalle sale nazionali e straniere. Spesso gli stessi locali si abbonano e per riempire le sale pagano una sponsorizzazione. Anche gli agenti che si occupano della promozione non possono prescindere da queste riviste, e loro stessi promuovono il proprio lavoro nelle pagine pubblicitarie.

Nel primo decennio del Novecento il varietà ha un suo sviluppo significativo, è oggetto di interesse anche per “signore e signorine” che non si limitano più a presenziare agli spettacoli mattutini per famiglie. Lo capiscono subito gli impresari che iniziano ad ampliare l'offerta: in tutte le città vengono inaugurate nuove sale. Anche in quelle meno popolate non mancano locali che ospitano gli artisti del varietà, spesso fanno grandi numeri e sbaragliano la concorrenza delle sale drammatiche. Ma è una concorrenza che gioca sul piano degli incassi e non certo su quello professionale e artistico¹⁰. Gli spazi si adattano, vengono inaugurati nuovi locali, può bastare un salone e qualche tavolino, nelle grandi città però si arriva a migliaia di posti a sedere. I proprietari delle sale non si lasciano sfuggire l'epoca d'oro del varietà e i guadagni che ne derivano, così come gli impresari e gli agenti. Sulla rivista vengono poi

¹⁰ Rimando per queste questioni alla dettagliata scheda di Mirella Schino sul teatro maggiore e teatro minore in questo stesso dossier.

pubblicate, insieme con la tariffa differenziale e ridotta per artisti, una tabella prontuario tra i capoluoghi di tutte le provincie d'Italia da cui si può capire la lunghezza del viaggio. Economia e spettacolo sono due facce della stessa medaglia, si parla sì di arte, ma anche e soprattutto di numeri.

Teatri di Varietà, Cinema Teatri e Caffè Concerti (in Italia all'anno 1910)¹¹

Albano Terme: *Concerto due torri*; Alessandria: *Concerto Roma*; Ancona: *Concerto Marini, Iris, Splendor*; L'Aquila: *Olympia, Orfeo*; Ascoli Piceno: *Alhambra*; Bari: *Sala Margherita, Apollo, Popolare* (foyer del Petruzzelli), *L'Eldorado*; Barletta: *Sala Umberto I*; Bergamo: *Salone Caffè Nazionale*; Biella: *Caffè Salone Concerto Villani*; Bologna: *l'Eden, Caffè Olympia, La Palazzina*; Brescia: *Birreria Wuhrer, Concerto Gambrinus*; Brindisi: *Sala Edison*; Cagliari: *Politeama Regina Margherita, Salon Eden, Iris*; Chieti: *l'Eden, Cinema Teatino*; Civitavecchia: *Cinema Traiano, Concerto Olympia*; Castelvetro: *Teatro Eden*; Chioggia: *Teatro Verdi*; Copparo: *Politeama Demicheli*; Cosenza: *Salone Margherita*; Faenza: *Salone divertimenti*; Ferrara: *Birreria Dreeher e Concerto Elena*; Firenze: *L'Alhambra, Apollo, l'Eldorado, Salone Margherita, Splendor, Nazionale, Felice Cavallotti*; Genova: *Verdi, Varietà, Lido, Alkazar, Alhambra*; Lecce: *Salone Margherita*; Livorno: *Olympia, Salone Margherita, Giardino a mare, Gambrinus*; Lucca: *Lencioni*; Milano: *Eden, Trianon, San Martino, Morisetti, Giardino Margherita, L'Apollo*; Mondovì: *San Carlo*; Montecatini: *Olimpia*; Napoli: *Salone Margherita, Eden*; Padova: *Palazzo Rosso*; Parma: *Varietà*; Pavia *Bixio*; Piacenza: *Kursaal, Roma Salone Margherita, L'Olympia, Jovinelli, Umberto I, Eden, Orologio, Bellini, l'Alkazar*; Sanremo: *Eden*; Sestri Ponente: *Scotto, Bar Excelsior*; Spezia: *San Carlo*; Taranto: *Sala Marconi*; Torino: *Salone Romano, Varieté Maffei, Eden, Emilia, Bosio, San Martiniano, Città*; Trapani: *Excelsior, Varieté*; Treviso: *Giardino Margherita, Gambrinus*; Venezia: *Lido, Eden, Ridotto, Lumière*; Ventimiglia: *Eden Ligure*; Vercelli: *Riccardi, Cavour*; Verona: *Bios*; Vigevano: *Falcone*; Viareggio: *Eden*.

Anche la stampa e la critica “più severa” si interessano del varietà, così come del teatro drammatico e lirico. Si lamenta in parte la penuria di artiste di questo genere, troppo spesso fanciulle prese dall'estro di diventare *chanteuse* la cui «bellezza, grazia, eleganza, gesti signorili, chiara dizione» abbinata a «una grande volontà di studiare» possono contribuire al successo. Non mancano quindi le pennellate frizzanti da parte di parolieri e scrittori¹²:

¹¹ Questo elenco appare su «Il Café Chantant», 20 marzo 1910. È seguito da una lista di città straniere e delle loro sale da concerto in Francia, Spagna, Germania, Baviera, Ungheria, Turchia, Svizzera, America del Sud, Africa.

¹² Di fatto già nel 1901 Trilussa descriveva il brusio delle voci del varietà in un suo celebre sonetto di cui riporto la terza strofa: «Er sotto-panni? È tutto! Una sciantosa, /p'avé successo ne le canzonette, / s'arza la vèsta, fa le pirolette... / Lei me dirà ch'è troppo scan-

Se io faccio la sciantosa / non è certo per cantare / io la fo' per afferrare / qualche gonzo e ciò si sa! Oggi 'a vita 'è nu prubblema / se si' scema e nun te muove, / cchiù ch'è e cunte nun te truove / e tu nnanze nun può ghi! / Or la moda col suo lusso/ il governo con le tasse/ pe' sapè come arrivasse/ si vulesse sta accusi? Oggi i tempi son cambiati! Il progresso ci ha svegliati.../ ma fu svelta 'o do capi/ Mademuasell Pipi [...]¹³.

Il varietà *deve* far ridere, e nel caso le risa «non vi fanno torcere e spasi-mare sulla sedia segno è che la vostra melanconia è senza rimedio: che siete tisisi al terzo stadio e avete una moglie femminista»¹⁴. Non è solo divertente questa frase del giornalista e critico teatrale Marco Ramperti, indica una separazione tra un mondo *perbene* a un altro *vizioso*. E anticipa anche la questione femminile, di quelle donne che di lì a poco dovranno adeguarsi alla figura di madre-moglie dell'uomo fascista. Le donne del varietà vivono in un ambiente separato, ma affatto protetto. Bravissima elegantissima, raffinatissima canzonettista, con un ottimo o eccellente repertorio: i superlativi non mancano di certo quando si parla delle artiste di varietà, e probabilmente c'è profusione d'aggettivi dietro pagamento di moneta sonante. Eppure l'articolo che segue smentisce le malelingue, e restituisce una riflessione interessante sul valore dei giudizi nel teatro di varietà e su quanto e come vadano ridimensionati:

«Il Café Chantant», 25 aprile 1900, G. Rocco *Il valore degli aggettivi*

Scartabellando tra i miei vecchi quaderni di scuola trovo un *ottimo* sotto un compito che a rileggerlo ha fatto ridere me stesso, tant'era povero di concetto e ricco di errori, direi quasi di orrori.[...] E trovo ancora un altro *ottimo* a più di un altro compito nel quale un certo concetto ci era e di errori non ve ne era alcuno. [...] Ho detto questo per significare con un esempio pratico che ogni qualificativo è buono date certe circostanze speciali. E perciò si ha torto quando ci si vede rinfacciare di chiamare *bravi* artisti noti e di adoperare quello stesso *bravo* per artisti di un ordine inferiore. [...] Si sappia quindi una volta per sempre che noi giudichiamo gli artisti in rapporto al posto che occupano, e al locale in cui si trovano; e che non abbiamo quel grazioso sistema di aggettivazione, di cui si

nalosa.../ Ma puro 'na signora, quanno sposa / j'espone le mutanne, le carzette, / perfino le camice che se mette... / Bè'? su per giù, nun è la stessa cosa? / Ch'avrebbero da fa'? Sarebbe bella! / Da noi, solo la Sgrulli, ch'è 'n'artista, / porta le veste longhe: solo quella! / S'è onesta? Peggio! Cià le gambe storte: / naturalmente fa la romanzista / pe' nun portà le vestarelle corte», da *Caffè-concerto* in Trilussa, *Caffè-concerto: Gente de servizio, La consegna der portierato, A piazza Gujermo Pepe, Robba Vecchia, Robba Nôva, Sonetti romaneschi*, Roma, Voghera, 1901.

¹³ *La sciantosa moderna*, musica di Mattiello versi di A. Califano. Il testo si trova nella rubrica "La musica nostra" de «Il Café Chantant», 20 marzo 1910.

¹⁴ Marco Ramperti, «Il Café Chantant», 20 marzo 1910.

compiacque molti anni or sono di parlare un giornalista umoristico, assegnando ad ogni aggettivo un prezzo che gli artisti dovevano pagare per riceverlo. Questo è forse l'unico peccato di cui la nostra coscienza sia immune, ed è tale che ci può benissimo far perdonare tutti gli altri.

Se la questione degli aggettivi (pagati o non) trova spazio negli articoli della rivista, di certo il problema era particolarmente sentito da chi questi articoli li scriveva. Ed è per questo che i direttori di altre riviste pensano linee editoriali più austere, ma che di fatto poco si allontanano da quelle del «Café Chantant». Nascono in quegli anni nuovi fogli che vorrebbero essere più ricchi di contenuti. Ma il condizionale è d'obbligo. L'idea è di sostenere il varietà, il suo elevamento morale e materiale, allontanandosi «dalla depravazione delle donnette e dalle figure grottesche»¹⁵. Anche qui troviamo lettere ad artisti e lettere di artisti, lamentazioni di mancate esibizioni, grugni contro i direttori. Le colonne dei fogli di varietà si fanno portavoce del malcontento di alcuni spettatori, ma anche delle deplorabili condizioni a cui devono sottostare gli artisti. Questo è un altro di quei fili da tirare, e che spesso rimangono incastrati a creare il groviglio degli studi postumi. Sembra uno sguardo sociale, indagare le condizioni dell'artista al di fuori della sua arte, ma non lo è fino in fondo. Sembra un interesse da economista, rintracciare i contratti, trovare storture, analizzare i dati. Anche qui non è solo questo. È capire fino a che punto la sopravvivenza degli artisti, le condizioni nelle quali vivono siano quel che rende ai nostri occhi il teatro minore seducente e vivo (sempre rispetto a quello di prosa). Prendiamo ad esempio le immagini, quelle foto che riempiono i fogli di varietà: hanno storie da raccontarci, un sapore esotico a tratti. Sono immagini-segno, e insieme immagini-del-mondo, dove la realtà rompe gli argini per uscire dalla bidimensionalità cui la costringe un foglio. Lo storico guarda l'immagine e sa bene che questa descrive un mondo, e d'altra parte diviene essa stessa un mondo.

Il primo numero della «Rivista artistica di operette e varietà» (Roma, 10 settembre 1910) dedica la bella copertina a Ersilia Sampieri ed esibisce in prima pagina una sorta di linea editoriale. Sembra più contenuta quella effervescenza che invece contraddistingue il foglio napoletano di Razzi, una edulcorazione di temi e motivi che a posteriori fa perdere al varietà quel sapore di cui dicevamo, quell'immediatezza che nel vortice della spettacolarità coinvolge non solo gli artisti ma soprattutto rende protagonista chi li sta a guardare. Con l'inaugurare il suo nuovo foglio la «Rivista artistica di operette e varietà» proclama:

¹⁵ *Editoriale*, «Rivista artistica di operette e varietà», Roma, 10 settembre 1910.

«Rivista artistica di operette e varietà», 10 settembre 1910, *Editoriale*

Avremmo volentieri voluto esimerci dall'espore in questo primo numero gli scopi che con la pubblicazione della «Rivista Artistica» ci ripromettiamo – preferendo noi operare che dire – ma l'uso invalso ormai di esporre il proprio programma ci obbliga di non tener conto del nostro desiderio. La Rivista Artistica giovandosi della collaborazione di scrittori e critici eminenti, tratterà con vera e rara competenza tutte le questioni attinenti all'opera comica e al varietà. Nel campo dell'opera comica e dell'operetta in genere avremo cura che di ogni nuovo lavoro sia fatta un'accurata recensione su queste pagine. Le critiche saranno in forma piana. [...] Cureremo con consigli di ogni maniera, e con ripetuti richiami, a chè gli artisti dell'operetta acquistino la cultura adatta e necessaria ad una buona interpretazione della loro parte. [...]

Nel genere varietà, desideriamo che chiara e netta sia la differenza tra il caffè concerto e lo spettacolo di varietà per famiglie. Questo dovrà sempre avere un repertorio sano, tale da non offendere nessuno orecchio, e tale che chiunque possa condurvi la propria famiglia e possa farlo senza tema di doversene pentire. [...] Saremo sempre contro coloro che noi chiamiamo gli intrusi del caffè concerto. E con tale nome vogliamo indicare quelle donne (non diciamo artiste) che ostentano la più nauseante depravazione coi loro sgambetti inverecondi. E quegli uomini che cercano di accattivarsi la simpatia di... certo pubblico, con lo studio di rendere la propria persona ridicola e grottesca, con movenze licenziose e che scendono ai lazzi più volgari, alla scurrilità più bassa e triviale.

Questo breve stralcio di articolo contiene chiaramente in sé tutte le controversie attorno al teatro di varietà, gli aspetti licenziosi e il moralismo non solo di chi lo guarda, ma di coloro che vivono nei suoi gangli. Molti anni dopo risentendo di una crisi che è più economica e organizzativa che di contenuti, di fatto anche il «Il Café-Chantant» dimezzerà le inserzioni pubblicitarie, riducendo il formato e puntando sui contenuti, levigando il linguaggio sensazionalistico e scegliendo una linea editoriale più sobria. Sono diversi i tempi, qualcuno parla di «lotte e vergogne che si riversano sulle spalle di uno spettacolo vissuto di splendore e che oggi parassiti scortesi cercano di impalidarne quei fulgidi colori, dai quali trasse le proprie origini»¹⁶. Eppure, così come nel teatro di prosa, la crisi è soprattutto organizzativa ed economica¹⁷:

¹⁶ Alfredo Chimenti, *Lettera vagabonda*, «Il Café Chantant», anno XXX, n. 17, 10 settembre 1926.

¹⁷ Di fatto è una crisi dell'intero mondo dello spettacolo. Lo dice bene Mirella Schino nel suo intervento in questo stesso dossier. Interessante, a proposito degli anni di crisi, la celebre canzone di Rodolfo De Angelis: *Ma cos'è questa crisi?* incisa nel 1933. Qui il compositore e paroliere affronta i problemi del moderno capitalismo, con finta superficialità, ma smaccata critica sociale. Parte però dal teatro, in cui la società sempre si specchia, e torna anche sulla questione della magrezza delle donne, come sinonimo di tempi bui:

«Il Café Chantant», anno XXX, n. 17, 10 settembre 1926, Alfredo Chimenti, *Lettera vagabonda*

Sono in viaggio da qualche settimana, e se la nostalgia dei miei compagni di lavoro, di Arturo Campanile, di Napoli, che in questi giorni ha vibrato ancora sotto il fascino delle nuove canzoni¹⁸, non mi assalisse in certi momenti, tentando di fiaccarmi il morale, vi direi che i giorni si succedono con lo spirito immerso nel variopinto ambiente del varietà, in uno studio di tipi e cose strane e dolorose, ma che ragioni di opportunismo, volente e nolente cerco di osservare ad occhi chiusi onde risparmiarmi il disgusto che mi attanaglia il cuore.

Io non ho rancori né invidia nessuno, amo con santa rassegnazione il prossimo mio, come tutti i buoni cattolici apostolici ect. E lascio che solo il buon senso si ribelli silenziosamente e rifiuti di accettare un confusionismo così palese ed assurdo come quello che aleggia presentemente in seno a questo piccolo e generoso teatro di varietà, vittima in tutti i tempi di un parassitismo che attende il definitivo tramonto. [...] Il nostro ambiente che è l'anello di congiunzione dei più disparati interessi, (non sempre puliti) stringe attorno a sé una caotica famiglia di cavalieri dell'apocalisse con i quali ha una rassomiglianza impressionante, per la forma con cui amici e nemici aguzzano le armi, onde distruggersi a vicenda e quindi occupare il posto del caduto. Lotte e vergogne che si riversano sulle spalle di uno spettacolo vissuto di splendore e che oggi parassiti scorteschi cercano di impallidire quei fulgidi colori, dai quali trasse le proprie origini. È necessaria una immensa scopa che spazzi violentemente tutto il putridume contagioso disposto ad uccidere le forze vive di questo teatro, deciso a risorgere e tornare nella grazia di Dio, a valorizzarsi ancora agli occhi dei pubblici profondamente addolorati di questa fugace decadenza. Credo e ritengo azzardata l'affermazione con la quale si tenta far credere che esso non giganteggi più come una volta, né ammetto l'ipotesi clandestina di pubblici proclivi ad un totale oblio. Il varietà è in una crisi transitoria di origine ben diverse, non ultima quella di indole economica. Come teatro minimo, esso è la sintesi di uno spettacolo avvivato da troppe simpatiche manifestazioni dell'ingegno umano [...] lo sviluppo di ogni teatro adibito a varietà si risolve con geniali programmazioni, continuate con un certo gusto e frenando quel bimbo capriccioso e irrequieto che si chiama pubblico, al quale è d'uopo ricondurlo sul sentiero della serenità ogni volta che incorre in alcun errore. Ogni direzione deve conoscere il suo

«Si lamenta l'impresario che il teatro più non va / ma non sa rendere vario lo spettacolo che dà / "ah, la crisi! "Ma cos'è questa crisi? Ma cos'è questa crisi? Metta in scena un buon autore / faccia agire un grande attore e vedrà... / che la crisi passerà! [...] Si lamenta Nicodemo della crisi lui che v' / nel casino di Sanremo a giocare al Baccarat: "ah, la crisi sa... capirà la crisi oh..." / [...] E perfino la donna bella alla crisi s'intonò / e per far la linea snella digiunando sospirò: / "ah, la crisi... oh signora la crisi"», Rodolfo de Angelis, *Cos'è questa crisi*, 1933.

¹⁸ L'autore si riferisce qui alle canzoni presentate durante la Festa di Piedigrotta di cui parleremo più avanti.

pubblico seguirlo e disciplinarlo onde ispirare fiducia negli spettacoli che gli si offrono, i quali devono sempre giustificare lautamente il prezzo del biglietto d'ingresso.

Si parla di pubblico da disciplinare, le cose quindi sono cambiate da quando nei primi anni del varietà lo spettatore era terreno su cui sperimentare e verificare i propri numeri, ma era anche parte attiva dello spettacolo, con i suoi consensi o con il diniego. La crisi sta anche qui allora, in un pubblico più disciplinato che iniziava a instradarsi verso quel genere più accomodante e di puro intrattenimento che era la Rivista – di fatto più congeniale all'idea di cultura fascista. Lo diceva Cesare Zavattini «c'era in Italia la grandissima tradizione del variété, che era un terreno di sperimentazione e innovazione continua, mentre nel teatro ufficiale c'era la noia di Novelli»¹⁹.

La Federazione italiana di artisti di varietà

Torniamo ai primi anni del Novecento quando all'esibizione di bellezza e giovinezza negli anni dei fasti del varietà fa da contraltare un futuro di miseria e dimenticanza. Gli artisti lo sanno, e guardano con timore le sorti dei loro colleghi caduti in sfortuna. Sanno che è un vortice in cui c'è rischio di cadere tutti: una ruga di troppo, la voce che traballa, un minimo infortunio segnano la fine. Ma non si tratta solo dell'avvenire. Il presente, quello di scritture private, trattazioni con l'impresario e percentuali sempre più onerose da concedere all'agente di turno rendono il mestiere ricco di inciampi²⁰. «Il Café chantant» si fa in questi anni portavoce del malcontento ma anche terreno di scambio e relazione. Quelli del primo decennio del Novecento sono anni di un proliferare di federazioni e il mondo del varietà non fa eccezioni. Sulle pagine della rivista infatti i fautori della “Federazione italiana degli artisti di varietà” troveranno ampi spazi per poter fare proselitismi. Sembra davvero una “chiamata alle armi” quella con cui alcuni artisti si rivolgono ai colleghi, ai lettori, agli impresari, agli agenti.

¹⁹ Prendo questa citazione da Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 21.

²⁰ A proposito dei contratti e delle scritture teatrali cfr. Valentina Venturini, *Appunti sulle scritture teatrali*, materiali scaricabili all'indirizzo <http://www.teatroestoria.it/materiali/contrattiteatrali.pdf> e ancora della stessa autrice Id., *Le compagnie di Raffaele Viviani attraverso contratti e scritture (1916-1920)*, «Teatro e Storia», n. 23, anno XVI, 2002, pp. 245-309.

«Il Café Chantant», anno X, n. 19, 8 ottobre 1906, Mario B. Paoli, *Leggi che mancano*

Codici, leggi, regolamenti, testi unici, trattati giuridici di ogni genere ve ne sono in Italia... piuttosto troppi che pochi. Peraltro, se da un lato dobbiamo constatare una sovrabbondante attività legislativa, non è men vero, da altro lato, che molte esplicazioni, molti fatti, molti interessi della vita umana sono del tutto sprovvisti di leggi, le quali pur sarebbero indispensabili a coordinarli e a tutelarli. Essi si rilasciano completamente in preda all'arbitrio degli interessati oppure si coprono sotto le ali di una consuetudine che, spesso, è peggiore dell'arbitrio medesimo. Un esempio tipico di questa deplorable incuria dei nostri legislatori si ha nel *café-chantant*, precisamente per ciò che si attiene ai rapporti giuridici fra gli impresari e le artiste di canto. – Oh! Mio dio – Ecco l'obiezione immediata di migliaia di puritani incoscienti – sarebbe grazioso che il Senato e la Camera dovessero perdere il loro tempo prezioso ad occuparsi delle canzonettiste. Quelle sono buone per mostrare al pubblico, la sera, un corpo più o meno bello, sempre poco vestito o per assassinare le orecchie degli spettatori con le loro stonature. Ma quanto ai loro interessi non è necessario che se ne preoccupi il Parlamento... esse li sanno curare benissimo per conto proprio. [...]. Io non amo fare del sentimentalismo, né abbandonarmi a riflessioni melanconiche sopra la vita sfrenata delle canzonettiste, che quasi sempre maschera un profondo dolore e un indicibile sconforto, [...] esse si trovano in condizioni di gran lunga peggiori e più precarie di tutti gli altri artisti drammatici e lirici.

Difatti mentre a un artista drammatico è garantito un contratto regolare, a scadenza più o meno lunga, che lo assicura economicamente prescindendo dalla sua abilità e dal favore di cui gode la sua arte, le cantanti del caffè concerto sono quasi sempre scritturate *sub conditione*. E la condizione è che si assegni all'artista un termine molto breve durante il quale dovrà guadagnarsi il favore del pubblico. È facile intuire come questo meccanismo possa prestarsi a ricatti. L'arte e la bellezza sono merci di scambio, terreno di un gioco che dimentica del tutto la dimensione ludica, e si fa gesto amaro per chi lo subisce. Questo è un aspetto della ricerca che va a toccare più l'ambito socio-economico, ma che è difficile ignorare e su cui spesso gli studi tornano. Se Claudio Meldolesi ha definito quelle degli attori come microsocietà²¹, è perché – come suggerisce Raimondo Guarino: «colse il momento in cui una storia minore e misconosciuta poteva, ragionando su di sé, proporsi come la sfera di una conoscenza necessaria [...]. Oltre l'apparente ricerca di un dibattito interdisciplinare su

²¹ Claudio Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più in «Inchiesta»*, n. 67, gennaio-giugno 1984, pp. 102-111, ora in Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57-77.

metodi e dimensioni, a distanza di venticinque anni, il testo sulla microsocietà si legge come una geniale coniugazione degli opposti, articolata tra comunità microscopiche, tempi del mondo, tempi del teatro, singolarità dell'attore»²².

«Il Café Chantant», anno X, n. 19, 8 ottobre 1906, Mario B. Paoli, *Leggi che mancano*

Anche gli impresari spesso hanno l'abitudine di pretendere tutto dalle loro scritturate: e un rifiuto qualsiasi li fa uscire dai gangheri e li spinge alla vendetta. Né solo per ragioni – diciamo così – sentimentali si determinano i dissapori tra impresario e canzonettista. Si danno non di rado anche casi di persecuzioni ispirate al fatto che l'artista noncurante di cercarsi adoratori e soprattutto pagatori nel suo pubblico, dà conseguentemente poco o punto contributo al *restaurant* e alla *bucette* annessi ai caffè-concerto. E il proprietario che non vede intorno alla sua scritturata lo scintillio dello champagne ed il successivo pagamento di un lauto conto, si sente ferito a sangue nei suoi interessi. E ciò che ho detto è una minima parte di quanto potrebbe dirsi sull'argomento. [...] Ne si dica, lo ripeto: le canzonettiste sono donne fuori dalla legge perché mostrano le gambe. Dopo tutto, almeno, hanno il coraggio di mostrarle in pubblico o perlomeno anche in pubblico. Chi sa? Se le mostrassero solo in privato, potrebbero, con qualche diritto annoverarsi tra le «signore della buona società»!

Non manca di certo l'ironia, ma questa sottolinea quanto chi sta dall'altra parte nelle sale da caffè concerto non sia poi così lontano dalla gente "rispettabile" che si trova altrove. Anzi abbiamo già detto quanto lo spettatore del varietà sia uno spettatore "normale", e tra le sua fila iniziano presto a farsi vedere anche «fanciulle e dame», pur sempre accompagnate.

Nel gennaio del 1908 cominciano ad apparire sulle colonne del giornale nuove dichiarazioni a favore di una federazione artistica. Razzi mette a disposizione del «proletariato artistico» le prime pagine del suo giornale, facilitando in tutti i sensi la circolazione di idee, e pianando le controversie. «Il dado è ormai tratto» la Federazione appare l'unica lodevole aspirazione, la cui mancanza in Italia appare una «vergogna» (gennaio 1908).

E sono i nomi più famosi a dichiararlo in pagina: Adolfo Narciso²³ (fu-

²² Raimondo Guarino, *L'isola di Claudio Meldolesi. Sulla "microsocietà" e una storia a parte che diventa necessaria*, «Teatro e Storia», anno XXXI, n. 31, 2010, pp. 43-60, la cit. è a p. 43.

²³ Adolfo Narciso (Napoli, 1870-1948) appartenne alla corrente letteraria della cosiddetta "Scapigliatura napoletana". Eletto presidente della F.A.V.I. (Federazione Artisti di Varietà Italiani), nel 1909 tenne numerose conferenze di propaganda. Dai testi di Narciso si delinea la condizione degli artisti del varietà, che tanto dovettero battersi per il riconoscimento dei loro diritti. Narciso fu anche cantante e macchietista; si esibì

turo presidente della F.A.V.I.), Nicola Maldacea²⁴, Leopoldo Fregoli²⁵, Gennaro Pasquariello²⁶.

Cosa ha fatto Pasquariello? Che decide Maldacea? Davvero il cav. Fregoli farà qualcosa? Avanti dunque! Spero che Peppino Villani ed Agostino Riccio daranno il loro valido e potente appoggio. Auguro al caro Bambi la gioia di riavere la sua adorata mamma in florida salute e così contare fra noi un altro propagandista. Ed Alfieri? Gill? Castagna? Diego Giannini ed Albin, il valoroso poeta ed artista, cosa fanno? Ed il gentil sesso?²⁷

La Federazione di lì a poco entrerà nella sua fase risolutiva «scosso che è l'abituale torpore il riassopirsi ritornerebbe a danno e a vergogna nostra». A Firenze Fregoli e Maldacea si incontrano per discutere le basi. Quest'ultimo anticipa persino il suo rientro dal Sud America e porta con sé la formale assicurazione di messa a disposizione di Gennaro Pasquariello. Tra le donne la prima ad aderire è Antonietta Rispoli²⁸ «vestale della canzonetta» che sin dall'inizio assicura il suo appoggio. In molti inviano lettere al giornale in pro della federazione («siamo troppo indietro ad altri rimasti») e anche i proprie-

spesso all'*Eldorado-Santa Lucia*, un locale dove si alternavano i maggiori cantanti e attori napoletani.

²⁴ Nicola Maldacea (1870-1945) fu comico del varietà italiano, canzonettista e attore brillante, dal 1891 s'impose con le sue macchiette (Il tenentino, L'elegante, Il superuomo, Il candidato politico) o altre riprese dal popolo. Scrissero per lui, tra gli altri, Salvatore Di Giacomo, Ernesto Murolo, Trilussa.

²⁵ Leopoldo Fregoli (1867-1936) fu attore, sceneggiatore, macchiettista e famoso trasformista italiano. L'arte del trasformismo, da lui perfezionata e portata alla sua massima espressione, ebbe con questo artista la sua piena manifestazione in Italia. Le sue esibizioni sono un ottimo caso di studi per guardare ai rapporti che intercorrono fra teatro e cinema agli inizi del Novecento. Cfr. Luigi Colagreco, *Gli spettacoli di Leopoldo Fregoli fra teatro e cinema* in http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro2002/fregoli.htm#_edn1 e Leopoldo Fregoli, *Fregoli raccontato da Fregoli Le memorie del mago del trasformismo*, Milano, Rizzoli & C. Editori, 1936.

²⁶ Gennaro Pasquariello (1869-1958) inizialmente macchiettista napoletano, si dedicò presto alla canzone napoletana, di cui divenne uno dei massimi interpreti. I primi significativi successi li ottenne lontano dalla città natale, a Milano, ma senza mai abbandonare il dialetto originario. Insieme a Elvira Donnarumma fu probabilmente uno dei più importanti esponenti del repertorio napoletano. Cfr. la voce "Gennaro Pasquariello" sul biografico Treccani di Francesca Romana Rietti, [http://www.treccani.it/enciclopedia/gennaro-pasquariello_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/gennaro-pasquariello_(Dizionario-Biografico)).

²⁷ Aldofo Narciso, *Pro federazione artistica*, «Il Café Chatant», anno XII, n. 54, febbraio 1908.

²⁸ Antonietta Rispoli, cantante napoletana di cui si hanno poche notizie. Fu la prima interprete della canzone *Comme facette mammeta*, seconda classificata al Festival di Piedigrotta (1906) che divenne poi cavallo di battaglia di Elvira Donnarumma.

tari delle sale riconoscono come le loro fortune potrebbero consolidarsi grazie alla «cooperazione degli artisti che non può che renderli lieti di un avvenire assicurato e moralmente più elevato».

Quando la Federazione appare ormai costituita, «Il Café Chantant» pubblica le sedute del consiglio. È necessaria infatti una commissione che rediga il regolamento interno e che modifichi qualche articolo dello statuto e dei rappresentanti. Le parole del poeta Libero Bovio, nel giugno del 1909, sono di fatto quelle di un reduce vittorioso da una guerra.

«Il Café Chantant», anno XIII, n. 24, 26 giugno 1909, Libero Bovio, *La conferenza di Libero Bovio*

La parola è un'arma un mezzo di conquista come ogni altro, forse più efficace di ogni altro. Tanto può la parola che non vi ha grande rivoluzione che non sia stata per tre quarti provocata dai tribuni popolari. [...] è vivo nostro desiderio però che ognuno di voi diventi un propagandista, che ognuno di voi si avvalga di questa meravigliosa arma di conquista, che è la parola, per indurre i compagni diffidenti ad unirsi intorno alla vostra bandiera verso cui si pretendono mille braccia lontane come verso una nuova grande difesa; su cui levano gli occhi commossi, le labbra benedicienti i più vicini, i quali seppero issarla sulla piccola altura del loro bel sogno. [...] La vostra libertà, i vostri diritti, la vostra emancipazione da condizioni sociali ingiuste, la missione che ciascuno di voi deve compiere, qui sulla terra, dipendono dal grado di educazione che vi è dato raggiungere. Senza educazione voi non potete scegliere giustamente tra il bene ed il male; non potete acquistare coscienza dei vostri diritti; non potete definire a voi stessi la vostra missione.

«Il Café Chantant», anno XIV, gennaio 1910, Adolfo Narciso, *F.A.V.I. Esultiamo!...*

Come sono belle le vittorie del lavoro, della comunità di ideali! Esse rappresentano i trionfi delle evoluzioni moderne, l'ultimatum ai prepotenti!

Ho ancora qui, d'innanzi sul mio tavolo: tante lettere di valorosi artisti che furono in un'epoca non lontana feroci avversari della Federazione. In esse mi raccontano abusi ricevuti da qualche impresario e chiedono aiuto alla nostra Federazione riconoscendola opera santa e famiglia di artisti!

E quanti ringraziamenti e benedizioni di ammalati che hanno visto al loro capezzale il medico che si è interessato alla loro salute, il compagno che gli ha recato il soccorso finanziario! E questi artisti hanno pianto di gioia mormorando: non siamo più soli nella vita! Ieri appunto, un'artista intelligente che si era federata più per convenienza che per altro regalandomi spesso qualche frizzo ironico o canzonatorio a proposito del mio entusiasmo, mi scriveva una lettera da farmi piangere per la gioia. In essa, mi descriveva il conforto ricevuto dalla Federazione in occasione della sua malattia. [...] Oggi intanto, quello che abbiamo asso-

dato è che non vi sono più deboli, perché questa parola l'abbiamo cassata come distruggeremo l'altra: prepotenza! Oh! come ogni artista dovrebbe accorrere ad iscriversi in questa affettuosa famiglia senza mai dimenticarla un istante e se tutti arriveranno a comprendere che uniti saremo forti: abbattendo gli ultimi ostacoli che qualche retrogrado ancora ostinatamente ci frappone!

Il contratto unico, la tessera personale, e con quel che segue, sono i capisaldi del nostro programma. Ma non ci illudiamo, per attuarlo abbiamo bisogno di collettività con una massa potente, cosciente, agguerrita, la quale ad un cenno sia pronta pure a qualche sacrificio, muovendosi come se fosse un solo uomo. [...] Il nostro ambiente ha i suoi difetti ma possiede pure grandi virtù che niuno potrà negargli e tra queste in prima linea il gesto impulsivo di generosità!

L'educazione è l'arma, negli anni in cui il teatro aspira allo statuto d'arte, anche il varietà reclama il suo spazio. È un periodo di splendore, anche se poi le cose cambieranno presto, ma ora c'è bisogno della legittimazione e di assicurarsi il futuro. La Federazione dà voce a una «falange» di artisti che non si curavano dell'avvenire e noncuranti di chi si arricchiva col loro lavoro; tenuti in minimo conto, vessati in deplorabili modi e spesso descritti come «un covo di prostitute e lenoni». Non hanno invece garanzie mediche, un lusso di cui pochi possono godere. Soprattutto le donne. Nel brano che segue Adolfo Narciso parla di Fanny Camolli, «giovane e bella» finita presto in miseria, morta «nella lontana America».

«Il Café Chantant», anno XIII, n. 24, 1909, Adolfo Narciso, *Pro Favi*.

Dipenderà ora dal nostro contegno passare dal platonismo ad un campo più pratico. Non defezioni per niuna ragione. Solidarietà, non ci facciamo adescare da compensi privati! Non invidie! Qui ci è gloria per tutti, capite! [...] Alla federazione! E sia ancora benedetta... Non così poté dire la povera Fanny Camolli che ricordo giovane e bella, piena di vita ed eleganza in questo stesso creato un dieci anni or sono. Desiderata e sospirata da tutti i giovani deleganti dell'epoca. Morta nella lontana America in una fredda corsia di un ospedale, sola, senza un'amica, fuggita dai suoi adoratori, perché il terribile male ne avea distrutte le bellezze [...] Non vorrei seguitare su questi soggetti dolorosi che impressionano i vostri teneri i cuori; ma non posso dimenticare altri due nostri poveri defunti amici: Linda Saffo ed Emanuele Morelli, la prima morta in un ospedale di Torino lasciando una cara bambina, l'altro in una misera casetta qui in Napoli rimanendo sul lastrico la vedova e quattro poveri piccini! Anche qui fu straziante l'agonia perché pensarono ai poveri orfanelli che rimanevano soli al mondo. Di questi fatti non ne registreremo più. Oggi la Federazione è in grado di accorrere al capezzale dei suoi figli e portargli subito la parola di conforto sia morale che finanziaria. Giorni sono, il nonno dei tre orfanelli Rizzo, ai quali la Federazione passa un sussidio mensile di lire quaranta perché la madre, nostra compagna in arte, restò sotto le macerie di Messina, venne a chiedere il nostro aiuto per un nipotino grave ammalato. E noi mandammo subito il medico sig. De Rienzi che

prodigò tutte le più affettuose cure al piccino. Ma ciò non bastò ed il Consiglio desiderò che mi fossi recato io stesso ad assicurarmi della realtà dei fatti. Cosa che esegui con entusiasmo e trovai il bambino in buone condizioni. [...] Baste-rebbero solo questi fatti per dire la Federazione mirabile edificio.

«I nostri artisti». Si parla di varietà nelle riviste di teatro?

Si potrebbe percorrere tutta una storia sugli artisti di varietà che guadagnano il favore dei quotidiani nazionali o delle riviste di teatro d'alto livello. Una storia raccontata da un altro pubblico, più sofisticato, che frequenta anche le sale minori. Ripetiamolo di nuovo, il pubblico si muove, è curioso, non è confinato a un solo genere; Mussolini stesso ama il varietà e nel 1922 dopo la marcia su Roma ascolta la diva del momento Anna Fougez esibirsi nel *Fox Trot di Mussolini* su testo di Rodolfo De Angelis²⁹. Nel momento della presunta crisi, più economica ed organizzativa che artistica, non ci stanchiamo di ripeterlo, gli artisti di varietà ricercano una legittimazione al di fuori del pubblico che già li ama.

Ne «Il Café Chantant» i redattori riportano con un pizzico di esibita fierezza gli articoli che i maggiori quotidiani nazionali dedicano ai «loro» artisti. Li definiscono «propri», perché creature nate sui fogli illustrativi, spinti dalle pubblicità o dai brevi trafiletti, figli legittimi delle riviste del varietà. E allora dalla «Stampa» di Torino, al «Piccolo di Trieste», ai periodici specialistici come «Comoedia», è un susseguirsi di articoli, che la redazione del più piccolo «Café Chantant» va a ripescare per pubblicarli a sua volta: «felici che i nostri artisti siano degni di cronache di quotidiani»:

«Il Cafè Chantant», anno XXX, n.19, 10-25 ottobre 1926, Orio Vergani, *Confessione degli uomini volanti*³⁰

Gli occhi dell'uomo volante si sono varie volte incontrati con i miei, nel corso della serata. Una delle abitudini professionali degli uomini volanti è di non parlare. Assuefatti a lavorar lassù, con la testa in basso e il corpo lanciato nel vuoto, entro aloni di luce che li staccano da tutto il resto del teatro, credono, forse, che

²⁹ Rodolfo De Angelis fu una delle voci più importanti del teatro di varietà in Italia. Attore, cantante, poeta, pianista e compositore, ma anche organizzatore, capocomico e pittore, fautore di un teatro di varietà futurista insieme a Filippo Tommaso Marinetti. È stato autore di importanti volumi sul teatro di varietà che percorrono le vicende in una chiave non solo aneddotica. Vedi nota 41 in questo stesso saggio e cfr. la scheda su Anna Fougez in questo stesso dossier.

³⁰ Come si legge nelle righe che lo precedono, questo articolo di Orio Vergani era apparso sul «Corriere della sera», s.d.

la loro parola non possa giungere agli spettatori. Mandano soltanto certi *op-là!* prima del salto; una voce che balza dal silenzio per riaffondarvi subito, come un delfino che vien fuori tra un'onda e l'altra. Gli occhi nordici dell'uomo volante, incontrandosi con i miei mentre il loro padrone si incipria le mani col dado di magnesita, hanno cominciato a dirmi qualche cosa. È rimasto nella pista fino all'ultimo. Ha fatto, con cinque compagni, l'apparizione secondo lo stile classico dei circhi, ultimo nella fila indiana dei ginnasti vestiti di aderenti magliette bianche. Camminano, traditi dalla morbida segatura della pista, con un passo molle e affondato, come di gente appena scesa dal letto che si trovi sotto i piedi un terreno soffice e malfido. [...] nessuno parla. Portano a spasso il torace dai solidissimi rilievi, i bicipiti anormali, il ventre incavato come una vanga. Par d'averli altre volte incontrati. [...] Le donne hanno nascosto i muscoli sotto una carne di pasta rosea e levigata, che si giurerebbe di mandorla e di rosa dolce come quella delle lokumie di Galata, fatta proprio per ingannare gli esperti. [...] Intanto, i cavi sono stati tesi fino all'estremo dagli inservienti in viola. L'anziano li ha toccati come se fosse stato certo di trarne un suono dolce e profondo. Gli altri guardano su, al soffitto altissimo, alle sbarre nichellate dei trapezi, come se qualcuno li avesse chiamati. Poi, uno alla volta, salgono di polso per la fune rivestita di rosso. Nelle poltrone la gente si assesta. Sulla pista le luci si spengono: si accendono quelle lassù. Si guarda dall'ombra del basso come per un comodo spionaggio. Uno, due, tre quattro, cinque. Eccoli sulla pedana aerea, al livello del loggione, ritagliati come bianche sagome da bersaglio; strana creatura con dieci gambe e dieci braccia, affacciata sul vuoto come una quadriga.

Siamo i sei uomini volanti: Carol, Fritz, Joseph, Edith, Gertrude e il piccolo William. [...] Siamo gli ultimi superstiti di una generazione di sogni infantili. I trapezi sono la nostra zattera aerea. Lassù, crescendo, siamo diventati sei uomini volanti. Non ci conoscevamo prima; ma ci eravamo incontrati al tempo dei lunghi sonni sugli origlieri freschi dell'infanzia. Il piccolo William, che fa ancora di questi sogni ci dà, in proposito, le informazioni della nuova generazione. Accettiamo per questo senza pena la fatica e il pericolo di oggi. Domani, dopodomani o stasera stessa, forse il laccio della realtà potrà sciogliersi. Volteremo bruscamente le spalle, signori, alla legge della gravitazione universale; e saremo gli unici a non meravigliarsene. Si spalancherà il soffitto del teatro. I trapezi precipiteranno nella rete floscia. Noi continueremo lassù, nell'atmosfera notturna, i nostri bianchi voli precisi, salendo sempre più in alto, sempre più in alto, balzando bianchissimi sulle pedane della notte, inutilmente inseguiti dai raggi parabolici dei riflettori e dalle grida di richiamo degli impresari corsi sul tetto. Spariremo all'orizzonte, fuggendo verso i sobborghi, e come nuovi piccoli sistemi planetari andremo a compiere bianchi perielii attorno ai comignoli delle officine.

Per questo mi fermo talvolta, la sera nelle piazze, innanzi ai teatri popolari che ospitano i circhi equestri. Scrosci di applausi e soffi di musica vengono dai lucernari aperti nella cupola. Guardo lassù, aspettando che gli uomini volanti, bianchi vengano fuori nel nero della notte, guidati da fili invisibili, come i fantocchini alti un palmo che certi silenziosi venditori col berretto da ciclisti fanno ballare sui marciapiedi appartati delle sagre. Siedo al caffè di fronte, con una lunga bibita.

Dalla «Stampa» di Torino arriva poi la riflessione del direttore Gigi Michelotti su una «nostra» divetta del tutto simile, o forse anche più grande della famosa Mistinguette. Il paragone con le dive parigine – lo sappiamo – è talmente esibito che le “nostre” italiane spesso francesizzano i loro nomi o si ingegnano nel trovarne di evocativi. Pensiamo ad Anna Fougez³¹, nome d’arte di Maria Annina Laganà Pappacena che a nove anni era già famosa e divenne ben presto la diva per eccellenza. Questo è solo un esempio, nell’articolo che segue si parla invece di Isa Blulette, nome d’arte di Teresa Ferrero, *chanteuse* e diva:

«Il Café Chantant», anno XXI, n. 2, 25 gennaio 1927, Gigi Michelotti, *La nostra Mistinguette* [articolo ripreso dalla «Stampa» di Torino]

Una sera al Teatro Balbo un artista per la sua serata d’onore riceveva trentacinque *corbeilles* di fiori. Il palcoscenico fu trasformato in un giardino. Si calcola che siano stati inviati all’artista quella volta per 25.000 L. di fiori. Chi era l’artista che aveva avuto questa eccezionale fiorita di omaggi, un numero così strabocchevole e mai visto di *corbeilles*? Eleonora Duse?!

Era Isa Blulette, e il Teatro quella sera – a prezzi anch’essi di eccezione – fece un pionenone come nessuna artista della scena riuscì né riuscirà mai a fare. Isa Blulette è oggi la “divette” di gran moda. È stata chiamata la Mistinguette italiana. Anzi, si è arrivati a ritenerla... “migliore” dell’artista francese, perché meno complicata e più spontanea: la francese più cerebrale, la nostra più sentimentale. Multiforme, vivace, pronta e molto sensibile, con una gran facilità di apprendere e di assimilare: totale, la celebrità. E con la celebrità tutto l’inevitabile, il bello e il buono: la ricchezza e gli adoratori, gli impresari che la disputano e le colleghe che la invidiano, il lusso delle clamorose interviste e delle sensazionali rivelazioni sulla sua vita e sui suoi miracoli.

Se scorriamo gli elenchi di articoli di questo tipo³², anche negli anni in cui il successo del varietà sembra aver ormai lasciato posto alla Rivista si nota come sia per lo più la canzone ad attrarre gli interessi di chi scrive: ad aver raccontato l’Italia nell’Ottocento era stato il melodramma, ora in pieno

³¹ Cfr. la scheda dedicata ad Anna Fougez in questo stesso dossier.

³² Su «Comoedia»: Anton Giulio Bragaglia, *Nobiltà del varietà*, 1930 11 XI “29-30); Maldacea. *Ricordi di un “divo” di varietà: La Faraone, La Fougère, Tortajada*, 1932, n. 8, 1932; Luciano Ramo, *Passione e morte del “varietà”*, n. 19-20, 1931; Erba Savino, *L’opereetta e la rivista*, n. 7, 1928; Enrico Serretta, *Storia della “rivista”*, n. 6, 1931; Libero Bovio, *La canzone di Napoli*, n. 7-8, 1928; Ernesto Murolo, *Cantanti e interpreti della canzone napoletana*, n. 17-18, 1928; Federico Petriccione, *La canzone di Napoli non muore, ma...*, n. 13-15, 1931; Ernesto Murolo, *Elvira Donnarumma e il suo primo debutto*, n. 15-16; Id., *Mario Costa e la canzone napoletana*, n. 19-21; Id., *Salvatore Di Giacomo*, n. 5, 1934.

Novecento sembra essere la canzonetta a racchiudere i desideri della gente e restituire istantanee dell'immaginario collettivo. Rispetto al quadro generale del varietà è quindi la canzone che (messi da parte i nomi noti di Petrolini e Viviani) sembra traghettare il successo di questo genere. Anna Fougez amava dire che nello spettacolo di varietà la situazione drammatica è tutta compressa «nel breve respiro di una o due strofe» all'interno di una canzone³³. La rapidità dello svelamento di una situazione drammatica avviene in un giro d'accordi che «palpita e incalza con rapidità», è esattamente quel che accade nelle scene centrali del dramma di prosa³⁴. Anche per questa ragione, unita alle precedenti che ho esposto sopra, ho ritenuto opportuno riferirmi a un caso emblematico e rilevante nel panorama nazionale della canzone di varietà. Ma la prima impressione è che nazionale non sembri affatto.

La festa di Piedigrotta e la canzone napoletana

Lo avevamo detto all'inizio, ed è il motivo per cui la parola *chantant* ha un suo peso nella storia più variegata del varietà: è anche il fascino della *canzone* infatti che seduce e rapisce il pubblico, che appassiona ed entusiasma chi guarda e ascolta. Dietro un motivetto che si memorizza facilmente la canzone arriva nelle case col canticchiare di chi l'ha ormai imparata, con i dischi e gli spartiti. Questo potere bisogna tenerlo a mente negli anni della propaganda fascista³⁵.

Quello della Festa di Piedigrotta è un grande evento spettacolare, tra antropologia, folklore e teatro. È anche fucina per artisti, veicolo per la diffusione delle canzoni che di lì a poco avrebbero girato in tutta la nazione, nelle sale da caffè concerto, e in quelle di varietà. Durante il Ventennio il governo fascista provò a consegnare all'opera Dopolavoro l'organizzazione della festa. Si provò a ostruire l'effervescenza della manifestazione popolare, arginando gli eccessi e ridimensionando l'avvenimento. Sono però gli stessi anni in cui numerose riviste non sanno resistere al richiamo dell'evento. Quando nel 1928 la rivista «Comoedia» decide di dedicare un intero numero (quello dell'ago-

³³ Ripeto qui quello che Mirella Schino nota nella scheda *Teatro maggiore e teatro minore* che precede queste pagine.

³⁴ Cfr. *Follie del Varietà*, cit., p. 76.

³⁵ Ce lo racconta bene un libro uscito oltre vent'anni fa in un'edizione clandestina e poi ripubblicato nel 2003, Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio, *Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà (1935-1943)*, Napoli, Liguori Editore, 2003. È una storia raccontata attraverso la canzoni e le riviste di varietà che non si limita solo all'analisi dei testi delle canzoni ma che studia a fondo i meccanismi della censura in periodo fascista.

sto-settembre) alla festa di Piedigrotta, a Napoli, non sta solo difendendo una “tradizione”, ma piuttosto ha chiaro come nel vasto mondo del varietà e del caffè concerto sia proprio il magnetismo della canzone a decretare il successo. Ne è esempio la popolarità di Elvira Donnarumma e di Gennaro Pasquariello illustri interpreti della canzone napoletana che facevano impallidire quella di altri artisti.



Copertina di «Comoedia», anno X, n. 8, Piedigrotta 1928

Già la «Tribuna Illustrata» (settimanale del quotidiano «La Tribuna») per ben tre volte aveva riservato le copertina a colori alla festa piedigrottesca, nel 1893, nel 1902 e infine nel 1907. Ancora molti decenni prima, fuori dai confini italiani, la rivista settimanale «L'Illustration» fondata a Parigi nel 1843 da Thomas Charton, Adolphe Jeanne e Alexandre Paulin aveva dedicato ben due pagine alla *La fête de Piedigrotta, à Naples* (Parigi, n. 603, 16 Settembre 1854). Riviste dunque che brillano per gusto e raffinatezza, ma anche per una totale inclinazione verso il teatro di prosa, quello maggiore. Quando nella rivista «Comoedia» appaiono quindi i colori di un ensemble canoro e

danzante – in un tono seppia miteggiante – sembra che ci si sia arresi allo splendore del sole.

La canzone napoletana aveva già da tempo invaso i teatri d'Italia, le sale minori, ma non solo. Il sapore folkloristico aveva fatto spazio alla vivacità dei fasti piedigrotteschi. Nel teatro tutto questo è segno di uno spettacolo che cerca la spinta innovativa, la sorpresa, le idee nel ricco serbatoio del mondo del varietà.

Le origini della festa sono antichissime legate forse persino ai rituali pagani dedicati a Priapo³⁶. Poi nel corso dei secoli ai riti propiziatori pagani si sostituiscono quelli cristiani in omaggio alla Madonna di Mergellina. I festeggiamenti di Piedigrotta non si fermano neanche nel 1867 quando la città di Napoli è stretta nel morso del colera, il «Giornale di Napoli» anzi si preoccupa di contenere ogni notizia allarmante per non fiaccare le presenze. Nella notte tra il 7 e l'8 settembre tutta Napoli accorre ad assistere alla sfilata dei carri illuminati, raffiguranti paesaggi e angoli suggestivi della città. La sera poi, in quello che oggi definiremo un vero e proprio festival della canzone, si esibiscono cantanti con i loro nuovi brani, gli stessi che di lì a poco andranno per tutte le sale dei caffè concerto d'Italia – e non solo. Si potrebbe pensare a una vera e propria transumanza di artisti verso terreni più floridi.

È dall'Ottocento che quindi vengono composte canzoni appositamente per Piedigrotta³⁷. Un evento di risonanza nazionale che nasconde non poche eccentricità e assorbe i cambiamenti delle generazioni sempre rinnovandosi. Alle fumanti *lampatelle ad olio* subentrano le lampadine elettriche per ornare e illuminare le vie del Rione; e se molte cose sembrano cambiare “l'anima napoletana” rimane sempre tale: «esuberante di tenerezza e di amore» con schiere di poeti a suo fianco. A Piedigrotta tra un piatto di *marazze* e l'immancabile *parmigiana* si stringono «nodi d'amore» e la Chiesa della Madonna trascurata per dodici mesi prende la sua rivincita per una sera.

³⁶ Nel 2007 sulla Festa di Piedigrotta è stata allestita una ben curata mostra *Luci di Piedigrotta Editoria e Pittori*, Napoli, Palazzo Reale, 6-23 settembre 2007, grazie all'Assessorato regionale al turismo e ai beni culturali, alla biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, alla sezione Lucchesi Palli, all'emeroteca Tucci, alla soprintendenza per i beni architettonici per il paesaggio e per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico di Napoli e provincia, e all'Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo di Napoli.

³⁷ Tra i musicisti: Pasquale Mario Costa, Ernesto De Curtis, Camillo De Nardis, Umberto Giordano, Leopoldo Mugnone, Evemero Nardella, Ernesto Tagliaferro, Francesco Paolo Tosti. Tra i poeti: Libero Bovio, Salvatore Di Giacomo, Michele Galdieri, E. A. Mario, Eduardo Scarpetta, Raffaele Viviani. E poi i famosi interpreti che gireranno per l'Italia: Mimi Aguglia, Bice Ardea, Ester Baroni, Leo Brandi, Tina Casigliana, Elvira Donnarumma, Anna Fougez, Nicola Maldacea, Gilda Mignonette, Gennaro Pasquariello, Antonietta Rispoli.

Il direttore di «Comoedia», Enrico Cavacchioli, decide quindi di imprensare le 56 pagine della sua rivista con articoli di Libero Bovio, Aniello Costaglioli, Enrico De Leva, Luigi de Lillo, Salvatore di Giacomo, Pasquale Ruocco, Ernesto Murolo, Saverio Procida, dell'ex ministro Ferdinando Martini. Ad arricchire la proposta c'è la ripresa di un famoso articolo di Benedetto Croce che rispondeva ad alcune sollecitazioni di Salvatore Di Giacomo riguardo la nascita della festa.

«Comoedia», anno X, n.8, 1928, Benedetto Croce, *La chiesa e la festa di Piedigrotta*³⁸

Mio caro Di Giacomo

Mi chiedete un articolo *storico* su Piedigrotta: cosa facile e difficile. Facile perché gli scritti finora pubblicati sulla Chiesa e sulla festa sono numerosissimi, e, in un'ora di tempo, si può imbastire con essi un articolo *storico*. Difficile, perché, nonostante questo cumulo di carta stampata, tutti i punti principali della storia della Chiesa e della festa, restano oscuri; e a voler dire qualche cosa di veramente nuovo e conclusivo, non solo bisognerebbe istituire ricerche speciali, ma bisognerebbe avere la fortuna di imbattersi in documenti finora sconosciuti ed importanti. [...] Infatti, lasciando da parte i minuti aneddoti, quali sono le prime domande che il curioso si propone quando rivolge la sua attenzione a Piedigrotta? Queste: Quando fu edificata la chiesa? Qual è l'origine della festa popolare? E, in specie, intorno alla festa: quando cominciò l'uso della «parata» militare che ne formava un tempo una delle maggiori attrattive? E quando cominciò l'uso delle «canzoni» che le conservano ancora una certa attrattiva e sono il solo legame che unisca la festa del volgo all'interessamento generale della cittadinanza napoletana? [...] Più oscura di quella parata origine della gara di canzoni, che alcuni ingenui credono ancora che si faccia la notte dal sette all'8 settembre sotto alla grotta. Che si cantassero canzoni a Piedigrotta, sin da tempi antichissimi, è probabile: ma nessuno ne parla. L'attenzione fu rivolta su quelle canzoni nel 1835 quando Raffaele Sacco fece, in quell'occasione, cantare la sua, col famoso ritornello: *Te voglio bene assaie e tu nun pienza a me*. Queste canzoni hanno dato poi origine negli ultimi anni a una fioritura letteraria piedigrottesca di giornali e numeri unici, che rappresenta una nuova festa – vogliamo chiamare festa? – aggiunta all'antica, popolare. E voi, caro Di Giacomo che di questa ultima *fase* di Piedigrotta siete *magna pars*, scrivetene i ricordi; altrimenti anche di essa resteranno oscure le origini della storia, come della Chiesa, della festa, della parata e delle canzoni. E credetemi sempre vostro aff.mo

Benedetto Croce

³⁸ Articolo apparso precedentemente in «Napoli Nobilissima», 7 settembre 1892.

E così dal 1835, quando la canzone *I te voglio bene assaje* – musicata probabilmente da Gaetano Donizetti – ottiene un clamoroso successo, gli editori musicali cominciano a interessarsi della *canzonetta* spingendo quella che oggi è più nota come canzone di Piedigrotta. Anzi, nascono e proliferano un gran numero di nuovi editori: La Casa Editrice Santojanni nata nel 1896 che continua la sua attività fino al 1935; Piedigrotta Pierro, che dà alle stampe centinaia di titoli – celebre la sua Collezione Minima – in cui convivono pubblicazioni in dialetto napoletano e testi di economia e giurisprudenza, opere letterarie e saggi di storia e filologia, e il cui catalogo comprende autori come Di Giacomo, Croce, Russo, D’Annunzio, Scarpetta, Nitti, Colajanni, Fogazzaro, Serao, De Amicis, Zola, Rostand; Piedigrotta La Canzonetta: il cui lavoro di esordio è il numero unico “Le Maschere a Piedigrotta” che, riscossa un’accoglienza di pubblico molto favorevole, incoraggia il giovane editore a stampare canzoni; Piedigrotta Polyphon e Gennarelli: che raduna i nomi più prestigiosi della canzone napoletana non disdegnando, però, nemmeno i più giovani. Piedigrotta Mario: di proprietà del musicista poeta E. A. Mario; Piedigrotta Santa Lucia: che nel 1924 assume Libero Bovio come direttore e si circonda di nomi celebri; Piedigrotta Bottega dei 4: non solo un’impresa commerciale ma una fucina di idee e di talenti.

«Comoedia», anno X, n. 8, 1928, Ernesto Murolo, *Cantanti e interpreti della canzone napoletana*

Si, è vero la canzone ha avuto il suo periodo aureo quando le cantattrici si chiamavano: Emilia Persico (credo che il cuore del nostro maggior Poeta abbia ancora un palpito giovanile a questo nome...), Ersilia Sampieri (ricordo le ansie amorose di Libero Bovio in un rigido inverno a Milano); Carmen Marini, Amelia Faraone (taci cuore mio...), Nina de Chamertj, Olimpia Davigny (o versi e sospiri non gittati al vento di «Don Ferdinando Russo»); Antonietta Rispoli, Gina de Chamerj, Maria Borsa, la decana, tutta candida ora e sempre vestita a nero per la morte del suo unico figliuolo, e Luisella Viviani, che, in seguito, doveva rappresentare una delle più sane e vive energie del nostro teatro d’arte. Ma la gloria di quel periodo nulla toglie all’importanza dei singoli interpreti di oggi, i quali, con una sensibilità più tormentata, con uno spirito di osservazione più vivo e profondo, hanno rinverdito, man mano è andato trasformandosi, fino a spogliarsi interamente di quella tenera ingenuità che era il prodotto del tempo, e che rappresentava la genuina espressione di un popolo più spensierato e gaudente. Intanto una nuova poesia andava facendosi strada e alla voce degli istintivi, si sostituiva quella di poeti autentici, fiorita sul prodigioso albero digiacomiano. Fu allora che nel campo ancora pieno dei napoletanissimi accenti di Massa, di Diego Giannini, cominciò a delinearsi la potenza espressiva di Gennaro Pasquariello, cui fu buona compagna Elvira Donnarumma. Entrambi segnano una nuova epoca, un nuovo genere, un nuovo indirizzo della canzone napoletana. Periodo fastoso anche questo, la cui semina doveva poi, dare un così cospicuo raccolto.

Dai due maestri una fioritura di meravigliose energie venne fuori. Non più sospiranti cantanti dalle malinconiche «stese», ma, ecco che ci troviamo di fronte ad autentici temperamenti di artisti, che imprimono un segno definitivo a una più moderna espressione, che talvolta richiede più vibrazione dell'anima che virtuosità vocali. ... Nè vanno trascurati i più giovani, pieni di talento e di entusiasmo ai quali è affidata la custodia di una tradizione che non teme colpi di piccone poiché la canzone si immedesima con l'anima stessa della città divina «*ca si nun canta, more...*». [...] I canti della mia terra ancora sanno che possono strappare una lagrima. Sere or sono Libero Bovio, Elvira Donnarumma, io e qualche altro artista eravamo riuniti in un piccolo salotto; al piano sedeva Ernesto Tagliaferri. Una giovane donna tutta anima e tutta occhi sospirava, per noi soltanto, una canzone napoletana. Ad un certo momento sentimmo un brivido alle reni ed ognuno di noi cercò lo sguardo dell'altro. Avevamo tutti gli occhi umidi di pianto. La cantatrice si chiamava Anna Fougez.

Di Anna Fougez, la diva per eccellenza, parleremo più avanti, di fatto quella degli interpreti è una storia che andrebbe indagata non per dovizia biografica o aneddotica, ma perché ci pare che il varietà e la canzone vivano anche nelle storie di chi quei motivi scanzonati li ha resi celebri. Storie di singoli, schegge impazzite ed euforiche che nei singoli numeri, nelle personali esibizioni, arricchivano questa sarabanda del varietà. Poche pagine più avanti sempre sul numero di «*Comoedia*» risponde Pasquale Ruocco con un bell'articolo su *Napoli e i suoi poeti*, senza nascondere un certo sdegno nei confronti della canzone italiana che in quegli anni risente piuttosto delle influenze *jazz* d'oltreoceano

Sudano i fuochi a preparar canzoni. Dal Golfo napoletano, come da una fucina azzurra, partono gli aerei stormi delle canzoni nuovissime. Napoli ne ronza come un alveare; dal fulvo agosto al cerulo settembre, l'aria è tutta vibrante dei ritornelli della fresca progenie canora. E ogni anno a Piedigrotta – questa moderna epifania del canto – corre su tutte le bocche, fra i ritornelli sciamanti, il vecchio esasperante ritornello: la canzone è morta. Ma veramente noi non abbiamo l'animo di cantare il «*De profundis*» alla nostra canzone. La canzone napoletana non muore perché ha le sue radici nell'anima armoniosa di un popolo. Quella che declina e si corrompe è la cosiddetta «canzone italiana» che – discesa dalla nobiltà di romanza al ruolo di bassa canzonetta e acconciamente costellata di termini esotici e rime barbariche – agonizza sul ritmo cannibalesco degli ultimi baldi epilettici. La canzone napoletana segue la sua grande tradizione e i continuatori non sono indegni dei maestri³⁹.

All'interno del numero vengono poi descritti gli strumenti piedigrotteschi: il *putipù*, una pignatta coperta da una pelle di tamburo alla quale si attac-

³⁹ Ernesto Murolo, *Napoli e i suoi poeti*, «*Comoedia*», anno X, n. 8, 1928.

ca una canna; il *triccabballacche*: definito così nel dizionario napoletano di Raffaele D'Ambrà quello strumento di legno che si compone di tre bastoncini cilindrici, uguali, non di rado torniti; poi lo *scetavaiasse*: una canna spaccata che fa da cassa di violini con un pezzo di legno e sega che fa da archetto; e poi *tofa*: una conchiglia nella quale si doveva soffiare forte per fare uscire il suono. Sono piccoli oggetti che restituiscono tutto il sapore di un mondo affascinante e che conosce il potere d'affiliazione dei suoi conterranei.

Piedigrotta è la gioia degli scugnizzi che si sviluppano dei germi guerreschi e se le menti sono ancora piene delle eroiche gesta di Orlando, del teatro di Donna Peppa, essi ne traggono idee ed esempi e nel silenzio di un *vascio* o in un chiassuolo o in un cortile si lavora febbrilmente a preparare la *parure* per andare alla festa. Chi prepara gli *scetavaiasse*, chi pensa alla reboante *caccavella*, chi ai *patipù* chi ai *triccabballacche*, chi agli immancabili elmi di cartone e carta colorata, alla bandiera ai lumi, insomma a tutta quella congerie di oggetti e strumenti necessari per *mettere 'a coppa* di fronte agli altri ragazzi del quartiere. La sera della festa si elegge un condottiero che, con aria austera comanda:

*Jammo neh, approximate 'o passo
Ma mettiteve a ffelara,
Tiene bona sta banneria
Sono forte te-te-te!*

E partono per ritornare all'alba stanchi, assonnati, ma carichi di uva, fichi d'India, castagne e immagini delle madonna⁴⁰.

Poi spartiti e testi di canzoni, approfondimento sui cantanti, i poeti e parolieri, i compositori. Un numero che descrive al meglio l'arcipelago di professionalità che si articolano intorno alla festa che non è presunzione pensare come miccia per la diffusione della canzone nel varietà in Italia.

«La canzone? È tutto ed è nulla: è un soffio leggero e può diventare una leva potente: brilla di tutti i colori dell'iridi; donde viene non si sa, dove va non si conosce; ha una fragile esistenza e intanto resiste all'urto degli avvenimenti e al trascorrere degli anni» dice Libero Bovio. Certo è che «violente tempeste di jazz-band» in quegli anni offrono un colpo sensibile a questa tradizione. Anche se la «canzone nostra» sempre resiste, sorretta sicuramente da «direttive» tutte campaniliste e nazionaliste dettate dal fascismo. È qualcosa di molto simile alla battaglia per un repertorio di autori tutto italiano nel campo della prosa⁴¹.

⁴⁰ F. Cargiulo, *Piedigrotta*, «Il Café Chantant», ottobre 1909.

⁴¹ Cfr. in questo stesso dossier il saggio di Mirella Schino.

«Il Café Chantant», anno XXI, n. 1, 1927, Alfredo Chimenti, 1926

1926. Con alterna fortuna ancora un anno è passato per il vecchio buon varietà che langue ma non muore in virtù di un'altra dose di genialità con cui gioca il proprio ruolo nel mondo teatrale cosmopolita, fra manifestazioni d'arte che in molti casi hanno una linea profondamente umana. Larve di germi malefici e gnomi da leggenda, privi di cognizioni tecniche e di coscienza, scorrazzano in infernale sarabanda, attorno al magro albero di una inesistente cuccagna varietistica, con diritti più o meno discutibili e disonesti quasi sempre. Del vecchio e glorioso caffè concerto nulla ha sopravvissuto, il tempo ha cancellato ogni forma della serena semplicità che caratterizzava le trattative degli affari. L'armonia tra datori di lavoro e artisti, la colleganza che univa la famiglia, gloria e fasto delle prime canore battaglie. [...] Alla conquista delle scene italiane scesero i gruppi di nuove falene assetate di fiori e di applausi, bellezze plastiche di orizzonti lontani, nudi accentuati, fragranze di rosee carni, profumate di aromi ed essenze floreali esotiche, ricchi guardaroba di danze e canti ove il geniale e il grottesco risaltano senza tregua accanto alla linea scultorea leggermente sfiorata di lascivia. [...]

L'anno che è morto ci tolse anche qualche leggiadro fiore passato dal Varietà alla Rivista. Nulla di più grato si può concepire del mirabile teatro costruttore di fecondi germi per più vasti trionfi. [...]

Scuola di temperamento, magistero superiore d'arte promiscua è e resterà sempre questo nostro varietà. Nell'ambito della canzone non invano è passato l'anno. Ogni musicista, ogni poeta ha spaziato col suo vivido ingenio nel campo della pura vena melodica, vestendo di notte soggetti vibranti di amore patrio, dolci al cuore dei pubblici. [...] E il primato che resta non è uno dei meno notevoli offerto da questa terra dei suoni e dei canti, alla gente d'oltre confine, a coloro che ci invidiano anche cielo e musica. Noi vogliamo ancora sentirci decantare cantori sublimi, supremi concepitrici di ritmi deliziosi, gente che impugna la spada e la cetra con la stessa grazia, con la stessa foga. Le irruenze degli *jazz-band* non contamineranno la musica pianeggiante serena dolcissima delle nostre melodie: *chesto è pane d'a casa nostra*. Le importazioni di nudi esotici non ci faranno amare diversamente il sensualismo; le deviazioni passeranno come passarono i ludi dei circhi romani, mentre noi resteremo innamorati delle nostre canzoni, che parlano al cuore e alla mente: oggi, domane e sempre.

In questi anni, quelli del ventennio fascista, si rintraccia anche una certa distanza tra la canzone napoletana e quella italiana. Più malinconica e romantica la prima male si adatta allo spirito "maschio" fascista. Come detto altrove la canzone è veicolo mediatico e ottimo strumento di propaganda⁴² più della stampa. Molti autori di canzonette riportano nei loro testi messaggi propagandistici entusiastici, e non si sottraggono a quel che il Duce sembra loro richiedere, neanche troppo velatamente. Abbiamo parlato di Anna Fougez che

⁴² Rimando ancora al libro Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio, *Vincere!*, cit.

canta il *Fox Trot di Mussolini* di Rodolfo de Angelis alla presenza del duce, ma anche la canzone *Una volta non c'era Mussolini* (1933) è indice dei tempi che corrono, un testo inequivocabile che però presenta degli interessanti inserti sonori all'avanguardia, con voci reali registrate dal parlamento:

Una volta non c'era Mussolini (1933)
testo di Rodolfo de Angelis

Una volta il Parlamento
discuteva di sovente
ma non concludeva niente!
Solamente era dovere
del compagno battagliero,
far cadere il Ministero
Una volta... non c'era Mussolini:
*"La parola all'onorevole... Basta...
Dimissioni... Farabutti...
Mascalzoni... abbasso il Ministero...
La seduta è sciolta"*
Oggi invece che abbiamo Mussolini:
*"Il decreto legge è approvato all'unanimità...
Viva il duce... viva il duce..."*
Una volta scioperare
era un modo di far festa
con annessa la protesta.
Scioperavano il tranviere,
l'autista, il ferroviere
e perfino il panettiere!
Una volta... non c'era Mussolini:
[Tromba che suona la carica della polizia.
Rumori di folla]
"Scioglietevi!..."
Oggi invece... che abbiamo Mussolini:
[Rumori prodotti da tram, treni ecc.]
Una volta molte donne
agli amati maritini
non donavano bambini!
Rinunciavano al sorriso
dell'infanzia, che è la gioia
per scansare qualche noia!
Una volta... non c'era Mussolini:
[solitario *"uè, uè, uè"*]
Oggi invece... che abbiamo Mussolini:
[coro di *"uè, uè, uè"*]

Più tardi anche la canzone di guerra diventerà un vero e proprio genere, a quel punto la distanza con quella napoletana sembrerà incolmabile. Sono anche gli anni in cui al teatro di varietà si sostituisce la Rivista, forse genere di spettacolo più prevedibile, mansueto, ordinato, adatto allo spirito fascista. Il chiasso di fondo sembra spegnersi e il pubblico prende posto in un contesto che lo vorrebbe più addestrato. Si perde in parte quell'immediatezza e continuità che aveva caratterizzato i fasti del varietà di inizio secolo, e di cui come spettatori mancati ma con interesse storiografico cerchiamo ancora il sapore tra materiali bio-bibliografici⁴³.

Queste pagine hanno voluto raccogliere una serie di indizi, che con cura andranno distillati in una ricerca successiva. Per ora si può pensarli come una traccia di riserva con cui guardare al varietà attraverso le voci dei suoi diversi interpreti, quelli minori. Minori, di un teatro minore. Non vuole essere uno slogan, affatto. Piuttosto una storia di transumanze, di poche persone costrette a muoversi, in solitudine per lo più. Anche questa è un'altra storia rispetto alle compagnie girovaghe del teatro maggiore, che viaggiano in gruppi più o meno numerosi. Un altro indizio, un'altra forma di distanza, teniamone conto.

⁴³ A questo proposito sono imprescindibili i volumi di Rodolfo De Angelis, vero cronista di quello che abbiamo definito, ma senza supponenza, "teatro minore": *Caffè concerto. Memorie di un canzonettista*, Milano, Edizioni S.A.C.S.E., 1940; Id., *Storia del Caf -chantant*, Milano, Il Balcone, 1946; Id., *Caf -Chantant. Personaggi e interpreti*, a cura di Stefano De Matteis, Firenze, la Casa Usher, 1984, pp. 81-89.