

IL VARIETA' E RAFFAELE VIVIANI

Materiali a cura di Vito Tritto

VARIETA'

Origini del Varietà

Col termine di Varietà si definisce uno spettacolo di arte varia in cui si succedono alcuni numeri di genere diverso alternati con attrazioni (cioè esibizioni di abilità) senza un filo conduttore, eseguiti da comici o acrobati più propriamente detti artisti (raramente di qualità eccellente). La durata era di circa dieci numeri, la cui struttura variava da Paese a Paese. Tipico è l'utilizzo del presentatore e dei cartelli per annunciare le varie esibizioni. Il pubblico manifestava attivamente in massima libertà il proprio apprezzamento o disappunto (con fischi, applausi, commenti).

La causa della sua decadenza la si può ricondurre certamente allo sviluppo del cinema.

Le origini del genere si possono individuare nelle esibizioni dei giullari e dei menestrelli in epoca medievale, così come nella fioritura di generi spettacolari popolari connessi alle fiere, nella tradizione acrobatica del circo, nella Commedia dell'Arte, nei vari tipi di intermezzi diffusi nel Settecento e nel vaudeville. In particolare ognuna di queste è più o meno influente in base al Paese che andiamo ad analizzare.

1. Francia

Ha origine dal café chantant (in seguito café concert, quando al cantante viene aggiunta una piccola orchestra), il cui battesimo si può far risalire agli anni della Rivoluzione francese con l'apertura sotto i portici del Palais Royale dei primi ritrovi che presentano attrazioni di varietà. Erano inizialmente dei locali di ristoro dove, per attirare la clientela, si presentavano numeri musicali (in seguito gli intrattenimenti offerti diventarono sempre più vari con l'inserimento di numeri di diversa derivazione). Dal punto di vista strutturale era costituito da una sala generalmente rettangolare, occupata del tutto o in parte da tavolini per le consumazioni, con una piccola pedana per le esibizioni. Con l'accresciuta importanza di questi locali, la pedana venne in seguito sostituita da un palchetto fornito di quinte fisse, con fondale e siparietto dipinto. L'orchestra generalmente era sistemata in un recinto di fronte al palcoscenico. Lo spettacolo solitamente si articolava in due parti: prima l'esibizione di canto o i debutti e in seguito l'esibizione della divetta o del vivo e le attrazioni. I rapporti con l'impresario erano solitamente basati su normali sistemi di scrittura, tranne nei caffè di terz'ordine dove gli artisti erano soliti lavorare al piatto. Spesso, inoltre, le divette erano obbligate a consumare il loro pasto nel locale, in modo da farsi vedere dai loro facoltosi clienti. Il pubblico era ammesso pagando un biglietto che solitamente comprendeva una consumazione. Questo genere di sale si diffuse rapidamente in tutta la Francia, che vide l'apertura di due grossi locali a metà del '800: il Ba-Ta-Clan e il Moulin Rouge (quest'ultimo reso molto famoso dal suo numero di can-can). I teatri di varietà parigini si differenziavano dagli altri teatri perché era permesso fumare in sala durante le rappresentazioni, entrare e uscire senza dover attendere l'intervallo. Grande importanza veniva data al ruolo dello chansonnier (cantante), tanto che spesso si trattava di one-man-shows con numeri e attrazioni di contorno. All'inizio del '900 il café concert inizia a decadere, la sua eredità è stata anche raccolta dai night clubs, che allestiscono rappresentazioni affini ai grandi spettacoli dell'epoca.

2. Gran Bretagna

Il primo vero spettacolo di Varietà nel mondo fu il music-hall inglese. Music-hall erano i ristoranti che offrivano piccoli numeri musicali con l'aggiunta in seguito di un cantante. Avevano una balconata che costava di più e di fronte al palco c'erano i tavolini. Alla sua genesi contribuirono gli spettacoli che dal '700 in poi si diffusero in ambienti extra-teatrali, come il Peasure Gardens, i Tavern Concerts, i Song and Supper Clubs (supper = cena) e i Saloon Theatres (spettacoli tutti strutturalmente simili tra di loro, accomunati dal fatto che vi era un rinfresco offerto dalla produzione durante la rappresentazione). La legge del 1843, che permetteva l'esecuzione di lavori drammatici nelle sedi prima accennate proibendovi però lo spaccio di

liquori e fumo, spinse i music-hall ad avere una vita indipendente, non più considerati parte integrante di una taverna. Il primo grande music-hall aperto fu l'Alhambra di Londra.

3. Stati Uniti

Il varietà americano, o vaudeville, cominciò a delinearsi come nuova forma di spettacolo intorno agli anni della Guerra Civile con caratteri derivanti sia dalla giovane tradizione locale sia da quella di quei music-hall inglesi portati nel Nuovo Mondo dalle sue massime vedettes. Tra gli elementi prettamente americani che influenzarono la nascita del genere ci furono quegli spettacoli sostanzialmente volgari che si svolgevano negli honky tonks, bar i cui clienti erano uomini aditi allo sfruttamento della prostituzione, che comprendevano una struttura composta da comici, cantanti, ballerini e chorus girls (ragazze in atteggiamenti provocanti). Tra questo genere di spettacolo e il vaudeville si pone un altro genere che si diffonde in questo periodo: il burlesque, che consisteva in un programma composto prevalentemente da numeri licenziosi di ragazze. Una figura cardine del vaudeville americano fu Albee, attento sostenitore della castigatezza del varietà. Il programma assunse una struttura più o meno uniforme in tutti i teatri: due parti divise da un intervallo (la prima dedicata ad un numero prevalentemente muto, come quelli di animali o acrobati, la seconda dedicata all'esibizioni delle star). Il vaudeville americano crollò in poco tempo con l'avvento del cinema.

4. Italia

Il varietà in Italia nasce dalla fusione tra i café chantant francesi e la tradizione teatrale popolare e vernacolare, specialmente quella napoletana. Piano piano sorse però la necessità di aperture spettacolari più ampie nei locali del tempo, tra l'altro non accessibili ad una vasta gamma di pubblico per ragioni economiche e morali. A questa trasformazione contribuì anche la censura alle sconcezze gratuite che quel genere di rappresentazioni offriva ai suoi viveurs, modificando il repertorio (riducendo scurrilità ed erotismo) creando quello che sarà un teatro di attrazioni per famiglie (nonostante gli spettacoli non furono mai totalmente castigati). Il varietà in Italia ebbe una grande importanza formativa per gli attori, diventando per tutti un'esperienza fondamentale: era utile ad imparare a gestire quel rapporto diretto con il pubblico che solo il varietà era in grado di dare. Questa grande partecipazione degli attori rese il teatro sempre più importante tanto da sostituire quasi totalmente i numeri musicali, che erano fondamentali nei café chantant. Si aprono veri e propri teatri adibiti a questo genere: come il Salone Margherita di Napoli, fondato dai fratelli Marino nel 1890. Particolare importanza ebbe per il varietà italiano l'avvento del cinema che alla fine lo affosserà, ma all'inizio lo arricchì poiché il linguaggio cinematografico (con il suo rapido montaggio di immagini diverse) sembrò una diretta continuazione della struttura del varietà (e fu proprio questo ad attrarre la critica, specialmente quella futurista). Grandi personalità del varietà italiano sono: il trasformista Leopoldo Fregoli, l'inventore della macchietta Maldacea, Villani (che a differenza del precedente non lavorava sull'aspetto estetico del personaggio, ma giocava con la voce e la presenza scenica), Ettore Petrolini e Viviani (che apportò una sostanziale modifica alla macchietta, aggiungendoci allo strato comico uno sociale). Anche il circo ebbe enorme influenza sul varietà italiano: troviamo infatti molti numeri acrobatici e clowneschi.

5. Germania

In Germania ebbe molta importanza, almeno fino alla Prima Guerra Mondiale, il cabaret, accanto al quale si sviluppò un teatro di varietà che raccolse l'eredità della tradizione circense ottocentesca. Esso nacque nei cosiddetti Spezialitätentheater, in cui si esibivano acrobati, illusionisti, mangiatori di spade e di fuoco. Il livello inizialmente fu modesto, perché le grandi attrazioni rimasero appannaggio del circo. Nel penultimo decennio dell'800 sorsero i primi teatri di varietà veri e propri, tra cui il più importante: il Wintergarten. Una rivoluzione si ebbe con la fondazione dello Scala di Berlino, che introdusse spettacoli a filo conduttore: numeri legati dallo stesso tema. Sia lo Scala che il Wintergarten sono stati distrutti.

6. Russia

Nella seconda metà dell'800 assistiamo alla nascita a Pietroburgo e a Mosca dei primi *café chantant/café concert* alla francese, che divennero popolari nell'ambiente piccolo borghese (commercianti e militari), con numeri di cantanti spesso a basso livello e ballerine di can-can. Dopo la Prima Guerra Mondiale autori e attori russi si dedicarono a un cambio di repertorio che rispondesse alle esigenze del pubblico socialista, aggiungendo dizione di versi rivoluzionari e canzoni rivoluzionarie. Il varietà russo si differenzia dagli altri per la grande presenza di esibizioni di burattini e marionette.

L'attore nel Varietà e avanguardia futurista

Solitamente gli attori vivono e imparano nella scuola e la loro vita si svolge nella grande famiglia che è la compagnia; la loro arte insomma si modella con quella degli altri. Diversa è invece la condizione dell'attore di Varietà: egli impara in palcoscenico e dal pubblico il proprio mestiere, si offre agli applausi e ai fischi in solitudine, studia da solo i tempi delle battute. Teatro d'attore quello di Varietà, che spesso viene considerato minore, ma che viene osservato come alieno dall'avanguardia futurista che lo prende come una provocazione perché in esso si condensava una alternativa rispetto al teatro tradizionale, una sorta di rifiuto per il suo carattere frammentario, non naturalistico, ritmico. Il successo dei comici di Varietà in Italia si deve proprio a questo, perché la critica vi proietta la propria idea di teatro. In particolare Silvio d'Amico che rivede nel loro lavoro le basi della commedia dell'arte (rapporto diretto con il pubblico, Petrolini ad esempio era solito tirare in ballo lo spettatore personalmente e coinvolgerlo nel dialogo), ma insiste però sulla non-dialettalità dei migliori, in particolare Fregoli e Petrolini che parodiavano attori e teatri (erano per lui meta-attori, attori negli attori, perché, parodiando qualcosa che il pubblico già conosce, lo facevano ridere sul già noto). C'è qualcosa che fa somigliare tra di loro gli attori di varietà, ma ciò che ne determina il successo è la loro capacità di far sopravvivere i loro modi fino a noi (non quando vengono imitati, ma reinterpretati): di Fregoli ci rimane quell'effetto sorpresa con il quale coglie l'attenzione degli spettatori; mentre di Petrolini il suo corpo snodato, la sua dizione corretta del birignao (tecnica teatrale data da una completa e troppo perfetta articolazione delle parole), il suo volto maschera, insomma tutti quegli elementi che ci rimandano alla marionetta tanto amata da Craig e in generale dai maestri del teatro del '900.

I centri maggiori di produzione di Varietà furono Roma e Napoli, ma attori di Varietà nacquero un po' in tutte le regioni. Uno dei più importanti fu Nicola Maldacea che debuttò al Salone Margherita di Napoli con un numero in seguito diventato un must: la macchietta.

Essa fu ripresa da Petrolini (che esordì al *café chantant* Gambrinus di Roma) e perfezionata secondo la sua tecnica per attrarre l'attenzione degli spettatori: la percezione degli spazi vuoti e il tempismo nell'occuparli anche attraverso la pratica degli slittamenti (uscire e rientrare dal personaggio, come ad esempio includere nel pezzo un aereo di passaggio in quell'istante).

La macchietta fu poi ripresa anche da Viviani che gli dette un fondo più drammatico, quasi come se al suo interno l'animo popolare si mettesse a nudo.

RAFFAELE VIVIANI

Primi anni

Nasce nel 1888. In quegli anni Napoli era colma di manifestazioni artistiche che influenzeranno Viviani nella creazione della propria nuova tradizione, come ad esempio la rappresentazione carnevalesca della Zeza, quella della Cantata dei pastori e la tradizione della Zarzuela in cui si mischiavano parti in prosa con parti cantate e in versi.

Debutta a 4 anni e mezzo nel teatrino di pupi di Porta San Gennaro, servito dal padre che era vestiarista teatrale e che lo lasciava lì per completare il suo giro di lavoro. In questo teatro, come in generale in quelli di marionette, c'era un intermezzo cantato da un tenore che un giorno si assentò. Dato che Viviani, seguendo ogni giorno, sapeva tutto a memoria, uscì e cantò.

Il suo apprendistato teatrale continua, insieme a sua sorella Luisella, nei vari teatrini piccolini aperti dal padre, tutti con il nome *Masaniello*.

Alla morte del padre nel 1900 Viviani e la sorella cominciarono a lavorare nei teatrini di Varietà per il sostentamento della famiglia (questo aspetto economico rimarrà sempre nell'Arte di Viviani, che egli pratica più per fame che per fama).

Nel 1902 ottiene la sua prima scrittura nel circo, da cui Viviani prenderà alcuni principi che manterrà in seguito nel suo teatro (come quello dell'attrazione: i circhi facevano la parata, durante la quale i ragazzini infastidivano lanciando oggetti e facendo pernacchie, quindi stava agli attori esser così bravi da attrarre la loro attenzione in modo da non farsi disturbare. «Il teatro è una guerriglia con il pubblico: bisogna tirare un pugno ben assestato nell'occhio dello spettatore prima che lo faccia lui»).

Viene scritturato dalla compagnia Bova e Camerlingo con la quale va in tournée e durante la tappa di Civitavecchia incontra Ettore Petrolini con il quale intratterrà rapporti lungo tutta la sua carriera.

Nel 1905 debutta al teatro Petrella Bassoporto, scritturato come comico, dove porta in scena la sua macchietta più famosa *Lo scugnizzo*, che egli trae dal lavoro di un altro macchietista dell'epoca (Villani). Tuttavia le sue caricature sono diverse da quelle degli altri artisti dell'epoca, poiché nascondono una vena di sentimentalismo, sono più simili a ritratti dal vero che a pure esibizioni comiche.

Nel 1907 parte per una tournée estera che lo consacra al pubblico tanto che al suo ritorno gli si aprono le porte del maggiore tempio di Varietà di Napoli: l'Eden.

Tra il 1908 e il 1902 Viviani approda al cinema: interpretò, insieme alla sorella Luisella, tre film per la Cines di cui però si sono perse quasi totalmente le tracce. Il primo, *Un amore selvaggio*, è l'unico oggi esistente: la pellicola, che si credeva perduta, è stata ritrovata in Olanda, restaurata e mostrata un'unica volta al Festival del cinema ritrovato di Bologna nel 2005. Da questo si può intravedere il metodo di recitazione molto caricato di Luisella, che Viviani tassava.

Dal 1910-22 Dal varietà alla prosa. Due compagnie in una

Viviani parla sin dall'inizio del progetto di una propria compagnia e di un "teatro altro" (sia rispetto ai generi da lui praticati, sia rispetto al teatro di prosa classico nel quale egli voleva entrare, ma nello stesso tempo differenziarsi), un impasto di versi-prosa-musica (tipico è il suo gesto di rigirarsi le mani l'una nell'altra per spiegare il proprio teatro). Capì che il suo teatro non poteva esaurirsi nello spettacolo, prestando attenzione anche a ciò che permane (il corpo dell'attore in scena).

Ciò che anima Viviani è un sogno principale: creare di un teatro stabile napoletano, un centro di cultura dove istruire la nuova generazione di attori napoletani, una “compagnia stabile di arte popolare” che riunisca vecchie e nuove forze. L’origine del sogno la possiamo collocare nel 1916 quando Viviani, stellissimo del varietà, sente la necessità di entrare in quello che definirà il “vero teatro”: la prosa.

La storia della compagnia di Raffaele Viviani inizia ufficialmente una sera del 1917 quando il cavalier Giovanni Del Piano, impresario dell’Umberto di Napoli, gli permette di recitare lì insieme ad altri attori che lui avrebbe scelto e riunito in compagnia, tramutando i suoi “numeri a solo” in atti unici. Tuttavia analizzando i contratti del periodo precedente a questo, si possono già intravedere alcuni segnali che anticipano questa sua necessità di creare un gruppo affiatato stabile: da semplice attore Viviani si improvvisa prima impresario di numeri di varietà del duo che forma con la sorella Luisella (la “Coppia Viviani”) e poi impresario della “Tournée di Varietà Viviani” nel 1916, ensemble di cui è capocomico e attrazione principale.

La prima traccia che la Tournée Viviani ha impresso nella storia del teatro è legata all’Oriente e alle sue danzatrici: la Bayadera è infatti la prima scritturata dal capocomico Viviani. Le piazze in cui l’ensemble si sarebbe esibita sono quelle in cui Viviani era già conosciuto, alternando la presenza della compagnia a quella singola del comico Viviani. Dai contratti è possibile rintracciare, oltre che la struttura tripartita dello stesso (prima parte per i dati del contraente, la seconda per le formule di rito, la terza per le clausole di privilegio) l’agenzia teatrale che, come d’uso, ingaggiava e teneva i rapporti con gli artisti scritturati: quella di Guido Argeri. Quel “Tournée” nel nome della formazione rimanda al mondo del varietà: il termine infatti veniva anche utilizzato per designare le compagnie minori costituite per brevi debutti (le cosiddette “tournées”, nate nel teatro d’Opera fra ‘800 e ‘900 come contorno alle stelle di primaria grandezza, scelte solitamente di città in città). Inoltre è possibile stabilire ciò che la Tournée Viviani rappresentava: una sequenza determinata e ben strutturata di numeri, recitati oltre che da Viviani e una vedette donna anche dalle varie attrazioni scritturate. Egli offriva ai teatri non più uno o due numeri da inserire nel programma, ma uno spettacolo completo, risparmiando all’impresario il fastidio di scritturare tutte le varie attrazioni, come avveniva precedentemente. La possibilità poi di lavorare a lungo con gli stessi compagni aiutava molto la resa dell’insieme, tanto che i vari teatri iniziarono a volersi assicurare la presenza ad appuntamenti fissi dell’ensemble.

Il “teatro maggiore” (la Prosa) viene espugnato nel 1917, quando viene permessa a Viviani all’Umberto I di Napoli una piccola rivoluzione: tramutare una sua scena in un atto unico da recitare insieme ad altri attori da lui selezionati. Nasce così la sua compagnia di Prosa che metterà in scena il suo primo atto unico *‘O vico*, nel quale attraverso la tecnica del filo conduttore riunisce più suoi personaggi. Esso era una rappresentazione corale d’un giorno qualunque in un vicolo di Borgo Loreto a Napoli, il ritorno a casa di un feroce uomo della malavita appena uscito di prigione. L’atto unico sembra uno di quei drammi con omicidio finale, invece il dramma annunciato finisce in niente. Per quanto riguarda le musiche, Viviani era un “musicista non trascrittore”: componeva la melodia e poi ne affidava la trascrizione a musicisti di professione, che lavoravano però sotto la sua sorveglianza. L’unità di azione è determinata dall’unità di luogo: numerose azioni diverse convergono nello stesso spazio temporale reale dell’opera. La Napoli che Viviani rappresenta, come in questo caso, non è mai generica: sono sempre angoli ben precisi, vicoli e piazze ben identificate e riprodotte con un realismo che entrava in contrasto con il non-realismo della rappresentazione (fatta da un impasto di versi-prosa-musica).

Tuttavia Viviani non abbandona la sua precedente “Tournée Viviani”, ma affianca le due compagnie offrendo al Cavalier Del Piano, e quindi al pubblico, l’intera serata, affidando l’avanspettacolo e le canzoni all’ensemble già attivo dal 1916. Sotto lo stesso nome agivano in realtà due compagnie: una per la Prosa e una per il Varietà, che il capocomico Viviani offre separatamente dallo spettacolo di prosa.

L’esperimento ebbe un enorme successo tanto che l’Umberto diventò la casa di Viviani e della sua compagnia.

Bisogna pensare che alla base del passaggio di Viviani alla Prosa non ci sono solo necessità artistiche («volevo dare all'artista quella rispettabilità che ero riuscito a dare all'uomo», dice Viviani) ma anche per via della campagna contro il teatro di Varietà che ci fu a seguito della disfatta di Caporetto (1917), che fece perdere una buona fetta di spettatori. Il suo, come quello della maggior parte degli artisti di questi anni, è un teatro fatto per vivere nel senso letterale del termine, per mangiare. E' il suo mestiere, quindi nel momento in cui stava calando ha fatto «uscire il Varietà dalla porta per farlo entrare dalla finestra». Per fare ciò egli scelse i suoi collaboratori della compagnia principale o tra coloro che non avevano mai recitato ma mostravano passione per il teatro (in modo che fossero facili da plasmare e liberi dai cliché del mestiere) o nelle file del Varietà, poiché essi erano dotati dei requisiti fondamentali richiesti dalla sua idea di teatro: sapevano cantare e ballare ed avendo vissuto in parte ciò che aveva vissuto lui erano maggiormente in grado di seguirlo. Il suo era un organismo teatrale nuovo che era insieme canto-danza-recitazione e acrobazia, un teatro fatto di testi cuciti sulla logica del filo conduttore. E' questa la rivoluzione di Viviani: il non aver sostituito un genere ad un altro, ma averlo trasformato.

Dopo il successo di *'O vico*, Del Piano mette il teatro a disposizione di Viviani che ci rimarrà per cinque anni, nei quali la formazione sarà registrata come "Compagnia Stabile Napoletana", e s'impegnava ad escludere dal teatro compagnie affini al modello Viviani.

Con *Tuledo 'e notte* (1918) la compagnia si arricchì di nuovi elementi, dettati dalla necessità di rendere le commedie più complesse e con più personaggi, quindi con più attori nonostante la usuale pratica del raddoppio. La compagnia cambia nome in "Compagnia d'arte nuova napoletana", aggiungendo quel termine "arte" cui Viviani non rinuncerà più (1919 → cambierà il nome in "Compagnia d'arte Viviani"), un'arte che "impastava" versi-prosa e musica. Ritmo, composizione e armonia: sono queste le parole chiave che ricorrono quando si parla di Viviani, sapiente direttore d'orchestra minuziosamente attento ai dettagli e ligio al dovere (provava in ogni momento libero e abolì il suggeritore).

In pochi anni Viviani riuscì a formare un gruppo in cui gli elementi principali non cambieranno mai. Fu questa la sua grande forza: l'autore delineava il profilo dei suoi personaggi su quello dei suoi attori (la compagnia come laboratorio mentale).

Negli anni venti il modello Viviani riscuoteva grande successo, fu allora che molti dei suoi attori si montarono la testa: accampavano pretese e esigevano paghe più esorbitanti. I ribelli, con a capo Gigi Pisano formarono una compagnia di rivista chiamata R.O.S.E.A. (Riviste-Operette-Sketc-Eccentricità-Attualità) che non ebbe molto successo, tanto che alcuni di loro tornarono e furono presi a con una paga più bassa.

Dal 1922-25 La compagnia "Maggiore". Compagnia d'Arte Nuova Napoletana

Nel 1918 Viviani cambia il nome della "Tournée Viviani" in "Compagnia d'arte nuova napoletana": è come se, passato alla Prosa, sentisse la necessità di nobilitare la sua formazione anche nel nome definendola "d'Arte".

Dall'intrattenimento all'arte: un passaggio che non prevede la sostituzione, ma la trasformazione. Si crea una Prosa straniata, una nuova forma di teatro dialettale napoletano, un teatro a doppio taglio che era insieme impasto di Prosa e Varietà e, allo stesso tempo, mosaico di intrattenimento e arte, poiché gli spettacoli di Viviani prevedevano sempre pezzi di contorno come numeri di Varietà (mossa fatta anche per attirare a sé una fetta maggiore di pubblico).

Ferdinando Russo parla di "artificio fatto ad arte": un teatro che contiene indubbiamente elementi teatrali, ma che sarà sempre artificioso, strutturato, mai artistico. «L'arte non è imitazione o riproduzione, ma creazione» e Viviani porta in giro con il suo teatro «una Napoli ripugnante, incoerente e nauseante, che davvero può vantare nessun profumo di verità o di arte». Tuttavia arte per Viviani equivale a vita, una vita che per salire sul palcoscenico, però, aveva necessità di essere modificata. Tutto il teatro comico è vissuto e

vive dei difetti e non delle virtù dei popoli e dei costumi rappresentati. Inoltre per far cadere le accuse di Russo ci si dovrebbe concentrare sul termine “napoletana” che rappresenta l’intento di rompere il cerchio del teatro dialettale (“d’arte”) pur rimanendovi (“napoletana”) per gridare attraverso il riso di Napoli il dolore del mondo e per cercare «sotto l’apparente gioia d’essere napoletano, la disperata tristezza d’essere uomini».

L’ “arte nuova” del teatro di Viviani nasce dalla sua compagnia formata rigorosamente da attori non professionisti, disposti a farsi guidare da un maestro capace di insegnare loro senza che nessuno avesse insegnato a lui (non accettò mai il modo di recitare della tradizione, ne creò uno proprio, curandone la resa nell’insieme delle componenti sceniche). La compagnia assume il ruolo di laboratorio mentale dove i suoi personaggi nascono sulla base degli attori già presenti. Per questo Viviani si fa autore dei propri testi, perché nessuno avrebbe potuto scrivergli i canti, le musiche e le parole che sentiva e quei personaggi che, prima di essere spirito, erano parte viva della sua compagnia.

I suoi spettacoli hanno un enorme successo per la capacità che hanno di ammaliare il pubblico: tirare un pugno diretto nell’occhio dello spettatore, stordirlo e, una volta sbalordito, trascinarlo. Viviani è un attore che annusa il pubblico e che sulla base del suo fiuto modella la sua presenza in scena: «mi regolo dagli umori della sala. Mi basta un’annusatina per capire che cosa vuole il pubblico: unico giudice spassionato che vi crea la fame o la fama». Tuttavia questo comportava un ritmo serrato, in cui non vi erano tempi morti e ogni battuta, dialogo, musica, danza era scandita da un tempo preciso (infatti si provava con il metronomo). Si provava molto, anche subito dopo uno spettacolo. Proprio per quest’ossessione del tempo bisognava avere il testo a memoria (viene abolita la figura del suggeritore) per evitare tempi morti. Viviani cura tutto dalle scenografie (fissate nelle didascalie dei testi), alle pause, ai gesti, ecc.

L’ “altra storia” della compagnia Viviani ha inizio a Milano, Teatro Diana, 1922. Dopo la defezione e sostituzione di ben quattordici elementi, sbarcò al Nord con grande coraggio. Oltre al cambio dell’organico ritroviamo un cambio della tecnica drammaturgica: l’opera è sempre meno un filo conduttore che riunisce macchiette e tipi e sempre più dramma insito nei personaggi che diveniva la ragione stessa della sua esistenza. Viviani scopre e mette in pratica quelli che sono i suoi principali mezzi drammaturgici: l’incombere della catastrofe dal principio alla fine del lavoro e il “raccontar per contrari” che gli consentiva di trarre il massimo effetto drammatico dal comico. Questa crudeltà comica di cui l’umorismo è solo la superficie diviene fondamentale in Viviani, si ha un effetto di straniamento dovuto ad una sorta di compresenza tra realtà e riflessione sulla realtà stessa. Il primo di questi lavori è *Circo equestre Sgueglia* (1922), dove nei primi due atti troviamo ancora il racconto corale, mentre nel terzo l’autore si pone davanti al personaggio, lo fa parlare e ne ascolta il dolore. Il 1922 è quindi il primo anno delle rappresentazioni più complesse, quelle in tre atti.

Arrivato al traguardo dei 3 atti la drammaturgia viviana sembra orientarsi verso la tragedia: *Circo equestre Sgueglia*, *‘O fatto ‘e cronaca* e in particolare *‘E piscature* sono opere che segnano la completa maturazione di Viviani autore che dalle note comiche attinge alla tragedia, tragedia che è affogata in un oceano di colore che sembra quasi voler togliere il respiro allo spettatore.

Viviani, dopo la prima napoletana di *Circo equestre Sgueglia*, si sposta al Nord, dove allarga il giro fino ad arrivare al 1925, data della prima tournée estera a Tripoli. Nei suoi spostamenti tuttavia Viviani deve sempre fare i conti con il Trust, ufficialmente conosciuto come il Consorzio per la gestione delle principali sale teatrali italiane. Organizzare una tournée all’epoca non era facile se non attraverso il Trust, cui ci si rapportava o direttamente o attraverso agenzie. In più l’aspirante compagnia per ottenere delle piazze doveva offrire garanzia di guadagno (da qui traiamo ulteriore prova del successo di Viviani in quegli anni).

Con una compagnia ormai solita Viviani poté tentare anche imprese drammaturgicamente più rischiose tipo *‘E piscature*, una tragedia familiare nella quale il patrigno che ha abusato della figliastra viene ucciso dal fratello della ragazza in una disgrazia simulata. Qui uno spazio scenico non tradizionale (riempito da due metà

distinte sezionate: il mare e la baracca dei pescatori) si riempiva di attori “umani, umani, umani” (come li definiva lui), “attori-pensanti” (nel senso di consci del proprio ruolo e di quello degli altri) che egli definiva particelle della sua volontà (era come un maestro d’orchestra e tutti gli elementi scenici, compresi gli attori, erano gli strumenti musicali che dirigeva). Un organismo vivente allenato al “training dell’anonimato” che permetteva ad ogni attore di essere insieme protagonista e comparsa, insegnandogli l’abc del teatro: come stare sul palcoscenico senza sentirsi guardato, come liberarsi quindi dalla morsa del pubblico. L’attore si concentra sui microdettagli, in primis fisici, del proprio personaggio in modo da esser vivo anche dicendo una sola battuta in tutto lo spettacolo.

1926-50 Il “Teatro Viviani”

Anni 20-30 del ‘900: il teatro continua a dipendere economicamente dal pubblico che impone ai teatranti ritmi frenetici. Il repertorio è formato da 12, 15 o più lavori e ad ogni piazza sono riservate delle novità. Ogni attore deve conoscere tutto il repertorio ed essere capace di variare ogni sera, di sostituire in ogni momento un compagno impossibilitato.

La Compagnia d’Arte napoletana Viviani resiste, continua a recitare in tutta Italia. Il fascismo sembra non turbare il cammino della compagnia che continua a recitare in dialetto e a portare in scena testi prevalentemente ambientati a Napoli.

Nell’agosto del 1928, sull’onda del proprio successo personale, Luisella Viviani lasciò la compagnia (spaccatura segnata anche dal fatto che Luisella avrebbe voluto mettere anche il proprio nome in ditta). Viviani non si perde d’animo, rispetta i contratti già presi e sostituisce la sorella con Armida Cozzolino. Alla separazione di Luisella corrisponde un ripensamento di Viviani nella distribuzione generale delle parti, con la sorella, infatti, si sentiva quasi costretto a darle ruoli da protagonista. Invece ora poteva variare in base alle affinità che trovava tra personaggi e attrici.

La compagnia continua a raccogliere consensi. Nel 1929 abbiamo la prima tournée in America Latina, la stampa viene da subito conquistata dall’alto grado di professionalità di questi attori e Viviani ottiene altre 20 scritture nei maggiori teatri italiani.

Il 1932 segna il ritorno di Luisella in compagnia, che viene accettata dal fratello a patto che anche lei accettasse di fare le parti minori. Lei dovette adattarsi. Viviani finalmente era riuscito a controllare un carattere esuberante come quello della sorella e a stabilire quella rotazione di ruoli che non poté che giovare alla compagnia.

La compagnia continua a riscuotere successi, per il giro Viviani continua ad affidarsi al Trust degli esercenti teatrali. L’organico non è quasi mai inferiore alle 30 unità e prevedeva sempre un’orchestrina mandolinistica. Si cerca sempre di mantenere il nucleo della compagnia stabile e di lavorare per tempi lunghi, in modo che soprattutto in caso di nuove scritture gli attori si amalgamino al meglio ai compagni e alla sua idea di teatro (questo andava in contrasto con il tipo di compagnie in voga in quegli anni, basate sul “sistema ZaBum”, cioè riunire per ogni spettacolo una formazione ad hoc incentrata su nomi di grande richiamo).

Nel 1931 esce, per la Cines, il film *La tavola dei poveri* di Alessandro Blasetti, soggetto, partecipazione alla sceneggiatura (in collaborazione con Mario Soldati) e interpretazione principale di Raffaele Viviani. Esso era un atto unico scritto da Viviani e parla di un finto povero che vorrebbe andare in banca a depositare il denaro, ma non potendo lo affida ad un finto ricco che per un malinteso li dà in beneficenza per organizzare il pranzo dei poveri. Viviani accetta di fare questo film a due condizioni: far recitare membri della sua compagnia nei ruoli principali del film e partecipare attivamente alla riscrittura della sceneggiatura. Vi è un bel discorso finale sulla povertà («ci sono poveri di spirito e poveri di mezzi, [...] quanti sono più poveri di voi e vorrebbero sedere a quel tavolo per mangiare, ma non possono perché hanno una dignità da mantenere») dal quale si

evince quello che è uno dei fondamenti del pensiero di Viviani: la risata deve sempre avere uno sfondo di verità che ti fa riflettere. Questo film ebbe molto successo, ma Viviani non ne era soddisfatto, tanto che per sette anni non volle più mettere piede su un set.

Il 1933 è l'anno d'oro per Viviani: firma l'adattamento napoletano *Pensaci, Giacomì* (*Pensaci, Giacomino* di Pirandello) e nuovi lavori teatrali di successo. Viene scelto anche per interpretare *La bottega del caffè* di Goldoni al primo festival Biennale di Venezia (1934).

La compagnia («oggi la mia compagnia è una famiglia e una famiglia sarà sempre») continua a vivere un periodo d'oro, percorrendo a pieno l'Italia e spostandosi anche all'estero.

Nel 1938 Viviani recita ne *L'ultimo scugnizzo* regia di Gennaro Righelli, film tratto dalla sua opera e di cui è protagonista principale.

La crisi in cui versava il teatro sembra non coinvolgere Viviani, nonostante siamo in pieno fascismo e lui si ostina a mettere in scena spettacoli dialettali, tuttavia lo fa con naturalezza: usa un linguaggio della scena così vicino alla vita quotidiana da attrarre comunque il pubblico.

Quella che si va affermando in questi anni è un'immagine di Viviani come uomo di teatro completo: non più attore e autore, ma un uomo di scena che concepisce lo spettacolo come un unicum, nel quale ogni elemento (da lui accuratamente selezionato) trova il suo preciso posto nell'insieme orchestrale. Non si accontenta di riformare l'esistente, ma vuole creare ciò che non esiste ancora. Per questo la critica mossa da Silvio d'Amico sul fatto che il suo sia un teatro ad hominem (costruito per lui e che quindi non sarebbe sopravvissuto a lui) si annulla, perché Viviani vuole dar forma alle sue idee di teatro e non creare qualcosa che gli permetta di continuare a fare ciò che sa fare (si sperimenta, varia, senza dimenticare le sue origini cerca di creare un suo modo di dare vita alla scena. «La tradizione è un trampolino dal quale tu spiccherai il volo» dice De Filippo, contemporaneo di Viviani).

Per quanto concerne la critica sul fatto che il suo sia un teatro minore perché dialettale, bisogna pensare al fatto che Viviani non usa il dialetto per presa di posizione, ma lo usa perché cerca il vero che per lui viene dato solo dall'immergere i personaggi in ciò che conosce, ciò che vede al livello reale (Napoli e i personaggi che ci vivono. «Dal campo lungo del popolo minuto che pullula le stradine di Napoli e che invade i vicoli con i suoi colori, umori, suoni, profumi, l'inquadratura via via si restringe al primo piano del singolo, e l'autore sembra quasi fermare l'azione per dipingere caratteri e sbalzare stati d'animo»). Dal dramma fuori del personaggio, Viviani passa al dramma interno, a ciò che pulsa all'interno dell'anima (il vero). A questo proposito si vede in lui quella sorta di umorismo pirandelliano che dal riso iniziale ti vuole far riflettere («sotto l'apparente gioia d'essere napoletano, la disperata tristezza d'essere uomini», «Esiste un teatro eternamente vivo, che è come una semenza immortale; ed è il teatro d'arte, il teatro nato dal popolo per il popolo. E intendetemi bene. Quando dico teatro del popolo per il popolo voglio dire proprio un teatro universale, un teatro che nasce dai nostri sentimenti, dai nostri gesti, dai nostri pensieri e li rappresenta in parole di poesia e li sistema in modo che ognuno possa riconoscerli come se fossero precisamente i suoi e quelli d'un altro che lui conosce bene»), un teatro fatto di personaggi di cui l'artefice (autore) aveva bisogno di conoscere l'anima (il dramma).

Le sue opere acquistano così un carattere sociale. Nasce l'eroe popolare, un eroe che condiziona la realtà dal basso. Siamo in quella che viene definita la "terza maniera" di Viviani, neorealistica (in cui si fa strada Napoli come problema sociale), che culmina con l'ultimo dei suoi lavori: *I dieci comandamenti*.

Nell'ultimo periodo i rapporti tra Viviani e il governo fascista iniziano ad incrinarsi e dal 1937 in poi al suo teatro dialettale vengono negate le piazze maggiori e viene relegato nei teatri minori. Fino ad ora egli era stato ancora tollerato, anche per via dell'onore che l'autore rendeva al duce (tipo la lirica *Saluto al duce* che lui recitava al termine dei suoi spettacoli), ma da quel momento in poi non solo il governo aumentò la

pressione ma anche il pubblico cambiò interessi (si spostò verso un teatro più ricco e solenne, denigrando questa forma d'arte che generava una certa inquietudine). La compagnia Viviani iniziò a non essere più in attivo come prima, ma nonostante questo egli continuò a non mollare il suo repertorio anche facendo sacrifici economici. Piuttosto che mollare, Viviani ridusse al silenzio l'autore: puntò sull'attore, affidò la regia a suo figlio Vittorio e iniziò a rappresentare Moliere, Scarpetta, Petrolini, sempre però virandoli sui propri colori (L'Autore Viviani, inteso esclusivamente come creatore del testo, non c'è più e lascia spazio Viviani autore, cioè che non crea propriamente il materiale scenico ma se lo adatta).

I teatri si riempirono di nuovo e Viviani chiese di continuare a recitare anche durante i bombardamenti. Quando suonava l'allarme lo spettacolo si fermava, andavano tutti nel rifugio per poi ritornare a teatro. Nonostante il clima generale il pubblico non rinunciava mai ad andarlo a vedere. Per la meritevole opera prestata a Napoli durante la guerra gli viene assegnata una sovvenzione di 40000 lire più un contributo di altre 15000, ma a Viviani non interessava: voleva solo che gli accordassero un piano di lavoro al pari della altre compagnie, cosa che non gli venne mai concessa.

Nel 1945 Viviani diede il suo addio alle scene, chiudendo proprio con *'O vico*, con cui aveva iniziato. Non essendo più in grado per via della sua malattia di dare vita alle scene, egli si voleva assicurare almeno la vita immobile della pagina scritta. Cerca un editore che però non trova. Dentro di lui l'amarezza e la delusione per il disinteresse che le istituzioni negli anni continuavano a mostrare nei suoi confronti, sei erano riversati sul suo teatro. E' questo il momento in cui nascono *I dieci comandamenti*, scritti fra il 1944 e il 1947 con l'aiuto del figlio Vittorio, un'opera introdotta da Pulcinella e formata da dieci quadri tutti indipendenti fra di loro, ma legati fra di loro da un filo conduttore scandito dal contenuto morale di ciascun comandamento. Un testo in cui si rispecchia un'umanità senza riferimenti morali, con un creatore che prima illude e poi le lascia senza speranza (allusione si potrebbe dire alla sua vita). I personaggi non vengono visti dal punto di vista di Dio ma sono "umani, umani, umani" come lui ha sempre aspirato dai suoi attori (i comandamenti sembrano più patti stipulati tra uomo e uomo). *I dieci comandamenti* sono la summa di tutto il teatro viviano, perché, se si guarda nel complesso alla drammaturgia di Viviani, si nota come i suoi personaggi sono sempre senza speranza, che il sorriso ti lascia l'amaro in bocca. Si può dire, infine, che la vera lotta di Viviani è stata contro il suo pubblico che avrebbe voluto solo ridere.

Viviani attore

Uno dei confronti principali che si fanno quando si parla di Viviani-attore è con la Commedia dell'Arte: ciò che di essa risuona nell'artista è, oltre alla drammaturgia consuntiva (non una scrittura preventiva e quindi fissata una volta per tutte, ma una sorta di canovaccio, un testo che maturava in scena), è la capacità di recitare parti diverse e di avere totale ascolto del pubblico. Viviani annusava il pubblico e in base a quello che sentiva modificava la sua presenza in scena. E' un attore specializzato a non specializzarsi; un attore impastato di canto, danza, musica; un attore totale, che sa sia cantare che danzare e recitare, come gli attori cinesi che non hanno dimenticato niente («che cos'è in effetti oggi un'acrobata del circo? Un attore che ha dimenticato in quale dramma recita. Chi è un danzatore? Un cantante che ha dimenticato che sapeva cantare. Chi è un attore? Un danzatore che ha dimenticato che sapeva danzare. Ma l'attore cinese, mimo, acrobata, cantante, danzatore, declamatore, è l'interprete che non ha dimenticato niente»).

A livello pre-espressivo (non intenso come momento non ancora espressivo, ma tutto ciò che tende all'espressione) egli costruisce la sua presenza scenica su due linee parallele: la lingua energica (basata su una sapiente composizione delle tensioni fisiche; il termine deriva dalla tradizione esoterica che parla dell'esistenza di una lingua non solo capace di nominare gli oggetti, ma di crearli) e una lingua elegante (ai limiti della danza, utile a nascondere lo sforzo fisico e le tensioni; la stessa che Craig vede in Henry Irving, quella danza cosciente fatta di movimenti necessari resi in qualche modo significativi, anche tramite l'utilizzo del sottotesto).

Le due qualità dell'energia nel teatro asiatico (keras, dura e forte, e manis, dolce e delicata; la differenza che intercorre rispettivamente nei tempi moderni tra Anna Magnani e Chaplin) convivono in Viviani, che costruisce il suo corpo extraquotidiano sul principio del disequilibrio (o "equilibrio di lusso" come lo chiama Barba, quella sensazione in cui per un attimo perdiamo l'equilibrio per fare un passo in avanti) che mobilita le energie di tutto il corpo, per fare in modo che ogni singolo gesto abbia origine dal tronco e non dagli organi periferici come braccia o gambe («braccia, mani e gambe si lamentano, ma è il tronco che soffre!», diceva Decroux). «"Ma era naturale?" mi si chiede sempre. Certo che lo era. Naturale come lo è un fulmine, non naturale come lo è una scimmia. [...] Era naturale, eppure era altamente artificiale. Era naturale nel senso che non richiama alla mente una scimmia o un dio, ma un uomo. Era artificiale, come lo sembrano certe piante - non le chiamiamo fiori artificiali, perché di fatto sono vive e crescono - [...]. Era artificiale come queste piante - come un'orchidea - o un cactus - esotica e solenne, inquietante, composta in modo tanto singolare da poterla definire un'architettura-attrattiva come lo sono tutte le cose ben formate»: ciò che scriveva Craig a proposito di Irving lo potremmo dire noi a proposito di Viviani.

Come i tanti elementi del suo teatro, anche la lingua usata da Viviani è impastata: un particolarissimo miscuglio tra l'italiano e i vari dialetti delle diverse zone di Napoli, un intreccio inscindibile di parole, musica e gesti. E' questo il mezzo che usa per scandire il ritmo dello spettacolo: crea un sottosuolo fatto di suoni, echi, comportamenti. Piani sonori che rimandano alla tradizione: i suoni della terra, del lavoro, le voci dei venditori ambulanti, dei contadini che si intrecciano funzionando come coro e rimandano subito alla mente un'immagine precisa.

