

Dal café chantant all'avanspettacolo

Un affresco di storia del costume
dell'Italia dello scorso secolo

Antonio Castellani*

DOI:10.30449/AS.v6n11.094

Ricevuto 19-03-2019 Approvato 06-04-2019 Pubblicato 11-08-2019



Sunto. *Café chantant, tabarin, avanspettacolo sono nomi che evocano ancora oggi momenti di frivolezza e di trasgressione che attraversarono la prima metà del secolo scorso dalle ultime propaggini della Belle Èpoque ai ruggenti anni Venti, fino al divertimento popolare fornito dall'avanspettacolo che raggiunse negli anni fra il secondo conflitto mondiale ampie fasce del ceto proletario. Queste forme di "teatro minore" vanno al di là del semplice intrattenimento, in quanto rispecchiano comportamenti, abitudini e mode del tempo. Scrittori, pittori, registi ne hanno tratto ispirazione nelle loro opere. Nel rievocare quelle forme di evasione queste note cercano di far rivivere, per mantenerne la memoria, quel clima culturale che fu l'espressione del costume e delle aspirazioni delle generazioni che hanno preceduto quelle attuali.*

Parole Chiave: Storia del costume, Teatro di Varietà, avanspettacolo.

Abstract. *Café chantant, tabarin, vaudeville are names that still evoke moments of transgression that crossed the first half of the last century from the last propoints of the Belle Èpoque to the roaring 20s, up to the popular fun provided by the curtain raiser that reached in the years of the Second World War the widest strata of the proletariat. These forms of "minor theater" go beyond mere entertainment, as they reflect the behavior, habits and fashions of the time. Writers, painters, directors have made the motive of their works. In recalling those forms of evasion these notes try to revive, to maintain their memory, that cultural climate that was the expression of the custom and the aspirations of the generations that preceded the current ones.*

* Docente e ricercatore di Ingegneria Aerospaziale, autore di numerosi saggi di storia aeronautica. a.castellani@iol.it

Keyword: History of the custom, Variety Theater, curtain raiser.

Citazione: Castellani A., *Dal café chantant all'avanspettacolo*, «ArteScienza», Anno VI, N. 11, pp. 27-70, DOI:10.30449/AS.v6n11.094.

1 - Dal *café chantant* al *tabarin*

Vi sono dei periodi storici per i quali è sufficiente un aspetto più appariscente della realtà sociale per identificare il periodo stesso nella sua globalità. Così, se si pensa alla *Belle Époque* è d'obbligo l'associazione con i fastosi *café chantant* di Parigi - e non solo - templi pagani consacrati all'esibizione delle lunghe gambe delle ballerine in trascinati can can. Se ci si riferisce agli anni dell'immediato primo dopoguerra in Italia, ci si imbatte in un'epoca tormentata e piena di contraddizioni, con un Paese lacerato dal disagio sociale. Espressione di queste condizioni della società è il *tabarin*, luogo di evasione della classe media



Fig. 1 – Edgar Degas (1834-1917). *Le Café-Concert des Ambassadeurs* (1877). Pastello su carta (Musée des Beaux-Arts di Lione).

e della nuova casta emergente, quella degli arricchiti di guerra, i cosiddetti "pescecani", che ostentano con volgare arroganza la loro condizione di opulenza. L'ossessione del divertimento ad ogni costo e il desiderio di trasgressione trovano nel *tabarin* il terreno idoneo per la loro concretizzazione - secondo i canoni di un dannunzianesimo esasperato fra l'erotico e il dissoluto - con l'abbandono al vizio,

all'alcool, al fumo e alla droga, una pratica quest'ultima importata dal fronte. In conclusione potremo sintetizzare questi momenti storici attraverso le seguenti identità: anni Dieci = *café chantant*, anni Venti = *tabarin* e, come vedremo, anni Trenta = *avanspettacolo*. Forme e luoghi di evasione che furono l'espressione dei comportamenti, abitudini e mode del tempo, l'affresco di un'epoca.



Fig. 2 - Interno del Salone Margherita nella Galleria Umberto I a Napoli.

La Prima Guerra Mondiale aveva spazzato via la *Belle Époque*, o meglio quello che ne era rimasto, e con essa il suo testimone più emblematico, il *café chantant*. Sorti come i funghi in tutt'Italia a cavallo dei secoli XIX e XX, sulla scia dei celebri locali parigini quali il *Moulin Rouge* e le *Folies Bergère*, i "caffè-concerto" andavano dalle elegantissime sale arredate in pieno stile Liberty con stucchi, ori e specchi – come il Salone Margherita di Napoli o il suo omologo nella Capitale – con barcacce, palchi e, se c'era spazio, una galleria, poltrone di velluto rosso e, in fondo alla sala, file di tavolini di marmo con sedie, giù giù fino ai baracconi di periferia per "militari e ragazzi a metà prezzo". Va da sé che i primi erano frequentati da chi poteva disporre, come i nuovi mercanti, industriali, banchieri o l'ultima stirpe di nobili – fino ai re – dediti a dilapidare il patrimonio avito, ufficiali in divisa disposti a duellare all'ultimo sangue per i begli occhi di un'*étoile* o i figli di papà adescati dall'esercito di strozzini che stazionava in permanenza nei paraggi dei teatri per concedere prestiti a babbo morto per il triplo della somma elargita. Non pochi furono i consorti – conti, principi, duchi – che troncarono i legami familiari o i rampolli diseredati per amore di una canzonettista. Sul palcoscenico del *café-chantant* si avvicendavano dive e divette dai nomi esotici,¹ ma normalmente di comune origine nostrana, le cui

1 In effetti nei primi tempi i numeri di attrazione al Salone Margherita furono importati dalla Francia con la manifesta intenzione di emulare i locali parigini quali il Bataclan e

qualità artistiche erano compendiate nella loro avvenenza fisica – ragazze “modellate al tornio” per le loro forme rotondeggianti - e nei sorrisi invitanti, che facevano sorvolare sull’assoluta mancanza di doti canore. Il pubblico, soprattutto gli studenti assiepati agli ingressi, ad ogni apparizione di donna inscenavano un’abituale gazzarra: «Nuda! La vogliamo nuda!», inutilmente zittiti da un disanimato direttore di sala. Scrive Rodolfo De Angelis, uno dei protagonisti della vita notturna dell’epoca: «Un esercito di belle ragazze fa mostra di sé su quelle tavole. Ce n’è per tutti i gusti. Nel campo maschile, la professione del bel giovane che si fa mantenere dalla mantenuta è molto diffusa. Ogni canzonettista ha l’amante spendaccione e quello del cuore». E aggiungeva: «Ma non solo le canzonettiste si concedono questi lussi. Per le donne libere è la moda! Per le donne dell’alta società: un vizio».²

Anche se le attrazioni principali rimarranno sempre le canzonettiste o, più in generale, l’elemento femminile scollacciato e abbordabile, il palcoscenico del *café chantant* si arricchì ben presto di numeri di arte varia, dai comici agli illusionisti alle ballerine fino alle esibizioni da circo: acrobati, giocolieri, fachiri, belve ammaestrate.³

l’Alcazar. Sfilarono su quel palcoscenico le più famose stelle del firmamento internazionale quali la Belle Otero, Cléo de Mèrode, Eugénie Fougère..., ma non tardarono ad affacciarsi a quella ribalta bellezze partenopee affascinanti quanto o più delle prime. Vennero definite sciantose, traduzione napoletana del francese *chanteuse* e si appellarono con improbabili nomi d’Oltralpe: Nina de Charmy (Giovanna Cardini), Yvonne De Fleuriel (Adele Croce), Gina De Chamery (Luigia Pizzoni Negri), Gilda Mignonette (Griselda Andreatini)... La stessa Anna Fougez, regina assoluta delle scene, avrebbe probabilmente fatto poca strada se avesse usato il suo nome originale, Annina Pappacena. La celeberrima canzone napoletana di Libero Bovio e Gustavo Lama *Reginella* è testimone di quella moda: «Te si’ fatta na vesta scullata, nu cappiello cu ‘e nastre e cu ‘e rrose...stive ‘mmiez’a tre o quattro sciantosee parlave francese...è accussi?». Rimase tuttavia una totale dipendenza dalla lingua francese, al punto che i proprietari del Salone Margherita stipulavano i contratti con gli artisti proprio in tale idioma, del quale questi ultimi probabilmente non capivano un’acca e talvolta dovevano pentirsi amaramente di aver sottoscritto quell’engagement. Una delle clausole impegnava sovente le artiste a trattenersi nel locale dopo lo spettacolo al fine di assistere i nottambuli col portafoglio a fisarmonica a dar fondo alle ultime riserve di champagne, con quel che seguiva.

2 Rodolfo De Angelis, *Café-Chantant*, a cura di Stefano De Matteis, Firenze, La Casa Usher, 1964, p. 104.

3 Le cosiddette “attrazioni” includevano i numeri più svariati. Eccone un piccolo saggio: lettori del pensiero, calcolatori matematici, fischiatori, imitatori di versi di animali, ven-



Fig. 3 - Il Teatro delle Varietà nelle figurine Liebig.

In altre parole all'orchestrina con cantanti che aveva caratterizzato la prima maniera di questa forma di spettacolo si sostituì un vero e proprio teatro di varietà. Impresari avventurosi e lungimiranti compresero che il *café chantant*, nell'originaria accezione del termine, era riservato a una cerchia ristretta di *habitués*. Per ampliare la platea del pubblico pagante consentendo la visione dello spettacolo alle famiglie e a spettatori di tutte le borse, vennero eliminate poltrone e tavolini, sparirono le cameriere e i locali furono riempiti di file di sedie, come in un cinematografo, senza più obbligo di consumazione. Sono i più popolari Teatri delle Varietà, dedicati a spettacoli d'intrattenimento rivolti a un vasto pubblico, che convivono accanto ai più nobili *café chantant*, essendo dal punto di vista dei

triloqui, pianisti che suonano con i piedi, ballerini sul filo, ciclisti sul filo, donne cannone, giganti, nani, lanciatori di coltelli, mangiatori di fuoco... Per non parlare delle esibizioni degli animali: incantatori di serpenti, cani ammaestrati (...con relative pulci ammaestrate), anatre cantanti...

contenuti dei sinonimi. Solo che nei secondi il più elevato prezzo del biglietto comprendeva la consumazione in poltrone con la ribaltina sul dorso per poggiarvi il bicchiere o nei tavolini sistemati nel fondo del locale. Inoltre nei caffè concerto di tono parigino si dava un solo spettacolo la sera dei giorni feriali e se ne tenevano due soltanto nei giorni festivi. Nei teatri di varietà invece si davano normalmente almeno due spettacoli al giorno, alla maniera del cinema, dei quali quelli pomeridiani più strettamente rivolti alle famiglie e quindi più castigati, quello serale un po' meno. A differenza di quanto avveniva nei *café chantant* qui il pubblico accedeva al teatro solo nell'orario dello spettacolo e al termine della rappresentazione il locale chiudeva. Non così sarà per l'avanspettacolo, il cui ingresso sarà continuativo.

La scaletta del programma era a grandi linee sempre la stessa, cambiavano ovviamente gli artisti: inizio in sordina con canzonettiste debuttanti o comunque di minore popolarità per prolungare l'aspettativa dell'esibizione dei divi; quindi attrazioni da circo (giocolieri, contorsionisti, ipnotizzatori...) seguite dalle esibizioni delle "eccentriche", cioè di quelle artiste che oltre a cantare e ballare eseguivano giochi, facezie, imitazioni, cambiando abito a ogni interpretazione, e delle romanziere (o dei romanzieri), soprano e tenori che si cimentavano in arie celebri di opere e di operette. Quindi canto e saltelli di qualche divetta seguiti dall'esibizione dell'*étoile danseuse* (quasi sempre *Il Cigno* di Saint-Saëns) e finalmente il sipario calava sulle note di un cantore napoletaneggiante che chiudeva la prima parte del programma. Il tutto sottolineato da schiamazzi, frizzi e lazzi del pubblico che commentava a modo suo ogni numero.⁴ La seconda parte era la più consistente. L'avvio era dato da artisti per lo più stranieri (danzatrici e cantanti spagnole o francesi) che preparavano

4 Scrive Tommaso Marinetti al punto 8 del Manifesto "Il Teatro di Varietà" che ricorderemo più avanti: «Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi la collaborazione del pubblico. Questo non vi rimane statico come uno stupido voyeur ma partecipa rumorosamente all'azione, cantando anch'esso, accompagnando l'orchestra, comunicando con motti imprevisi e dialoghi bizzarri cogli attori. Questi polemizzano buffonescamente coi musicanti. Il Teatro di Varietà utilizza il fumo dei sigari e delle sigarette per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico. E poiché il pubblico collabora così colla fantasia degli attori, l'azione si svolge ad un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea. Continua poi alla fine dello spettacolo, fra i battaglioni di ammiratori, smokings caramellati che si assiepano all'uscita per disputarsi la stella; doppia vittoria finale: cena chic e letto».

il terreno per il *clou* della serata, l'esibizione della *vedette*: il comico brillante, il fine dicitore, la stella (*étoile*) cui veniva richiesta a gran voce "la mossa", cioè una rapida e secca scrollata ai fianchi, dopo averli sensualmente fatti ondeggiare – il *coup-de-ventre* - sottolineata da un roboante rullo di grancassa. Va peraltro ricordato che durante la Prima Guerra Mondiale le sale da concerto si tinsero di sciovinismo, ballerine e sciantose si avvolsero in vessilli tricolori per intonare inni patriottici, salvo poi a sventolare bandiere rosse negli anni di tensioni sociali che seguirono la fine del conflitto.

Questo teatro, definito minore o in senso spregiativo leggero, inteso come quell'appellativo dato alle donnine allegre, in realtà tanto leggero non fu perché calcarono le sue scene attori e cantanti del calibro di Ettore Petrolini, Nicola Maldacea, Raffaele Viviani, Leopoldo Fregoli, Lina Cavalieri, Elvira Donnarumma, Pasquariello, Anna Fougez, Gino Franzi, Armando Gill, Alfredo Bambi... fino a Totò, tutti personaggi per ognuno dei quali non basterebbe un trattato per decantarne le qualità artistiche. Il successo del Teatro di Varietà si doveva infatti esclusivamente alle capacità artistiche del divo, che altrimenti il pubblico non avrebbe risparmiato di subissare in una tempesta di fischi nel caso di non gradimento. La cornice della messa in scena era ridotta ai minimi termini: l'angusto palcoscenico era dotato di non più di due fondali da cambiare durante la rappresentazione, il sipario era unico, l'orchestrina non arrivava a dieci elementi. Quale divario con lo sfarzo della Rivista che anche per questo soppianderà il Teatro di Varietà. Perciò la partecipazione del pubblico e il successo dello spettacolo erano affidati esclusivamente al prestigio e allo charme dell'artista. Non per niente il suo nome era stampato a caratteri cubitali sui manifesti che reclamizzavano lo spettacolo.



**Fig. 4 - Lina Cavalieri,
la donna più bella
del mondo.**

Questo genere teatrale raccolse gli umori e i fermenti della vita intellettuale e culturale dell'epoca. Poeti e scrittori collaborarono alla sua riuscita, da Salvatore Di Giacomo a Libero Bovio, Trilussa, Ernesto Murolo, Rocco Galdieri, Giovanni Capurro, l'autore dei versi di *'O sole mio* nonché di *Lili Kangy* (con musica di Salvatore Gambardella), una delle tante canzoni, fra le preferite di Lina Cavalieri, che ironizzavano sulla francesizzazione del nome – da Concetta in Kangy – di una sciantosa napoletana:

*Mo nun só' cchiù Cuncetta,
ma só' Lili Kangy,
sciantosa prediletta,
avite voglia 'e dí!*

Nel 1912 durante la guerra italo-turca i due autori modificarono la canzone a fini propagandistici, dotandola però di doppi sensi al di là dell'osé, che tanto piacevano a quei tempi e che in seguito costituiranno il substrato di un certo avanspettacolo a dir poco triviale. La nuova versione denominata *Il bosforo* - «assediato sia di sopra sia di sotto» - decanta l'avanzata dei nostri soldati nei territori dell'impero ottomano anche attraverso la conquista delle bellezze locali, ma una di queste – non per niente la canzone ha per sottotitolo *Lamento di una tripolina* – pur accettando l'approccio implora il soldato, che preannuncia l'avanzata a colpi di cannone, di non attuare questa minaccia:

*No, per pietà,
o militar,
non mi toccare... il bosforo,
non me lo bombardar!*

E lancerà un'invettiva all'italiano:

*Ma il Turco i Dardanelli
ben ti saprà tagliare!*

Ma questi risponderà con sarcasmo:

*Tagliarli, bella mia?
Il rischio è già lontano.
Ormai vi ho conquistato.
Ho i Dardanelli in mano!*

Si accostarono al *café chantant* anche compositori quali Eduardo Di Capua (*'O sole mio*), Mario Costa (*'A frangesa*), Nicola Valente (*Signorinella*), Francesco Bongiovanni (*Lacreme napoletane*)... il fior fiore dei musicisti partenopei.

Ecco come Trilussa ritrae nei *Sonetti romaneschi* il *Caffè concerto*. Parla Cencio, er "portaceste", cioè l'addetto al trasporto dei bagagli degli artisti dalla stazione al teatro e viceversa, che spesso arrotondava la paga offrendo agli spasimanti durante lo spettacolo il servizio di recapito nei camerini delle artiste di bigliettini e di missive imploranti un'ora d'amore. Compenso da raddoppiare se l'ammiratore esige la risposta di ritorno.

I

*Ho bazzicato li caffè concerto:
portanno le canestre a le cantante,
sor cavajere mio, n'ho viste tante!
Se sapesse le cose ch'ho scoperto!
Le stelle? le conosco tutte quante.
Ce spizzico, ciabbusco, me diverto...
Ogni tantino capita l'incerto...
Già: incertarelli da caffè sciantante!
S'uno me chiede: – Indove sta la tale? –
io je lo dico come dico a lei
dov'abbita Zazzà... Che c'è de male?
Sta ar Corso... Embè? pe' questo fo er mezzano?
Numero... oh, Dio ne guardi! trentasei...
Ciamancherebbe questa!... primo piano.*



**Fig. 5 – Trilussa
(Carlo Alberto
Salustri) (1871-1950).**

II

*La todesca che canta le canzone,
jersera, spasseggianno tra le quinte,
trovò er pajaccio co' le labbra tinte
de biacca, de rossetto e de carbone.
Cominciorno a ruzzà: lui co' le spinte,
lei co' le ventajate... In concrusione
s'abbraccicorno, e lui, cor un bacione,
je stampò in bocca le du' labbra finte.
In quer momento arrivò er conte, quello
cór vetro all'occhio; lei tutta smorfiosa
annò pe' daje un bacio scrocchiarello.
Er conte, alegro, je se buttò in braccio,
baciò la bocca a quela scivolosa...
e restò co' l'impronta der pajaccio.*

III

*Er sotto-panni? È tutto! Una sciantosa,
p'avé successo ne le canzonette,
s'arza la vesta, fa le pirolette...
Lei me dirà ch'è troppo scannalosa...
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.*

IV

*A vedella cantà co' quer vestiario
pare la donna più sentimentale...
Ma si sapesse! È 'na zozzona tale!
L'avrebbe da vedé dietro ar sipario!
Jeri, ner liticà co' l'impresario
doppo d'avé cantato l' Ideale ,
fece un rumore co' la bocca... eguale
a un bacio che viè dato a l'incontrario.*

*A che serve d'avé le labbra belle
e li denti più bianchi de l'avorio,
se poi ce scrocchia certe pappardelle?
Io nun so come nun se ne vergogna!
Un regazzino d'un educatorio,
a petto a lei, diventa 'na carogna.*

V

*E questa, poi, me la ricorderò
infin che campo. Un giorno un attascè,
all'ora de le prove, je portò
un ber mazzo de giji e de pansé.
Lei se n' agnede a casa, e azzecchi un po'
dove diavolo messe quer bocchè?
Co' rispetto parlanno, lo posò
drento la cunculina der bidè.
– Ma come? er fiore de la castità
– je dissi io, perché je do der tu –
lo metti a mollo come er baccalà?
Propio là drento! – Lei rispose: – Sì:
intanto ar giorno d'oggi, su per giù,
tutta la poesia finisce lì.*

VI

*La madre? È 'na madraccia senza core
che mette a l'asta pubbrica la fija:
e la spigne, e j'insegna, e la consija
pe' potè speculà sur disonore.
Un giorno l'acchiappò con un signore:
– Ah! – fece lei – me faccio meravigia!
L'onore! l'avvenire! la famija!...
Je do querela! Vado dar questore! –
Ma doppo, co' l'ajuto de l'aggente,
che puro quello è un mezzo ruccho-ruccho,
fu combinato reciprocamente.
L'onore? la famija? l'avvenire?...
'Sta birbacciona fece un patto stucco:
tutto compreso, quattrocento lire.*

VII

*Quella der primo nummero l'ho vista
ch'entrava da Carlotta a via Rasella;
e, sa, 'na visituccia fatta a quella
pô immaginasse bene in che consista!
'Sta donna, ch'è piuttosto attempatella,
vent'anni fa faceva la corista;
mó affitta: affitta sempre a quarche artista
che j'aricorda un'epoca più bella.
Nun pôsbajà: siccome è assicurata
contro l'incendi, lei vedrà per aria
una placca de latta imbollettata.
Però, co' tutta l'assicurazione,
co' tutto che c'è scritto la Fondiaria,
ogni tanto j'abbruceno er pajone.*

VIII

*La cantante a dizione s'è incocciata
de nun volé cantà còr rifrettore:
lei dice che co' tutto quer chiarore
j'arimane la vista sbarbajata.
Ma invece c'è un motivo più maggiore!
'Na raggione più seria! S'è invecchiata!
Ha voja a mette l'acqua ossigenata,
ha voja a impiastrucchiasse còr colore!
Eppoi la donna è come li cavalli:
l'età je se conosce da li denti:
a quarant'anni so' un pochetto gialli,
poi scuretti, poi neri, e piano piano
j'aritorneno bianchi arilucenti...
a casa d'un dentista americano.*

IX

*La vedo spesso quanno che se specchia
ner cammerino prima d'entrà in scena...
Povera donna! quanto me fa pena!
Jeri me disse: – Eh, Cencio mio, s'invecchia...
– Ma come? – dico – avrò trent'anni appena,
e una donna, a trent'anni, nun è vecchia:
nun se metta 'ste purce pe' l'orecchia... –
Dice: – Ma guarda! Paro 'na balena!*

*Pur'io so' stata bella! bella assai! –
 Dico: – Lo credo. – Dice: – E che cantante!
 Eh, Cencio mio, nun me credevo mai
 finì la vita in un caffè-concerto,
 io, che so' stata amica d'un regnante... –
 A chi alludeva? Forse a Carlo Alberto.*

Forse non tutti sanno che l'eccentrica poetessa Annie Vivanti (1866-1942) protagonista della vita letteraria e mondana cosmopolita e che risuscitò le fiamme della passione al maturo Carducci («Batto a la chiusa imposta con un ramicello di fiori/ glauchi ed azzurri, come i tuoi occhi, o Annie»), nella prima giovinezza si esibì come artista di *café chantant* col nome di George Marion. Trasferì quell'esperienza "di bimba, di squaldrinella e d'angelo" nel romanzo *Marion artista di caffè concerto*, accolto come uno scandalo per la miseria morale (siamo nell'ultimo decennio del XIX secolo) con la quale è dipinto l'ambiente di artisti squallido e promiscuo del caffè concerto.



**Fig. 6 – Annie Vivanti
 Infiammò il cuore di
 Giosuè Carducci.**

Filippo Tommaso Marinetti, fondatore del Futurismo, dedicò al Teatro di Varietà, considerato lo strumento per rivoluzionare i linguaggi spettacolari e per reagire alla rigidità del teatro serio, un Manifesto in 19 punti pubblicato sul "*Daily-Mail*" il 21 novembre 1913. Ecco i primi:

Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa e musica) perché ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; teatro minuzioso, lento, analitico e diluito, degno tutt'al più dell'età della lampada a petrolio.

Il Futurismo esalta il Teatro di Varietà perché:

1. Il Teatro di Varietà, nato con noi dall'elettricità, non ha fortunatamente, tradizione alcuna, né maestri, né dogmi, e si nutre di attualità veloce.

2. Il Teatro di Varietà è assolutamente pratico, perché si propone di distrarre e divertire il pubblico con degli effetti di comicità, di eccitazione erotica o di stupore immaginativo.

Più avanti, al punto 9 troviamo – mi perdonino le lettrici - questa decisa enunciazione maschilista:

Il Teatro di Varietà è una scuola di sincerità istruttiva per maschio, poiché esalta il suo istinto rapace e poiché strappa alla donna tutti i veli, tutte le frasi, tutti i sospiri, tutti i singhiozzi romantici che la deformano e la mascherano. Esso fa risaltare, invece tutte le mirabili qualità animali della donna, le sue forze di presa, di seduzione, di perfidia e di resistenza.

Per Marinetti il Teatro di Varietà deve essere uno strumento di provocazione per distruggere ogni logica degli spettacoli, costringendo ad esempio «le *chanteuses* a tingersi il *décolleté*, le braccia e specialmente i capelli, in tutti i colori finora trascurati come mezzi di seduzione. Capelli verdi, braccia violette, *décolleté* azzurro, *chignon* arancione, ecc. Interrompere una canzonetta facendola continuare da un discorso rivoluzionario. Cospargere una romanza d'insulti e di parolacce...». E propone anche di «mettere della colla forte su alcune poltrone, perché lo spettatore, uomo o donna, che rimane incollato, susciti l'ilarità generale, (il frack o la toilette danneggiato sarà naturalmente pagato all'uscita) - Vendere lo stesso posto a dieci persone: quindi ingombro, battibecchi e alterchi. Offrire posti gratuiti a signori o signore notoriamente pazzoidi, irritabili o eccentrici, che abbiano a provocare chiassate, con gesti osceni, pizzicotti alle donne, o altre bizzarrie. Cospargere le poltrone di polveri che provochino il prurito, lo starnuto...».

L'essenza del teatro futurista è racchiusa nel punto 6 del Manifesto:

Il Teatro di Varietà è oggi il crogiuolo in cui ribollono gli elementi di una sensibilità nuova che si prepara. Vi si trova la scomposizione ironica di tutti i prototipi sciupati del Bello, del Grande, del Solenne, del Religioso, del Feroce, del Seducente e dello Spaventevole ed anche l'elaborazione astratta dei nuovi prototipi che a questi succederanno.

Il Teatro di Varietà è dunque la sintesi di tutto ciò che l'umanità ha raffinato finora nei propri nervi per divertirsi ridendo del dolore materiale e morale; è inoltre la fusione ribollente di tutte le risate, di tutti i sorrisi, di tutti gli sghignazzamenti, di tutte le contorsioni, di tutte le smorfie dell'umanità futura. Vi si gustano l'allegria che scuoterà gli uomini fra cento anni, la loro poesia, la loro pittura, la loro filosofia, e i balzi della loro architettura.

Ma non andò così, il Varietà non durerà cent'anni, ma soccomberà ben presto assieme alla *Belle Époque*. Il colpo di grazia glielo darà il cinema, col quale aveva cercato di convivere quando la settima arte era poco più di una curiosità. In alcuni teatri di varietà si alternava lo spettacolo sul palcoscenico proiettando filmetti di pochi minuti - tanto duravano le prime pellicole - di genere comico e anche drammatico. Quasi per esorcizzare il nemico alle porte, nei caffè concerto si cantava: «Cinemà, cinemà (con l'accento sulla a, alla francese)... Oh che bella novità. Sol per te, sol per te si abbandona il varietà», ma ormai siamo agli sgoccioli. Il pubblico si riversa nelle sale cinematografiche, sempre più numerose e più capienti, attratto dalle spettacolari peculiarità del genere, indicate da Marinetti nel punto 4 del citato Manifesto del Teatro di Varietà: «battaglie, tumulti, corse, circuiti d'automobili e d'aeroplani, viaggi, transatlantici, profondità di città, di campagne, d'oceani e di cieli». I tradizionali *café chantant* verranno abbattuti, rimpiazzati da moderni edifici, qualche teatro di varietà sarà trasformato in cinema.

Ma il *café chantant* era defunto anche perché invecchiato nelle sue formule e incapace di rinnovamento. Gli artisti che ne avevano fatto la fortuna si erano allontanati da questo genere di spettacolo costituendo compagnie in proprio. Ma, soprattutto, dove erano finite le Fleury, le Joly Fleur, Petite Fleur, Mignon, Marion, Manon, Ninon, Lilly... di proletaria origine nostrana? Tutte maritate o meglio solidamente mantenute dai nuovi ricchi, i pescicani: senza l'ingrediente femminile il Varietà fa poca strada. Scompaiono le file di sedie e le sale si trasformano in piste da ballo, in tabarin. ultimo ritrovato per lo «sfruttamento muliebre» secondo l'amara constatazione di Rodolfo De Angelis.⁵ Su una piccola ribalta si esibiscono danzatrici isolate o

5 Rodolfo De Angelis, *Café-Chantant, cit.*, p. 134.

in coppia: il tango argentino è il ballo figurato più eseguito, ma sono di moda anche il charleston e lo shimmy. Le artiste sono obbligate a fare compagnia ai clienti, allettandoli a trangugiare champagne e a pizzicare cocaina. Il tabarin diventa per il pubblico del ceto medio e medio inferiore, voglioso di godimenti trasgressivi e peccaminosi, di erotismo e di esotismo, il luogo del peccato per eccellenza dove scaricare i più torbidi istinti. Ben presto divenne un mito frequentato da Re di Cuori, Scettici Blu, *gigolettes* e gigolò, *apaches*.⁶ Gastone, l'indimenticabile protagonista della omonima commedia musicale di Ettore Petrolini (1924), è la personificazione, in chiave satirica e ironica, dell'*habitué* di questi locali, attore di varietà di infima categoria, dalla parlantina romanesca affascinante e persuasiva, squattrinato, più incline al vizio che alla virtù, corteggiatore di tutte le *soubrette* e ballerine: «Gastone, artista cinematografico, fotogenico al cento per cento, numero di centro per *variété*, *danseur*, *diseur*, frequentatore dei bal-tabarins, conquistatore di donne a getto continuo, uomo incredibilmente stanco di tutto, uomo che emana fascino, uomo rovinato dalla guerra»:



Fig 7 - Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) fondatore del Futurismo.

*Gastone,
sei davvero un bell'Adone! Gastone, Gastone...
Gastone,
con un guanto a pendolone
vado sempre a pecorone,
Gastone, Gastone.
Ogni cuor si accende e arde,
perché ciò gli occhioni belli,
le basette a la Bonnarde*

6 Termini presi in prestito dal francese attinenti agli ambienti parigini della malavita: le *gigolettes* sono ragazze di strada ma nello stesso tempo le donne degli *apaches*, a loro volta giovani teppisti estranei alla società che hanno ripudiato l'inserimento nel mondo borghese. Il gigolò è un ballerino che danza accompagnandosi con la dama, normalmente più anziana, in cambio di un corrispettivo in denaro..

ed i gesti alla Borelli.
 Misterioso come Ghione,⁷
 Gastone, Gastone.
 Bice, solo lei mi fa felice,
 Gemma,
 ama solo la mia flemma!
 Rina, lei per me la cocaina
 se la prende a colazione
 pensando a Gastone.

Nel clima del tabarin si sviluppò la letteratura erotica imperniata su un dannunzianesimo di maniera e altresì di cattivo gusto di Guido Da Verona e di Pitigrilli, che riscosse uno strepitoso successo specialmente in un pubblico rappresentato da impiegati, sartine, dattilografe e soldati. Si disse che non c'era militare al fronte durante la Prima Guerra Mondiale che non avesse nello zaino una copia di *Mimì Bluette fiore del mio giardino* di Da Verona. Anche l'operetta, un genere musicale destinato a scomparire assieme al Teatro di Varietà, ha attinto linfa vitale dal tabarin. Una per tutte, *La duchessa del Bal Tabarin* (1916) di Carlo Lombardo su libretto di Arturo Franci e Carlo Vizzotto, oltre che dello stesso Lombardo. Frou Frou, *chanteuse* del Bal Tabarin di Parigi sposa un duca, ma ben presto è assalita dalla noia e rimpiange la sua vita di artista allegra e frivola: «Qual è lo *spleen* che di Frou Frou tortura il sen?... Il Tabarin! Può far a men del Tabarin? Tornar convien al Tabarin! Il Tabarin senza Frou Frou non può andar ben... non c'è l'*entrain*. Dir Frou Frou - dir Tabarin val su per giù!». Celeberrima l'entrata di Frou Frou, uno dei valzer più famosi delle operette:



**Fig 8 - .Petrolini
 in “Gastone”,
 parodia del *viveur*
 degli anni Venti.**

7 Mario Bonnard (qui Bonnarde, in romanesco per esigenze di rima) fu un famoso regista cinematografico a cavallo fra le due guerre e diresse lo stesso Petrolini nel film *Il pubblico ride* (1919). Lyda Borelli fu forse la più celebre diva cinematografica del momento, mentre il torinese Emilio Ghione è passato alla storia del cinema per la sua interpretazione del personaggio accorato e misterioso di *Za la Mort*.



**Fig. 9 - Edouard Deverin
(1881-1946)
Le Bal Tabarin (1900)
Inchiostro su carta
(Collezione privata, Amsterdam).**

*Un nuvolo di seta,
di pizzi di Bruxelles...
un getto di diamanti...
una vision di ciel...
Questo è Frou Frou bel nome
che niun cancella più!
Perfin le mie vesti
lo sanno e fan froufrou!
Il biondo vin che spuma
mi mette l'enfasi nel cor...
Col suo profumo sfuma
ogni posa di pudor!*

*Frou Frou del Tabarin
t'impongon la virtù
però sei sempre tu, Frou Frou!
Nel tuo palagio auster
non fai che sospirar
compagne allegre e bei viveurs!
Chiudete pur l'augel
in una gabbia d'or,
risogna sempre il suo bel ciel...
La gabbia di serrar
provatevi a scordar...
L'augello non cè più... Frou Frou!*

Ma il genere che più di tutti subì il fascino del tabarin fu la canzone, spesso tormentata e truculenta, dove amore e morte si intrecciano in un abbraccio inseparabile. Niny «briaca di champagne» danza

stremata fino a spirare nel fox trot di Rodolfo De Angelis e Cesare Andrea Bixio *Danza come sai danzare tu*:

*Nel bal Tabarin si danza
sino al mattino,
e la danza di gran moda
suona flebile un violino.
mentre scorre lo champagne.
Viveurs, cocottes
ioi passan tutta notte
ebberi sempre di piacer...
E quando danza la Niny
tutti dicono così:
Danza, come sai danzare tu,
che la tua Danza
è un'armonia di gioventù;
tu sei nata per danzare
e nulla più.*

E Niny danza fino all'alba, ma è straziata dal tormento di chi l'ha abbandonata assieme al suo piccino e

*... d'un tratto, stanca, alfin
cade per non rialzarsi più,
mentre dicon, tutti, su!
Danza, ecc.*



Fig. 10 - Federico Zandomenighi (1841-1917), Coppia al caffè (1885 circa) Pastello su carta (Fondazione F.C. per l'Arte).

Il *Re di cuori* (tango di Bixio Cherubini e Leo Schor), «senza corona e senza amore, che nell'amore falso si trascina per vincere lo spasimo del cuore che fu tradito un dì, senza un perché...» trova conforto nel tabarin:

*Tabarin...
tu sei il mio regno d'or
e per te
io sono il «Re di cuori»...
Ma il mister
della mia vita ignori...
Lo tengo chiuso in me,
io che di cuori sono il re!...*

Le canzoni mitizzano il tabarin, il suo mondo notturno fatuo e lussurioso, i suoi salottini avvolti dalla luce azzurrata di un *abat-jour*, luoghi di amplessi impudichi e passionali e vagheggiati nei desideri segreti di ogni italiano. Alcove, *séparé*, *garçonnières*, salotti blu sono celebrati dai divi del momento, Gino Franzi, Anna Fougez... *Alcova* di Bixio Cherubini e Dino Rulli è un inno agli amori illeciti:

*Alcova! Alcova!...
Qual seduzion ognuno prova
celata in te
nei tête-a-tête!...
Dolce forziere
di godimento e di piacere.
Sognanti,
anelanti
nell'ansia di godere
maggiore voluttà!...*

Non è da meno *Séparé!* («nido delle nostre voluttà») di Cesare Andrea Bixio:

*O séparé, séparè
del Tabarin,
quanti ricordi voluttuosi
mi risvegli tu!...
Sogni dorati ormai lontani*

*che non tornan più!
O séparé, séparé
del Tabarin,
Il tuo profumo di violetta
delirar mi fa!...
Chissà se un giorno ella fra noi ritornerà?...
Chi sa!...*

**Fig. 11 - Henri de Toulouse
Lautrec (1864-1901)
En cabinet particulier
(*Au Rat Mort*), (1899)
(The Samuel Courtauld
Gallery, Londra).**



Il tabarin è anche ricettacolo di *gigolò*, giovanotti di bell'aspetto che tirano la carretta ballando a pagamento con dame normalmente più anziane di loro. Sembra che lo stesso Rodolfo Valentino ai primi passi come emigrato italiano negli Stati Uniti abbia fatto questo mestiere. Fece il giro del mondo – lo cantò anche Louis Armstrong – questo tango di Enrico Frati e Lionello Casucci *Just a gigolo* (1929):

*Chi riconosce nel mesteo danzatore
l'ufficialeto protetto dallo Zar?
Del tabarin fu, in quel tempo, gran signore,
or, per mestier, le dame fa danzar.*

*Per la sua terra pugnò da valoroso,
ma quando ahimè la rivolta la straziò,
l'ufficialeto orgoglioso
divenne un gigolò.*

*Ridi gigolò, danza gigolò,
che per questo sei pagato,
oggi non sei più
quel che un giorno fu
il bell'ussero adorato.*

*Tutto ormai crollò, lo splendor passò,
ma a che serve ricordare,
taci a tutti il dolor che ti spezza
in petto il cuor,
sorridi e fa' danzare!*

*Là dalla Russia sconvolta da quel dramma,
sopra una slitta di notte via fuggì
stringendo al seno la povera sua mamma
che nell'esilio triste lo seguì.*

*Quale contrasto tra oggi ed il passato!
Nei tabarin ove prima egli regnò,
la notte or passa svogliato
da umile gigolò.*

Ridi gigolò, danza gigolò, ecc.

(Finale)

*Ridi gigolò, danza gigolò,
non si cambia il tuo destino,
se finì il tuo splendor,
ti rimane un gran tesor:
l'amor della tua mamma!*

C'è tutto quanto basta per coinvolgere l'emozione del pubblico del momento: la corte dello Zar, il dramma della rivoluzione d'ottobre, l'esilio, l'amore della mamma. Ma quel mondo in cilindro e marsina è ormai incompatibile con la nuova era fascista che si prepara a sostituirlo con fez e camicia nera. Nell'intento di moralizzare il teatro e gli spettacoli venne drasticamente ordinata la chiusura dei tabarin, illustrandone i motivi nella Circolare del Ministero dell'Interno n. 13599 del 22 dicembre 1926 (Ministro era lo stesso Mussolini):

Non fa d'uopo accennare come tale trattenimento, per la sua stessa indole e per il pubblico che lo frequenta, tra cui si insinuano elementi di scarsa o di nessuna moralità, è fonte di corruzione e di vizio e costituisce sempre un serio pericolo per i più giovani, predisposti, appunto per l'età giovanile a subire le perniciose suggestioni di ambienti equivoci.

Ormai quelle forme di spettacolo e quel comportamento di una certa classe sociale erano giunti al traguardo per sostanziale esaurimento. E a segnare il trapasso fu ancora una canzone, *Addio tabarin* di Angelo Ramiro Borella e Dino Rulli, che era stato il cantore dei fasti di quei ritrovi dove si mescolarono lusso e miserie, godimento e disperazione. Lo schema della canzone, un vero e proprio spaccato di costume del momento, è suddiviso in tre quadri. Dapprima gli studenti che danno l'addio a «jazz e tango, shimmy e foxtrot, danzatrici e cocottes»:

*Addio tabarin,
paradiso di voluttà
che inghiottivi nel ventre dorato
i soldi di papà.*

Secondo quadro, tipico melodramma dell'epoca. La Bella Elène, *étoile* dei Bals-Tabarins minata da un male incurabile (la pucciniana Mimì insegna) dà l'addio alla vita in un letto d'ospedale:

*Addio tabarin,
mie reggi smaglianti d'or!
Gai e folli mercati d'ebbrezza
e di fugaci amor!
Tabarin,
quanto oblio mi desti tu,
da quel dì che laggiù
la carezza
d'un tango mi chiamò
e a scordar mi aiutò
che dovevo finir un dì
così!*

E infine, *dulcis in fundo*, balza sulla scena un'ombra nera (un sindacalista, un onorevole, un povero spiantato, un prete?) che, interprete delle lotte sociali che agitano le acque del Paese in quel momento, leva il pugno e con piglio di socialista arrabbiato minaccia la rivolta contro il lusso ostentato dei balli, decretando la morte dei tabarin:

*Addio tabarin,
beffa atroce all'uman dolor!
Vituperio alla povera gente
che di miseria muor!
Bada a te: se il «cancan» del tuo carneval
spagne il grido che sal,
fatalmente
verrà la rebellion!
Freme ormai la legion
di chi incerto è d'aver un pan
doman.*

E così tabarin, Varietà, caffè concerto sono belli che sistemati, ma l'offerta di intrattenimento ovviamente non finirà. Dalle loro ceneri nasceranno altre forme di spettacolo – rivista e avanspettacolo – che, soprattutto quest'ultimo, contrassegneranno il costume dagli anni Trenta ai Cinquanta. Ai primi diamo un addio con i versi di un arguto e delicato poeta romanesco, collaboratore della storica rivista popolare «Rugantino», Mario Ugo Guattari (1898-1960), cui la Capitale ha dedicato una via nel quartiere Centocelle:

CAFFÈ CONCERTO⁸

*«Salone Margherita», «Sala Umberto» ...
vecchi Caffè Concerto
d'un' epoca finita.*



**Fig. 12 - Lo spartito del tango
Addio tabarin
di Borella e Rulli.**

⁸ Strenna dei Romanisti, 1957, pag. 246.

Stucchi dorati, li palchetti bassi,
 se stava tanto stretti,
 che pe' móve du' passi
 dovevi chiede un sacco de permessi.
 Comincia lo spettacolo:
 mentre l'orchestra sôna,
 ariva 'na tardona
 che fa da primo nummero.
 Brutta, piccola, grassa,
 allenta quarche stecca
 coperta dar zun-zun de'la grancassa.
 Ecco er trio de l'acrobati:
 so' li «Diavoli Rossi»;
 tre accidentoni grossi
 vestiti in carze a maja
 co 'na cintura d'oro che sbarbaja.
 Fra zompi e capitomboli,
 arzeno un porverone
 da soffocà, fra er pubbrico,
 ar meno 'na decina de persone.
 Er «fine dicitore»,
 che canta le romanze appassionate,
 fa sospirà d'amore
 zitelle e maritate.
 Pallido, secco, er grugno addolorato:
 nun sai si soffre pe'un amore traggico,
 o so'tre giorni che nun ha magnato.
 Macchiettisti, divette, e pe'finale
 la solita sciantosa forastiera
 «stella internazionale».
 Chi dice che sia russa,
 chi francese o tedesca;
 ma un «va a morì ammazzato»
 fa capì ch'è 'na stella ... romanesca.
 Vecchio Caffè Concerto
 de le belle serate de'na vorta,
 la compagnia s'è sciorta
 e l'attori più vecchi, in quarche ospizio,
 se tengheno ogni giorno in esercizio
 pe' l' urtimo spettacolo.
 E aspettenu er segnale
 der galoppo finale...

2 - Dalla Rivista all'avanspettacolo

Il cinematografo, entrato rapidamente nella maturità, con i suoi effetti spettacolari e i suoi intrecci avvincenti e passionali, affossò il teatro di varietà, ormai agonizzante. Le sale che ospitavano quel genere di spettacoli furono indotte – tramite incentivi fiscali – a privilegiare la programmazione cinematografica. Gli artisti, sia pure con alterne fortune, rinnegarono la ribalta teatrale per la macchina da presa, gli impresari si trasformarono da esercenti teatrali in esercenti cinematografici impegnati a portare nelle sale più pubblico possibile, in particolare quello di una certa levatura culturale, affezionato al teatro e



**Fig. 13 - Isa Bluette
prima regina della Rivista.**

più restio ad avvicinarsi al nuovo mezzo di intrattenimento, anche se molti letterati del calibro di D'Annunzio e di Guido Gozzano vi si buttarono con fervore: il primo con le didascalie del film storico di Giovanni Pastrone *Cabiria* (1914), dove al Vate si attribuisce la creazione di Maciste, personaggio di straordinaria forza e bontà; il poeta de *I colloqui* con la sceneggiatura ("orditura fotogrammatica") di *San Francesco d'Assisi* (1915)

e di documentari sulle farfalle. Il cinema è il futuro e il teatro leggero per sopravvivere deve adeguarsi al gusto corrente. Per contrastare la spettacolarità degli schermi bisognava ribattere con le stesse armi, cioè pur conservando lo stesso impianto del varietà rivestirlo con scene e costumi sfarzosi e sfavillanti, sfoggiati su ampi palcoscenici in grado di esibire continui cambi di scena caratterizzati dalla fastosità delle scenografie. Anche adesso il cardine dello spettacolo è concentrato nel comico brillante e nella diva, divenuta ora *soubrette*,⁹ che come nell'operetta deve saper cantare, danzare e recitare e che

⁹ Anche se alla fine degli anni Trenta in ossequio all'autarchia linguistica diventerà "brillante", così come *tournée* sarà sostituita da "giro", *claque* da "clacche", *paillettes* da "lustrini", *film* da "filmo" e altre simili amenità.

normalmente fa la sua entrata scendendo flessuosamente da scaloni o scalette più o meno vistose secondo il prestigio dell'artista. Così si presentava alla ribalta, avvolta da vaporose piume di struzzo e sfoggiando lunghi guanti ricamati *Isa Bluette*, al secolo la torinese Teresa Ferrero (1898-1939), una delle più acclamate *vedette* del primo teatro di rivista:

*Ecco a voi qui si presenta
nell'incanto di un sorriso,
tra una nuvola di fiori
e un uccel di paradiso,
la regina del capriccio
della grazia e della gioia
che ha bandito il triste regno
il gran regno della noia!
Bluett, Bluett, Bluett!
che sei un po' gran dama e un po' soubrett
Bluett, Bluett, Bluett!
che porti a noi la verve di Mistinguett
Bluett, Bluett, Bluett!
or si presenta a voi senza velet
Bluette gaio fior
che porti a noi il sorriso dell'amore!*



**Fig. 14 - Anna Fougez in scena al Teatro Trianon di Milano
nella stagione 1928-1929
(in “Sentimental” di Cirio e Favari).**



Fig. 15 - Sfilata delle *girl* in passerella.

Ma il pubblico pretende qualcosa di più ed ecco che le lussuose scenografie che adornano il palcoscenico (scalinate, giochi d'acqua e di luci...) faranno da corona a drappelli di *girls* e di *boys* in abbigliamenti sgargianti (più i secondi che le prime) che, in ultima analisi, rappresentano il punto di forza di questa nuova forma di spettacolo, assimilandolo

alle avvincenti fantasmagorie hollywoodiane che tengono lo spettatore italiano attaccato agli schermi cinematografici. *Dulcis in fundo* il galoppo eccitante dei teatranti sulla passerella. A Isa Bluette si deve l'introduzione di questa esibizione importata da Parigi: sulla "passerella", una specie di ponte steso fra i due estremi del palcoscenico, al termine dello spettacolo, in ringraziamento agli applausi del pubblico, sfilavano il corpo di ballo e gli attori in ordine inverso a quello gerarchico, dai *boy* alle *girl*, alle *soubrettine*, via via fino al comico e alla *soubrette*. La sfilata avveniva a pochi centimetri dal pubblico delle prime file o che si accalcava in piedi sotto al palcoscenico e che spesso azzardava a toccare con mano le bellezze che ancheggiavano compiacenti, lanciando fiori (strappati ai giardini pubblici prima di entrare) e dichiarazioni d'amore. Chi voglia rivivere quei momenti può visionare il film di Mario Mattoli *I pompieri di Viggiù* (1949), una rassegna dei migliori numeri di Rivista del tempo con gli attori più noti, che si conclude con un'esilarante passerella diretta da Totò al ritmo della Marcia dei Bersaglieri.

Ma non sono solo la fastosità e l'eleganza degli allestimenti scenici a ridare nuova linfa al teatro di varietà, che prenderà il nome di Rivista proprio perché «per mezzo di una serie di quadri, si passa in rassegna ("in rivista") una serie di fatti prevalentemente ispirati all'attualità, in chiave di piana e scherzosa caricatura sempre nell'intento

di fornire al pubblico un lieto diversivo o un facile divertimento».¹⁰ La satira, politica e su argomenti di attualità, costituirà infatti uno dei cavalli di battaglia che differenzierà la Rivista dal teatro leggero, anche se durante il Ventennio fascista sarà fortemente penalizzata da un'opprimente inquisizione esercitata da un apposito Ufficio censura teatrale guardingo e sospettoso. Un esempio. Il primo grande successo di Michele Galdieri, uno dei più fecondi autori di copioni di Rivista, avrebbe dovuto pericolosamente chiamarsi *Ma quando parla lui* (1936), ma la censura ne impose il cambiamento in *E se ti dico vè... tranquillo vai*, anche se il nuovo titolo sembra non troppo velatamente una delle frasi rassicuranti di "lui". Fu lasciata una battuta che per i tempi rappresentava il massimo della contestazione: «Tu sei iscritto al Dopolavoro?»; risposta: «Sì, dopo...*(pausa)* lavoro». Per inciso lo spettacolo, al Quattro Fontane di Roma, ebbe come protagonista Armando Fineschi, già principe dell'operetta, coadiuvato da un'esordiente Wanda Osiris. La censura è più bonaria sugli eventi quotidiani. Con l'autarchia, conseguenza delle sanzioni comminate all'Italia per l'aggressione all'Etiopia, venne prodotta una lana artificiale ricavata dalla caseina del latte, il "lanital", propagandato come «il nuovo tessile dell'indipendenza». La censura tollerò che in *Marionette, che sanzioni!* ancora di Galdieri (1935) si preannunciassero «cappotti di stracchino e gorgonzola» e Aldo Fabrizi in uno *sketch* si compiaceva di indossare una maglietta fatta col latte perché se aveva fame poteva sempre mangiarsi una manica. Al di là di questo uno steccato *off limits*.

Un altro elemento di diversificazione fra Varietà, composto da numeri completamente slegati fra loro, e Rivista era che quest'ultima veniva formata da quadri che si susseguivano collegati da un filo conduttore che conferiva una sorta di omogeneità al soggetto, un *trait d'union* anche se spesso flebile se non pretestuoso. Le canzoni, eseguite da orchestre composte da decine di elementi, avevano un ruolo fondamentale e quasi sempre raggiunsero una larghissima popolarità. Naturalmente una struttura così complessa aveva bisogno per il suo funzionamento di un gran numero di collaboratori,

10 Silvio D'Amico (direzione di), *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1954.

dal regista al direttore di scena, direttore d'orchestra, coreografo, creatore di scene e costumi, tecnici... e, figura fondamentale, l'autore o gli autori.

L'allestimento di questi faraonici spettacoli era ovviamente oltremodo dispendioso e limitava la diffusione delle rappresentazioni a *tournée* nelle principali città dove è possibile reperire un pubblico sufficiente a riempire i teatri. Un po' come avveniva per il *café chantant*, riservato a chi poteva permettersi di pagare almeno una consumazione accomodato in una comoda poltrona in un locale ricercato. La Rivista terrà banco fino a tutti gli anni Cinquanta quando sarà sostituita dalla commedia musicale, più sobria e meno impegnativa e dove all'attore non è richiesto di saper recitare, cantare e ballare contemporaneamente. I cartelloni della Rivista andranno via via diradandosi sia per i costi troppo sostenuti degli spettacoli sia perché la televisione, con i suoi molteplici programmi di varietà, tratterrà davanti al monitor un numero crescente di spettatori sempre più pantofolai, riuscendo in quell'impresa alla quale negli Trenta non pervenne la radio che, non ostante la sua crescente popolarità, non riuscì a mettere in ombra il teatro.¹¹

La Rivista fu, dunque, un genere ricco e piuttosto raffinato destinato a un pubblico relativamente facoltoso. Oltre al costo non esiguo del biglietto, richiedeva una serie di adempimenti quale la prenotazione dello spettacolo che normalmente si concludeva nelle ore piccole, indossare un abbigliamento adeguato se non elegante per le signore... In concomitanza si sviluppò il suo "parente povero", l'avanspettacolo, una sorta di rivista in tono minore, in particolare per la più breve durata dell'intrattenimento, che, come dice la parola, andava in scena nei cinema prima della proiezione del film o durante l'intervallo fra due rappresentazioni. A differenza della Rivista che aveva dovuto combattere la concorrenza col cinema, l'avanspettacolo era sceso a patti con quest'ultimo, sfruttando lo stesso ambiente per l'intrattenimento e spesso compensando lo scar-

11 Dell'immensa letteratura sull'argomento raccomandiamo tre testi veramente esaustivi: 1) Massimo Scaglione, *Saluti e Baci*, Torino, La Stampa, 2001; 2) Angelo Olivieri, *Le stelle del varietà*, Roma, Gremese, 1989; Mario Quargnolo, *Dal tramonto dell'operetta al tramonto della rivista*, Milano, Pan Editrice, 1980.

so interesse di pellicole sbiadite e tediose. L'esibizione degli artisti durava poco - non più di un'ora - ed era sovente di bassa qualità e scenograficamente piuttosto povera con pochi fondali spiegazzati e usurati dal tempo, spesso riciclati dai più importanti spettacoli di Rivista. Normalmente una Compagnia d'avanspettacolo era costituita da un comico e un attore di spalla, una *soubrette*, due *soubrettine*, un o una cantante, 6 ballerine "12 gambe 12" tutte in carne, con tracce di smagliature sulle calze e su altre parti del corpo. Ci poteva essere anche qualche numero di attrazione come il prestigiatore, l'ipnotizzatore, il trasformista, la contorsionista, i nani...¹²

Normalmente la successione dei diversi numeri era annunciata dal *compère* (compare), un attore serio che si presentava in scena in smoking nero, per fungere da filo conduttore che legava assieme i vari quadri. Fatto il loro numero, al calare del telone bianco sul quale si sarebbe proiettato il film, questi spiantati artisti si riparavano dietro lo schermo a riposare a stomaco vuoto in attesa della fine della pellicola e all'andata in scena dello spettacolo successivo.

Le gambe delle ballerine, anche se talvolta mascheravano sapientemente un'incipiente cellulite, incarnavano il sesso ed erano l'attrazione più ambita dal pubblico maschile, che friggeva nell'attesa delle esibizioni del "Mustache Ballet", o del "Balletto Gjpsis", o del "Rexon-Scotch Ballett", o delle "Topless Dances", richiami esotici di sirene rigorosamente nostrane. Anche Giuseppe Gioacchino Belli non rimase insensibile al fascino delle gambe della ballerina Clara Piglia che si esibiva al teatro di Tordinona, cui dedicò il sonetto romanesco *La bballarina de Tordinone* (1832):

*Fregnete, Chiara, cuanti sguizzi novi!
E cché!, vvienghi de razza de sciriole?!
E ssarti e ggiravorte e crapiole!...
Accidenti che ccianche t'aritrovi!*

12 Grande successo riscosse - nel varietà di prima categoria - il cubano Mario René Crucét, elegantissimo nel suo completo bianco, imitatore perfetto di tutti gli strumenti musicali e perciò denominato "uomo orchestra". Soffiando entro un cono di carta non solo riproduceva i suoni degli strumenti, ma le sirene e i claxon della polizia in azione, il fischio di saluto di un transatlantico...

*Frulli, pe ccristo, cuelle du' stajole
e un par d'occhiacci accusí fforbi movi,
c'a nnoi sce succhi com'e rrossi d'ovi,
e li tu' atti li pòi dí pparole.*

*Eh vviè, ppasciocca, ar prato de Testaccio;
viè, si tte schifi de bballà su cquello,
la sera all'ostaria der Gallinaccio.*

*Perch'io m'impegneria puro l'uscello
pe bballà inziem'a tté, ddoppo er carraccio,
o 'na lavannarina o un zartarello.¹³*

L'avanspettacolo consentì al vasto pubblico che non poteva permettersi la Rivista di accostarsi a un costo accessibile al teatro di varietà, ma qui occorre fare una precisazione riguardante non solo il lato artistico ma anche quello sociale di questo genere di spettacolo. Perché c'erano avanspettacoli di serie A, B... fino all'infimo ordine a seconda dell'importanza della Compagnia e quindi dei cineatri che le accoglievano, dagli eleganti locali di prima visione delle grandi città ai disadorni teatrini di periferia e dei paesini sperduti, spiritosamente definiti a Roma "pidocchietti".¹⁴

I primi erano ovviamente battuti dagli artisti più celebri che portavano alla ribalta, in definitiva, veri e propri spettacoli di rivista. Se sfogliamo, ad esempio, le locandine dei principali cineatri della Capitale alla fine degli anni Trenta, al Galleria troviamo Carlo Dapporto e Carlo Campanini nella parodia di Stanlio e Ollio, con la splendida *soubrette* Vivienne D'Arys; seguiva il film di William

13 Per chi non conosce il romanesco lo stesso Belli traduce cianche in gambe e stajole in gambe sottili e svelte, con le quali la danzatrice "sguizza" (guizza) come una sciriola, ovvero una ciriola, una specie di piccola anguilla molto comune nel Tevere. La ppasciocca è una donna bella e gradita, il carraccio una specie di commedia sconcia e volgare recitata da soli uomini, la lavannarina e il zartarello i due balli più in voga presso il popolo.

14 Come accadeva per altri locali di intrattenimento per soli uomini, non più tollerati non ostante la loro denominazione dal 20 febbraio 1958, che si differenziavano per il lusso o lo squallore degli arredamenti, dell'elemento offerto, della classe dei frequentatori e, naturalmente, per il prezzo del... biglietto. Una realistica ricostruzione di questi ambienti è nel film *Roma* di Federico Fellini.

Dieterle *Aurora sul deserto* con Errol Flynn. I Fratelli De Rege, interpreti del celebre *sketch* "Vieni avanti, cretino!", più tardi ripreso da Walter Chiari e Carlo Campanini, recitano all'Arena Esedra del cinema Moderno dove si proietta il film *Sogno di prigioniero* di Henry Hathaway con Gary Cooper. Viene demolito lo storico teatro di varietà Margana dove aveva esordito Aldo Fabrizi e al suo posto sorge il Brancaccio, dove Totò presenta la fantasia comica *Tra moglie e marito, la suocera e il dito* con la quale stempera la tensione del film *Il segreto del Tibet* di Stuart Walker sulle terrificanti imprese dell'uomo lupo. E così al Bernini (Renato Rascel), al Supercinema (Aldo Fabrizi e Maria Donati), al Reale (Virgilio Riento)...

Ben diversa la situazione delle sbrindellate compagnie di giro perennemente assillate dall'incognita di accoppiare il pranzo con la cena e costrette ad esibirsi nei cinema di ultima visione o alla ricerca di una scrittura nei paesini di provincia raggiunti con sgangherate carrozze ferroviarie di terza classe, d'inverno senza riscaldamento e d'estate arrostiti al calore di ferragosto e alloggiate in alberghi di terz'ordine dove stavano in tre o quattro per stanza per risparmiare, dopo aver cercato un rimedio ai crampi dello stomaco in latteria. Una situazione realisticamente descritta nel film di Alberto Sordi *Polvere di stelle* (1973) dove una scalcinata Compagnia è ridotta a dormire sui treni e a cibarsi con castagnaccio. Proverbiale è rimasta la frase «Bambole, non c'è una lira!» con la quale l'impresario stroncava ogni illusione alle ballerine che andavano a far cassa.

Queste Compagnie hanno un loro pubblico, fatto di bassa forza,



Fig. 16 - Locandina di uno spettacolo di Totò al cinema-teatro Brancaccio di Roma.

contadini, soldati, studentelli squattrinati, ben diverso dagli eleganti frequentatori dei cinema di prima visione. È un'Italia povera, agricola, semianalfabeta che cerca lo svago in un intrattenimento elementare, il più spesso volgare, se non spinto fino alla scurrilità. Scrive Umberto Eco:¹⁵

L'avanspettacolo di periferia per la truppa, visto dall'intellettuale alla ricerca di episodi di costume, si carica di riferimenti a una oscenità fescennina di cui lo sciagurato capocomico non ha mai avuto sentore, e tuttavia questi, coordinando in uno schema assai rozzo alcune rozze intuizioni circa gusti e aspettative di un pubblico popolare, di fatto strutturava una serie di riferimenti a comportamenti archetipi che in un modo o nell'altro funzionano ancora e vengono elaborati e consumati d'istinto.

Il comico affermato poteva sciorinare ai suoi spettatori, disincantati e composti, barzellette da "Cartoline del pubblico" de «La Domenica del Corriere» anni Trenta, certo di ricevere se non gli applausi risolini di compiacimento: «Ieri al ristorante il cameriere mi ha versato gli spaghetti sui piedi». «Oh bella!». «Sì, perché ho i piedi... piatti». O quest'altra: «Sai chi fuma più di un turco?». «Ma certo: due turchi!». «No, un cinese». «Ma va!». «Sì, perché è un fumatore d'... oppio». Barzellette di questo genere se raccontate da un comico d'avanspettacolo avrebbero saturato il palcoscenico coi prodotti guasti del pollaio o dell'intero mercatino ortofrutticolo rionale. Qui il pubblico vuole una comicità sbracata, la barzelletta oscena fondata sui doppi sensi e sulla ricerca dell'effetto anche se scade nel turpiloquio. Non per niente i teatranti dell'avanspettacolo si chiamarono artisti piuttosto che attori per sottolineare la spontaneità, l'improvvisazione e la virulenza della loro recitazione, ben lontana dal seguire gli schemi di un rigido e intoccabile copione. Essi entravano in scena con in mente succinti canovacci e senza saper mai, esattamente, dove sarebbero arrivati quella sera. Ancora Umberto Eco su «L'Espresso» dell'11 gennaio 1982 in un articolo dal titolo "Cento bordelli" ricorda che anche se il comico d'avanspettacolo non era Woody Allen, dando di

15 Umberto Eco, *Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 2008.

gomito alla spalla pronunciava allusioni che, seppure pesanti, erano sempre argute. Un piccolo esempio molto castigato di questa comicità licenziosa è dato da questo giro d'Italia che circolò da palcoscenico a palcoscenico:

*Abbiám visitato Firenze città dell'amore,
la patria di Dante il divino cantore:
ci sono le belle, le brutte, le strane
e ci son le... campane.*

*Se andate nel Veneto
dal monte al confine
vedrete le bimbe chiamate putine.
E quando costoro divengono anziane
le care putine si fanno... gran dame.*

*Quei di Milano son milanesi
quei di Torno son torinesi
quelli di Lecco son... sporcaccioni.*

E così via per le altre città. Un classico nel repertorio di quasi tutti i comici era lo *sketch* nel quale un tizio si imbuca in un portone per un *rendez-vous* con una cocotte. Ma sbaglia piano e accede nello studio di un dentista donna, proprio quando un paziente in attesa sta magnificando le capacità della dottoressa: «Te lo prende con decisione, te lo strappa». «E poi?» domanda quello allibito. «Te lo rimette d'oro o d'argento». La scena è stata ripresa da Gino Bramieri nella commedia musicale *Felicibunta* (1975) che rivangava l'*avanspettacolo* degli anni anteguerra.¹⁶

Ma dopo un po' queste amenità, diremo goliardiche, non fecero più effetto. Il più esposto fra gli artisti dell'*avanspettacolo* era il comico, accolto dall'esortazione «Facce ride!», ma sovente zittito a furor di popolo alle prime battute: «A morto de fame!», «Vatte a ripone!» fino a divenire bersaglio di verdure e uova marce che lo costringevano a una precipitosa ritirata dietro le quinte. Frequenti i battibecchi che si sviluppavano tra pubblico ed artisti, apostrofati in modo molto colorito a cominciare da «Vattene! Te

¹⁶ Franco Quadri, *Riesce a far ridere il revival di Bramieri*, "La Repubblica", 8 marzo 1996.

ne devi annà!»), dando vita ad uno spettacolo nello spettacolo, a volte anche più divertente di quello in programma. Ben noto è l'episodio attribuito al comico romano Gustavo Cacini (1890-1969) nel tempio dell'avanspettacolo, il teatro Ambra Jovinelli.¹⁷ Nel bel mezzo di un monologo uno spettatore in segno di dissenso avrebbe lanciato dalla galleria un gatto morto accompagnandolo con il commento: «Bècchete 'sta gattata!», tra l'ilarità del pubblico presente. Cacini, che si esibiva in palcoscenico con un atteggiamento da smargiasso, aggredendo il pubblico con battute pesanti e coloriti doppi sensi (tanto che a Roma è rimasto proverbiale il detto «Ma chi sei, Cacini?» per apostrofare chi si dà arie da bullo, come per dire «Chi ti credi essere?») anche in questa occasione non si perse d'animo. Raccolse il gatto rivolgendosi all'anonimo lanciatore della galleria:



Fig. 17 - La “gattata” nel film Roma di Federico Fellini.

«Pòra bestia... Ma nun era mejio che de sotto te ce buttavi te?». Quindi aggiunse: «E dopo va' a da' torto ar vicinato, che fa tutte quelle chiacchiere su tu' madre!».¹⁸ Federico Fellini riportò questa scena nel film Roma (1972) dove c'è il coinvolgente quadro dedicato al “Teatro della Barafonda”,

avanspettacolo di terz'ordine. Un esordiente Alvaro Vitali – che poi impersonerà il personaggio di Pierino in tanti film del filone della commedia sexy – si impegna in uno scatenato *tip-tap* ad imitazione di Fred Astaire con tanto di frak e bastone col pomello bianco, quando

¹⁷ C'è chi dice il teatro Lamarmora, in Trastevere, dove oggi c'è il cinema America.

¹⁸ Può essere d'interesse ricordare che il comico vinse una causa per plagio musicale nei confronti del compositore Mario Ruccione autore di *Faccetta nera*, perché il ritornello della canzone era troppo ispirato alla sua marcetta *La vita è comica presa sul serio, perciò prendiamola come la va...* che accompagnava sul palcoscenico l'artista e le sei ballerine della sua compagnia *Il treno Rosa*. Per questo la SIAE riconobbe a Cacini una percentuale sui diritti d'autore.

viene raggiunto da una carogna di gatto lanciata dalla platea, con l'accompagnamento: «Fattece 'na pelliccia, a Fred Astère!». Anche qui il ballerino non si scompone, rilancia l'animale al mittente annotando: «M'hai buttato er pranzo tuo?!». Analoga situazione nel film di Steno *Un americano a Roma* (1954) dove Nando Moriconi (Alberto Sordi), un giovanotto trasteverino infatuato dell'America, si esibisce come ballerino di *tip-tap* alla ribalta di un *avanspettacolo* col nome esotico di Santi Bailor. Questa volta non vola un gatto morto, ma ugualmente dalla platea un energumeno in canottiera sottolineerà la prestazione con un più riprovevole movimento della bocca sonoro e prolungato. Replica immediata dell'attore con un proiettile della stessa arma e alla richiesta dello spernacchiatore: «Aho! Niente niente ce l'hai con me?!» segue l'ammonimento del ballerino: «Ormai hai ventun'anni, è tempo che tu sappia di chi sei figlio». Bailor-Sordi sarà licenziato seduta stante dall'impresario. Le "gattate" fanno presa sui registi. Nel film *Rugantino* (1973) di Pasquale Festa Campanile tratto dall'omonimo *musical* di Garinei e Giovannini il bulletto romano (Adriano Celentano) scaraventa un gatto morto attraverso una finestra nell'appartamento del principe Capitelli dove si sta svolgendo una veglia funebre. La nobiltà romana gli farà pagare questa provocazione costringendolo a mangiarsi il corpo del reato.

Il pubblico era feroce: «Vecchia! Vecchia!» sbraitavano se la barzelletta, come spesso succedeva, era nota. Come si è detto si poteva entrare in qualunque momento, normalmente i ragazzetti si sedevano dal primo spettacolo delle 3 pomeridiane fino all'ultimo delle 20,30. Conoscendo già le battute del comico, al secondo spettacolo ne anticipavano il finale rovinando così la prestazione dell'attore. All'illusionista si gridava: «'A illuso!...», al prestigiatore: «'A mago!... Fatte spari!».

Ma anche gli artisti più noti non venivano risparmiati. Maria Campi, al secolo Maria De Angelis (1877-1962), romana di Borgo, una delle dive più famose del varietà, creatrice della "mossa" nonché importatrice della rumba dalla Spagna,¹⁹ che si diceva propensa agli

19 Guido da Verona si ispirò a Maria Campi nel romanzo biografico *La donna che inventò l'amore* (1915), dal quale il regista Marcello Fondato trasse il film *Ninì Tirabuscìò la donna che inventò la mossa* (1970), dove la Campi viene interpretata da Monica Vitti.

amori verso gli imberbi giovincelli, tanto che Ettore Petrolini, suo ammiratore, nei *Versi Maltusiani* che irridono soprattutto il mondo del Varietà le dedicò questa strofa:

*Maria Campi è quella cosa
che innamora il giovinetto;
se ci vai una volta a letto
stai sicur non campi più*

calcò le scene fino a oltre 50 anni di età,²⁰ ma veniva impietosamente accolta dal pubblico con l'interrogativo: «Campi... campi ancora?» oppure «Ciao, nonna».

Per gli artisti che si cimentavano nell'avanspettacolo - ed erano migliaia con un movimento finanziario superiore a quelli della lirica e della prosa messi insieme²¹ - l'entrata in scena era una sorta di *damnatio ad bestias*. Dal palcoscenico la platea sembrava una bolgia dantesca, resa ancora più tenebrosa dalla caligine provocata dal fumo delle sigarette - allora nei cinema si poteva fumare - così densa che «l'occhio nol potea menare a lunga per l'aere nero e per la nebbia folta». Coinvolgente la descrizione che ne dà Rodolfo De Angelis, che qui riassumiamo:²²

Un chiasso senza freno - belati da pecora, latrati da cani, miagolii di gatti e fischi di serpente - scaturiva da quella fossa infernale, becera, canagliasca per sottolineare il disappunto alle prestazioni dell'artista. Alla cantante troppo magra si consigliava: «Pastasciutta e bistecche al sangue!», «Fa la cura del Proton!» «Pillole Pink!»²³



Fig. 18 - Maria Campi, la donna che inventò la "mossa".

20 Nel 1946 ebbe una parte drammatica nel film *Sciuscià* di Vittorio De Sica.

21 *L' "avanspettacolo" ovvero il varietà al cinema*, "Corriere della Sera", 23 novembre 1937.

22 Rodolfo De Angelis, *Café-Chantant*, cit., pp. 67 e seg.

23 Il "Proton" sciroppo e le "Pillole Pink" erano ricostituenti assai in voga nella prima metà del secolo scorso.

Una sera comparve una cantante palliduccia, tanto magrolina che le si contavano le ossa, che sussurrò al microfono, con un filo di voce: «E ora canterò *Penso a te!*». Scontata la risposta del pubblico: «Ma pensa alla salute...a' fregnona!». Le stonature erano commentate con «Chiudi il rubinetto!», se cantavano: «Bebè, l'amor è come il raffreddore...» tutta la sala era presa da contagio e starnutiva rumorosamente da costringere a terminare anzitempo l'esibizione, se c'era un balletto in costume spagnolo, la danza della *corrida*, coi vestiti luccicanti da torero e le mantiglie, tutti in sala parlavano in spagnolo e urlavano «Vengo su io a fare il toro!», e così con questo tono all'esibizione di ogni artista.

Disse Pietro Garinei, insieme a Sandro Giovannini uno dei più fervidi autori della seconda generazione della Rivista e poi della commedia musicale: «L'*avanspettacolo* era la grande arte di chi doveva vedersela ogni giorno con un pubblico capace di fischiare, di "buare". Era l'espressione di un talento cresciuto a forza di una lunga e famelica gavetta.

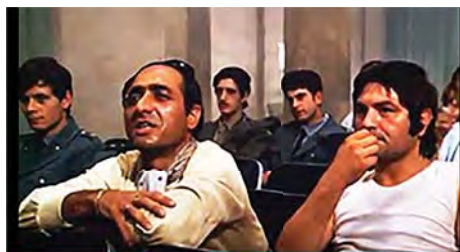


Fig. 19 - Il pubblico dell'*avanspettacolo* (film *Roma* di Federico Fellini)

Ed era tutto un mondo fatto di rischi, di avventure, di critiche e di competizioni. Perché il mestiere dei comici e delle soubrette era duro come non ce lo immaginiamo neanche».²⁴

Un momento di distensione avrebbe dovuto essere l'intervallo durante il quale si approfittava per cambiare un fondale e in sala girava il "bruscolinaro" con un cassetto appeso sul petto a mo' di marsupio sgolandosi per rifilare la sua merce: «bruscolini, mostaccioli, caramelle!». Era detto "il tempo del bruscolinaro", durante il quale venivano spesso eseguiti dei numeri di arte varia per tamponare l'assenza dello spettacolo sul palcoscenico, una sorta di tappabuchi per tenere composto il pubblico. Così, il citato balletto di Alberto Sordi-Santi Bailor nel film *Un americano a Roma* è eseguito al tempo del bruscolinaro e spesso quest'intervallo era riempito da

²⁴ Rodolfo Di Giammarco, "Repubblica", 25 gennaio 2001.

un trio di comici che in abiti funerari, ciascuno con un cero in mano, litaniavano ai piedi del palcoscenico filastrocche del tipo:

*Le undici e tre quarti (tre quarti, tre quarti)
un quarto a mezzanotte (zanotte, zanotte)
e dopo mezzanotte
si sa viene il mattino:
ma guarda un po' che faccia da cretino.
Non me lo dica... dica... dica...
Viva la faccia del compositor
che scrisse questo cantico d'amor!*



Fig. 20 - Il lugubre trio comico (film Roma di Federico Fellini).

Federico Fellini nel citato *Teatro della Barafonda* del film *Roma* riporta una analoga scenetta con i tre funerei comici e il relativo battibecco con gli spettatori. Se, non ostante tutta la buona volontà, le bordate di fischi che si levavano dalla platea non cessavano di sommergere gli inermi guitti alla ribalta, i macchinisti si affrettavano a calare un fondale

con un sommergibile armato di siluri e stagliato su un mare ondosso, mentre le sei ballerine in divisa di marinaretti entravano in scena avvolte in smaglianti tricolori cantando:

*Andar pel vasto mar
ridendo in faccia a Monna Morte ed al destino!
Colpir e seppellir
ogni nemico che s'incontra sul cammino!
È così che vive il marinar
nel profondo cuor
del sonante mar!
Del nemico e dell'avversità
se ne frega perché sa
che vincerà!²⁵*

25 Forse non tutti sanno che i versi di questa celeberrima *La canzone dei sommergibili* musi-

Questa, o analoghe altre scene patriottiche, con Trieste in primis, aveva il potere di zittire il pubblico che, anzi, partecipava al coro e trasformava i fischi in applausi. D'altra parte non si sa mai chi poteva essere celato fra gli spettatori. Federico Fellini, che



**Fig. 21 - Il quadro patriottico
(film Roma di Federico Fellini)**

fu un ammiratore dell'avanspettacolo²⁶ ne *I vitelloni* (1953) fa risollevarle le sorti di una misera rappresentazione da un vecchio attore decaduto (il capocomico commendatore Sergio Natali impersonato dall'attore Achille Majaroni) che, abbracciando il nipotino che gli chiede quando tornerà il papà, canta, circondato da quattro sgallettate che ostentano il saluto militare, *Fantasia di giovinezza*:

*...perché papà...
papà parti a primavera,
come il nonno è partito da tenente,
coi fiori una canzone una bandiera.*

E il teatro viene giù per gli applausi. L'avanspettacolo durerà senza troppi cambiamenti fino alla metà degli anni Cinquanta. Considerato figlio di un Dio minore, si era invece rivelato come un trampolino di lancio per numerosi talenti teatrali che proprio su quelle assi cominciarono a calcare il palcoscenico, anche se è rimasta la nomea spregiativa da affibbiare a qualunque manifestazione di

cati da Mario Ruccione sono del commediografo Guglielmo Giannini - qui celato dietro lo pseudonimo di Zorro - che nel primo dopoguerra fonderà il movimento politico "L'uomo qualunque".

²⁶ Il suo primo film in collaborazione con Alberto Lattuada fu *Luci del varietà* (1950) che racconta l'odissea di una modesta compagnia di giro. Interpreti principali Peppino De Filippo, Carla Del Poggio, Giulietta Masina.

scarsa qualità o al comportamento poco contegnoso di una personalità (esibizione da avanspettacolo, macchietta da avanspettacolo...). Un primo colpo a questa forma di teatro fu dato proprio dal cinema, assieme al quale aveva vissuto di compromessi per quasi trent'anni. Per contrastare la concorrenza del piccolo schermo televisivo il cinema era passato nei primi anni Cinquanta allo schermo gigante ("Cinemascope"). Anche se non era tecnicamente impossibile alzare e abbassare il grande schermo per liberare il palcoscenico, gli esercenti non vollero avventurarsi in ulteriori complicazioni e cominciarono a limitare gli spettacoli e, colpo di grazia, sostituirono l'orchestra - fiore all'occhiello dell'avanspettacolo anche se ridotta a pochi elementi -



Fig. 22 - Le pellicole a luci rosse hanno bruciato l'avanspettacolo.

con i nastri registrati. E se lo spettacolo c'era, questo era ormai ridotto a squallide esibizioni di spogliarelliste, sempre più audaci in proporzione inversa al decadere dei divieti. Le locandine attiravano il pubblico con titoli allettanti: "Erotic allucinazioni", "Sessomania", "Erotic strip and dance"...²⁷

D'altro canto gli *skeeth* comici, rimasugli del vecchio bagaglio, che fanno di contorno a queste esibizioni contengono perle d'ilarità come queste:²⁸ «Io l'ho scoperta! Tutti gli altri l'hanno coperta», «Io prima me la sbatto, poi me la batto», «Mettetelo fuori» (a uno spettatore) «No! Mettetelo dentro,

27 Già centinaia di anni a.C. presso i romani durante i *Ludi Floraies*, i festeggiamenti primaverili in onore della dea Flora, protettrice della fioritura, si svolgeva la *nudatio mimarum* dove, le *mimae*, una specie di *soubrette* d'avanspettacolo dell'epoca, se non le meretrici, si denudavano fra gli schiamazzi del pubblico, per poi concedersi a uomini facoltosi o di potere.

28 Mario Quargnolo, *Dal tramonto dell'operetta al tramonto della rivista*, cit., p. 159.

che è meglio»... Ci sarebbe da piangere. Fu addirittura riesumato il verso dantesco «Io son Beatrice che ti faccio andare...» che fino agli anni Trenta fu impiegato per la pubblicità della “Magnesia San Pellegrino”, reclamizzato come il migliore purgante del mondo e che aveva mandato in bestia la Società Dantesca Italiana. È chiaro che l'avanspettacolo degli anni '30-'50 era ormai esaurito. La liberalizzazione della pornografia e la diffusione dei film a luci rosse fecero il resto accelerando la trasformazione dei cineteatri di avanspettacolo in locali per pellicole *hard*. E a nulla valgono i tentativi di riesumazione rappresentati dai periodici “Festival dell'avanspettacolo”, malinconiche imitazioni di una condizione culturale datata e ormai passata alla storia.

*Siamo giunti così al final,
dite voi se andò
bene o pure mal...*

Cala il sipario, lo spettacolo è finito. Sulla passerella sfilano le ballerine, l'attore di spalla, il comico e la *soubrette*, dispensano baci al pubblico – e ciascuno pensa che siano diretti proprio a lui - cantando con uno smagliante sorriso:

*Saluti e baci...
saluti e baci a tutti in quantità.
Solo coi baci
si può trovare la felicità!
Questa è la vita:
un bacio, una carezza e passerà...
Saluti e baci...
saluti e baci in quantità!*

ArteScienza

Rivista telematica semestrale

<http://www.assoculturale-arte-scienza.it>

Direttore Responsabile: Luca Nicotra

Direttori onorari: Giordano Bruno, Pietro Nastasi

Registrazione n.194/2014 del 23 luglio 2014 Tribunale di Roma

ISSN on-line 2385-1961

Proprietà dell'Associazione Culturale "Arte e Scienza"