

# RAFFAELE VIVIANI

di Giovanni Vacca

LIBRI TESTI, NOTE CRITICHE, SPARTITI IN «CANTI DI SCENA»

## Il ritmo crudele della coscienza

**S**ommersi come siamo dall'enorme quantità di nuove uscite che troviamo ogni volta che entriamo in una libreria, rischiamo talvolta di prestare scarsa attenzione a pubblicazioni che hanno invece il pregio dell'originalità e del coraggio editoriale. È il caso di *Canti di scena* (Simeoli/Guida, 26 euro), una raccolta di canzoni di Raffaele Viviani curata dal musicologo **Pasquale Scialò**, ormai da anni impegnato, insieme a non molti altri, a ripensare la canzone napoletana secondo i nuovi criteri metodologici utilizzati negli studi sulla popular music. Volume di grande formato, *Canti di scena* comprende testi e spartiti di dodici canzoni del geniale drammaturgo partenopeo (più una inedita, la cui musica è stata composta dallo stesso Scialò su parole di Viviani) corredate da annotazioni critiche, dalla traduzione dei testi in inglese e dalla trascrizione degli stessi nei simboli dell'alfabeto fonetico internazionale; un espediente, quest'ultimo, che consente la lettura degli originali anche da chi non ha pratica del dialetto napoletano, un napoletano peraltro ricercatissimo e ormai da anni in gran parte in disuso.

Si torna dunque a parlare di Raffaele Viviani, autore fondamentale del teatro del Novecento, la cui «fortuna» è stata però alterna (offuscata forse anche dalla enorme celebrità raggiunta da **Eduardo De Filippo**, quasi unico rappresentante, in una certa percezione comune, della teatralità napoletana) e certamente non tale da consentire una circolazione permanente del suo nome come dovrebbe avvenire per un classico. Un libro di «canzoni», intanto, che immediatamente focalizza l'attenzione su un aspetto particolare del teatro di Viviani e cioè la componente musicale, che l'artista intensamente utilizzò nella sua opera: brani come *La Rumba degli scugnizzi*, *Bammennella 'e copp'* e *quartiere*, o *Si vide all'animale*, infatti, fanno parte della memoria collettiva anche quando risultano sganciati dalle rispettive commedie di origine. Approfondiamo quindi di questo volume per ripensare alla figura di Raffaele Viviani (Castellammare di Stabia 1888, Napoli 1950) e a quello che il suo lavoro ha significato nel teatro e nella canzone italiana.

Con Viviani assistiamo anzitutto alla nascita (come sarà anche per **Ettore Petrolini** e, più tardi, per **Totò**) di un nuovo tipo di attore e di uomo di teatro: un attore che non si forma più alla vecchia scuola teatrale tardo-ottocentesca (nello specifico napoletano quella «scarpettiana» o quella tradizionale che aveva come ribalta il teatro San Carlino) ma nell'effervescente e magmatico mondo del «Café-Chantant» venendo, nel caso dell'artista partenopeo, dal teatro «povero»: il teatro popolare di strada, quello dei burattini e dell'opera dei pupi, dei cantastorie e del carnevale. Caratteristiche di que-



sto «uomo nuovo» teatrale erano il contorsionismo, lo straniamento recitativo, la duttilità vocale: la «crudeltà», insomma, nel senso che Antonin Artaud darà a questa parola («Il Teatro della Crudeltà è nato per restituire al teatro una appassionata e convulsa concezione di vita; e in questo senso di violenza e di estrema condensazione degli elementi scenici, va intesa la crudeltà sulla quale si fonda»).

Il Café-Chantant (poi «Varietà») fu, com'è noto, un incredibile laboratorio di nuovi e rivoluzionari linguaggi formalizzati: pur essendo spesso reazionario nei contenuti, esso aprì la scena a una serie di «numeri» basati sul funambolismo, la velocità, la simultaneità e la sintesi (attrasse per questo i futuristi) che scossero l'intero edificio teatrale rinnovandolo integralmente. L'avvento di questo tipo di spettacolo, proprio per il suo eclettismo, creò un'inedita comunità artistica, finendo per assorbire performer provenienti dalle esperienze più diverse che furono poi ripulmate all'interno del nuovo codice espressivo. Il Café-Chantant, insomma, oltre a lanciare

nuovi generi come la «macchietta», rifunzionalizzò molte di quelle che fino ad allora erano state esibizioni da baraccone o da fiera (acrobati, giocolieri, trasformisti, menestrelli, ecc.) fornendo loro soprattutto ritmo e dinamismo in sintonia anche con i nuovi parametri cinetici dettati dall'avvento del cinema e facendone inconsapevoli metafore dell'inquietudine della vita moderna e urbana: all'imprevedibilità e alla velocità degli incontri che possono avvenire nella metropoli e al loro possibile pericolo alludevano, ad esempio, le rapide metamorfosi dei trasformisti alla **Leopoldo Fregoli** così come alla novità dei tanti congegni meccanici, che proprio in quell'epoca cominciavano a inondare le abitazioni degli abitanti delle città, rinviano invece, quasi come in un esorcismo scenico, i corpi sinopati, scattanti e nervosi dei comici alla Totò.

### GUAPPI & SCUGNIZZI

In tutto questo, Viviani portò il bagaglio della sua formazione di attore popolare (carriera che cominciò insieme alla sorella Luisella), fatta di partecipazioni alla *Cantata dei pastori* o alla *Canzone di Zeza* (due pezzi del teatro tradizionale napoletano e campano ancora oggi rappresentati nei piccoli teatri parrocchiali da compagnie di filodrammatici, in occasione del natale il primo e nei carnevali di provincia il secondo) o della frequentazione dei teatrini delle «guartelle» (i burattini napoletani); ma, soprattutto, portò in dote la familiarità con un mondo oggi disperso o radicalmente trasformato, fatto di guappi e venditori ambulanti, scugnizzi e suonatori di strada, emigranti, prostitute, pescatori:

quei personaggi insomma, descritti con incredibile penetrazione psicologica, che popolano i primi atti unici dell'artista come *O Vico* (1917), *Tuledo 'e notte* (1918) o *Scugnizzo* (1918), caratterizzati da quella «coralità» di voci e figure che resterà la cifra stilistica più originale del suo teatro e che gli assicurerà un vasto e duraturo successo, nonostante il fatto che i contenuti di questi lavori risultassero talvolta disturbanti rispetto all'effimero che connotava il mondo dello spettacolo dell'epoca. Lungi però dall'aver una connotazione realista o verista, i personaggi che si muovono sulla scena del teatro di Viviani subiscono una serie di trattamenti che li sottraggono al rischio del bozzettismo.

Da un lato, ciò avviene per la forza stessa della protesta esplicita contro le ingiustizie sociali, da un altro per l'utilizzazione della parodia e del comico, come nel caso del «guappo innamorato», ridicolizzato nel suo stesso linguaggio per le impotenti minacce alla donna che non cede alle sue lusinghe, da un altro ancora proprio attraverso l'uso delle canzoni che, spezzando il flusso drammatico dell'azione, impediscono il ristagno nel patetismo e nell'oleografia. Se nei primi testi grande protagonista fu la strada, con i suoi tipi e i suoi gerghi, successivamente Viviani si orientò verso un teatro più canonico, strutturato in due o nei classici tre atti (*Pescatori*, del 1924, *Zingari*, del 1926, *La festa di Montevergine*, del 1928, *L'ultimo scugnizzo*, del 1932, *La commedia della vita*, del 1932, fino a *I dieci comandamenti*, del 1947) con una più forte unità drammaturgica ma a detrimento di quella vivacità linguistica e coloristica forse inibi-



esposizione di dati scientifici e incontrovertibili. Ecco dunque un'opera come *Festa di Piedigrotta* (1919) dove, saltando senza esitazione la più trita e banale rappresentazione canzonettistica che trasformò quell'antica festa popolare nel primo festival dell'industria musicale come noi oggi lo intendiamo, l'autore scava nelle logiche rituali arcaiche del popolo napoletano ritrovando momenti misterici, simboli del mondo alla rovescia, maschere e miti collettivi: overosia quel potente substrato precristiano, presente in ogni festa meridionale, incapsulato nel cattolicesimo popolare ma sempre pronto a riemergere nelle sue strutture profonde quando coloro che vivono la festa siano ancora in qualche modo partecipi del «mondo magico» dell'antica cultura tradizionale.

### FESTE E MAGIE

Viviani portò dunque nel suo teatro la grande eredità della cultura popolare napoletana, per lo più nella sua versione «urbana»; riferire però il drammaturgo napoletano solo ad essa è alquanto limitante e riduttivo: la cultura popolare, infatti, è assunta nel teatro di Viviani come inestinguibile serbatoio di suoni, gesti e situazioni ma viene nello stesso tempo costantemente stilizzata e filtrata attraverso i nuovi modi di fare spettacolo che si stavano affermando nel primo Novecento in Italia, e non solo, e ai quali l'artista diede un suo personalissimo e sostanziale contributo. L'osservazione diretta e partecipe di una realtà quale quella dei quartieri popolari di Napoli prima della loro modernizzazione e la capacità di cogliere, con sapienza da antropologo, che la cultura tradizionale napoletana raggiungeva forza e spessore simbolico soprattutto quando era articolata nei riti collettivi, hanno permesso a Viviani di costruire, nei suoi lavori teatrali, un grande reportage etnografico; un reportage di sorprendente lucidità, in quanto il filtro artistico, che a prima vista potrebbe apparire come un ostacolo all'oggettività, risulta oggi perfettamente compatibile con le più aggiornate teorie dell'antropologia culturale che vogliono il resoconto etnografico essere il frutto di un consapevole e meditata «narrazione», più che una fredda

Ecco dunque l'utilizzazione delle «voci» dei venditori ambulanti, delle quali Viviani coglie il fascino e le potenzialità musicali: nella celeberrima canzone *La rumba degli scugnizzi*, per esempio, esse sono strappate alla lentezza con le quali vengono scandite nell'uso quotidiano (chiunque osservi l'attività degli ambulanti può notare le lunghe pause tra il lancio di una voce e quello successivo) e fatte rifluire in una dinamica polifonia tutta artificiale, un vero e proprio «montaggio» che le struttura ritmicamente e ne amplifica la forza espressiva. Ecco dunque, infine, l'utilizzazione delle tecniche di affabulazione proprie dei cantanti di strada popolareschi o di quel mondo marginale di piazzisti, cantastorie, ciarlatani di cui qualche scampolo si può ancora osservare oggi, in Campania, in alcune tratte ferroviarie secondarie: in *Osteria di campagna* infatti, un'opera del 1918, O Don Nicola (che altro non è che la rivisitazione di una maschera popolare che fa parte della tradizione rituale campana, tanto nella *Canzone di Zeza*, sotto lo stesso nome, che nella *Cantata dei pastori* come Razzullo e che lo stesso Viviani riutilizzò poi ancora in *Festa di Piedigrotta* sotto il nome di Mimi di Montemurro) si lancia in un ritmatissimo e veloce scioglilingua a rime baciate che raggiunge surreali vertici di allitterazione e di «nonsense» ma non manca di formulare in maniera appena dissimulata delle precise

**Con il drammaturgo partenopeo nasce un diverso tipo di attore e di teatro.**

**Attento alla musica, rivoluzionario nella stesura di canzoni mai patetiche e oleografiche, nel suo repertorio la strada è protagonista assoluta, parla, racconta. E soprattutto incarna un'inedita consapevolezza di classe**

# VIVIANI

osservazioni sui fatti dell'epoca («E mo' che 'a guerra è terminata/e la censura s'è levata/posso fa' un'improvvisata/sulla gente che ha speculato/che ha mangiato e s'è accucciato/a spese 'e chilo che se n'è andato/per la grandezza dello stato/Chi teneva sempe appicciate/'e cannele 'a Mmaculata/pecché 'a guerra fosse durata/per lo meno quacch'ata annata/quanno 'a pace s'è firmata/ha avuto 'n-capo na mazzata!»).

## PARZIALI ELEMENTI

Anche da questi pochi e necessariamente parziali elementi è facile rendersi conto di quanto il teatro di Raffaele Viviani fosse sintonizzato su quella «estrema condensazione degli elementi scenici» che Artaud invocava nella citazione sopra riportata. Ma il suo teatro riserva ancora altre sorprese: non privo, come gran parte degli uomini del suo tempo, di pulsioni reazionarie e colonialiste, si veda ad esempio la canzone *O tripolino napoletano* o alcune parti della sua autobiografia *Dalla vita alle scene* («Vidi anche Sciarasciat, cui tanti ricordi eroici scritti col generoso sangue dei nostri fratelli, hanno assegnato uno speciale posto nella storia della nostra guerra coloniale»), Viviani fu però, come scrisse il suo biografo Giulio Trevisani, «il primo a rompere una tradizione secolare del teatro comico napoletano, dalla Commedia dell'Arte al San Carlino e a Scarpetta: il 'morto di fame' non è più oggetto di riso. Se mai, chi ci ride su amaramente, per non piangerci, è lo stesso miserabile: ma non è più lazzo pulcinellesco; è il commento profondo e acre del diseredato sulle ingiustizie sociali». Raffaele Viviani è, insomma, colui che introduce nel teatro partenopeo la «coscienza di classe», ed è indubbio che la sua opera sia percorsa in ogni parte da un costante afflato socialisteggiante (basti pensare, ad esempio, a un brano come *Fraveature*, «muratori», straordinariamente attuale con la sua denuncia senza mezzi termini degli incidenti sul lavoro).

Un figura sfuggente, insomma, quella di Viviani, che non si presta a letture parziali o unilaterali e che ancora aspetta di trovare un'adeguata sistematizzazione critica che lo inquadrino in maniera adeguata. Un teatro «di sintesi», come si è visto, che utilizza a sua volta una musica di sintesi, fatta dell'assemblaggio di materiali eterogenei che vanno da frammenti della tradizione etnica a forme della canzone urbana, da sonorità esotiche a ritmi da Varietà. Una musica riproposta da innumerevoli artisti (tra i quali non si può non nominare almeno **Nino Taranto**) che, ricordiamolo, l'artista componeva istintivamente, senza alcuna conoscenza tecnica e che veniva poi trascritta da un suo collaboratore, quasi sempre il maestro **Enrico Cannio** (poi passato alla storia per aver composto la famosa *O surdato 'nnamurato*). Il lavoro di recupero e di revisione di queste musiche è stato effettuato da Scialò su materiali forniti dagli eredi di Viviani e già utilizzati per la pubblicazione dell'opera integrale dell'artista che lo stesso editore Guida stampò in sei volumi a metà degli anni Ottanta e che è ormai esaurita: tale materiale era organizzato in differenti blocchi (sia in versione per canto e pianoforte che in versione orchestrata) e i criteri di revisione furono all'epoca dettagliatamente precisati dal curatore.

Un libro come *Canti di scena* (che si spera possa essere seguito da altri) può, in questo senso, porsi come un contributo importante, perché dissociando le canzoni dal teatro (ricordandone però già nel titolo la funzionalità teatrale) comincia con il riproporre una conoscenza di Viviani per gradi, a cominciare dall'assorbimento degli aspetti più immediati e fruibili della sua opera.

Alcune immagini di Raffaele Viviani tratte dal suo libro autobiografico «Dalla vita alle scene» (Guida). La caricatura è da «Canti di scena» (Guida)

